ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Karim Ajil Al Hashemi

Wasit University
College of Education for Human Sciences

Email:
kalmyahi@uowasit.edu.iq

Keywords:

Photography, scene, dialogue, story, Hassan Salem al-Dabbagh

Article info

Article history:

Received 29.Dec.2021

Accepted 17Apr.2022

Published 1.May 2022

Scenic photography in the poetry of Hassan Salem al - Dabbagh

A B S T R A C T

This critical approach deals with the poetry of Hassan Salem Al-Dabbagh in an attempt to investigate the nature of the relationship between the different arts, in light of the openness of the modern poetic text to the various neighboring arts. The research came to shed light on an important tool of cinematic art represented by scenic photography, and it became clear that this employment was a flexible tool in the poetic fabric of its various poetic texts. The nature of the study in this approach necessitated the pursuit of scenic photography at multiple levels, the most prominent of which was descriptive scenic photography, which approached the modalities of scenic photography by adopting descriptions accompanied by effects that furnish the scene in order to achieve an integrated scenic structure. Then the study dealt with scenic narrative photography, using tales of various forms as a method for scenic embodiment. It became clear that the poet employed many realistic tales to present his pictorial scene.The share of dialogic scenery was present in this study, and the poet relied on various dialogues in making scenes that overlapped with cinema.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol47.Iss1.2984

التصوير المشهدي في شعر حسن سالم الدباغ

أ.م.د. كريم عجيل صاحي الهاشمي

جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الانسانية

الملخص

تتناول هذه المقاربة النقدية شعر(حسن سالم الدباغ) في محاولة منها لتتقصى طبيعة العلاقة بين الفنون المختلفة، في ظل انفتاح النص الشعري الحديث على مختلف الفنون المجاورة، وقد سلّط الضوء على فن السينما بوصفها مفصلا مهما من مفاصل الفنون التي تتداخل مع النص الشعري، فكان حضورها من البنيات الواضحة في نص حسن سالم الدباغ الشعري، وقد جاء البحث مركزا على أداة مهمة من أدوات الفن السينمائي، ممثلا بالتصوير المشهدي، وقد اتَّضح أن هذا التوظيف كان أداة طيّعة في النسيج الشعري لمختلف نصوصه الشعرية.

وقد اقتضت طبيعة هذه المقاربة ملاحقة التصوير المشهدي في مستويات متعددة كان أبرزها الوصفي، الذي جاء بكيفيات تصويرية مشهدية متنوعة أهمها الوصف المدعم بالمؤثرات السمعية والبصرية التي تؤثث المشهد بغية تحقيق صورة مشهدية متكاملة.

ثم تناولت الدراسة التصوير المشهدي الحكائي، متخذة من الحكايات التي تتخل نصه الشعري بمختلف أشكالها طريقة للتجسيد المشهدي، وقد اتضح أن الشاعر وظّف الكثير من الحكايات الواقعية لتجسيد مشهديته التصويرية.

وكان التصوير المشهدي الحواري حاضرا في هذه الدراسة التي اعتمد الشاعر فيها الحوارات المتنوعة في صناعة مشاهد متداخلة مع السينما، وقد اتضح ان الشاعر كان يجيد صناعة المشاهد التي تدخله في هذا التشابك لطواعية نصّه الشعري الحديث، إذ كان شعره حافلاً بقضايا الحداثة المختلفة.

الكلمات المفتاحية: (التصوير، المشهد، الحوار، الحكاية، حسن سالم الدباغ)

توطئة:

ثمّة مشتركات لم تعد خافية على المشتغلين في المجالين السينمائي والأدبي في حضورهما المشترك للتعبير عن رؤية أو مشهد ما، وهذا ما نبّه له (ستيفن اسبندر) في معرض وصفه للتداخل بين الفنون، إذ يعتقد أن الشاعر في قدرته كما كلّ فنّان ينظر للأشياء كما لو أنه يراها لأول مرة (اسبندر، 1298، 32)، فالسينما بفعل تقاناتها الفنية الفاعلة أصبحت تنافس الأدب في تجسيد الرؤى وتقديمها بطريقة فنية مميزة.

الشاعر (حسن سالم الدباغ) من بين الشعراء الذين يعون قيمة التنافذ الأجناسي بين الشعر وبقية الفنون الأخرى، فهذا الوعي الواضح من قبل الشاعر أتاح لنصه الشعري الحيز المناسب، وجعله في إطار يتيح له الفرصة المناسبة للفرادة والتميز، فكانت السينما واحدة من أهم روافد صناعة صورته الشعرية، منطلقا من مبدأ إن اللغة الشعرية "هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنّك تشاهد فيلما، وتسمعها وكأنك في حضرة الموسيقى، وتتأمل فيها وكأنّك أمام لوحة" (النصير ، 74) لذلك لا يمكن عدّ التصوير المشهدي عملاً متاحاً للجميع، فهو بحاجة إلى حرفنة عالية للتعامل مع اللغة المستعملة والحدث المصور، فهو أداة لخلق التوتر الذي هو أعلى ما ينشده الشعر، والشعر كما يراه (ليون سيرميليان) محاكاة متوترة للحياة، فضلاً عن كونه ايهاماً متوتراً للواقع (سيرميليان، ، ص 80) ، فوعي الشاعر بقيمة الانفتاح على الفنون الأخرى يبعده عن العزلة والخصومة مع ما يحيط بفنه من فنون مهمة أخرى، فالقصيدة التي يكتبها (حسن سالم الدباغ) ومن هم من جيله لم تعد مقتصرة على ذاتها، بل مدت الجسور المعرفية مع ما يحيط بها، وقد أفاد كثيراً هذا التوجه نصوصهم الشعرية في جانبي البناء والدلالة.

النص الشعري المشهدي:

يعدّ مصطلح (المشهد) من المصطلحات الفاعلة في مجال الاشتغال الشعري الحديث بفعل انفتاح هذا النص على الفنون المجاورة، فهو بشكله البسيط أحد أجزاء الفصول التي تتألف منها المسرحية (الجلبي، 1979، 207) وفي عالم السرد هو كل ما يعرض ليسترعي النظر في أي شكل من اشكال الأدب السردي (فتحي، 1985، ص 330) وقصيدة المشهد تعرّف بأنّها تلك "القصيدة التي يكون الحدث فيها متسلسلاً بانتظام زمني متوازن يعوّل على منظور الراوي ببناء أسلوبي مكثّف، وبمساحة لسانية قصيرة تنأى عن مغادرة الفعل الدرامي، ليستقر فيها الحدث، بإطار زمكاني موحّد، لا يشهد تحولا أو تغايرا، حتّى تكون حركة النص الدرامية، منتظمة داخل الوحدة الزمكانية المصغّرة، في تصوير حدث متكامل في بنائه الدرامي" (عطا الله، 2011، ص 308) وعلى وفق هذا المفهوم فقد جنحت القصيدة العراقية الحديثة إلى هذا الأسلوب من الكتابة لما لها من فاعلية في خلق حالة من الانفلات الأسلوبي على شكل القصيدة التقليدية والدخول في شكل تجريبي جديد، وتأتي دراستنا هذه محاولة لمحاكمة نص الشاعر (حسن سالم الدباغ) في ضوء انفتاحها على الفن السينمائي من

خلال وضع الاهتمام الأساسي في مجال جزئية مختزلة من هذا الفن تتمثل بـ (المشهد) عبر مستويات ثلاثة سنتناولها بحسب حضورها في مجاميعه الشعرية.

اولاً : التصوير المشهدي الوصفي

يستعين الشاعر/ صانع المشهد في هذا النوع من التصوير بمحددات التصوير السينمائي، في تنقلاته المستمرة بزوايا أرصاد متعددة، لتقدم لوحا وصفيا للمسموعات والمرئيات التي يرتكز عليها المشهد بالكامل، فيحوّل الشاعر هذه المسموعات إلى صور بصرية ناطقة،" من الاكيد أن الوصف يريد أن يرينا وأنه ينجح في ذلك فغالبا ما يتعلق الامر باقامة ديكور وبتحديد إطار الفعل أو العمل القصصي وتقديم المظهر المادي للأبطال" (العمامي ، 1994، ص 20) إذ يقوم الوصف بإحاطة الجزء المصور ويضفي عليه طابعا مشهديا تتولد من خلاله حال من التواصل بين الأجزاء المصورة في المشهد والمتلقي الذي يستقبل هذا التصوير، وتتشكل عن هذا كلّه مؤثرات متعددة كلّ واحدة منها تقوم بوظيفة محددة تعتمد على نوع المحددات الموظفة في تركيب المشهد.

وقد اتضح من خلال قراءة شعر حسن سالم الدباغ أنه حاول الابتعاد عن النسق الكتابي التقليدي، وأخذ يستعيض عنه بالفنون المجاورة من أجل الوضوح الدلالي المبني على الآليات المرتبطة بهذه الفنون ولعل السينما أحد أهم هذه الفنون.

في أحيان كثيرة يسهم النص في تعزيز مقولات نقدية ونقض بعضها، وليس في ذلك ازدواجية في النص، فهكذا تكون النصوص المثيرة للجدل، أما تلك المقولات التي يعززها، فنجده متأصلا في النص التالي للشاعر حسن سالم الدباغ ، فقد حاول من خلاله إرساء كلّ القواعد التي من شأنها بناء المشهد، الذي لا يخلو بشكل من الأشكال من سينمة المشهد عبر صورته السينمائية الحية، فهو يحفر في مخيلة متلقيه مكانا أشبه ما يكون بالقبو الذي تتسلل إليه الصور الدافئة والمضامين الراسخة في الوعي، فلو تتبعنا النص سنجد قوته وانسجامه في تمثل مفهوم المشهد الوصفي الفاعل :

اثنان
نمتد معا
نتلاشى في الاشياء
ونبحث عن شيء كان
قال الآخر :
ستمشي خلفي
وستتبعني في كل مكان
في الباب الشرقي
رأيت الآخر في بار يطارح وجهي
ظلا من صدأ
ودخان
كان النادل يرقبنا مصعوقا
إنهما ظلان
كأس واحدة
كأسان
كأسان إذن
عفوا لمن الكأس الأخرى

إن صديقك يرحل قال النادل
لا بأس إذن
ساعدني كي أشرب هذي الكأس
لوحدي
في الشارع
لوّح لي
ومضى سكرن (الدباغ، 2013، ص 24)

فمن خلال مطلع هذا النص استطاع الشاعر أن يؤسس لما يعرف بالمشهدية الوصفية في النص، ويقيم بينه وبين متلقيه علاقة صحية قوامها التجاوب والانفتاح، فقد فتح وعي الكتابة على شخصين يمتدان إلى حيث التلاشي والبحث عن المجهول، وعلى الرغم من مسحة الفنطازيا إلا أن الشاعر مكّن نفسه من الاستمرار في تدشين مشهده (ستمشي خلفي، ستتبعني في كلّ مكان، في الباب الشرقي ...) إلى هنا نجد أن الشاعر نبها جدا في تغيير مسار النص عبر قدرته العالية في الإيهام وكسر أفق التوقع، فما كان يتحدث عنه ليس شخصا ثانيا إنما هو الظل الملتصق بالأقدام؛ لذا قال فيما بعد: (ظلا من صدأ) لكن سرعان ما طغت الظلال إلى الحقيقة في تلاحم مشهدي رائع، مكّن الشاعر نفسه من ترتيل أقسى أنواع الوجع وجلد الذات، عندما همّش نفسه إلى أقصى درجات التهميش، فأصبح ظلا بظلين، بل كأساً بكأسين، عندما تخلى عنه الجميع، لذلك افترض حلما لنفسه سرعان ما تبخر وانتهى إلى الأبد فالمشهد صور من خلال هذا النسيج اللغوي المساند للنسيج الدلالي الذي شكلته ملفوظات النسيج الأول، فكل الملفوظات التي شكلت المشهد استقطبها البناء السينمائي، فكانت مؤشرا لحركيته في استغراق زمني مناسب.

أمّا النصوص النقدية التي يسعى النص إلى نقضها فهي النصوص التي تجعل بين الأدب والسينما حداً فاصلاً لا تسمح بتداخل الأول بالآخر، فالسينما اليوم تتلاقح مع الأدب والمسرح والتشكيل، فكان هذا النص مفتاحاً ضمنياً لإشاعة وتعميم هذه القاعدة النقدية التي كان الشاعر واعياً جداً في تصويرها داخل نصه.

ولا يكاد يختلف كثيراً حسن سالم الدباغ في نصوصه الشعرية، فهو يسعى جاهداً إلى الأسلوب الدرامي وطريقة تقديم الحدث التراتبي المتسلسل بشكل يشدّ المتلقي وتجعله يترقب ما سيفضي إليه النص، وكثيراً ما يكون نصّه الشعري متسماً بالوصفية، وهذا ما يمكن أن نلحظه في نصّه (كابوس)

كابوس
في البيت
ثمّة رجع للصوت
شيء من الحيطان يقذفها
فتهرع للطريق
هناك شيء ما يداهمني
ويخنقها الشهيق
هناك شيء ما
ولا أحد يفيق
هناك شيء ما
فتضحك في زوايا البيت

لألأة الحريق (الدباغ، 2013، ص 175)

من اليسير جداً ومن خلال هذه اللقطات يشعر المتلقي أن الشاعر يحاول في نصّه هذا الاتكاء على الفن السينمائي في بناء الحدث لرسم مشهد سينمائي عبر اعتماده تقنية الوصف المركز والمدعم بمحددات دلالية فاعلة تسهم في اكمال تقديم المشهد، وذلك عبر الافادة منها كمؤثرات سمعية وبصرية، كانت جزءا من عناصر تأثيث المشهد (كابوس في البيت، رجع الصوت، شيء من الحيطان يقذفها، يخنقها الشهيق، تهرع للطريق، لا أحد يفيق) فبعض الأصوات الموظفة عميقة الأثر دلالياً، فضلاً عن مغزاها الذي يحيل المتلقي إلى حالة تدل على كابوسية المشهد المصور مثل (رجع الصوت) الذي أخذ منحى آخر في توجيه الدلالة توجيها فاعلاً ، فهو يدلّ على خلو البيت من كل شيء ويدخله في إطار الرعب والخوف، فالصوت ورجعه وهرع الشخصية من الخوف واختناقها بالشهيق جعل المتلقي إزاء صورة مخيفة يمكنه أن يتحسسها ويعيشها من خلال هذا المشهد الذي قدمه الشاعر، فضلاً عن توجسه وارتقابه الذي كان مناسبا لبناء المشهد، فالجزئيات الملتقطة مبنية بطريقة تكاملية، بصوت الراوي.

ومن كلّ هذا يمكن أن ندرك فاعلية هذه المؤثرات حينما قدّمها الشاعر بطريقة وصفية مميزة، فالمؤثرات بشكل عام ليست مجرد ستارة خلفية للحدث المصور وإنما هي امتداد للموضوع، فضلا عن الشخصيات ، إذ إنها تسهم بشكل فاعل في ايصال المعلومات للمشاهد من جهة ، ومن جهة أخرى تومئ بأفكار رمزية على وفق المسار الفني للعمل (عجور. 2010، ص 296)، وقد نجح الشاعر من خلال معرفته بقيمة هذه المؤثرات في تقديم مشهد متكامل عبر التركيز على بؤرة الصراع الداخلي الذي عاشته الشخصية المصورة داخل المشهد.

في بعض النصوص التي قد تبرز فيها الدرامية على غيرها من الأساليب الأخرى ولاسيما مع شعر التفعيلة، يلجأ الشعراء ممن يجدون في المشهد قوة في التصوير، إلى توظيف المشهد الوصفي، من أجل إضفاء لون من التأثير الذي يعلي من قيمة النص من خلال شحنه بشحنة سردية وصفية، عبر التركيز على الرصد الحركي المتسلسل الذي يحيط الحدث المصور، فضلا عن الصياغة المحكمة التي تعتمد التكاثف في ضخ المحددات الدرامية التي تستقى من المسرح وتتخذ لها مكانة في النص الشعري .

ويمكن معرفة قيمة المشهد الدلالية في النص الآتي الذي حاول فيه الشاعر حسن سالم الدباغ :

واحدا
احدا
يطرق الشيخ عند انحسار الظهيرة
أبوابنا
مثل سرب
بين عينيه نتبعه
نلفّ (دشاديشنا) حول أوساطنا
أو نجاذبه ثوبه
في الطريق نحادثه
ولا نتجاوز ظله
بين حين وحين
يباغتنا بالتفاتة حب
إذا ما اشتجرنا

فنصمت نخشاه

....

يحطّ بنا حيث ما لوّح النخل

أو رفت غاقة

عند نافذة النهر

... اراجيحنا شجر مثل كل العصافير

نلقي إليه ثياب براءتنا

فيدثرنا بالحنين

سيد في الثمانين

يجمعنا حوله

يلقي علينا كلاما

ننفض عنه ليبقى وحيدا يحدق صوب السماء

أجيء إليه حاملا طعم توت وبعض كروم

لأعطيه شيئا أمد يدي

كان يرمقني ضاحكا لكنني لم أجد شيء

سمعت ابالسة يضحكون كانوا يسيرون خلفي

يلمون ما كان يساقط من فتق جيبي (الدباغ، 2013، ص 35)

يمكن لم يحاول البحث عن بنية المشهد في نص حسن سالم الدباغ أن يتخذ مراقبة تشكلات وصفية المكان لتكون المفتاح الذي يوصله لهذه البنية المشهدية، فالمكان يُعدّ إطاراً لكلّ البنيات المتآزرة مهما كان حجم حضورها في التصوير المشهدي، فالبستان كمحدد مكاني في هذا النص كان حاضنة لاستحضار صور الطفولة(**اراجيحنا شجر مثل كل العصافير، نلف دشاديشنا حول أوساطنا، نتابع حكمته، يلقي علينا كلاما، سيد في الثمانين، نلقي إليه ثياب براءتنا....)** فكانت هذه اللقطات وغيرها تقدم مشهدا توثيقيا لصورة الجد وأحفاده وهم يلهون في بساتين النخل، متخذا زوايا تصوير متنوعة لتكون مناسبة لكلّ لقطة وهذا التحول في التصوير جاء من عناية الشاعر بمشهده، تاركا عدسة كامرته تمارس دورها التصويري بشكل لا يغادر حركة بسيطة تمارسها الشخصيات داخل هذا المشهد، فللكاميرا في هذا النوع من البناء المشهدي الجهد الفاعل في تقديم موجز النص، "إذ تتم عملية المراقبة المونتاجية لفعل الكاميرا من خلال رصد وترسيم حركة الكاميرا باتجاه الموجز المقصود" (الدوخي، 2013، ص 87) فكانت لقطة تساقط التوت من جيب الطفل من دون علمه واحدة من البنيات المشكلة لعفوية حضور مشهد الطفولة الذي راقبته الكاميرا بطريقة أدخلته سينمة السرد.

وقد يعتمد الشاعر في تأثيث مشهده الشعري على بعض المؤثرات البصرية المختلفة فضلا عن توظيفه محددات سمعية لإكمال تفاصيل المشهد المتكامل ومن ذلك قوله:

مرغت وجهها بالتراب

قيل"

مجنونة

ربما سرقت

قيل كلنا قد يلاقي مصاب

وهي بينهم تستجير

وقد أفرطت في الصراخ ، كما افرطت في السباب
وما إنفضّ عنها الحضور الغياب
قال قائلهم
طفلها، بل هواها
إنما فوق اكتافها جبل من عذاب
وما إنفضّ عنها الحضور الغياب
وفي لحظة الصقت وجهها بالسماء
وكزت إذ اصطفقت في جدار اللغط باب
هي مجنونة ربما سرقت
وهي بينهم اسقطت دمعة
كان منها السراب 0 الدباغ، 2013، ص 28)

صمم هذا المشهد بطريقة وصفية فاعلة تمكن الشاعر من خلالها تقديم مشهد وصفي مركز، معتمدا توظيف التقنيات السينمائية، من خلال حركة ناشطة من التأثيث المشهدي، تمثلت بحزمة من المؤثرات السمعية والبصرية، التي وسّعت مسار القصيدة بشكل يتناسب وطبيعة نمو الاحداث، فكان التناسب واضحا بين هذه المؤثرات، وحركية الحدث معتمدا زاوية أرصاد تناسب وصفية المشهد من حيث الإلمام بتفاصيل رقعة الحدث، فالصمت يأخذ بالتلاشي بعدما استنفدت الشخصيات المتحاورة الأسئلة عن حال هذه المرأة الفاقدة، فضلاً عن استنفادها الأجوبة المفترضة، ليحل محله الصوت حينما يعلو صراخها والسباب، وما يلحظ في هذا المشهد أن الشاعر لم تغب عنه فاعلية المؤثرات البصرية لعلمه بأنّها تثري التصوير المشهدي وتعززه في تحقيق دلالة متكاملة للمشهد، فنقل للمتلقي صورة دمعتها ووجها الناظر للسماء، بعدما اصفقت في جدار اللغط الباب لتنهي كلّ الاسئلة التي اثيرت حولها.

ثانيا: التصوير المشهدي الحكائي

قبل كل شيء من المهم تحديد مفهوم الحكاية ومن ثمة بيان أهميتها في التصوير المشهدي، فالحكاية" هي الخبر الذي يستمده الشاعر من الاسطورة أو الدين أو التاريخ، أو التراث الأدبي أو الشعبي، أو الواقع المعاصر، وهي تعود إلى الماضي وتكون معروفة سابقا" (الموسى، 2003، ص 275) وقد أكد أرسطو على أهمية الحكاية في النص الشعرية وقدمها على الشعر" إن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر من صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أشعارا" (طاليس، د.ت، ص 28) أما عن قيمة التصوير المشهدي للحكايات فيمكن معرفتها من خلال اعتمادها مادة شعرية للتعبير عن حالة شعورية يود الشاعر أن يعبر عنها بأسلوب يدخله في المجال السردي والتأكيد على عناصره المشكلة له.

ويتأسس هذا النوع من التصوير لملاحقة حركية اللقطة داخل المشهد وحركية الشخصية داخل هذه اللقطة التي تنقل وتسرد حدثا يتسم بالترابط والتماسك، فيكون التصوير مناسبا لمتابعة سردية الحدث المتنامي بشكل متسلسل.

ويمكن أن نرصد هذا النوع من التصوير في نص الشاعر حسن سالم الدباغ (والجنوب إذا تنفس) الذي ينتمي إلى مجموعته الشعرية التي تحمل الاسم ذاته، الصادرة عن دار عدنان ببغداد لسنة 2013 ، وقد صمم النص بطريقة المشهد عن قصد ووعي من الشاعر الذي اطلق على لوحاته (مشاهد)، إذ يمكن عدّ الشاعر(حسن سالم الدباغ) الانموذج الفاعل

فيما يخص الاستعمال الشعري المتداخل مع السينما لأنه استعمال بعض مفردات اللسان السينمائي في نصوصه الشعرية، ويمكن لنا رصد هذه الحالة في تناولنا قراءة نصه (مشهد) الذي يفتتحه بقوله:

في لحظة حب
سيدة دلو
تقيم طقوس مفاتنها
الدلو يسيح جرارا
وحقائب طين
ثوب المرأة طين
وشرائط خوص
ثلاث صبيات في لجش
ينسجن ثياب الطين
يذوب الطين على القدمين
طين طين
لا تدري المرأة من اين يجيء الطين
على الضفتين
يرقب انتي ـ مينا
عودة ظل امرأة
يتكسر تحت عباءتها
تركض
الآن قريب
تسقط فوق الدلو
حتى انحسر الماء على الفخذين
طين طين
فتخسر موعد حبّ
من ثقل القدمين (الدباغ، 2013، ص 121)

لعل من أهم ما يميز هذا النص الحضور الواعي للفعل المشهدي الحكائي، وذلك من خلال تصريح الشاعر بشكل مباشر بمشهديته عبر عتبة العنوان (مشهد)، فالشاعر بفعله هذا أدخل المتلقي في اجواء المشهد الحكائي قبل أن يكتشفه هو، وراح يفعّل دور الكاميرا التي ترصد الحركة الداخلية والخارجية للشخصيات داخل هذا الاطار المصور، إذ إنّ الشخصية كما هو معلوم بؤرة مستقلة عميقة وعالم متلاطم، وهي في حركة دائمة تفضي بها إلى صراع دائم بين الخارج والداخل (الموسى، 2003، ص 237) ؛ لذا جعل الشاعر الكاميرا تتولى مهمة نقل المشهد المجسد لـ (سيدة الدلو) وهي تقيم في لحظة حب طقوس مفاتنها بإيقاع حركي مناسب لطبيعة الفعل المصور، فالشاعر/ المصور لم يقدم المشهد بشكل متعجل، وإنما بشكل يميل إلى التفصيل، عبر اعتماده أسلوب الوصف للمحددات التي يتأطر داخلها المشهد، فجسد صورة ثوب هذه المرأة المصنوع من شرائط الخوص، فضلاً عن تصويره الدلو وهو يسيح جرارا، ثم ينقل الشاعر/ المصور عدسة كامرته بشكل يلتقط شخصية (انتي ـ مينا) على الضفتين ينتظر ظل امرأة يتكسر تحت عباءتها، ثم يعود بالكاميرا ليكمل حكايته

بشكل متسلسل وهي تسقط بعد الركض على الدلو، فيقرب الصورة ليتضح شكل الماء المنساب على فخذيها، وبهذه اللقطة يكون المشهد قد اكتملت محدداته التي رتّبها الشاعر بشكل يمنحها البعد المشهدي.

في كثير من الاحيان يكون النص الشعري موجزا جدا لكنه يتسع لتصوير حكائي فاعل، فضلا عن شعريته التي تدخله بفعل الربط بين مكوناته بشكل يجعلها مقبولة على الرغم عدم امكانية وجود قرينة تربطهما ويمكن أن نجد ذلك في نص (رجل)

لأنه استراب
منه.. ولم يعد يطيق ان يراه
قرر أن يقتله
ويستبيح ظله
وعندما حاول أن يبدأ ما أهمه التقاه
يجوب في مقبرة
يحمل فوق رأسه عصاه
يركض نحو قبره
تتبعه خطاه (الدباغ، 2013، ص 31)

في بعض الأحيان يلجأ الشاعر إلى تأطير مساحة المشهد الحكائي المصور عبر توظيف الخلفيات التي تتماشى مع حكاية المشهد مثلما يفعل المختصون بالسينما، بشكل يناسب ظروف النص، فكانت الخلفية التي تناسب فعل القتل في هذا النص هي المقبرة التي كانت تمثل الإطار الحاضن لثيمة القتل، مما جعل (المقبرة) تدعم التجربة الشعورية للشاعر، فضلا عن ذلك فقد كان للأفعال المستعلمة بالنص فاعلية واضحة في تدشينه، فهي بشكل عام جعلت المشهد يتّسم بالديمومة التي تنمو من خلالها الأحداث وتتجه نحو النهاية بطريقة سلسة، إذ إنّ حركة الشخصية داخل المشهد الواحد من أهم الاشارات على دينامية المشهد، فضلا عن طبيعة اللقطة المصورة؛ لذلك كانت عدسة التصوير المراقبة لفعل القتل داخل فضاء المقبرة من دون عملية للقتل متممة لدينامية المشهد، بل إن الشخصية المنظورة التي همّت شخصية أخرى بقتلها تركض مسرعة نحو قبرها ، وقد كان لحضور هاتين الشخصيتين وأشياء أخرى متآزرة معهما دعم لترابط أجزاء الحكاية المشهدية المصورة فالشاعر كان واعيا في توظيفه الأشياء التي تكمل بناء مشهده وتمنحه أبعادا دلالية مكثفة، فالأشياء تعد من أهم أسس السينما وانجعها بل يعتبرها بعض النقاد الأداة الأولى للخطاب السينمائي (حداد، 2015، 34) فالنصوص التي تعتمد المشهدية لا تخلو في أحيان كثيرة من المحددات السردية

ضيقا كان سور المحطة
والعابرون
غابة من خطى لا تطيق انتظار
ثمة امرأة في الجوار
وطفل تكسر حدقتيه
احتمال أخير
كان الطفل الترقب يمتد يمتد
والعابرون
بين سور المحطة
حتى هسيس القطار

تعبّ حقائبهم

ضحكات الصفير (الدباغ، 2013، ص 10)

رُكّب هذا النص بحرفية عالية تجمع السردي بالشعري، من خلال اعتماده الحكاية المشهدية المجسدة، إذ يمكن للمتلقي أن يعيش لحظاتها كما لو أنه من المشاركين في أحداثها، فقد كان الشاعر عارفا بطريقة التوظيف معتمدا المؤثرات البصرية والسمعية، وكأنه ينقلها بالصوت والصورة، فالمشهد الحكائي هنا يبدأ بتأزم وينتهي بمفارقة ساخرة، وقد استطاعت الكاميرا أن تلتقط صورة لطبيعة المكان (سور المدينة) على الرغم من ضيقه وحشود من ينتظر القطار، بطريقة تجعل المتلقي يستشعر الحالة الشعورية لشخصيات المشهد من خلال الالحاح على فعل الصورة البصرية التي تصف ضيق المكان وسور المحطة، فضلاً عن تجسيده لصوت القطار(هسيس القطار) .

في أحيان كثيرة يلجأ الشاعر المصور إلى مزج التصوير المشهدي بالخلفية التي يتمثل فيها المشهد بكل تفصيلاته من شخصيات أو مؤثرات، أو أشياء أخرى، فيأتي اعتماده عليها للكشف عن الملابسات التي تتآزر معا في صنع الموقف، فتكون هذه التفصيلات محددات دلالية يكشف عنها النسيج الإخراجي المتحكم باتجاهات القطع والاختيار المناسب للتصوير، وهذا يمكن أن نلحظه في نص (بائعة البخور) فالشاعر يصور لنا ملابسات قتل الطفلة زهراء:

من لحظة
جاءني رجل.....
حام حولي
ومرّرني بين عينيه
محا صورتي
وما كتبوا فوق قبعتي
شدّني للرصيف
وبعثر ما كنت احمل
في سلّتي
اشار الى عنقي
إلى نقطة بين قرطيّ

يوفر هذا البناء الشعري مساحة مهمة للتشييد المشهدي المعتمد في تجسيده على حكاية من الواقع العراقي أبان مدة مرّ بها العراق تحديدا بعد سنة 2003، فالنص ينقل حادثة تفجير في أحد مناطق بغداد الشعبية، وضحية هذا التفجير الطفلة (زهراء) التي جعلها الشاعر/ المصور بؤرة المشهد المصور، فيبدأ النص بتلفظ زمني (ومن لحظة) وهو تلفظ مهم في تحديد زمنية المشهد بوصفه أحد عناصر السرد المهمة لتهيئة المتلقي لاستقبال ما سيأتي بعد هذا الملفوظ، أو المحدد الزمني، ثم ينتقل الشاعر الى التوصيف الحركي للفعل المصور الذي يكمل تفاصيل حكاية مقتل الشخصية، من خلال التقاط عدسة كاميرا التصوير لأجزاء المشهد(حام حولي، مررني بين عينيه، محا صورتي، شدّني للرصيف، بعثر ما كنت أحمل في سلتي) فهذه الأفعال المتوالية في نظام محدد ومتسلسل تنشط مسار تلقي المشهد فكانت لقطة (أشار الى عنقي) التي التقطتها عدسة الكاميرا بزاوية أرصاد قريبة كانت كينونة رامزة من الشاعر افترضها المتلقي إشارة إلى طريقة قتل الطفلة (زهراء) .

ثالثا: التصوير المشهدي الحواري

من المفيد قبل الدخول إلى معالجة النصوص الشعرية على وفق آلية التصوير المشهدي، توضيح مفهوم التصوير المشهدي الحواري، فهو وحدة نصية تتخللها أدوات حوارية متنوعة قد تكون بصيغة الحوار الأحادي وقد تكون بصيغة الحوار

الثنائي أو أكثر، وقد يكون حوارا داخلياً او خارجياً، وللمشهد الحواري جملة من الوظائف الفاعلة حال وجوده في النص، ولعل من بين أهم تلك الوظائف، الكشف عن الشخصية الموظفة في المشهد وهي تتحدث عن نفسها أو حين يتحدث عنها الأخرون، فضلاً عن فاعليته في دفع القصة للأمام، وتقديم الحقائق للمتلقي (الشمري، 2007، ص 73) ، ويبدو أن الحوار يغادر في السينما بعض من وظائفه، فهو فيها يقتصر على نقل المعلومات للمتلقي وبالتأكيد حينها يكون في حالة من التآزر مع عناصر أخرى في نقل هذه المعلومات وتقديمها للمتلقي، في حين في المسرح هو الوسيلة الأبرز والأهم للتعبير(محرم، 2007، ص 30). وسنحاول الوقوف على فاعلية هذا التصوير في نصوص الشاعر الشعرية التي تحمل سمة التداخل مع السينما، كما في نصه الآتي:

أسميك لي
نسمي لنا موعدا نشتهي الحب فيه
فهل ترتضين المساء؟
وهل تكتفين بزنبقة خبأ الوقت فيها
مواسم فتنتك البكر
بين ما أرتضي
وما ترتضين
سنفتضّ طعم الماء
قلت:
قد لا يكون لنا
ولو نحاذر اسماءنا
لاتخذنا من الوقت ما ينضج الحب
وما نشتهي من نثار هواجسنا
فابتعد قدر زنبقة عن قميصي(الدباغ، 2017، ص 93ـ94)

من يمعن النظر في المظهر الشكلي للنص سيجد أن الشاعر قدم مشهداً تصويرياً عبر بنية فاعلة من التشابك الحواري بين الشخصيتين المتحاورتين بمؤديات سينمائية، بغية تحقيق الفعل المشهدي المكثف إذ إن التكثيف في المشاهد " يسعى إلى تقديم الحد الأقصى من المعلومات أو يثير الحدّ الأقصى من الانفعال من خلال الحدّ الأدنى للكلمات" (توروك، 1995، 230)، فهذا التكثيف في التصوير يكشف عن حركية الحدث بمساندة الامتداد الفاعل للنص وطواعيته التي تكشفت من خلال الصياغة الشعرية التي اسهمت في تعزيز الجانب الحكائي، فالمشهد برمته ينهض بجملة أسئلة يفترض لها مصمم المشهد/ الشاعر أجوبة تؤكد طبيعة العلاقة بين المتحاورين، متخذاً من البنية الزمنية (لاتخذنا من الوقت ما ينضج الحب/ وما نشتهي من نثار هواجسنا) مسارا للتوجيه السينمائي غير المتعجل في استكمال سردية الحكي الممتزج برمزية دلالية فاعلة

أغلب التجارب الشعرية الحديثة التي تتوخى اسلوب التصوير المشهدي تعتمد في بنيتها التركيبية على أسلوب الحوار من أجل ايصال التجربة الشعورية للمتلقي بطريقة فاعلة، فهذا الأسلوب يسمح بظهور تفصيلات الشخصيات المتحاورة، فإذا ما أحسن توظيفها ستكون لها قيمة مهمة في استكمال بناء المشهد، ومن ذلك قول الشاعر :

امرأة من لجش العالية الاسوار
ترتسم خارطة البيت
تبتكر المرأة شكل الغرفة

ومساحة كل سرير
قلت سننجب عشر شموع زرق
أو عشرة اقمار
قالت ذاك كثير
اخشى ان يبتلع الغراف الزرقة
أو يرحل عن لجش افق مواسمها
قمر يا سالم
قمر يكفي لينير شوارعها (الدباغ، 2013، 64ـ 65)

يضعنا الشاعر في هذا النص إزاء بنية مشهدية اعتمد فيها الحوار المكثف بشكل لا يخل ببنيته الحكائية ، فهو نص يزخر بالعديد من العناصر السردية، إذ إن المشهد من هذا النوع تبرز فيه أهمية الحوار والحركة في توضيح الشخصية ورسم أبعاده، فضلا عن إبرازه قيمة الدافع في تحريك الفعل الدرامي الحيوي، وقد نهض الحوار بمهمته الابرز المتمثلة بنقل المعلومات عن الشخصية للمتلقي المتابع، فالشخصيتان المتحاورتان (سالم، وزوجته) تمكن الشاعر/ المصور من تقديم معلومات تكشف عن حجمهما الواضح في تشكل المشهد، فهما محور هذا المشهد المجسد بطواعية الاخراج الشعري الفاعل الذي يتمتع بع الشاعر/ المصور، الذي جعل المتلقي يرقب ما ينتهي إليه هذا الحوار فكانت اجزاء هذا الحوار تتجه نحو التعبير اكثر من ميلها نحو التفسير وهذا يتماشى مع افعال الشخصية السينمائية، "إذ إنّ الحضور المباشر للشخصية يحتاج إلى حضور مباشر لصوتها من دون وساطة الراوي، لأن حضور الراوي يخلخل البناء الدرامي لصالح البناء السردي" (عطا الله، 2011، ص 231) فكان التكثيف المشهدي مناسبا لثيمة الحدث المصور في هذا المشهد، فكل المحددات التي شكلت المشهد لا تبتعد عن ثيمة (القلق والخوف من المجهول) (اخشى أن يبتلع الغراف الزرقة) فكان النص الشعري هنا بموازاة المقابلة السينمائية المشهدية إذ ارتكزت عين الكاميرا منذ البداية على المكان الذي دارت فيه الحوارية بين الشخصيتين مما صنع نوع من المفارقة في التصوير المشهدي المتراوح بين المتخيل والمتحقق فعلاً وهي مفارقة زمنية يتلألأ من خلالهما الحضور والغياب لمن يخشون أن يبتلعه الغراف.

الخاتمة.

اتضح من خلال قراءة منجز الشاعر حسن سالم الدباغ ان شعره يمثل حالة واضحة من الوعي المؤمن بإلغاء الحدود الأجناسية التي تفصل مكونات الادب الواحدة عن الأخرى، كما اتضح أن نصه طيعا للاشتغالات النصية الحداثوية، وأن منجزه قابل للتكيف مع محاولاته للتعبير عن تجربته الشعرية، وبدت نصوصه محملة بالمهيمنات الاسلوبية الفاعلة في الفن السينمائي من خلال طواعيتها في بناء مشاهده الشعرية، المشكلة عبر تقنيات الوصف والحوار.

وكانت صورته الشعرية تكشف عن قيمة المحددات السينمائية في بناء الصورة الكلية التي تسهم في الكشف عن ابعادها الدلالية.

كان الشاعر عارفا بقيمة العدسة السينمائي من خلال الحاحه على التزويم القريب والبعيد عند تشكيل صورته الشعرية.

وكان موفقا في اختياره زوايا الارصاد المناسبة لإتمام صورته المشهدية، فالزوايا اذا ما احسن اختيارها كانت فاعلة في ايصال الدلالة التي ينشدها الشاعر من تصميم مشهده السينمائي.

اعتمد الشاعر كثيرا في بناء مشاهده السينمائية على المؤثرات البصرية والسمعية في تأثيث مشهده السينمائي .

اجتهد الشاعر كثيرا في رسم صورته الشعرية السينمائية واقترب كثيرا من مفهوم الثيمة السينمائية ولم يشغل نفسه بالآليات والتقنيات السينمائية .

المصادر والمراجع:

- بناء المشهد الروائي ، ليون سير ميليان، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الاجنبية.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003،.
- بهجة السرد الروائي، نبيل حداد،، عالم الكتب الحديث، اربد، 2010.
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، دار الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1، 2010،.
- الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، سلسلة الالف كتاب 258، القاهرة ، مكتبة الانجلو مصرية.
- سيمياء النص العراقي، ومقاربات أخرى، د. حمد محمود الدوخي، دار عدنان، 2013.
- السيناريو/ فن كتابة السيناريو، بان جان توروك، ترجمة ، قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينا، 1995م .
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،(د.ت).
- فن كتابة السيناريو، يوجين فال، ترجمة مصطفى محرم، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
- القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الرواد حتى عام 2000، أحمد مهدي عطا الله) اطروحة دكتوراه ،الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2011،.
- اللغة الشعرية العليا، ياسين النصير ، مجلة الرافدين، (ع38) 74.
- لمصابيحك ارتديت عنقي، حسن سالم الدبا، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 2013.
- مثلي لا يكتفي القمر بنجمته، حسن سالم الدباغ، دار عدنان، 2017.
- معجم المصطلحات الادبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين، بيروت، 1985.
- معجم المصطلحات المسرحية، د. سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون/ بغداد، 1979.
- والجنوب اذا تنفس، حسن سالم الدباغ، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2013.
- ورشة كتابة السيناريو، سيد فيلد، ترجمة نمير حميد الشمري، الجمهورية العربية السورية، (دمشق) منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2007.

الوصف في النص السردي بين النظرية والاجراء، محمد نجيب العمامي، دار محمد علي للنشر، 1994م.