

الصورة المسرحية في شعر حمد الدوكي

م.د محمود عجاج فهد / وزارة التربية / المديرية العامة لتربية صلاح الدين / قسم تربية العلم

The theatrical image in the poetry of Hamad Al-Dukhi

Mahmood Ajaj Fahad

Dfdg882@gmail.com

الملخص:

يهدف هذا البحث في الكشف عن استراتيجية إبداعية، تكمن في أحداث نقلة نوعية في الشعر العراقي الحديث، من خلال الصورة واللغة الشعرية وامكانياتها في التعرض لأنماط التعبير الياحائي؛ ليضع القارئ أمام تساؤلات وتاويلات عديدة، وذلك يمنحنا متعة القراءة والكشف والاستطلاع، وهو ما ولجنا إليه في منجز حمد الدوكي، الذي ارتكز البحث على مطلبين: الحوار، والسينوغراف، وهما قد ارتبطا بوجود الشاعر وأحاسيسه وخباياه، فكان المسرح مبعثاً معبراً وتنقيساً لإبداع الشاعر الدوكي. الكلمات المفتاحية: الصورة، المسرح، شعر، حمد الدوكي

Abstract

This research aims to reveal a creative strategy that lies in creating a qualitative shift in modern Iraqi poetry, through the image and poetic language and its potential in exposing suggestive expression patterns, to put the reader in front of many questions and interpretations, and this gives us the pleasure of reading, discovery and exploration, which is what we have reached in the achievement of Hamad Al-Dokhi, whose research was based on two requirements: dialogue and scenography, which are linked to the poet's conscience, feelings and secrets, so the theater was an expressive source and outlet for the creativity of the poet Al-Dokhi. Keywords: Photo, Theater, Hamad Al-Dukhi

مدخل:

سعى الخطاب الشعري عبر شبكات التواصل المتنوعة إلى الانفتاح والتطور في ذكاء لغوي يتمثل في التداخلية بين أنماط التعبير الشعري الذي من شأنه أن يعزز مفهومه الاستجابية الحياتية في تفاعلها التداولي، هذا الخطاب يفتح أمام المتلقي القارئ بوصفه المساهم الفاعل في العملية الإبداعية من خلال مديات ورؤى تسهم في فك شفرات القول الشعري، وتعين على رسو الفهم بمنطقية وحيادية يكون المتلقي قارئاً مشاهداً لاسيما في قراءة النصوص التي فيها تداخل من فنون أخرى كالمسرح باعتقاده على ضخ الصور الحركية في تحاورية تسمح للصراع أن يرتفع، وتتضارب بتكثيفاتها في أفق القول أو العمل الإبداعي الفني، هذا التنبني للخطاب الشعري بوصف الخطاب مفاهيم الفهم الآلية القولية رفع من سقف الافادة من تلك الفنون، على هذا فأننا نلاحظ أن النص الحديث قد انفتح، وحاول ان يتجاوز الايقاع والغنائية التي اتكأت عليهما القصيدة العربية، فالنص المفتوح هو: ((انقطاع شامل عن مفهوم أو شكل القصيدة، وإعلان عن نهاية تاريخ القصيدة وبداية لنمط جديد هو شعر النص أو نص الشعر)) (الماجي، ٢٠٠٩: ١٥٨٢) هذا الانقطاع يتبنى مشروعية الاصطدام الصوري في النصوص، يتمثل في التحديث لما ينتمي اليه النص الشعري، لذا فإن قصيدة الحداثة تجاوزت لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي تم إنجازه، لأن الشاعر الحداثي يبحث عن الاشياء التي لم تتجز بعد، فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية، وصنعت مناخاً استعارياً شديداً بالعصف بالمنطق القديم (ريان، ١٩٩٦: ١١٧)، وقد طرحت اللغة الحديثة بذكائها التواصلية وتفاعلها مع الفنون الأخرى صوراً تصالحت مع الموقف الأدبي، حيث طرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة والمدهشة تعدداً في المعاني يجعل من الصعوبة بمكان تحديد أطراف التصوير، هذا البناء النصي في الشعر الحديث ينزع، نحو الخروج عن المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو الغاء الحدود بين الاجناس الأدبية في النص الواحد (ريان: ١١٧)، كل ذلك يحسب ان القارئ يفيد في فهمها عبر خلفيات تم التعاطي معها، وهي التي تتصل بخياله، فهي ((تغذي خيالات القارئ المتلقي اثناء الفعل القرائي)) (فضل، ١٩٩٢: ٢٥٩)، والذي يهم من هذا كله هو إفادة الشعر من تقنية (المسرح)، فقد وظف هذا الفن على الشعر، لذا فهو رافد فني قصده الشاعر المعاصر، واستقى منه البعض الوسائل والتكتيكات والسمات الجوهرية (الرواشدة، ٢٠١٥: ١٩). هذه الوسائل اكسبت الشعر قيمة فنية توجهت عبر آليات الخطاب الشعري إلى تقانات تأثيث النص

الشعري الحديث، وهو ما يعبر به عن ((تعدد الابعاد وتفاعلها في رؤيته الشعرية الحديثة)) (عشري، ١٩٧٨: ٢٠٤) لذا فإن القصيدة المعاصرة استلهمت خصائص البناء الدرامي وأفادت من أسلوب الحوار وبعض العناصر المسرحية ك(الشخصية والسينوغراف) وقد حرصت القصيدة المعاصرة على مد جسور التواصل مع الفن السابع والافادة من تقنياته لتطوير بنائها (عشري: ٢١)، فقد تعالق الشعر مع المسرح واستمد منه بعض تقنياته التعبيرية، فالمسرح الشعري هو ((نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتتميزه)) (سخوخ، ٢٠٠٥: ٢٦)، ومن أهم التعريفات للمسرح ما ورد في المعجم من أن المسرح كلمة تستعمل ((للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة)) (إلياس والخطاب، ٢٠٠٦: ٤٢٢)، فهو قد تعالق مع الشعر لأن فن المسرحية بوصفها ((إنشاداً أدبياً في شكل درامي مقصوديه أن يعرض على خشبة المسرح)) (علوش، ١٩٨٥) فالصورة المسرحية هي استنطاق تصويري لأشياء يقترحها الحدث الشعري، عبر تقانات جمالية، كما أن لغة المسرحية في اتصالها التعلقي يجب ان تكون لغة ((شفافة غير كثيفة تضيء المعنى ولا تطمسه، ويستعان بها على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف)) (الحديدي، ١٩٩٦: ١٢٠) فأداة الشاعر في الادب الكلمة، وأداة الشاعر السينمائي هي الصورة المرئية، لكن الشاعر جعل من تلك الكلمة أداة لتصوير الفكر هو حال (الكاميرا) المستعملة في تصوير المشاهد المسرحية، إذ تظل في المسرح ثابتة شأن المتفرجين، والحدث هو الذي يقوم بالحركة أمام الكاميرا في الدور المسرحي، باستثناء حركات الزوم (zoom) من ابتعاد واقترب (الدوخي، ٢٠١٧: ١٠٧) فهي بشكل ثابت في المسرح يجعل الحدث هو الذي يتحرك بحركة الأشخاص إذ تصور الكاميرا المشاهد. هذا الثبوت للكاميرا التصويرية ساهم في استقدام لغة حوارية تتكثف باختزالية في المشهد المسرحي، وقد أفاد الشاعر المعاصر من تقنية الصورة المسرحية وتعاطف معها عبر نوعين من انواع المشهد، الأول المشهد البانورامي الذي يعتمد مسرحية المشهد، والثاني المشهد (senic) الذي يعتمد على الوصف للأحداث، (الدوخي: ١١٩) من ذلك تنبثق الصورة الشعرية الحديثة باختزالية اللغة وتحويرها بانزياحات تمسح الأحداث من خلالها، وتبني صوراً تستند الى الافادة من الفنون الجميلة، بوصفها طاقات اشتغالية تدير حركية المعنى، وقد أفاد الشاعر من تقنية (المسرح) مستقماً منه بعض العناصر المسرحية كالحوار والسينوغراف، وفي ما يأتي استعراض لتلك الصور المستوحاة من هذا الفن في نصوص الشاعر محاولة الكشف عن بعض الصور التي أداها باشتغالية واحترافية في اشعاره.

أولاً: الحوار ورد في معجم المصطلحات أن الحوار مصطلح يدل على ((تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية))، (هبة والمهندس، ١٩٨٤: ١٥٤) والحوار وسيلة يعتمد عليها البناء المسرحي في تراتيب الحديث الموصوف، ويتميز الحوار في النصوص المسرحية بأنه ((يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليه.. ويولد في المتلقي الاحساس بأنه مشابه للواقع على أنه نسخة حرفية منه))، (صوفي، ٢٠١٢: ٢٠) هذا الاحساس يترجم إلى تكثيف رؤيوي يمتاز بحدة الشد في رص الأحداث الدرامية يتبناها الحوار بطاقته الاختزالية بصفته معياراً نفسياً يمكن أن يضيق نفسيات الشخص الفنية بحرفية تمتاز إلى الذكاء والحدق في التعاطي مع الفكرة التي المصور إظهارها عبر تقنية الحوار، (صوفي: ١٩) ولأن الحوار يسهم في ضخ الفكرة ويرفع من قدرتها على الظهور فهو يكشف الفكرة بدقة، ويعمل على تعميقها في الصورة المسرحية، الذي تكفل بها بصفته ينحاز لثيمة العرض الدرامي، لأن المسرح لا يمكن أن يتخلى عن فاعليته في صناعة المشهد الدرامي، ولأنه يعمل على تصعيد الصراع، ويدفع بالحدث نحو الذروة ولكي يوصف بأنه مسرحي ((أداة الاداء التعبيري الوحيدة)) (قميحة، ١٩٨٧؛ ١٨٤)، فهو يكشف عن حوادث العرض ويقدم الافكار بطريقة جديدة لجأ إليها الشاعر المعاصر هروباً من قيد الغنائية، كما أسلفنا. على هذا فإن الحوار تقنية مركزية يصل بها الشاعر إلى أقصى صورة لفهام المتلقي (القارئ) إذ هو وسيلة من وسائل السرد يسهم في إيضاح الفكرة، فلم يكن الشاعر المعاصر ليستعير هذا البناء من الفن المسرحي إلا محاولة منه في تحقيق الوحدة العضوية للصورة الكلية، وإعطائها مزيداً من الحيوية، فو ينأى عن الغنائية المطلقة، والذاتية المنغلقة، (قاسم، ١٩٩: ١١٥) لينجح في تعزيز القيمة الفكرية والعاطفية ويعطي المشهد جرأة على الحضور في ذهن المتلقي الذي يعيد ما تصوره من أحاسيس ترافق المشاهد السينمائية. يشكل الحوار بنوعيه الاحادي (مونولوج) والمتعدد (الديالوج)، ((واحداً من أبرز عناصر السرد التي استقدمها الشعر ضمن محاولات هروبه الدائمة من شبهة الغنائية التي تجعل من الشاعر مركز القصيدة ومحورها ولسانها الاوحد))، (مطلب، ٢٠٠٣: ٦٥) ويكون الحوار في الشعر تلويناً سردياً، يختبئ الشاعر وراءه ويشغل على إضاءة النص، ويسهم في استعراض جزئيات الاحداث وتدبيج الافكار، ويفصح عن ثيمة (موضوعه). (مطلب: ٦٦) فالحوار في القصيدة الحديثة يتمتع بلياقة لغوية تضخم نبرة الصراع، هذه التقانة الحديثة اعتمدها الشاعر في بناء نصه حتى أنك تلاحظ ان بعض النصوص يتم تغطيتها بأسلوب الحوار، وهو ما لا نشهده في الشعر العربي القديم، الذي ظل فيه الشاعر هو القصيدة وصوتها وصوته ولا صوت سواه. (مطلب: ٦٦) والذي لوحظ أن الشاعر قد أفاد من تقنية الحوار وبنى بعض نصوصه بأسلوب الحوار المسرحي. اعتمدت نصوص الشاعر على البناء الدرامي القصصي ولعبت دوراً فاعلاً في صناعة الصورة المسرحية والسينمائية بوصفها

فنين حركيين يمثلان اختزالاً لصورة أكثر حركية وخروجاً على المألوف، فالقصيدة المونتاجية قد تمثلت في شطايا نصوص قادها النسق الفني إلى التعامد مع فني المسرح والسينما كمضمارين يتمنان للشاعر أن يبني نصوصه الحديثة، فإن الاشتغال المسرحي في عناصره قد ترافق في معطياته مع السرد الدرامي الشعري وعمل على تجسير الهوية بين الغنائية والسرد لينفعل ويلون صورة حركية. نلاحظ هذا الاشتغال المسرحي في قصيدة (الوطن ولها) يقول فيها: (الدوخي، عذابات الصوفي الأزرق : ٨)

أذكرها جيداً

وهي تطعم نخلتنا حجراً.

- قلت لأمي..

- فقالت بني: ستأكل من تمرتنا ثم

تخجل

- فقلت وإن هي..!

- فقالت بني: سيتعبها رميها ثم

ترحل ففي النص حوار درامي يتمثل بقصيدة، فهو مسرح على شاشة عرض يحكمها تجاور لقطي بنورامي، وهو مشهد (الجارة) إذ المكان المؤثث وهو (البيت) و (النخلة) و (الحجر) ثم يبدأ المشهد البنورامي وهو مشهد (الجارة) وهي تطعم النخلة حجراً وهي ترمي الحجارة إلا أن اللقطة هنا لقطة مشهدية (تطعم نخلتنا حجراً) مقدمة بأسلوب انزياحي بدلالة الفعل (تطعم) بعدها يهرع الابن إلى أمه كي يخبرها (فقلت لأمي) وهي لقطة حوارية غير منتهية بدلالة النقطتين بعدها مما يدل على أن هناك كلاماً يخبرها الابن، فالمشهد في شاشة العرض مشهد حوار بين (الأم) و (الاب) بعدها تخبره أمه أنها ستأكل من ثمرها وتخجل، هذه اللقطة (ستأكل من تمرنا ثم ترحل) هي مشهد لصورة (الوطن) فالنخلة ترمز إلى وطن والجارة ترمي حجراً، ثم يتغير المشهد إلى حوار ختامي (وإن هي..!) هذا الانقطاع المشهدي المتمثل بعلامة تعجب التي تدل على الانتباه يرتفع الحوار فيه إلى دفع الحدث كما في الإجابة على الأم (يتعبها رميها ثم يرحل)، هنا يكتمل حاضر المشهد الحوار الختامي وهي صورة الوطن الدال والام المدلول، ليكتمل البناء الحوار في لقطات شعرية يتمثل في عدة مشاهد بانورامية لصورة (الجارة و النخلة والام) وهي صورة الاعتداء والطمع في خيارات البلاد. ومن المشاهد الحوارية المسرحية في قصيدة (صرخة) قد تكفلت بالمشهد الحوار المسرحي والمتصدر بلازمة أو مفتتح بعنوان (العراق طبقة بيض يحملها كنغر..) هذه اللازمة شكلت تواصلاً والقصيدة اعتمدت النظام (الدائري) وهو عودة الفكرة أو رجوعها إلى مفتتح أو مستهل النص، هذا الحوار المسرحي نفذ بأسلوب تهكمي داخل خشبة المسرح، إذ يكون الحوار في دائرة مغلقة أو هو ذاتي يفتح قليلاً يقول فيه: (الدوخي، مفاتيح الأبواب مرسومة : ٧٩-٨٠)

ما زال الكنغر

يقفز فوق البيض

والامة

أنثى قد دخلت

في زمن الحيض

يا شيخي:

يؤسفني

درويشك يكذب مثل الناس

ويهزأ بالكشف وبالفيض

يا شيخي:

الموت هو الضيف اليومي!!

وهلاكك خنجر

.... أخشى ما أخشى

أن لا يكفي البيض لقفز الكنغر

يؤثّر الشاعر النصّ بديكورات فهو يصور حال العراق كأنه سلة بيض يحملها كنغر، الحوار منفذ بفضاء مسرحي (كنغر، بيض الضيف اليومي، الهلال، خنجر) هذه الاكسسوارات التي تدعم المشهد الحواري شكلت مسرحاً مفتوحاً يتكون من مشهد حوار، فالكنغر يقفز فوق طبقة البيض وهذه دلالة عامة ثم يأتي المونتاج بلقطة حوارية (والامة أنثى قد دخلت في زمن الحيض) وقد شبه الشاعر الامة العربية بأنها امرأة في دورتها الشهرية (الحيض) ثم ان هذا الايقاع الذي يتكلفه المونتاج (بيض، حيض) لجرس الكلمات هو مفتتح حوار أولي لينفتح على الاشتغال الفعلي الحواري في مشهد حوار متصدر بحرف النداء (يا) (يا شيخي): يؤسفني فدلالة يؤسفني في المشهد المسرحي هي لفظة ممسحة تفتح مجالاً أرحب للتخيل وهي: (درويشك يكذب، يهزأ)

ثم يستمر بالحوار (يا شيخي):

الموت هو الضيف اليومي!!

ينبه بهذا الحوار ان الموت ضيف يومي مرحب به، ثم ان دورة الاشهر هذه الزمنية للهِلال هو اختصار للزمن وهي دلالة الموت الخفي الموت اليومي ثم تأتي اللقطة الصامتة:

..... أخشى ما أخشى

أن لا يكتفي البيض لقفز الكنغر

هذه اللقطة الحوارية الصامتة هي انفتاح الحوار قليلا وهو حوار صامت لينكر بالخشية أن لا يكفي البيض لقفز الكنغر، وهي دلالة على أن هذا الكنغر من شدة قفزه سيحطم كل البيض، هذه الصورة المسرحية المنفذة بطاقة حوارية تختصر في مجملها حال العراق وهي صورة متحركة تماما فالكنغر يحمل طبقة ويقفز بها، وهذا يدل على أن الشاعر واع تماما بادواته الشعرية إذ القلق الوجودي وكيف آل اليه الوضع وقد نفذت هذه الصورة بأسلوب حوارى ممسرح له إمكانات المكان والأسلوب المسرحي. والذي لوحظ أن صورة ممسرحة بمكان ثابت وحوارا منفذ بطريقة مسرحية كما في قصيدة (استدراك) التي يقول فيها: (الدوخي، الأسماء كلها : ٧٣)

جالس في المرايا

يراقب من الوجوه

رأى مرة طفلة

قد أظلت به

فرمت من ملامحها

شامة،

ثم راحت

وراح یفتش عنها

وقالت له امرأة من جنوب الدَّوِيِّ

لقد أخذت من ظفيرتها،

وكتاب الحساب، ومن دفتر الرسم مأوى

وننااااااامت.

يبدأ المشهد المسرحي بالجلوس في المرايا وهو المكان الحركي إذ تصادم اللقطات فهو يراقب مر الوجوه وهي تمر من أمامه بصورة تنتزع نحو المسرحية وفجأة مرت من بين الوجوه طفلة قد أطلت به هذا الحدث المسرحي المدعوم بشخصيات ممسحة حيث يبدأ المشهد مصوراً بطفلة في المرايا التي عكست ملامح التذكر لحظة التصوير تطل تلك الطفلة وهي ترمي من ملامح هياتها شامة فالكامرا ثابتة والطفلة هي التي تتحرك داخل المسرح ، فهي ظهرت بشارتها وقد توارت، ثم اسدل الستار عنها، وراح يفتش عنها حيث يتدخل الراوي - الشاعر ويبحث بنفسه عنها ثم تتوالى شخوص الحدث الممسرح وبعد البحث عن تلك الطفلة تخرج امرأة من الجنوب ليجيب بطريقة حوارية ممسحة (لقد أخذت من ظفيريها) وكتاب الحساب حيث يسدل الستار عن الحادثة بقول (وناااامت) حتى اللقطة قد اقتطعت وهي لقطة طويلة بصوت بانورامي ممسح ثم ينتهي المشهد المسرحي. فالحوار نفذ بطريقة مسرحية في مكان ثابت.ومن المقطوعات التي تشير إلى مشهد مسرحي ضمني حضر بشكل مشهد صوتي يناجي فيه بطل المشهد الآخر الذي أشارت اليه بقول فيها: (الدوخي، الأسماء كلها : ٢٧)

المسرحية كلها،

أن يوصي التلمود:

(أقتل كي أحبك)

ثم أقتل

هذا المشهد المسرحي الضمني الصوتي الذي يناجي فيه بطل المشهد الآخر الذي قد اشارت اليه هذه المقطوعة (أقتل كي أحبك) أنه يشير إلى وجود آخر، وهذا الآخر هو الذي قام البطل بمناجاته في عتبة الخاتمة يقول: (الدوخي، الأسماء كلها : ٢٨)

يا قاتلي : اسمع حروف قصيدتي

والقى المسدس

واترك الاسعاف

للدور المؤسس

واهجر الخطباء

والقنوات والانباء

هاك قصيدتي يا قاتلي

خذها لنحلو.

وتعمد الشاعر وضع هذه الصورة المشهدية المسرحية في عتبة الخاتمة لما للخاتمة من أثر ودور تمثل الخيار الاخير امام الشاعر ليؤكد ثيمة ما يريد قوله، بهذا التصوير المشهدي الصوتي تعالت الاصوات وتعددت قاد البناء المسرحي المهيمن على جزء كبير من القصيدة للإغراء بان هذه المقطوعة الشعرية تقوم بمهمة الشخصيات في المشهد المسرحي. ويستمر الاشتغال الحواري في نصوص الشاعر فقد وجد لقطة حوارية في قصيدة (ما رواه النهر عن السهروردي) التي يقول فيها: (الدوخي، الأسماء كلها : ١١٩)

قال لي ذات فيضان:

الانهار ولالة طغاة

ما ان تسترح لهم القرى

حتى يجرفوا المزارع

هذه اللقطة الحوارية فيها ايماء صوفية لرواد النهر متمثلة بشيخ الطريقة الصوفية (السهروردي)، فلفظة (قال لي ذات فيضان) هذه لقطة حوارية يصور فيه بعدا يرسمه لفيضان كبير، يحاور فيه السهروردي، فاللقطة الحوارية تتجزأ إلى لقطتين الاولى مشهد بانورامي تؤدي دلالة (فيضان) بحوارية مؤلفة حيث الفضاء المفتوح في التصوير، لينتقل بعدها إلى التنفيذ في الحوار (الانهار، ولالة طغاة) وفيها صورة مصغرة جدا يتوقف بها الحوار قليلا ليستمر في التعليق بقوله (ما ان تسترح لهم القرى) بعدها ينقل إلى لقطة حوارية أخرى في النص ذاته ليحتل البث المباشر للصورة الاختزالية بقوله: (الدوخي، الأسماء كلها : ١٢٠-١٢١)

كان طاف بي ذات يوم

في صحراء

وقال: هي الكلمة

وانت قرأتها

قال:

انت معنا دائماً

لأنك مغتسل وشراب

ومعنا،

لأنك مون وسفر

وأوصى:

لا تدع للضفدعة
سلطاناً على المجهرات
ولا تقربهن
بأحلام صوت
وقال:
انت خيط مسبحتي
ألم تر إلى النواير وهي
تملاً جيوبها بأنفاس غرقى
أسطوريين؟!
فأذن في موجك ان يخط القرى
حقولاً وقبّرات.

هذا البث من اللقطات الحوارية المباشرة تحمل في طياتها أبعاداً حلمية لصبر عراقي يتمثل بثيمة الطوفان والانهار كدوال لمدلول وهو (الوطن) يستمر به الشاعر بلقطات مسرحية فالالفاظ (صحراء، مغتسل، شراب، موت، سفر، نواير، جيوب) أثث بها الشاعر نصه وهي ديكورات المسرح الشعري، فالحوار يجري داخل خشبة المسرح ثم ينتقل بعدها إلى شاشة عرض طولية، هذه اللقطات تتوزع ما بين الصحراء والماء، فالوصية نفذت في داخل الطوفان الذي بثته لفظة (أحلام صوت) فالصبر يتجلى في التطهير (مغتسل وشراب) وفي هذه اللقطة تواصل مع التناص القرآني، تمازجت مع عتبة العنوان وتواصلت معها (ما رواه النهر عن السهروردي) ثم يختم الحوار (انت خيط مسبحتي) وفيها دلالة زمنية ثم يسمح للحوار ان ينسحب قليلاً إلى الفنتازية المتخيلة (ألم تر إلى النواير وهي تملأ جيوبها بأنفاس غرقى اسطوريين؟!) هذه اللقطة الصوفية المهيمنة حيث وجه كامرته إلى النواير لترك الدور للقارئ ان يتخيل اكثر اللقطة الاخيرة (فأذن في موجك أن يخط حقولاً وقبّرات) وفيها رمزية نفذت بطريقة حوارية بانورامية دللت على مقدرة في التقديم، وحرية في تنقل الكاميرا المسرحية. كما نلاحظ لقطة حوارية أخرى في قصيدة (ما هذى به الخائف) يقول: (الدوخي، عذابات الصوفي الأزرق : ١١١)

يا مارينز هب لبلادنا ملكا
تصك باسمه دينارها وتقول
(لأبن الهيثم) اعذرني
فاني راحلة
من لي؟!
ومن سيحك موزته بماعوني؟!

وإن.....

يشغل الحوار الخارجي مع (المارينز) الأمريكي مخاطبها بأن تهب لبلادها ملكاً، وتصك عملته باسمه، عندها يعذر لابن الهيثم، فالرحيل يوشك بلقطته المسرحية ان يتأهب من خلال التساؤل (من لي؟!)، هذا الحوار المنفذ بطريقة خارجية يستثمره الشاعر في نصه الشعري بأسلوب سيناريوي بعيداً عن أفلمة المشهد، فالمحاورة بينه وبين القوات الأمريكية الغازية لوطنه وهو يهذي لأنه خائف من ما سيحصل له في فترة الغزو الأمريكي للعراق، وهو ينفذ حواراً بتساؤل اخر (ومن سيحك موزته بماعوني؟!) يجيب على هذا التساؤل بطريقة الحوار الداخلي (المونولوج) يقول (وإن.....) لينفتح بالجملة المفتوحة تساؤلات أخرى يقطعها بلقطة أخيرة هي (ماذا ستخرج لي)، ويتوقف في تساؤله لينفتح المجال للمتلقى أن يجيب هو بنفسه عن التساؤل الاخير قوله: (الدوخي، عذابات الصوفي الأزرق : ١١١)

وإن.....

.....ماذا ستخرج لي

تراها القابلة

هذا الفضاء الحوارى الذى أتاح حرية التنقل الرؤيوى فى مجاله أهدى بطاقته واللفظة البصرية المسرحية (الطريقة السيناريوية التنفيذية) لينتهى الحوار بتساؤل عام ولفظة مفتوحة (تراها القابلة) فالقابلة هى التى فتحت التأويل أمام المتلقى لأنها تحمل على عاتقها مسؤولية التوليد، فالمارينز يترصدون، فلفظة (سيحك موزته بماعونى) هى لقطة رمزية تدل على العبث بالشرف، لينتهى بلقطات حوارية مسرحية فى شاشة عرض يحكمها النسيج الصورى فى بنية مسرحية يتكفل بها الحوار. وفى قصيدة (مواويل لسيدة الماء) نجد لقطة حوارية يقول: (الدوخي، مفاتيح لآبواب مرسومة: ١١)

-ماذا تكتب؟

-اكتب عينيك

وشحوبى وأنا اهرب من صبح نيسانى

يتربص ظلمة وجهي

-لم أفهم؟

-وأنا أيضاً!!

يبدأ الحوار فى ختام القصيدة وهى نهاية التأميم لقميصه حيث يبدأ الحوار بالتساؤل (-ماذا تكتب) لقطة حوارية عامة تكون الإجابة ذاتية (-اكتب عينيك وشحوبى) ليستأنف (وأنا) ثم ينتقل إلى المشهد (أهرب من صبح نيسانى) هذه اللقطة هى مؤلفة لأنها صورت خارج المكان فالزمان هو الصبح والتوقيت (نيسانى) ثم ينتقل إلى المقطع المتوسط (يتربص ظلمة وجهي) فالتصوير الحوارى يحيل إلى استكناه زمنى (صبح، ظلمة) ثم يجعل المضارع المفتوح الدلالة (يتربص) لينهى اللقطة الحوارية ب- (لم أفهم) نفى الائم يترك المشهد الحوارى ليعلق عليه (وأنا أيضاً) يؤكد فيه على حضور الحوار المسرحى بصيغة النفي، فى مشهد حوارى آخر بطريقة حوارية مكثفة يعمد إلى مسرحيتها محاوراً ذاته متواصلاً مع حوارية النهر فى قصيدة (إلى الأزرق البعيد) يقول: (الدوخي، عذابات الصوفى الأزرق : ٦٥)

أنا علي،

فمن معي؟!

وغرام عمري خندق

فالنهر نام بمقلتي

وقال لي:

ستمر أحلامي عليك

وتغرق.

الحوار الذاتى يتقدم بصيغة تساؤلية فقله (أنا علي فمن معي) يعمد فيه الشاعر السارد إلى تساؤل ذاتى عن معنى وجوده بصيغة فلسفية (أنا) و(علي) ثم ب-(فمن معي) هذا الحوار الذاتى هو سر حوار مفتوح يعنى ان اللقطة الحوارية منكثفة فهى لقطة ذاتية تحيل إلى بعد وجودى ثم يعلق على تساؤله بجملة (وغرام عمري خندق) هذه الجملة فتحت فى بعدها الدرامى تساؤلاً وتعليقاً الذى يقدم بمكان ركحي (النهر) (وقال لي:) المتبوعة بمقول القول (ستمر أحلامي عليك وتغرق) أعطت مشهداً مصوراً بطريقة اختزالية إذ توقفت الكاميرا لتصوير المشهد من قريب، هذا الأسلوب الحوارى المسرحى عمل صورة مسرحية قدمها بمشهد حوارى ذاتى ليتواصل مع النهر كركيزة أساسية فى حاضر المشهد المسرحى فهو قد أفاد من طاقة الحوار الدرامى فى خلق صورة لشاعر كانت رؤاه الانهار والأحلام قدمها بصورة شعرية، ومن الصور المسرحية الحوارية فى قصيدة (مما لا يحمله الماء): (الدوخي، عذابات الصوفى الأزرق : ٧٢)

عبثاً

أربي الموج فى الغربال

كي أحظى على صدف الكلام

فأشهد

وأقول:

أن بيني وبين كل من سكنوا

رموا أحلامي

وتشردوا

إن اللقطة الحوارية بديكوراتها وأثاثها كالموج، و (الغربال) ترافقتا معاً في المشهد الحواري الذاتي للشاعر ليؤكد بذلك أن المكان المحكوم به الحوار هو المكان الممكن لمسرحية المشهد، فجملة (أربي الموج في الغربال) صورة مسرحية تتمازج بتلويناتها مع الاحلام المشهودة وهي صورة عبثية لشاعر تقاذفته الظنون، فالحوار الذاتي مكن من الكشف عن ثيمة الموضوع ليتواصل مع العنوان (مما لا يحمله الماء).

ثانياً: السينوغراف تعددت تعريفات (السينوغراف) بوصفه المكان الركحي الذي يقوم عليه الحدث المسرحي، فكلمة (سينوغراف) مشتقة من اليونانية (senographia) الكلمة حرفياً تعني رسم المشهد. (آن سورجير، ٢٠٠٦: ٦) وكذلك تعني ((علم القاعة والمسرح))، (سالم، د-ت: ٤١٩) هذا الفضاء المسرحي يعمل على احتواء الاحداث بحركاتها وشخصها ويؤسس بوصفه الارضية (الخشبية) التي تعرض الاحداث والمشاهد عليها بغية اخفاء أجواء فنية تحرص على قيمة العرض المسرحي، فهو ((فن وضع الديكورات المسرحية بطريقة المنظور))، (سالم: ٤٢٠) تسمح بتحديد أفق العمل الدرامي، هذا العنصر المسرحي يهيأ الاجواء الملائمة لعرض المشاهد، فهو عند (إيتيان سوريو) ((المكان الذي توجد فيه الاعمال الفنية بوصفها أدوات مادية، وهو مكان عمل الفنان ومساحة لتشكيل العلاقات)). (سالم: ٤٢٥) فوجود هذا الفضاء المسرحي وجود مادي يمكن أن يدرك بالحواس بوصفه أحد العناصر الاساسية في المسرح (إلياس والخطاب: ٤٧٣)، وكذلك باعتباره ((دالاً لا يملك مدلولاً، ويحيل على رجع غائب هو المكان الدرامي)) (التهامي، ٢٠٠٦: ٦٨)، إذ تضم السينوغرافي إلى جانب الديكور والاضاءة عنصري الصوت والحركة بوصفها ممتلكات فاعلة في تشكيل الرؤية الكلية للعرض، ليتحول بهذا المعنى إلى عملية تشكيل بصري وصوتي، يشاركها المتلقي بحضوره وخيالاته (معاد، ٢٠٠٩: ٢)، لتكتمل الصورة الشعرية في شكلها الدرامي الذي ينزع نحو التكثيف للأفكار في النصوص الحديثة عبر هذه الثقافات المعاصرة للفنون القولية بغية تحويل الصوت في الشعر إلى عالم بصري متحرك، على هذا الاساس تكون السينوغرافيا بوصفها مكاناً رحباً يهيأ المناخ للمشاهد الصورية فهي ((عملية ارسال مركبة تقابلها وتكملها عملية قراءة مركبة يقوم بها المتلقي)) (معاد: ٢)، وقد أفاد الشاعر المعاصر من تقنية (السينوغرافيا) كعنصر فاعل في تأنيث النص الشعري، مستعيناً بادوات جمالية استقدمها من الفنون الجميلة لا سيما (المسرح) عمل الشاعر على اخضاعها وتطويرها لصالح صوره الشعرية واستثمرها في تقنيات القول الشعري، وهذا ما لوحظ في بعض نصوص الشاعر. إن العناصر المسرحية (السينوغراف) تعمل على مسرحية المشهد ويعطي المكان إطاراً وضعياً لمكان التصوير ففي قصيدة (نهار بري) وجد اشتغالاً للآثا المسرحي يقول: (الدوخي، الأسماء كلها: ١٢٩-١٣٠-١٣١)

من أين

هذا النهار

المغسول

يخرج كمراهقة

من حمام؟!

إنه يليق بثلاثة لا كثر

امرأة

ولقاء

ومطر..

يأرصفة

تلمسيه،

قبل وحل

البساطيل

يا فلاح أحرث،

به النمو طليق

يا عصافير

أممي ما شئت من

الاغصان

ودلي المسرة إلى الموعد،

يا حروب

ابتعدي.. ابتعدي

إنه خال من القتلى

يا حطاب

انت بالذات استرح

ودع الطين يتنفس من

صراخ فأسك

فهذا نهار

دافئ

ومن ملك

الفراشة.

يبدأ الشاعر بتأنيث نصه ويخاطب شخصياته المسرحية إذ يجري التصوير في عدة أماكن وواضح أن التصوير جرى في النهار فعتبة العنوان (نهار بري) وشت بذلك، يبدأ المشهد المسرحي في تجلياته وهو (يخرج كمرهقة) وكأن النهار يتحمم كمرهقة اعتادت على الاغتسال وفيها رمزية فهو يصور النهار كأنه مرهقة وقد خرجت للتو من الحمام فيه دلالة على أن النهار كان مطيراً، بصيغة السؤال (من أين هذا النهار المغسول) هذا المشهد مؤنث باكسوارات من مثل (امراة، لقاء، مطر) بدلالة (إنه يليق بثلاثة لا أكثر) فهو يعمد إلى تأنيث النص (حمام، لقاء، مطر) إذ المكان هو (الحمام) إذ يدفع بالشخصية نحو الدراما وهي امرأة مجهولة (امراة) ثم ينتقل إلى مشهد مسرحي في شاشة عرض يؤدي بأسلوب النداء (يا أرصفة) وهي اشتغال للكاميرا الشعرية حيث كانت اللغة أكثر سحرية فهو ينادي الارصفة وهو مكان ركحي لكنه ينقله من اللغة التصويرية إلى لغة سحرية (تلمسية) وهي صورة فنتازية، إذ مكان (الوصل) والاثاث مثل (البساطيل)، ويستمر في دفع شخصياته المسرحية إلى الحضور ويقطع في اللقطات بصيغة يا النداء (يا فلاح احرق) ثم يعلق على المشهد (به النمو طليق) ويستمر النداء حيث ينادي العصفير (يا عصفير) ثم يجري المشهد فوق المكان (الاغصان) فالكاميرا تنتقل من وضع أفقي (رأسي) وهي زاوية أكثر تطرفاً ليعلق على هذا بقوله (ودلي المسرة إلى الموعد) ثم يستمر في النداء وينادي (الحروب) من بعيد إذ فضاء اللقطة مفتوحاً (ابتعدي.. ابتعدي) هذه اللقطة هي (فعل الامر) فصل بينها وبين اللقطة التي تليها بـ (إنه خال من القتلى) ثم يستمر بالنداء فينادي الحطاب وهو عنصر مسرحي في النص يدعوه فيها ان يستريح، فالخطاب فيه دلالة على الثورة يناديه بأسلوب مسرحي يعل ذلك ليستريح الطين ثم يختم المشهد (صراخ فأسك) معلقاً بـ (هذا نهار دافئ) ثم تتوقف الكاميرا عن التصوير تماماً وينتهي المشهد بقوله (ومن ملك الفراشة) بهذا تنتهي المشاهد المسرحية والمؤنثة بديكورات دعمت الفعل التصويري الذي تم بشخصياته المحركة للحدث واحتدم الصراع الدرامي. ومما لوحظ في بعض القصائد أن العناصر المسرحية كالسينوغراف مثلاً قد استطاع أن يؤنث به المكان المسرحي، فالاثاث المسرحي كان حاضراً بديكوراته في الفضاء المسرح، نلاحظ هذا الاشتغال السينوغرافي قد تواصل به إلى تكوين صورة مسرحية ففي قصيدة (سوء) وجد ثابت مسرحي يقول: (الدوخي، الأسماء كلها: ١١٧-١١٨)

المدينة خالية من الكلام

.... طفل على طرف سرير

الليل يعد نفسه لخميس شفاف

وأنا

مستقر الدبق

أسترق السمع لأنين الحمام

العمر:

سلة بيض

يحملها كنغر ..

الخطيئة هي تلك البدينة

التي لا ترتدي غير ثوبها الارمل

التي انهكها الحك بحائط الطين

مسكينة لم تكتفي بعد

أمسي على سطحها

كانت تراقبني

من بين القصب اليابس

وانا أعلم ذنبي التعقل

كنت انتظرها مع الهواء

إذ كانت تكتشف

لأصبعها المبروم

كقبضة منجل

درباً آخر.

العفو .. العفو

فبي الكثير من ماء التين

في هذا النص الخاضع لحكم مسرحي بعنصر حساس وضروري في المشهد المسرحي إذ ان الاحداث في المسرح لا يمكن تصويرها مباشرة الا في ضوء حواضن تلثم المكان وتوثقه ليستنى للمصور ان يظهر الصورة بتأثير يعمل على تنشيط الدلالة عبر اشتغال فني، (المدينة) المكان المسرحي وهي قد خلت من الكلام ففي الصورة (سكت) لقطة صامتة لكنها ليست طويلة والكاميرا في وضع أفقي، هناك قريباً (طفل) ثم (سرير) ثم التصوير في (الليل)، زمن ينتقل إلى شد ديكوري (العمر سلة بيض) ، هذا الاكسسوار السينوغرافي يؤثث الصورة بدلالة يحملها كنغر وهي صورة للقلق المتحرك والمتراق مع رحلة العمر، ويأتي بلقطة الكنغر باثاث سينوغرافي ثم ينتقل في التأثيث إلى فعل الخطيئة يرمز لها بانثى ثم (حائط الطين) ثم ينتهي المشهد بالنقطة المنتهية (.) ثم الاستقدام في اللقطة الثانية المصور بسينوغرافية إلى زمن قضى أمس ثم الحوادث التي تكشف المشهد لتلك الخطيئة (سطحها) ثم (القصب اليابس) ثم (المنجل) ليصل إلى الاعتذار بتهكم معلن (العفو .. العفو) ليصل إلى صورة الختام وهو دلالة (ماء التين) بجملة ممسحة، هذه الاستفسارات السينوغرافية إذ جرى التأثيث بها في الفضاء المسرحي في النص تؤكد على دلالة قارة في عمق يترتب عليه المشهد المسرح حيث التصوير يجري في المرتبة ثم دلالة طرف السرير ثم دلالة سلة البيض، وهو يعلم ذنبه التعقل في تحايل على اللغة ليصنع صورة ممسحة أثثها بطريقة شعرية أكد فيها منذ بداية العنوان الذي حمل دلالة (سوء) وهي دلالة متأرجحة لما هو عليه من ادخارات يومية أو تناظرات في المشهد المبصور وهي استراتيجيات مشخصة فيها مداليل عميقة في الفهم.

الخاتمة:

ظهرت الصورة المسرحية في منجز الشاعر بصورة مفعمة ومعقدة، محاولة إعادة تكتيف النصوص برؤية حديثة، بوصف هذه المظاهر كلها تمنح النص الشعري تنغيماً بارزاً يتوافق والحالة الشعورية.

يكاد الجانب المسرحي - وهو الموطن الأثير للشاعرية - يطغى بميزات تجعله يرفع من قيمة النص الشعري أكبر من باقي المظاهر، فهو موطن إجادة الشاعر وسر تميزه وتفرده ، ومما لوحظ في شعره أن الصورة الحوارية تشغل مساحة نصية واسعة.

إن السينوغراف الذي زخر به النص ،عمل على توسيع قصائد الشاعر بشكل يوسع آفاق الدلالة وتعدد احتمالات المعنى وقبوله أكثر من وجه تأويلي ،وهذا ما يمتاز به النص الشعري الحديث عموماً، وشعر حمد الدُوخي وأسلوبه خصوصاً ،كما أن تلك الصور تتضوي تحت محاور دلالية أغلبها مشهدية تشكل البنية العميقة للقصيدة.

المصادر:

- الابعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان (عباس بن الاحنف)، عليّة صوفي، مذكرة ماجستير، الجزائر، جامعة محمد خيضر، كلية الاداب، قسم اللغة العربية، ٢٠١٢.
- اثر الفنون في الشعر العربي الحديث، (السرد والدراما، والفن التشكيلي): حسن مطلب، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٣م.
- التراث الانساني في شعر أمل دنقل: صابر قميحة، هجر لطباعة والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
- التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبدالسلام الرواشدة، سلسلة كتب وزارة الثقافة، ط١، الاردن-عمان - ٢٠١٥م.
- الحراك الادبي، أمجد ريان، سلسلة كتابات نقدية، ع، ٧٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.
- الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي: احمد سخوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - ٢٠٠٥م.
- سينوغراف المسرح الغربي: أن سورجير، ترجمة، نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٦م.
- السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية (نزهة) انموذجاً: زيد سالم، مجلة كلية الاداب، ع٩٥، (د، ت).
- السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير: عبدالرزاق معاد، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، ع١، ٢٠٠٩م.
- الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن، أحمد قاسم، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الاداب والعلوم، قسم اللغة العربية، ١٩٩٩م.
- علم الاسلوب مبادئه واجراءاته: صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر، ١٩٩٢م.
- العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية: عبداللطيف الحديدي، دار المعرفة، ط١، مصر، ١٩٩٦م، ١٢٠.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي زايد عشري، دار الفصحى للطباعة والنشر، -القاهرة- ١٩٧٨م.
- مدخل لدراسة الفرجة المسرحية: محمد التهامي، دار الامان، المغرب، ٢٠٠٦م.
- المسرح المفتوح، نحو مشغل مسرحي ما بعد حداثي: خزعل الماجدي، صحيفة المدى، ملحق ثقافي اسبوعي، ع، ١٥٨٢، ٢٠٠٩م.
- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان الخطاب، مكتبة لبنان، ط٢، لبنان، ٢٠٠٦م.
- معجم المصطلحات الادبية: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤م.
- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، ط٢، العراق -بغداد- ٢٠١٧م.

• Sources:

- "The Semantic Dimensions of Poetic Dialogue in the Diwan of Abbas ibn al-Ahnaf," by Aliya Sufi, Master's Thesis, Algeria, University of Mohamed Kheider, Faculty of Arts, Department of Arabic Language, 2012.
- "The Impact of Arts on Modern Arabic Poetry (Narrative, Drama, and Visual Art): Hassan Mutalib, Master's Thesis, Mutah University, Deanship of Graduate Studies, Department of Arabic Language, 2003.
- "Human Heritage in the Poetry of Amal Dunqul," by Saber Qamiha, Hijr Printing and Distribution, 1st ed., 1987.
- "Scenic Imagery in Contemporary Arabic Poetry," by Umaima Abdulsalam al-Rawashdeh, Ministry of Culture Book Series, 1st ed., Amman, Jordan, 2015.
- "The Literary Movement," by Amjad Rayyan, "Critical Writings Series," No. 75, General Authority for Cultural Palaces, 1996. • Poetic Drama between Text and Theatrical Performance: Ahmed Sakhukh, Egyptian General Book Authority, Egypt, 2005.
- Scenography of Western Theater: Anne Sorger, translated by Nadia Kamel, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2006.
- Scenography between Theory and Practice, the Play (Nuzha) as a Model: Zaid Salem, Faculty of Arts Journal, Issue 95, (n.d., n.d.).
- Scenography in Twentieth-Century Theater and Its Connection to the Arts of Photography: Abdul Razzaq Muad, Tishreen University Journal for Scientific Research and Studies, Issue 1, 2009.
- The Image in Contemporary Arabic Poetry in Yemen: Ahmed Qasim, Master's Thesis, Al al-Bayt University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Arabic Language, 1999, Jordan.
- Stylistics: Its Principles and Procedures: Salah Fadl, Mukhtar Publishing House, 1992. • Theatrical Work in Light of Critical Studies: Abdul Latif Al-Hadidi, Dar Al-Ma'rifa, 1st ed., Egypt, 1996, pp. 120.

- On the Structure of the Modern Arabic Poem: Ali Zayed Ashri, Dar Al-Fusha for Printing and Publishing, Cairo, 1978.
- An Introduction to the Study of Theatrical Spectacle: Muhammad Al-Tahami, Dar Al-Aman, Morocco, 2006.
- The Open Theater: Towards a Postmodern Theatrical Workshop: Khazal Al-Majidi, Al-Mada Newspaper, Weekly Cultural Supplement, No. 1582, 2009.
- Theatrical Dictionary: Mary Elias and Hanan Al-Khattab, Library of Lebanon, 2nd ed., Lebanon, 2006.
- Dictionary of Literary Terms: Saeed Alloush, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, 1st ed., Beirut, Lebanon, 1985.
- Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature: Majdi Wahba, Kamel Al-Mohandes, Lebanon Library, 1st ed., 1984.
- Poetic Montage in Contemporary Arabic Poetry, Hamad Mahmoud Al-Dokhi, Sotor Publishing and Distribution House, 2nd ed., Baghdad, Iraq, 2017.