

## تقنية السيناريو في شعر عارف الساعدي قصيدة (حدود الذاكرة الطينية) انودجاً

The Scenario Technigue in the Poetry of Aref Al-Saaidi The  
poem(Boundariesof the Mud Memory as an Example

م.م. الاء محمد عاشور  
مديرية تربية واسط

### الملخص

أدى ظهور التجارب التي تسعى إلى تمازج الأجناس الأدبية بعضها مع الآخر، إلى حدوث تطور ملحوظ في هذا المضمار، ولاسيما الجانب الشعري، إذ إن للشعر كما هو معلوم قواعد شكلية ومضمونية تميزه من غيره من الفنون، كونه يعد فن اللغة، والمعانق لمختلف أشكال الخطاب والمفاهيم، ما حدا بالقول أن باستطاعته الحفاظ على خصوصيته مع القدرة على الإفادة من بقية الفنون، ولاسيما الفن السابع السينما لما للفن السينمائي من تقنيات وآليات جوهرية وفاعلة، أدت إلى حدوث قفزة تطويرية في تحويل الجنس الشعري إلى بوتقة تنصهر فيها مختلف مفاهيم السينما، وبالأخص السيناريو الذي يُعد الأهم في محور الفن السينمائي، الذي دأب المبدعون على توظيفه في أشعارهم؛ لأدلجة الصور واللقطات الفنية الحقيقية والخيالية داخل النص الشعري.

ولعارف الساعدي الدور البارز في هذا المجال؛ إذ استطاع أن يوظف مفهوم السيناريو بدقة كبيرة، وتحديدًا في قصيدته (حدود الذاكرة الطينية)، التي من خلالها استطعنا الولوج إلى السيناريو وطريقة توظيفه في شعره، لتكون الدراسة متوزعة على المحاور المهمة والفاعلة بدءًا من تبيان مفهوم السيناريو وجذوره والتجديد الذي طرأ على مفهومه، وتأثيره في الشعر المعاصر، موجّهين عدسة البحث على أهم نقاط الدراسة التي تتمحور حول الفكرة وتخطيطها وتنفيذها وطريقة اعمال الوصف والولوج منه إلى الحوار الصبغة الأساسية لهذا التمازج بين الشعر والسينما.

الكلمات المفتاحية: ( السيناريو، الفكرة ما بين التخطيط والتنفيذ، الوصف والحوار، عارف الساعدي)

The Scenario Technigue in the Poetry of Aref Al-Saaidi The  
poem(Boundariesof the Mud Memory as an Example

## Abstract

The emergence of experiments that seek to mix literary genres with one another led to a remarkable development in this field, especially the poetic aspect, as poetry, as it is known, has formal and content rules that distinguish it from other arts, as it is considered the art of language, and embraces various forms of discourse and concepts, what He ended by saying that he could preserve his privacy with the ability to benefit from the rest of the arts, especially the seventh art of cinema, because of the fundamental and effective techniques and mechanisms of cinematic art, which led to a developmental leap in transforming the poetic genre into a melting pot in which the various concepts of cinema melt, especially the scenario, which is considered the most important. In the axis of cinematic art, which the creators have always mentioned in their poems; Idolization of real and imaginary artistic images and shots within the poetic text.

Aref Al-Saadi has a prominent role in this field. As he was able to employ the concept of the scenario with great accuracy, specifically in his poem (The Limits of Clay Memory), through which we were able to access the scenario and the way it is employed in his poetry, so that the study is distributed over the important and effective axes, starting from clarifying the concept of the scenario, its roots, the renewal that occurred in its concept, and its impact Contemporary poetry, directing the lens of research on the most important points of study that center around the idea, its planning, its implementation, the method of description works, and access from it to the dialogue, the main character of this mixture between poetry and cinema.

**Keywords:** (script, idea between planning and implementation, description and dialogue, Aref Al-Saadi)

## المقدمة

السيناريو بين الأصالة والتجديد، وأثره في بناء النص الشعري:  
وقوفا في البدء وعند مفهوم السيناريو بشكل عام، وكما أوضحه معجم المصطلحات السينمائية، من أن السيناريو هو "مخطط الفيلم، كلمة إيطالية وكانت تعني الديكور، أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحيانا، ولا يعطي تأشيريات تقنية أو يعطي القليل

منها) فهذه التأثيرات من دور التقطيع ( ماري، 2005: ص280)، فهو القصة التي تؤدي بالصور.

فالسيناريو مثل الاسم في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة، وهو يؤدي دوره إذ إن كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ ( فيلد، 1989: ص23)، وبالعودة لأصل الكلمة وجذورها، فإن أصل الكلمة هي اشتقاق "من الكلمة الإغريقية "scena" التي تعني (المنظر) ثم انتشرت هذه الكلمة إلى اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر لتعني نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية، من حيث المناظر والإضاءة ونظام الحركة وكيفية الأداء التمثيلي" (عجور، 2010: ص213)، ومن خلال ذلك يمكن القول بأن السيناريو له جذور ضاربة في القدم، على المستوى الفني خاصة لما أشرنا من وجوده لدى الإغريق الذين عرفوا بتناولهم لثنى الفنون الإبداعية آنذاك، والذي يظهر جليا في أصل الكلمة ومعناها على ما بيناه سابقا، وبفعل التطور المعرفي والمفهومي لهذه الفنون الإبداعية، فإنه أصاب هذا الفن التطور الذي أصاب غيره من الفنون؛ إذ "انتقلت السيناريوهات من النوع شبه التقني كما كانت في المراحل المبكرة لصناعة السينما إلى صياغة كاملة التطور تتمتع بإكتفاء ذاتي ولها شكل أدبي رفيع المستوى إلى القدر الذي جعل أسلوب كتابة السيناريو يؤثر في الأدب المعاصر" (بيتيكوفا، 1999: ص199)، وبفعل ظهور النزعات الامتزاجية في الأدب الحديث، فضلا عن تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها الآخر، بوصف إن الأدب هو "فن اللغة، الذي كان دائما يشعر بالحاجة إلى أن يضم مختلف أشكال الخطاب إلى بعضها بعض من خلال بنى نمطية، وتلك بعد كانت حال أعمال العصر القديم اليوناني اللاتيني" (ستالوني، 2014: ص11)، ولما بين التلاحق الجمالي لمختلف فنون الأدب التي تعتمد على الصورة سواء البصرية الحسية أم الذهنية الخيالية في السيناريو بمفهومه الصوري الخطابي إلى الشعر الحديث خاصة، وإدراك كثير من الشعراء المحدثين لما "من تقانات السينما الكثير من آليات عملها من أجل أن تسمها بسمات تعبيرية مأخوذة من فنيات التعبير السينمائي، وهي تقوم على الصورة والإشارة والكلمة وغيرها مما يسهم في بناء اللقطة الشعرية السينمائية الواحدة" (زينل، 2012: ص142)؛ إذ تتمحور عملية الامتزاج الذي حدثت بين الفن الشعري والفن السيناريوي لما للقطات الصورية من أفكار ارتكازية وتعبيرية جمالية تؤثر في المتلقي، فضلا عن ظهور نزعة التجريب في الأدب الحديث التي حثت المبدعين على إعمال مختلف التقنيات والأساليب والفنون وتوظيفها مع بعضها الآخر في القصيدة الحديثة، محاولين بذلك ادلجة الصور والقطات الفنية الخيالية التصويرية خاصة داخل بوتقة النص الشعري، غائرين بذلك إلى اعماق الامتزاج التأثري، مقدمين صورة واضحة المعالم وقوية التناسخ للمتلقي، فالشاعر دائما ما

يحاول أن "يبدد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده، ويمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الآخر أسلوباً تصويرياً، وفي هذه الحالة يبدو الخطاب نفسه فردياً إلى درجة كبيرة، ويصبح ادراك المظاهر المختلفة لتلفظ الآخر أكثر دقة وامتلاكاً لظلال فوقية (تودورف، 2016: ص101)، وبهذا لا يكون للمعنى المحسوس الذي عليه في السيناريو التمثيلي لما في المسرح هو المتضمن للأشياء الوحيدة التي تدرك وتحس؛ بل إن توظيفه في النص الشعري على شكل لقطات متتابعة ومنتالية عبر التجسيد اللغوي للمعنى اللفظي للخطاب السيناريوي تستأثر هي الأخرى بجزء كبير من الاهتمام والتحلي بخصوصيات البناء الفني الشعري. وفي كل ذلك يكون الشعر الحديث بهذا المعنى شديد التوظيف للسيناريو، مكتسباً بذلك حُلة تعبيرية وجمالية نستطيع أن نلتبس حضورها السماتي والصورى لدى عارف الساعدي وبما يدل على الامتزاج الاجناسي الذي أوضحناه سابقاً، لنقف على أهم مظاهر وسمات هذا الحضور، والتي تتوزع على الفكرة، والانتقال من التخطيط إلى التنفيذ، فضلاً عن الصورة السيناريوية، وتعالق كل تلك الظواهر السابقة بالموسيقى التي تتبع من التشكل السيناريوي، وعلى النحو الآتي.

#### أولاً: الفكرة

إن النص الأدبي أياً كان نوعه يرمي دائماً تقديم محتوى معرفي ينبع من تفسيرات المبدع ورؤيته للحياة، وهذه تجتمع كلها لتشكّل وحدة متألفة تميز كل نص من غيره بما يعرف بالفكرة، فهي كانت ولا زالت "المحرك الأول للتجديد في الشعر" (شريف، 1976: ص14)، وبما أوضحناه سابقاً من عملية التمازج بين النص الأدبي الشعري والسيناريو الذي هو الآخر يقوم بدوره على البحث عن فكرة ذات طبيعة هادفة وحيوية، ولذا وصفوا فكرة السيناريو بأنها "جملة بسيطة وقصيرة تلخص الفكرة الفائدة للفيلم، التي يفترض أن تكون أصلية إلى درجة تولّد فيك الرغبة. وتفرض بوضوح الشخصية الرئيسة والانقلاب الذي سيطلق الدينامية السردية ونوع الفيلم" (هارو، 2013: ص11)، وبفعل توظيف النص الشعري المعاصر لمفهوم السيناريو في القصيدة ما قد زاد من تعالق المحتوى الذي يركز عليه كل من الفنين الشعري والسيناريوي، إلا وهو الأفكار، أو الفكرة الرئيسة للنص، فجوهر الشعر حتى وإن انتقلت إليه مفاهيم الفنون الأخرى لا يبقى ذو شكل خارجي من وزن وقافية يميزه من غيره فحسب؛ بل هو فكرة وخالصة تعبير عن التجربة الروحية التي انبثقت منها معاناة وتجارب الشاعر المعاصر، وتزداد حدتها ووتيرة حضورها في النص إذا كان هناك تمازج واضح بين فنين يعملان ذات الهدف المراد إيصاله للمتلقّي (ضيف، 1974: ص198)، وهذا يعطي تميزاً للنص الشعري على مستوى الشكل والمضمون، فالأول يجعل هذا الفن متعالياً على غيره من ناحية الالتزام وقوة السبك والتشكيل اللغوي، والآخر ما يظهره من مضامين استقاها أما من

توالد بنياته مع بعضها الآخر، أو من تداخل الفنون الأخرى إلى بنيته المفهومية، وبالأخص السيناريو الذي لاقى حضوراً مهماً على الصعيد الجمالي والتعبيري للقصيدة المعاصرة ( مجموعة مؤلفين، 1974: ص 8-9) التي نتلمس حضورها الفاعل على المستوى المفهومي والتجربة الحية العيقة لدى عارف الساعدي، من خلال فكرة أقام عليها قصيدته التي شيدها بفكرة كان أساسها المتين العنوان الذي يمثل مفتاحاً للنص وحالة إبداعية تكشف عن كنوزه التي تنطلق من سيكولوجية المبدع وإرهاصاته، مفادها فقدان الذاكرة ومحاولة استرجاعها، لذا عُدت فكرته بدايةً لسيناريو الصراع بين الرؤيا والواقع (الحقيقة) اللذين يمثلان وجه الحياة وفنائها وتحولاتها الوجودية المتغيرة وتنقلاتها من حال إلى حال، ومن مرحلة الحركة والعطاء إلى مرحلة السكون، محاولاً من خلال التحول استظهار هويته ليخرجها من محفظة النسيان والظلام إلى سطح الذاكرة والوجود، فيقاتل بكل قواه، كما يللم ما تتأثر من كيانه ويستعيد ذاته، لكنه في كل آنٍ يخسر المعركة ولا يستسلم ولا يفقد إيمانه بقدرته على إعادة تشكيل نفسه كما يفعل الطين، وينتهي النص بنهاية مأساوية صادمة متعلقة ببنيه الذين يفهم النص بالأطفال فلا تتعدى محاولاتهم لإنقاذ أبيهم إلا إلى أعمال طفولية غير مجدية، ليظل بعدها ثاوياً في عالم الضياع والمجهول، ومن خلال وصف الشاعر بطريقة سيناريوية للحالة النفسية المأزومة جعل من الفكرة تنطق بما في داخله من مثيرات تتم عن اليأس، والإحساس بالضياع والتشطي والوحشة والانكسار.

#### ثانياً: السيناريو بين التخطيط والتنفيذ.

ترتبط هذه النقطة بسابقتها ارتباطاً وثيقاً، فالسيناريو يعتمد بشكل أساسي على الفكرة؛ إذ " تنشأ فكرة الفيلم لدى المنتج أو الكاتب، ولا بد في النهاية من صياغة الفكرة في صيغة يسهل فهمها، وقلب هذا الاقتراح هو التخطيط الأولي للعرض المقترح، وهذا يظهر الكاتب لأول مرة في أغلب الأحيان" ( سوين، 2010: ص 26)، ليتجلى تالياً السيناريو على المستوى التنفيذي للتخطيط السابق، الذي هو أساساً "تخطيط تفصيلي للفيلم المقترح، وأحياناً يسمى قائمة اللقطات ويتكون من وصف لكل لقطة يشملها الفيلم" (سوين، 2010: ص 71)، ولا شك في أن توظيف السيناريو في النص الشعري قد حمل سماته على مستويي التخطيط والتنفيذ، لأن العمل الشعري بطابعه السينمائي الدرامي، ليس سوى انعكاس واضح المعالم في مستوى التشكيل الفني ومستوى الحياة وفلسفتها؛ إذ لا ينظر للنص الشعري بطابعه المسرحي على تلك المقدره التي يقف خلفها مبدع النص وقدرته على إبراز التخطيط الفكري وفحوى النص فحسب؛ بل يتجلى أيضاً في القيمة الموضوعية الهادفة لعلمه، ولأسيما في إعادة التشكيل على مستوى الأفكار وإبرازها في القالب الشعري المحكم (إسماعيل، د.ت: ص 285)، على أن هذا التخطيط والتنفيذ داخل النص الشعري لا يأتي بشكل اعتباطي؛ بل

يكون محكوم بالقواعد ذاتها التي يحفل بها السيناريو السينمائي نسبياً، لكن من وجهة نظر أدبية بحتة، فالتخطيط للسيناريو الذي يتضمن مزايا الحركة والكشف عما لا تستطيع العين ابصاره، فضلاً عن تخليه عن أطر الزمن والحيز المحدود، وإثارة العاطفة، والتركيز على من يُراد إيصال الفكرة إليه، زيادة على تضمين البيانات الرئيسة على خط المعلومات المنصرم من النص (سوين، 2010: ص34-44).

نجد كثيراً من هذه السمات متجلية في النص الشعري، متوزعة على المحاور الثلاثة للتخطيط السيناريوي في البداية والوسط والنهاية، التي تتبين من خلال فكرة النص التي تقوم بفقدان الذاكرة ومحاولة من حوله ( أطفاله/ زوجته/ أصدقائه) في الوقوف بجانبه واعانته على استعادتها واسترجاعها، وقد خطط لها السيناريست/ الشاعر، موزعاً تلك الفكرة في بداية النص ووسطه وآخره. فالتخطيط لتوزيع الفكرة التي أسلفنا الحديث عنها جاء من بداية النص عبر مزايا الحركة التي تشد المتلقي، وإثارة تفكيره وتحريكه صوب المغزى من القصيدة ومضمونها، وذلك بقوله (أحلم أن أفقد ذاكرتي هذا اليوم)، فالشاعر هنا خطط لتوزيع هذه الفكرة في نصه، واضعاً الإشارة الأولى لها في بادئ الأمر في النص وما جرى في اللحظات الأولى بعد ما علم الأقربون منه بما جرى عليه ووجهة نظرهم نحو هذا الحدث المفاجئ، مخططاً تالياً لإثارة الاهتمام والاستحواذ على فكر القارئ عبر شدّه للاهتمام بما تقوله شخصية الشاعر، والصدمة التي عانت منها عائلته والأقربون منه (أبصر أطفالاً حلوين/ يدورون عليّ/ وأرى امرأة تبكي وتتوح/ يدنو أصغرهم مني/ ويقبلني)، فهو محاط بأقرب الناس إلى نفسه، إلا أنه أثناء هذه اللحظة ينتابه شعور مؤلم وضيق صدر لعدم معرفته، وعجزه وحيرته في أمره، التي استدرکها في الشطر الثالث من النص (لكني لا أعرف ماذا أصنع)، ولعل الشاعر حينما خطط لفكرة، أراد أن يجعلها أكثر قرباً من الواقعية، وذلك بدلالة سيكولوجية الشخص وطريقة تصرفها، التي كانت حاضرة في اللحظات الأولى، فالأطفال تدور وتقبل، أما المرأة فقد ترجمت شعورها بالبكاء، لأنها كانت تعي حجم خسارتها ومعاناتها، وهذا ما عزز الفكرة لتكتمل حيوية المشهد صوتاً وصورة؛ إذ تعد تلك المحاولة إسقاطاً أو تقريباً نفسياً يوزع هموم الإنسان على ما يحيط به من الأشياء. مشيراً إلى المتوقع الحدوث، ولكن لا يتكهن أحداً إلى حدوثه، وهذا ما أشار إليه في وسط النص بعدما عرض عليه أحد أصدقائه المقربين مجاميع الأفكار والذكريات عبر مثيرات الاهتمام، ولاسيما بقوله (كيف نسيت العالم في خمس دقائق؟/ كيف نسيت الناس؟/ كيف نسيت الكلمات؟)

نلاحظ أن السيناريست/ الشاعر يخطط في الوقت ذاته في كيفية عرض الشخصيات التي لها وقع في النص وأيهم الأكثر أثراً وأهمية في محاولة استرجاع ذاكرته، مبتدئاً في المشهد الأول بالأقرب،

زوجته وأطفاله وصولاً إلى الأصدقاء وشخصيات كثيرة لم يشر إليها بالاسم، جاعلاً من تخطيطه الذي ركز عليه من خلال تراكم الأسئلة التي طرحها أقرب الأصحاب لنفسه، على إعمال فكرة التعايش، أي تتقاسم تلك الشخصيات مشاعر وتجارب الشاعر الذي فقد ذاكرته، وهكذا بدت المشاهد التي خطط لها الشاعر ممنتجة بلقطات متقاربة، تفصيلية مناسبة (فدنا مني/ ذاك الأقرب من بين جميع الأصحاب/ وراح يحدثني ويحدثني) لتجسد تلك اللقطات المشهد الكلي تجسيدا بصريا.

فالوسط حُطط من خلاله كيف يقنع القارئ بما أشار إليه من فقدان الذاكرة المفاجئ في بداية النص ومن خلال اعمال كل ما سبق ذكره، وهذا يستدعي من السيناريست/ الشاعر نهاية لتخطيطه لهذا السيناريو الذي بناه على فكرة فقدان الذاكرة، وهي تؤكد باستمرارية لب الموضوع التي تثبط من شدة الاهتمام المشار إليه سابقا والاعتیاد على فقدانه للذاكرة وعدم التوصل لحل، وجعل النهاية مفتوحة وقابلة للتأويل والاستمرارية في إعمال الأفكار، ولعل الذي دفع الشاعر من جعل النهاية مفتوحة بهذا الشكل، التي جاءت عن سابق تخطيط بلا شك، والتي أيضا اقترحها الحدث المفاجئ، مناسبة في تحويل المتلقي من قارئ إلى مشاهد.

وكل تلك التشكيلات التخطيطية التي قد تأخذ طابعا هلاميا غير ذي وقع لغوي قائم بذاته يدل عليه إلا من خلال الجانب التنفيذي الذي يأخذ اللغة سبيلا لعرض تفاصيله ومقوماته، فاللغة عموما تبقى "خطا تعبيريا يتجلى على صعيدي سواء الورقة وسياقها معا منفتحة على ساحة قرائية لا حدود لها في التأويل للدوال والعلامات" (سعدون، ع2، 2012: ص109)، منوهين أن التنفيذ الذي حفلت به السينما على ما عليه من قواعد تأصيلية تأخذ طابع اللقطات تحت وطأة التقسيم الحركي الفعلي، مقسمين بذلك المشاهد على شكل لقطات منفردة يتكون منها المشهد (سوين، 2010: ص71)، وهذا ما نراه متجليا في النص الشعري من خلال الصياغة النهائية للقطات المشهدية، التي ابتناها وأشار إليها في الفكرة والمخطط لما أراده

وأولى هذه المشاهد التي على جاءت على شكل لقطات، يخلق السيناريست/ الشاعر من العالم الافتراضي (الحلم) مشهدا مبينا فيه الوقت الذي فقد فيه الذاكرة:

أحلم أن أفقد ذاكرتي هذا اليوم

أستيقظ كالعادة بعد صلاة الفجر بعشر دقائق

لكني لا أعرف ما أصنع

أبصر أطفالا حلوين

يدورون علي

وأرى امرأة تبكي وتنوح  
لكني لا أعرفهم  
يدنو أصغرهم مني  
ويقبلني  
ويقول  
بابا  
هيا نلعب لعبتنا الأجل  
بابا... يبدو أنك تتسى  
أنت حصاني الأفضل  
لكني لا أفهم ماذا تعني هذي الكلمات  
اللغة انطفأت يا رب  
والذاكرة شتات (الساعدي، 2019: ص86-87)

نلاحظ أن النص من بدايته حتى نهايته يمثل "صورة متكاملة لاستخدام التكنيك السينمائي في الجمع بين الصور المرئية والسمعية، وفي توظيف القص وفي تجميع المتشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية" (عيد، ، ص58)، وهذا ما جعلنا بداية أن نشير إلى المشهد عند الشاعر؛ إذ يعتمد اللقطات التفصيلية القريبة التي يركز فيها على زاوية الرؤية، فاللقطة أو المشهد الذي نفذ فيه فكرة النص كان بعد استيقاظه لصلاة الفجر بعشر دقائق، لذا جاء النص موزعا على لقطات متتابعة ومتوالية تسير وفق تسلسل زمني متداخل يقدمه الشاعر بأفعال مضارعة دالة على استمرارية الحدث، مستثمرا إياها في خلق مشهدا يقوم على الفكرة التي أشرنا إليها، وأما المكان الذي أوضح فيه مجريات الأحداث فقد كان في منزله والفضاء كان داخل هذا المنزل مبتتيا أول مشهد يثير المتلقي إلى الحدث الأكثر بروزا وإثارة في النص والذي بفعله حصل تفاجئ الشخصيات والمتلقي على حد سواء الذي يظهر بداية حركة الأطفال ودورانهم حول الشخصية الرئيسية (أبصر أطفالا حلوين/ يدورون علي)، ثم يبدأ بالترج في التفاصيل ليقدم حال الزوجة الباكية والمنكسرة على ما حصل، بعدها يقترب السيناريسيت / الشاعر ليجمع لقطاته أكثر قريبا ودقة مصورا الحالة النفسية للشخصية من الداخل التي تشي بعجزها وحيرتها في أمرها (لكني لا أعرفهم)، لذا فإن الشاعر يبث في هذا المشهد حاضرا مؤلما يناغم حالة البؤس والانكسار، مجسدا في سيناريو محزن، يضم مشاعر الزوجة المأزومة وتأثير الأطفال عليه لاسيما أصغرهم سنا لأنه الأقرب إليه، الذي جاء

أقرب للواقع ومحاكيا له، وعلى الرغم من واقعيته، لكن تبعر الكلمات يوحي بغرائبية المشهد ومدى قسوته على من حوله وعليه أيضا خاصة بما أظهره من توسل (يا رب)، ليوحي بمقدار الألم الذي تعرض إليه بعدما وصل به الحال إلى مرحلة الحيرة والضياع، تتلاشى فيها معرفة الأحبة، وتخفت فيها أضواء الذاكرة، وتتطفئ فيها شعلة المعرفة، وتتقطع فيها سبل التعبير ومن ثم ينتقل إلى المشهد الثاني، مجسدا لنا فيه تحول الحدث من حيز العائلة ليشمل الأصدقاء ومدى تأثرهم وشعورهم بالانكسار لما جرى

التّم الأهلون حوالي

ونادوا كل صديق أعرفه

البيت يموج بأشكال الناس

لكني لا أعرف هذي الناس

لا اتذكر أحدا منهم أبدا

أسمعهم يحكون فلا أفهمهم

لا أسمع إلا أصواتا تصدر منهم

الناس هنا أصواتٌ أصواتٌ أصواتٌ

اللغة انطفأت يا رب

والذاكرة شتات (الساعدي، 2019: ص87-88)

يقوم السيناريست/ الشاعر بعرض مشهد آخر يصور فيه كيف حضر أهله وأصحابه بعدما علموا بما جرى له، ليجعل هذا المشهد في حيز داخلي وهو المنزل والغرفة تحديدا، مستعملا زمن المضارعة الذي يدل على استمرارية مشهد فقدان الذاكرة، جاعلا هذا المكان الداخلي مسرحا حيويا يموج بجموع الاقربون إليه، وبما أن هكذا مشاهد لها حضورها في الواقع الذي تدور في فلكه، فحينما تحل المصيبة تجتمع الأهل والأصدقاء؛ إلا أن الشاعر جعل المشهد أكثر غرائبية مما سبقه، فقد تجاوز فيه عدم معرفة الوجوه، وفقد القدرة على التعبير إلى عدم استطاعته على فهم ما يُقال وتمييزه، فالناس عنده مجرد أصوات في أصوات (أسمعهم يحكون فلا أفهمهم/ لا أسمع إلا أصواتا تصدر منهم)، بعدها ينتقل الشاعر للمشهد الثالث، باثا للشريط الفلمي بأسلوب درامي، تتجلى فيه اللقطات الملموسة التي يجدها القارئ والمتفرج في خضم حياته، وفي ممارساته اليومية؛ لكن ليس بالزمن ذاته

قالوا إسمع

هذا كان الأقرب من بين جميع الأصحاب

علك تفهم ما يحكيه إليك

لكني لا أفهم أبداً

فدنا مني

ذاك الأقرب من بين جميع الأصحاب

وراح يحدثني ويحدثني

وظل يثرثر مكتئباً ويقول

يا مجنون

كيف نسيت العالم في خمس دقائق؟

كيف نسيت الناس؟

كيف نسيت الكلمات؟

وظل يحدثني عن أسفارٍ مرثٍ

ويعدد أسماء نساءٍ كثيرٍ

ويقول

يا مجنون

يبدو إنَّ الليل على شفقتك

سيغفو ويطول

لكني لا أعرفه

لا أفهمه

لا أفهم غير الصمتِ كلام

قد ملَّ صديقي مني

عاتبني وشكا

قبلني في خوفٍ هذي المرة

قبلني وبكى (الساعدي، 2019: ص88-89-90)

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يجعل المشهد أو اللقطة في داخل الحيز المغلق، لكن ليس بالزمن نفسه؛ بل تحول إلى زمن اليوم التالي، وما زاد حدة المشهد هو بدء الشخصيات بطرح أسئلة عن جدوى وجودها، ف"عن طريق الاستفهامات والتساؤلات المؤدية إلى التأمل والاستكشاف من داخل الفعل الشعري يتكامل المشهد" (شريح، 2010: ص153)، وهذا الإلحاح بطرح الأسئلة وتكرار الحديث من قبل السائل، فضلاً عن تكرار لفظ (يا مجنون)، يقابله تكرار عدم الفهم والمعرفة من

قبل شخصية الشاعر جعل الحدث يتوافق مع مرحلة السيناريو التنفيذي الذي يذيع فكرة النص، فقدان الذاكرة واستحالة استرجاعها، ثم يتحول إلى لقطة سينمائية تالية يكسر فيها حدود الزمن المحدود الذي يتمحور حول الأربع والعشرين ساعة ليجعله لأيام متتابعة من الثاني حتى العاشر، لكنها تدور بنفس الفلك المكاني الداخلي الذي تنتمي إليه، وذات الأفعال التي تدل على المضارعة لتزداد وتيرة المشهد من رؤيته لأحلام قصيرة المدى وعدم قدرته على التعبير عنها، كاشفة لنا هذه اللقطة في الوقت ذاته صدق الشعور الذي ظلت به ذات الشاعر غير مجبولة على معرفته وغير مدركة من أن الماء سيروي عطشها.

ومضى اليوم الأول  
وأنا لا أتذكر أنني كنت هنا  
أو ماذا أفعل في هذا البيت  
في تلك اللحظة  
أحسستُ بأني عطشان جدا  
لكني لا أعرف إن الماء سيروي عطشي  
لا أعرف إن الماء هو الماء  
ومضى يومٌ ثانٍ..... عاشر

..... (الساعدي، 2019: ص90-92-93)

ويستمر الشاعر بعرض الحدث الرابع، حاملا عين كامرته ويتجول بها في قرارة نفسه وخلجاتها (وأنا ما زلتُ بذاكرتي الطينية مبلولا/ لا مندهشا بضياح العمر ولا حائر/ لكني أغفو منتصف الليل قليلا/ فأرى أحلاما كثيرا/ ووجوها تركض كالخيل بذاكرتي/ ونساء يلعبن بطين الأيام الأولى/ اللحم قصيرٌ جدا) (الساعدي، 2019: ص91-92)، ولعل هذه اللقطات التي خطط لها الشاعر، فضلا عن تسليطه عدسة الكاميرا عليها، انتجت مشهدا بانوراميا مأساويا ينم عن حالة الانكسار والضياح التي كانت تعيشها ذات الشاعر، فمحنته المأساوية جعلته لا يعرف شيئا على الاطلاق حتى أسباب الحياة هو جاهل بمعرفتها (لا أعرف إن الماء هو الماء)

وفي المشهد الأخير يسير الخيط السردي في المسار ذاته، وفي الابعاد المكانية ذاتها الذي يدور فيها الحدث:  
ها أنا وحدي  
بعد شهرٍ مرت  
ما زلتُ على هذا الحال

مركونا في أقصى زاوية في البيت

كأي أثاثٍ مكسورٍ

تهمله سيدة البيت (الساعدي، 2019: ص93)

يبتني الشاعر آخر المشاهد وبمدة زمنية طويلة دامت لأشهر عديدة، متوقعا داخل ذات الحيز المكاني الداخلي المغلق (البيت) الذي احاله وكأنه أثاث مهمل داخل المنزل، ولذا نرى الشاعر يرتقب حاله المنكسر الذي اعتادت أسرته على فقدانه لذاكرته، الذي قد أسفر عن هبوط النزعة التأثيرية لديهم، لكن احساسه بالانكسار والتشظي وعدم مواصلة الحياة، جعله يأتي بلقطة أخرى مستدركا فيها نفسه، ومحاولا من استرجاع ذاكرته

ولكن

يتمسك في أزرعه الأطفال

ما زلتُ على هذا الحال

حتى ناداني الولدُ البكرُ

وقال

تعال

ولدي في الصف الثالث في مدرسةٍ قرب البيت

فأتيت

أجلسني ما بين يديه

وراح يفتش عن أقلام رصاصٍ

ودفاتر مهملةٍ

وكتابٍ للصف الأول

الخلدونية في الصف الأول واضحة جداً

قال

أبتي

ردد هذا الحرف معي

آ آ آ

فخجلتُ من الطفل العابث في ذاكرتي

وبدأت أردد

آه آه

ردد يا أبتى

باء باء

.....

.....

من أنساني بلدي؟

أفلتُ يدي

وبكيتُ كثيرا

حاولتُ

ولكن ولدي (الساعدي، 2019: ص94-95-96-97)

لكنه وخوفا من مساورة القارئ الملل بثبات وضعه وعدم قدرته على الفهم أو التعبير، فضلا عن ذلك فهذه اللقطة محاولات أولية للنطق وكأنه طفل لا يعرف شيئا، كاسرا أفق التوقع في ذات الوقت، ومعيدا بعض شتات الذكريات، وكأن هذه الكلمات القليلة قد اعادت إليه سني عمره الأولى، وهذه اللقطة تضم في دفتيها المحاولات الايجابية التي كانت ذات الشاعر المنكسرة تبحث عنها من أجل استرداد ما فقده، ليجعل النهاية مفتوحة في هذا المشهد لأجل أعمال الأفكار والتأثيرات المختلفة.

ثالثاً: السيناريو من الوصف إلى الحوار

يشكل الوصف قيمة مركزية عليا في الشعر الذي يتخذ من الوصف "وظيفة جمالية، ولذا يكثر الوصف المجازي، إذ تنهض اللغة فيه بوظائف جمالية يتلاشى معها كل شيء، خارج حدود هذه اللغة الوصفية" ( هلال، 2006: ص135-136)، فالشاعر عموما يارتكزه على اللغة في بناء نصه "لا يستخدمها بدلالاتها التقليدية التقريرية، بل يمنحها حياة جديدة مشعة بما يحدثه فيها من تأثيرات وانفعالات عالمه الشعوري الخاص؛ ولذلك فالألفاظ والتراكيب الجديدة تتجاوب مع الشاعر المبدع الخلاق وتتغذ من النظام التقليدي للقصيدة، ولهذا فالألفاظ في القصيدة ليست مجرد أصوات وأشكال خارجية، بل هي ذات مدلولات معنوية" (السامرائي، 1983: ص418)، وهذه المدلولات المعنوية هي التي تشكل طبيعة الوصف وجوهره الذي من خلاله يتبين المحيط المادي الذي يختبئ خلف ستار الألفاظ، مشكلا بذلك نوع من الصور الوصفية التي "تقدم مشهدا بصريا سمعيا بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعممة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف وتصويره من زوايا مختلفة متتابعة اجزائه مستقصية كل محتوياته للإمام بجميع المشهد"

(الرواشدة، 2015: ص95-96)، الذي من خلال تلك اللقطات المشهدية الوصفية ينفذ نحو الحوار الذي يستبين من طبيعة التشكيل المشهدي وجوهر السيناريو وانعكاساته في النص الشعري، فهو جزء لا يتجزأ من السيناريو بصفة عامة، والوصف بصفة خاصة، فمع أنه يعد "تقنية مسرحية، فإن الفنون الأخرى مثل الشعر والرواية قد اتخذته وسيلة تعبيرية خصوصا الشعر، فالشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه وسيلة تحقق الدرامية في قصيدته وتبتعد بها عن الغنائية والترهل، كما تؤكد نزوعه للحوار ورؤيته المتشابكة والمعقدة ومحاولة إعادة صياغة العالم المتشظي وحواره" (هلال، 2006: ص104)، وهذا الحوار بدوره على قسمين "الحوار الخارجي: دIALOGUE، وهو الحوار الذي بين شخصين أو أكثر، والحوار الداخلي: مونولوج، وهو صوت ضمير الإنسان الصاعد من اعماق نفسه، مستقيدا الشاعر المعاصر من كليهما في تعزيز رؤيته الشعرية بالتعبير عنها بأكثر الأساليب درامية وقدرة على تجسيم التجربة وقربا من الطبيعة البشرية" (الرواشدة، 2015: ص176)، وفي كليهما من وصف وولوج إلى الحوار فإنه "يعتبر المضارع الزمن اللغوي الوحيد الذي يسمح باستخدامه، وينبغي أن يكتب السيناريو بجمل بسيطة مع الابتعاد عن أية تأثيرات أسلوبية خاصة" (هارو، 2013: ص26)، مركزين في الوصف على الأماكن والشخصيات التي من خلالها نستبين الحوار وطبيعته؛ إذ يتبدى المقطع الأول بوصف الشخصيات التي حوله بعد أن فقد ذاكرته:

أبصر أطفالا حلوين

يدورون علي

وأرى امرأة تبكي وتتوح

وفي هذا المشهد الوصفي من الفضاء الداخلي الذي كان يجتمع به كل من الشخصيات، يبدأ السيناريسيت/ الشاعر بإعطاء المتفرج معلومات عما يدور في حيز الفضاء الداخلي من حركات وتصرفات كانت متداخلة مع حجم الحدث الذي يقدمه الشاعر من خلال مسحية الكاميرا، لنكون حيال مشهد وصفي تم عبر تنقل الكاميرا في الفضاء المصور، وذلك برصد حركة الأطفال وإحساسهم الشعوري الذي يتمحور حول طبيعتهم وبراءتهم وسجيتهم، فيسيرون على وتيرة فرحهم الاعتيادية، ثم ينتقل الشاعر بعدسته، ليصف مشهدا آخر، مثبتا فيه الكاميرا على زوجته، واصفا حالتها بحسيتها وحيويتها التي انتابها الحزن والبكاء حينما علمت بأمره وحالته، فالشاعر هنا يُدخلنا في جوٍ وصفي يُظهر فيه النزعات الشعورية والإحساسات النفسية للزوجة المنكسرة والضائعة في تيه المجهول وحجم المصيبة.

ثم ينتقل إلى المقطع التالي واصفا حالة الأهل والأصدقاء بعدما علموا بحالته، متطرقا إلى وصف المكان الذي تقع فيه تلك الأحداث وهو البيت وكأنه بحر هائج.

التمّ الأهلون حوَالِي

ونادوا كل صديق أعرفه

البيت يموج بأشكال الناس

مما يبدو في هذا المشهد الوصفي أن كاميرا الشاعر لم تكن ثابتة، فقد كانت تدور في الفضاء الداخلي، راصدة كل وجوه الأهل والأصدقاء، مع حركة وعدم ثبوتيتها كان توظيف الزمن المضارع متوافقا مع طبيعة الوصف في السيناريو، فالفعل المضارع (يموج) الذي استعمله الشاعر يدل على استمرارية الحدث والمشهد معنا.

بعدها ينتقل إلى المقطع التالي ليصف فيه شخصية صديقه المقرب الذي حضر بعد مناداة أهله لجميع أصحابه، عسى أن يشكل حضوره حافزا في استرداد بعض ذكرياته من خلال تحاوره معه:

قالوا إسمع

هذا كان الأقرب من بين جميع الأصحاب

علك تفهم ما يحكيه إليك

لكني لا أفهم أبداً

فدنا مني

ذاك الأقرب من بين جميع الأصحاب

وراح يحدثني ويحدثني

ويبدو أن السيناريست/ الشاعر في النص يستدعي أكثر من متحاور؛ لأن المشهد "الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثير" (اسماعيل، د. ت:ص299)، ومن هذا المنطلق أراد الشاعر أن يجعل المتلقي/ المشاهد لسيناريو الشعري أن يفهم العناصر النفسية للشخصيات، ولاسيما شخصية الصديق الأقرب إلى نفسه ووصف حالته التي كانت قلفة ، مكتئبة، معاتبة، شاكية، باكية، وكل هذه المشاعر والخلاجات النفسية كانت ظاهرة على الشخصية؛ لأنها محبة له، استطاع الشاعر أن يصفها ويقدم بها مشهدا وصفيا عبر الحوار. ويليه مقطعا آخر، نلاحظ تحاوره مع نفسه كعادته منذ بداية القصيدة، لكن حوار هنا ازداد في وقع البحث عن مسببات حالته ومدى شدة ما يمر به حتى إنه لا يعرف أن الماء هو الماء، مقدما مشهدا وصفيا من خلال عدسة كاميرته التي جعلها تتجول في خاطره وقرارة نفسه "وكانها ناظور طبي أو سونار يصور" (خضير، 2021: ص193) ما كان يشعر به.

ومضى اليوم الأول  
وأنا لا أتذكر أنني كنت هنا  
لا أعرف من أين أتيت  
أو ماذا أفعل في هذا البيت  
في تلك اللحظة  
أحسستُ بأني عطشان جدا  
لكني لا أعرف إن الماء سيروي عطشي  
لا أعرف إن الماء هو الماء

الشاعر في هذا المقطع يقدم لنا وصفا سيناريويا دقيقا، متكئا في تقديمه على الزمن المضارع، ليشير من خلاله على استمرارية ما يشعر به وما يختلج في كينونة نفسه من مشاعر الألم والضياح، وكل ذلك جاء عبر الحوار الداخلي، مؤلفا مشهدا سينمائيا لشخصية الشاعر. ليصف بعدها ما يعانيه من أحلام وانفراطها منه حديث داخلي ينبئ بتعلق الصور فقط داخل مخيلته ودون القدرة عن التعبير عنها بالألفاظ، لكنه يستثيره دهشة المقابل من خلال التمازج بينه وبين ابنه الذي يسعى لاستدكار بعض الأشياء من حياة والده ولعله ينجح عن طريق العناصر الصوتية للتعليم الأول من حياته آه آه ، باء باء، مقدما لنا مشهدا سمعيا وبصريا مستعينا بمعطيات الصورة السينمائية بهذه اللغة المرئية من خلال الحوار بنوعيه

### النتائج

- 1- استطاع الشاعر عارف الساعدي أن يجسد مفهوم السيناريو ومراحله في سطور قصيدته (حدود الذاكرة الطينية) بشكل يتوافق مع اللقطات السينمائية شكلا ومضمونا تخطيطا وتنفيذا، فضلا عن احساسه بقدرة التقنية السيناريوية في ائصال رؤيته الشعرية، وتجربته الشعورية، بكل أبعادها إلى المتلقي، لذا كان توظيفه لهذه التقنية ينم عن وعي معرفي ووجداني.
- 2- تمكن الساعدي من تقديم محتوى معرفي نابغ من تفسيرات رؤيته للحياة من خلال الفكرة العامة للقصيدة التي تعد العنصر الأهم في النص السيناريوي وبناءه؛ إذ جعل من الفكرة تنطق بما في داخله من مثيرات تتم عن اليأس، والإحساس بالضياع والتشطي والانكسار.
- 3- استعان الساعدي بمعطيات الصورة السينمائية عبر تجوال كاميرته الشعرية، التي قدم عن طريقها لقطات مشهدية وصفية نافذة في الوقت ذاته نحو الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي.

4- بُنيت أحداث قصيدة (حدود الذاكرة الطينية) على حيز فضائي داخلي واحد وهو البيت، الذي جاء وفقاً لطريقة التقطيع في السيناريو، وهو تحديد المكان الذي تُرسم فيه لقطات مشهد النص الشعري.

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.
- الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، تر: محمد الزكراوي ومراجعة حسن حمزة، المنطقة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2014م.
- التشكيل الحدائي في القصيدة الومضة موجبات الولادة وخصائص المعمار الفني، نادية هناوي سعدون، كلية التربية الجامعة المستنصرية، مجلة أقلام، ع2، آب، 2012م.
- التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، دراسات، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015م.
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسة نقدية)، محمد عجور، دائر الثقافة والإعلام، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2010م.
- التيار القومي في الشعر العراقي الحديث، ماجد أحمد السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ط، 1983/.
- دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5، 1974م.
- السيناريو، سد فيلد، تر: سامي محمد، مكتبة مدبولي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د. ط، 1989م.
- الشعر العربي الحديث الأصول التطبيقية والتاريخية، جلال فاروق شريف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د. ط، 1976م.
- الشعر والفكر المعاصر/ من أبحاث مهرجان المريد الثالث، مجموعة مؤلفين، منشورات وزارة الإعلام، العراق - بغداد، 1974م.
- فن كتابة السيناريو، فرانك هارو، تر: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، مكتبة الأسد، 2013م.
- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، حسين طلال زينل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2012م.
- قضايا الحدائة في شعر ريم قيس كبة، حسين هادي خضير، رسالة ماجستير، جامعة واسط، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2020-2021
- كيف تتم كتابة السيناريو، إنجا كاريتنيكوف، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1999م.

- مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، عصام شرتح، دار الينابيع، سورية- دمشق، ط1، 2010م.
- معجم المصطلحات السينمائية، ميشيل ماري، تر: خيرية البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005م.
- نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزيطان تودورف، تر: عبد الرحمن بو علي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016م.

