Journal of Education for Humanities

A peer-reviewed quarterly scientific journal issued by College of Education for Humanities / University of Mosul

The Drama of Narrative Cinematic Imagery in the Poem of Metonymical Allegory: The Cinematic Montage

Banaz Duraid Noraldeen [1] **Tahir Mustafa Ali** [2]

College of Arts and Humanities, University of Erbil - Erbil, Iraq[1]

Salahaddin University / College of Languages – Department of Arabic Language - Erbil, Iraq[2]

Article information

Received : 28/11/2024
Revised: 9/12/2024
Accepted : 12/12/2024
Published 1/6/2025

Keywords

Cinematic Drama, Allegorical Parable, Poetic Montage, Contemporary Poetry, The Birds Poem

Correspondence:
Banaz Duraid Noraldeen
banazduraid@gmail.com

Abstract

Cinematic techniques have been among the most influential artistic tools impacting the art of poetry, owing to their effective role in understanding reality and presenting intricate issues with optimal approaches while directing their profound meanings. A strong connection has emerged between cinematic direction in showcasing images and scenes and the method of presenting poetic imagery and organizing extended textual segments. The texts of pioneering poets were characterized by length and complexity, aiming to address the intricate and challenging issues of their era. Consequently, contemporary poets employed techniques such as visual representation, poetic direction, monologue, dialogue, screenplay, and mechanisms of dramatic formation. These modern stylistic structures have enabled poets to embed complex issues, profound poetic visions, and multifaceted meanings into their works. Thus, dramatic and cinematic art provided poets with the sought-after intricate poetic frameworks, reflecting the complexities of the modern era. Among these frameworks is cinematic montage, which has become a prominent poetic tool for organizing extended textual scenes and aligning their semantic and intellectual sequences within the poetic structure. Cinematic

montage, regarded as one of the most significant stylistic tools for creative writers, supports the narrative of dramatic events and the construction, connection, and synthesis of their extended and complex visual works. These works, composed of several independent narrative units distinct in thought and structure, are sequentially connected and unified within a cohesive temporal framework in the overall cinematic production. This unity aligns with the organic coherence characteristic of dramatic productions.

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

دراسة التصوير الحكائي السينّمي في قصيدة الأمثولة الكنائية المونتاج السينمائي

بناز دريد نورالدين [١] **طاهر مصطفى علي** [٢]

جامعة صلاح الدين / كلية العلوم – أربيل ، العراق[١]

جامعة صلاح الدين / كلية اللغات – قسم اللغة العربية – أربيل ، العراق [٢]

معلومات الارشفة

تاريخ الاستلام : ٢٠٢٤/١١/٢٨

تاريخ المراجعة : ٢٠٢٤/١٢/٩

تاريخ القبول : ٢٠٢٤/١٢/١٢

تاريخ النشر : ٢٠٢٥/٦/١

الكلمات المفتاحية :

درامية سينمائية، الأمثولة الكنائية، المونتاج الشعري، الشعر المعاصر، قصيدة الطيور

معلومات الاتصال

بناز دريد نورالدين

banazduraid@gmail.com

الملخص

إنّ التقانات السينمائية كانت من أقرب الفنون التشكيلية المؤثرة في فن الشعر، لما في هذا الفن من تأثير فاعل في فهم الواقع، وتضمينه لطرق مثلى في عرض القضايا الشائكة وتوجيه دلالاتها العميقة، فقامت علاقة وطيدة بين الإخراج السينمائي في عرض الصور والمشاهد، وبين طريقة عرض الصور الشعرية وتنسيق المقاطع النصية المطولة. بعد أنّ أتصفت نصوص الرواد بالإطالة والتعقيد، لتعبر عن قضايا العصر الشائكة والمعقدة، مما أدى إلى توظيف الشاعر المعاصر لتقانات المشهدية والإخراج الشعري والمونولوج والديالوج والسيناريو وآليات التشكيل الدرامي، وغيرها من الأبنية الأسلوبية المعاصرة التي أعانت الشاعر المعاصر على تضمين نصوصه لقضايا معقدة ورؤى شعرية عميقة ودلالات متشعبة. لذا فإنّ الفن الدرامي والسينمائي قد زود الشاعر بتلك القوالب الشعرية المعقدة المنشودة، لتحاكي تلك القوالب الأسلوبية تعقيدات العصر الراهن، بضمنها أسلوبية المونتاج السينمائي التي باتت قالباً شعرياً بارزاً، لتنظيم تلك المشاهد النصية المطولة وتنسيق تتابعها الدلالي والفكري ضمن النسق الشعري. على اعتبار أنّ المونتاج السينمائي هو من أبرز الوسائل الأسلوبية التي يستند إليها كاتب النصوص الإبداعية، في طبيعة سرد الأحداث الدرامية وتكوين وربط وتوليف منجزه المرئي المطول والمعقد، والصادر من عدة وحدات حكائية مستقلة ومنفصلة عن بعضها فكرياً وبنائياً، لكنها متتابعة ومترابطة حسب تسلسلها الزمني الفني الموحد في المنجز السينمائي الكلي، ضمن الوحدة العضوية التي تمتاز بها النتاجات الدرامية.

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

التوطئة

المونتاج وهي تقنية سينمائية معاصرة تجسد الدرامية المعاصرة في الشعر المعاصر، فبعد "الانتشار الواسع والمكانة البارزة التي وصل إليها فن السينما اتخذ بناء القصيدة العربية المعاصرة في السنوات الأخيرة أسلوباً فنياً يشبه إلى حد كبير ما يسمى في فنون السينما بالمونتاج وهي تقنية حداثية طغت على العديد من النصوص الشعرية المعاصرة لتمدها بفضاء سينمائي قائم على الفكرة الواحدة والمشاهد المنفصلة... وهذه التقنية المهمة تجعل الشاعر قادراً على قصّ ولصق الصورة والجمل والعبارات الشعرية بطريقة إبداعية تبعد الرتابة وتسلسل الأفكار الممل عن العمل الشعري" (رحاحلة، ٢٠١٢، ص٢١٣). إذ أنّ المونتاج السينمائي بحد ذاته أسلوب في التعبير، من حيث الإحاطة بالصور التجميعية وهيكلة بناء كلي لها بعد اختيار وانتقاء وإعادة ترتيب اللقطات الحكائية المصورة سابقاً بحسب وقوعها في الزمن الحقيقي على أرض الواقع. بحيث أنّ تلك اللقطات بعد ترتيبها وفق رؤية فنية معينة، تشكل وحدة موضوعية من تعدد المشاهد تلك، و "تتشكل هذه المشاهد الشعرية عادة من مجموعة من اللقطات المتفرقة، تقوم العلاقة فيما بينها على أساس المجاورة المكانية لا على أساس الاسترسال المتسلسل... وهي بذلك تفتقد إلى الحركة الصاعدة باتجاه الصراع أو النهاية المحددة" (الرواشدة، ٢٠١٥، ص٩٦). هذا وتصطنع جموع اللقطات والمشاهد المتباينة دلالة مركبة من دلالات جزئية متتابعة ومتشابكة، في وحدة فنية موضوعية للخطاب كبناء كلي، و "ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدة" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٣٤). حيث تجري عملية قص وصهر وإعادة تركيب وتحريك اللقطات والمشاهد المصورة، فضلاً على تغيير في منظور الرؤية ودرجة البعد والإبراز البانورامي والكاميرا البطيئة والفلاش باك ... مما أنتجت تلك العمليات التقانية المختلفة في صناعة الصورة، أنواعاً متفاوتة من تقانات المونتاج، وقد "أفاد الشاعر العربي المعاصر من جميع هذه الأنواع المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري ولاسيما المونتاج (على أساس التماثل) والمونتاج (على أساس التناقض) لما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى والتي تدفع المتلقي (القارئ/ المشاهد) إلى التأمل وإعمال الذهن للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية في النصوص المتكئة على هذه التقنية" (الرواشدة، ٢٠١٥، ص٢٧٢) ، السينمائية.

توظيف المونتاج في الشعر المعاصر

إنّ السرد في الشعر المعاصر لا يتخذ الشكل التقليدي الخطي للسرد، على وجه الخصوص السرد الأمثولي، لأن الرؤية الفنية والشعرية للعالم لم تعد تتسم بأحادية المعنى والسذاجة اللتين تستدعيان الشكل التقليدي الخطي للمسرودات. بل بدأ يتشكل السرد الأمثولي في القصيدة من خلال مقاطع متباينة تجسد صور شعرية لا يحكمها التسلسل والتوالي السردي، وإنما يحكمها نوع من التوليف المستعار من فنون المونتاج السينمائية.

فإذا "كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات، وتركت هذا العالم البسيط، لتقيم عوالم أخرى تعتمد على توازي الخطوط والمصائر وتقطع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ إلى أحشائه بدلاً من الانزلاق على سطحه، إذا كان هذا ما حدث في الفن السياقي الأول وهو القصة، فإنّ الشعر عندما يتكئ نسبياً على هذا المحور، لا يسعه أن يكون ساذجاً، ولا بسيطاً ولا ذا نغم مفرد وحيد، بل يحاول الإفادة من تقنية القصة الحديثة بعرض أحداث متقطعة متوازية متباعدة في أحيان كثيرة، وعرض بعض المقدمات دون نتائج، أو تركيز صور تدعم النتائج دون التعرض لتفصيلات مسبقة حتى ليكاد قارئه يلهث وراءه، وهو يريد أن يعرف ماذا حدث" (فضل، ١٩٨٧، ص٣٩-٤٠). بالتالي فإنّ صياغة المبدع لنصوصه الهادفة فكرياً والفاعلة جمالياً، لا يمكن أن تكون بدورها خطية أفقية نظامية في ظل تعقيد الرؤى الفكرية، وغموض قضايا الحياة، وإنما ينبغي أن تكون متشاكلة، ومعقدة وشاملة، لنتمكن من رصد آليات تشابك علاقات التركيب والدلالة في نسيج النص، وتكون خاضعة لجميع التقانات الفنية التي تشكل النص وفق الأبنية البعيدة عن المنطقية والصياغات المتسقة. ف "القصيدة الحديثة إذن منعمة بهذا الروح القلق، لا تمضي في سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطاً واحداً، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما أعتمدت على هذا النمط السياقي، بل تجزئ وتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة وتلعب الصورة المفردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دوراً فذاً في هذا العدد، إذ يتم بها الإنتقال إلى مستوى آخر دون ربط منطقي واضح" (فضل، ١٩٨٧، ص٤٠)، ويرتكز هذا الترتيب الذي تمرد على المنطقية الرتيبة، على إبراز التناقض القائم في الحياة العصرية، وما الفنون إلا مرآة العصر وصور الواقع. إنما يتجلى ترتيب المشاهد واللقطات مراعياً لما بينها من قيم، أو سمات مشتركة، أو متناقضة، بحيث يُصاغ من توليفها المترابط سينمائياً، بناءً مطولاً ومركباً من نظام المشاهد المتتابعة المتداخلة، أو المقاطع المجزئة المتوالية، التي "تعتمد على اللوحات أو المقاطع المتتالية في بنائها، بل إنّ من الشعراء من يعطي لكل مقطع من مقاطعها عنواناً مستقلاً، لكن ذلك لا يعني أنها قصائد قصيرة مستقلة إذا ما لجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج الشعري لهذه المقاطع، وإذا كان العمل السينمائي يعتمد على التجسيد في ربط اللقطات والمشاهد أكثر من غيره من الأدوات، فإنّ القصيدة الشعرية تعتمد على الدلالات الإيحائية أكثر من سواها، في مونتاج المقاطع والمشاهد الشعرية وفقاً للترتيب المشهدي، أو المقطعي الذي يراه الشاعر أقدر على التعبير كما يريد في القصيدة" (رحاحلة، ٢٠١٢، ص٢١٤)، وعلى حمل الرؤية الشعرية المنشودة.

درامية مونتاج الاختلاف

يعد مونتاج الاختلاف ذروة ما وصلت إليها درامية القصيدة المعاصرة في توظيف تقانات السينما، لكون القصيدة المعاصرة في تطور دؤوب لا ينقطع وبقفزات هائلة، في مراحل تحررها من الهياكل البنائية الصارمة والنظامية المؤلفة "من حركات مختلفة تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبياً وإن كان يحكمها إيقاع واضح وهدف مركزي متبلور بضمن إتساق تأليفها" (فضل، ١٩٨٧، ص٣٨). بحيث تحررت القصيدة من نظام توليف ربط اللقطات حسب تسلسلها الزمني المنطقي داخل المشاهد المرئية، وطبيعة سرد الأحداث الدرامية من حيث المحافظة على وحدة الفعل الدرامي والوحدة الحكائية. بحيث أسهمت "تقنيات المونتاج الشعري في النص المعاصر في زيادة قدرته على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيّد العمل الشعري وتجعله نمطياً، ذلك أن المونتاج الشعري يمكن أن يطال اللقطة الواحدة، ويعيد بناءها النمطي إلى بناء مدهش وخلاق، وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد، والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلسلها الشعري. كذلك يقدم لنا المونتاج طريقة فنية متقنة للتخلص من الصور والمشاهد الضعيفة بحذفها وبترها من العمل الشعري واختصار الكثير من الأحداث والصور، كما مكنت الشاعر من الجمع بين مجموعة من الصور المتباعدة التي قد يجد المتلقي صعوبة في إيجاد رابط بينها إلا بعد أن يستوعب هذه اللقطات في مجموعها وأن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها" (رحاحلة، ٢٠١٢، ص٢١٣-٢١٤). إذن مونتاج الإختلاف يصوغ بنائية النص صوب إبداع الإختلاف ودهشة التناقض وإحالة القصيدة صوب الصياغة السينمائية، لما ستكون عليه المشاهد من تباين وتنوع وتنافر وتعدد وتعقيد بنائي وتركيب دلالي... وتجعل الصور تتوالى الواحدة بعد الأخرى ومن نقطة لأخرى في الفضاءات المشهدية المتعددة. في حين أن التوليف النفسي الذي يتبعه الشاعر، هو الذي يقود مخيلة المتلقي الى التقبل بمنطقية ذلك التعاقب بين اللقطات المصورة المختلفة وربط المشاهد المنقطعة ببعضها في النص الواحد، وخلق روابط ذهنية للتعاقب الاختلافي وسلاسة الانتقالات الصورية، وكذلك "ليربط المقاطع بعضها ببعض على نحو ينتهي إلى قصيدة واحدة، وهو في ذلك يعتمد اعتماداً كبيراً على الدلالات الإيحائية التي تجمع بين تلك المقاطع وإن كان يصعب في بعض الأحيان الوقوف على الدلالة الحقيقية التي تعدّ رابطاً بين بعض المقاطع بسبب الانزياح الحاد في بعض الدلالات أو الانحراف الشديد في العلاقات الإسنادية بين الجمل والعبارات التي تتشكل منها المقاطع" (رحاحلة، ٢٠١٢، ص٢١٥)، والمشاهد المكونة لتلك المقاطع.

إذن التدفق الحركي اللقطاتي والمشهدي للصور الشعرية المتنافرة والمنقطعة عن بعضها، هو المنطلق في التوليف المونتاجي الاختلافي، والقائم على إحداث صدمة التلقي في المخيلة وإثارة الانفعالات، بالتالي خلق نوع آخر من العلائق الدلالية بين الصور المتنافرة والمنقطعة عن بعضها تركيبياً ضمن النص، والتي تتم عبرها آليات المناقلة بين اللقطات والمشاهد المتكونة من تجميع هذه اللقطات. إذ مهما تجردت القصيدة من هياكلها النظامية وتحررت

نحو اللانظام وكسر الانسجام الخطي السائد، فإنها لابد أن تنتظم في نظام بنيوي آخر بديل، يصوغه الشاعر وفق علائق العالم التخييلي المقترح والخاص بالنص فقط. بمعنى أن "الغاية الدراميّة (احتياجات القصة) هي التي تفرض شكل العلاقات (أنماط الربط) بين اللقطات في المشهد الواحد وبين المشاهد أيضاً" (الرواشدة، ٢٠١٥، ص٢٨)، وكذلك "يتفاوت عدد اللقطات من مشهد إلى آخر وفقاً لطبيعة كل مشهد والغاية الدراميّة المرجوة منه" (الرواشدة، ٢٠١٥، ص٢٨). إذ فضلاً على ضرورة سلاسة الحركة الصورية اللقطاتية داخل النظام المشهدي والتتابع الموضوعي للمشاهد المتباينة، فإنّ توليف المونتاج الاختلافي يقتضي خارطة بناء مسبقة، يتم اقتراحه من قبل المبدع قبل صياغة نصه المشهدي. بحيث أن "قصيدة المونتاج الشعري التي تعتمد على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملاً متكاملاً" (رحاحلة، ٢٠١٢، ص١٦٣)، فإنها لابد أن تحقق انسجاماً نصياً لا تفتقر إلى المتانة المؤدية إلى الوحدة الموضوعية للمنجز المشهدي المتكامل، عبر توليد أنظمة حركية وتتابعية للبنيات النصية المستقلة وأجزاء المضمون الفكري المركب من عدة مستويات دلالية سطحية وعميقة. إذ ثمة آلية مشتركة بين درامية الشعر المرتكزة على تمثيل صور الحياة المختلفة من حيث شمولية الطرح وتعدد الطروحات والبناء المركب والتصاعد الدرامي... مع فنون التصوير وتقاناته العصرية، مما خلق ترابطاً وثيقاً ومباشراً بين ذروة ما بلغتها الدرامية الشعرية، وأوج مراحل تطور فنون التصوير والتكنلوجيا. فإمكانية تعاقب جملة من المشاهد المختلفة وتركيب الصور المتباينة ذات المناحي المختلفة، في الدلالة والمحتوى الحدثي والوحدة الحكائية، في حد ذاته يولد علاقات جدلية بين الصور الشعرية، قائمة على الإبهام المنشود في الشعر وتعقيد الرؤى الإبداعية وتشابك تعقيدات الحياة. فهذا ما يبرر تتويج وإرتقاء تقنيات التصوير السينمائية، إلى هياكل بنائية مركبة تشكل الصور الشعرية المعاصرة، وإنّ فن المونتاج التجميعي للصور المختلفة ذات المناحي الحكائية المتعددة، أصبح المنطلق لتفعيل تركيب المسرودات الفرعية، في بناء تشكيلي مركب من الوحدة الموضوعية وتفعيل الوعي التصويري الشمولي للنصوص.

إنّ مونتاج الإختلاف كونه يألف بين الصور الشعرية المختلفة، عبر ضم عدد من الصور الشعرية المستقلة والمنفصلة عن بعضها تماماً، والمؤلفة للمشاهد المغايرة والغير متجانسة، تهدف إلى تحقيق الدهشة الدلالية لدى المتلقي وكسر أفق التوقعات في المخيلة المتلقية لهذه الصور الشعرية المتنافرة، بسبب النقلات السريعة الخاطفة دون روابط هيكلية وتركيبية وحتى معنوية بين المقاطع الشعرية التي تحمل مشاهد صورية مختلفة شكلياً ودلالياً وتركيبياً. بل أن ترابط أجزاء النص وفقاً لقواعد الربط والاقتران التي يتيحها النظام المونتاجي للشاعر وفقاً للتوليف السينمائي في إمكانية عرض الصور المختلفة بالتوالي، يؤدي إلى التوافق المؤدي إلى الإحساس بجمال النص ودراميته الكامنة في تجسيد جوانب الحياة كافة في درامية شمولية تشتمل مسرح الحياة بأكمله. بل لعل مونتاج الاختلاف أقرب أنواع المونتاج إلى الدرامية الحياتية وتعدد القضايا والمعروف أن الكاتب يجمع شتاته من أشياء مختلفة وقد يكون بينها تعارض وتناقض وما عليه في هذا الحال، إلا أن يبحث في هذه العناصر،

عن علاقات خاصة تجعلها منسجمة بعضها مع بعض ومتآزرة للكشف عن أثر أو انطباع فكري وعاطفي وجمالي موحد متجانس. فكل لقطة في المشهد تتضمن فكرة جزئية قائمة بذاتها وتتشكل مع غيرها رغم التنافر، والمقصود "بالشعر هنا الانزياح التصويري والمقصود بالنظم الواعي هو عمليات المونتاج، فهو الذي تسند إليه مهمة تنظيم سير التجاور بين اللقطات لإنتاج أي انزياح صوري بين هذه اللقطات" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٧٠)، لتمثل الصور المبعثرة تشكيل كلي في وحدة نصية تقتضي التنبؤ من قبل المتلقي، بالعلاقات الخفية الرابطة بينها واستشعار تلك الروابط الفكرية الشبكية للوصول إلى المستوى الدلالي الكلي للنص. فكل جملة في النص تكون منتمية إلى حقل معرفي متجانس مع غيرها في تحقيق الانسجام الدلالي وكل فجوة في هذا التجانس يحدث صدمة وتنافراً على مستوى التركيب اعتماداً على قدرة المتلقي في توليف الدلالة المطلوبة.

توظيف مونتاج الاختلاف في قصيدة (الطيور) (دنقل،٢٠١٢، ص٣٨٨-٣٨٩) للشاعر أمل دنقل

الطيورُ مُشردةٌ في السَّموات
ليسَ لها أن تحطَّ على الأرضِ
ليسَ لها غيرَ أن تتقاذفَها فلواتُ الرّياح!
ربما تتنزلُ..
كي تَستريحَ دقائقَ..
فوق النخيلِ النجيلِ التماثيلِ
أعمِدةِ الكهرباء
حوافِ الشبابيكِ والمشربيَّاتِ
والأَسْطحِ الخرَسانية.
(اهدأ، ليلتقطَ القلبُ تنهيدةً والفمُ العذبُ تغريدةً
والقطِ الرزق..)
سُرعانَ ما تتفزّعُ..
من نقلةِ الرِّجْل
من نبلةِ الطّفلِ
من ميلةِ الظلُّ عبرَ الحوائط
من حَصوات الصَّياح!)
***
الطيورُ معلّقةٌ في السموات

ما بين أنسجةِ العَنكبوتِ الفَضائيّ: للريح
مرشوقةٌ في امتدادِ السِّهام المُضيئةِ
للشمس
(رفرفْ..
فليسَ أمامَك
والبشرُ المستبيحونَ والمستباحونَ: صاحون
ليس أمامك غيرُ الفرارْ..
الفرارُ الذي يتجدّد. كُلَّ صباح!)
(٢)
والطيورُ التي أقعدتْها مخالَطةُ الناس
مرتْ طمأنينةُ العَيشِ فَوقَ مناسِرِها..
فانتخَتْ
وبأعينِها.. فارتخَتْ
وارتضتْ أن تُقأقَىء حولَ الطَّعامِ المتاحْ
ما الذي يَتَبقى لهَا.. غيرُ سَكينةِ الذَّبح
غيرُ انتظارِ النهايه.
إن اليدَ الآدميةَ.. واهبةَ القمح
تعرفُ كيفَ تَسنُّ السِّلاح!
(٣)
الطيورُ.. الطيورْ
تحتوي الأرضُ جُثمانَها.. في السُّقوطِ الأخيرْ!
والطُّيُورُ التي لا تَطيرْ..
طوتِ الريشَ واستَسلَمتْ
هل تُرى علِمتْ
أن عُمرَ الجنَاحِ قصيرٌ.. قصيرْ؟!
الجناحُ حَياة
والجناحُ رَدى.

والجناحُ نجاة.
والجناحُ.. سُدى!

إنّ نص الطيور من النصوص التمثيلية المعقدة والتي تتكون من نظام المشهدي المتنوع ذات التسبيك السينمائي، على اعتبار أن التسبيك السينمائي والذي يعد مرحلة درامية معاصرة يحاكي تطورات العلوم والتكنلوجيا ويراعي عصر الإعلام الذي نعاصره. فقد "أصبح الفضاء الشعري واسعاً وموازياً للفضاءات الأخرى في الحياة الجديدة، على الرغم من خصوصية الأدب وفنيته. فضلاً عن أنّ الأدب الإبداعي المفتوح يشتغل على فضاءات الرؤية التي تكون المحرك الأساس لقراءات النص، منطلقاً من الرؤية البصرية إلى الابعاد الرؤيوية والأفكار ذات الفضاءات العديدة التي تتحرك في داخلها عناصر الإبداع الشعري، اللغة وتراكيبها والصورة وانزياحاتها والإيقاع وتشكيلاته البصرية وبُناه الظاهرة والمضمرة تعارضاً وتوازياً وتنغيماً، في سياق غير اعتيادي منفتحاً على الأنماط الثقافية والفكرية والرؤيوية العميقة التي تثير المتعة في نفس من يحل رموزها، فتكون الرؤية هي المحرك الرئيس في العمل الأدبي" (الركابي، ٢٠١٦،٩٤). هذا ومن الجدير بالذكر فإنّ الدرامية والمونتاج السينمائي قرينة القضايا الشعرية المعقدة والتي تقتضي بناءً شعرياً مشهدياً مطولاً ومركباً متنامي المشهدية، أي تعدد المشاهد للإحاطة بجوانب وتفرعات تلك القضايا المعقدة وتداعياتها الشاملة من الأفكار والدلالات والأبعاد التمثيلية. مع الأخذ بنظر الاعتبار بأنّ النصوص الأمثولية هي في الأساس نصوص مركبة ومعقدة تجمع بين فني السرد والشعر وتنطوي على درامية متكاملة كونها تعالج قضايا الحياة المفعمة بالصراعات السياسية والقضايا الإنسانية المعقدة، لذا فالنص الأمثولي هو خير تجسيد لدرامية القصيدة المعاصرة. على هذا الصعيد فإنّ (قصيدة الطيور) هي إحدى تلك القصائد الأمثولية البارزة والتي تعالج مفاهيم إنسانية معقدة كفلسفة الحياة وتطرح جدليات: الحياة والموت، الخضوع والتحدي، الواقع والمتخيل، البراءة وقسرية الأقدار... الكثير من الجدليات البارزة مطروحة في القصيدة عبر التمثيل بها بكائن الحيوان وهو الطير، والذي يعد تمثيلاً صادقاً للجدليات الحياتية المطروحة. هذا ومن الجدير بالذكر بأن الشاعر قد كتب نصوصه الأمثولية التي تعالج قضايا الإنسان وجدلية (الحياة والموت) في مرحلة عصيبة من حياته وهي فترة مرضه، ومن هنا تتأتى أهمية هذه النصوص التمثيلية بوصفها نصوص إسقاطية على كائنات تمثل حياة الإنسان. على وجه الأخص أمثولة الطير وما تتجلى في حياته من نظم حياتية وكونية، فيسقطها الشاعر على عالمه ومن ثم على عالم البشر، وإنّ أمثولة الطيور هي تمثيل رمزي عن حياة الإنسان ورحلته الوجودية. فترك الديار والتشرد والخضوع للواقع والوقوع تحت الأقدار القسرية والسجن... هي أقدار تلاحق الطيور والإنسان على السواء، وإنّ إسقاطها على عالم الشاعر والعالم الإنساني على وجه العموم، هي ما تعبر عنها القصيدة من رؤية حياتية.

القصيدة جاءت من ثلاثة مقاطع مرقمة بالأرقام على التوالي، وإنّ المقطع الأول يتكون من ثلاثة أجزاء مشهدية، أما المقطع الثاني والثالث فهي مؤلفة من مشهد واحد، وإنّ المشاهد متباينة عن بعضها تماماً ومنقطعة بالتركيب الحكائي وتنتمي كل منها إلى وحدة فكرية مستقلة بذاتها ولها خصوصيتها وأجواءها القصصية والتعبيرية. فكل مشهد من هذه المشاهد المتعددة والمتتابعة في نظام من المشهدية التعددية، ينطوي على جملة من اللقطات التي تنسق ترابطها الوثيق ضمن المجموعة الصورية المتآلفة، في منظومة صورية متشعبة وقد أحكم الشاعر توليفها وفق ترابط فكري معين تم إقراره من قبل الشاعر، وعمد إلى "خلق أنواع جديدة من الروابط لها أهمية فنية، وأصبح الانتقال من صورة إلى أخرى يمثل فكرة جديدة تأتي مباغتةً، بدلاً من التمهيد لها بروابط ومقدمات لغوية فتأتي متوقعة سلفاً، وهذه التقنية السينمائية تساعد على تعاضد الصور البصرية بما يصنع بلاغة جديدة تختلف كليةً عن البلاغة الموروثة" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٤)، وصياغتها في نظام حكائي متفرع ومنقطع عن بعضها، عبر تزاوج المشاهد الإخبارية والحوارية المختلفة عن بعضها في توليف سينمائي معقد، فهو "الذي تسند إليه مهمة تنظيم سير التجاور بين اللقطات لإنتاج أي انزياح صوري بين هذه اللقطات" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٧٠). مع الأخذ بنظر الاعتبار بأن هذا التوليف المشهدي للمشاهد الإخبارية والحوارية، هو خاصية أسلوبية مميزة يختص بها الشاعر أمل دنقل، الذي بلغ في الدرامية ذروة ما يبلغها أي شاعر، ولا يضاهيه أي شاعر معاصر في درجة إتقانه لتوظيف تقانات الدرامية، وجرأته الفنية في الارتقاء بنصوصه إلى مشارف مونتاج الاختلاف وأفلمة نصوصه الدرامية. هذا وإنّ الشاعر قد كثف من الطاقة الدلالية في اللقطات لأقصى المديات، لما في التكثيف الدلالي هذه من ضرورة فنية أسلوبية لأفلمة النصوص. بحيث تعد تلك اللقطات جزئية فاعلة تُنشئ المشهد الكلي التجميعي للمشاهد الناشئة، وإنّ "شعرية اللغة_ كاميرا قد خلقت لغة ثالثة خاصة بها هي غير لغة المعجم وغير لغة الكاميرا التي لا تتلو إلا ما تراه، وهذا ملحوظ من خلال عمل الكاميرا الشعرية على إيجاد انزياحات تصويرية" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٧٨)، وإنّ اللقطات تم تنظيمها على شاكلة ومضات خاطفة من المرور السريع النافذ إلى الدلالة المعنية، وفق ترميزها والتلويح بها وخلق عالم من الجدليات الدلالية بين العالم البسيط الذي يتصف به كائن بسيط كالطير، والعالم المعقد الذي يختص به أرقى كائنات الأرض وهو الإنسان.

إنّ المقطع الأول (**الطيورُ مُشردةٌ في السَّموات، ليسَ لها أن تحطَّ على الأرضِ، ليسَ لها غيرَ أن تتقاذفَها فلواتُ الرّياح!، ربما تتنزلُ..، كي تَستريحَ دقائقَ..، فوق النخيلِ النجيلِ التماثيلِ، أعمِدةِ الكهرباء، حوافِ الشبابيكِ والمشربيَّاتِ، والأَسْطحِ الخرَسانية**) يتضمن مشهد سردي إخباري مكثف يلوح بصفة التشرد التي تخص الإنسان دون غيره من الكائنات. مع الأخذ بنظر الاعتبار بأن قصيدة الأمثولة المشهدية هي قصيدة سردية ولا يمكن أن تتجرد من محورية السرد الحكائي، وإنّ "قصيدة المشهد هي أحد التنويعات الأسلوبية المعبرة عن تطور القصيدة الدرامية وانفتاحها على الأنساق السردية" (الزبيدي، ٢٠١٥، ص٣٢١).

لذا فإن الشعراء في البناء المشهدي يصوغوا "هذا النوع من المونتاج بعد إعطاء مقدمة سردية للتمهيد لتلك الأحداث أو اللقطات السريعة، حتى تكتمل الصورة الإجمالية أو الفكرة العامة للنص" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٤). فإنّ الطيور لا أوطان لها وتعشش في أماكن مختلفة في مشوار حياتها القصير، ودال **(التشرد)** في هذا المشهد صفة إنسانية يختص بها الإنسان فقط دون الطير أو غيره من الكائنات. فدال التشرد إذن قرينة لفظية صريحة تدل على البعد النصي الغائب والذي يخص كائن الإنسان، الذي يولد في أوطان ثابتة ينتمي إليها، وقد يتشرد عن وطنه المولود فيه، بينما الطيور هي كائنات مهاجرة بطبيعة الحال ولا تتخذ أوطان ثابتة، بل لها أعشاش مؤقتة حسب ظروف البيئة، وإنّ "الكاميرا الشعرية من البداية تمارس خرقها لقوانين ومعايير اللغة والكاميرا" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٧٩)، لذا فإنّ الطيور المشردة في النص هي صورة رمزية للإنسان، وقد مثل أمل دنقل بهذه الصورة الرمزية عن الإنسان، أي بصورة طيور محلقة بعيدة عن الأرض، لا أوطان لها بسبب قوانين كونية قسرية جعلت منها مشردة في السماء دون مستقر ثابت على الأرض، وهي مندفعة بفعل قوانين كونية إلى المجهول. بمعنى أنها مشردة ولا مستقر لها على الأرض ومستقرها في مهب الريح! أي لا مستقر لها أبداً والخطر يداهمها في كل حين، بدلالة الصورة المشهدية بفعل المضارع الدال على الاستمرارية **(تتقاذفها فلوات الرياح)**. حتى إن شاءت تلك الطيور أن تنزل، فإنها لا تستقر حيث بقية المخلوقات أنى تشاء، بل لا يمكنها أن تجد الملاذ الآمن لكونها طيور! وخلقت طيوراً، لذا لا تستقر لبرهة من الوقت إلا فوق الحوافي والمرتفعات والأسطح. هذا ومن الواضح جداً دقة اختيار الشاعر للصور الشعرية الموحية بمعاني الخطر والشدة والمجهول، من حيث ذكر الشاعر للقطات شعرية مثل الحواف والخرسانات والكهرباء... بالكاميرا الشعرية المتجولة التي تمكنت من التنقل والتجوال لالتقاط صور شعرية مختلفة في لقطات بعيدة أو بعيدة جداً، وإنّ الشاعر يقوم "بصناعة خلفية بصرية تعتمد على المفردات الواقعية القائمة في الوجود، ولكنه يخرجها حسب رؤيته الشعرية التصويرية الخاصة به" (عجور، ٢٠١٠، ص٣٠٧)، وإن "هذه الوصفات البصرية من شأنها أن تنشط الجانب البصري في القصيدة" (الدوخي، ٢٠١٧، ص١٢٦)، وتنقل مخيلة المتلقي إلى هذه اللقطات البعيدة والعصية على رؤية المتلقي، **(فوق النخيل-النجيل-التماثيل-، أعمدة الكهرباء-، حواف الشبابيك والمشربيات، والأسطح الخرسانية)**. هذا فضلاً على التوتر الدرامي المتصاعد والذي يبثه الشاعر عبر إحالة مخيلة المتلقي إلى هذه اللقطات الموحية بالخطر والموت، مقارنة بالكائن الضعيف وهو الطير، وإنّ "المفارقة صارخة صنعتها المؤثرات البصرية بالتعانق مع صوت الشاعر" (عجور،٢٠١٠، ص٣٠٢)، في هذا المشهد.

فضلاً على اتباع الشاعر لتقانة اللقطة البعيدة في هذا المشهد وتصوير الطير من زاوية رؤية سفلية، بحيث تمتد عدسة الكاميرا الشعرية إلى الأعلى حيث الآفاق، لتصوير الطير المحلق عالياً في لقطات بعيدة غير قادرة على التقاط تفاصيل مشهدية دقيقة عن الفضاء المشهدي البعيد وتفاصيله، سوى لقطات محددة عن الطائر والنخيل وأعمدة الكهرباء... فهي لقطات غير مكبرة وغير ملمة بتفاصيل دقيقة من المشهد الشعري الراهن.

هذا ومن الملفت للنظر هو أسلوب الشاعر التراجيدي في هذه الصورة الشعرية: **(ربما تتنزل... كي تستريح دقائق...)** فيشعر المتلقي نفسياً بأن الشاعر يستبعد نزولها على الرغم من ذكر الشاعر احتمال نزولها، وإنّ صفة الاستراحة تخص بعد نصي غائب عن الأنظار، والتي تعزز هذه الفكرة هي نقاط البياض المذكورة في المشهد، والتي تلوح بوجود مسكوت عنه لا يخص حياة هذا الكائن البسيط. بل هنالك كائن آخر وفئة من الإنسان قد خُلق للمخاطر وعشق المواجهة والتحدي يسري في دمه رغماً عنه، ويجد معنى للحياة في ثنايا صعوبة هذا المهام الحياتي. بمعنى أنه خلق للتحليق عالياً ولا يهاب المخاطر والمجهول رغم ما يواجهه من صعاب وتقلب الأقدار، وخلق ليحلق في عالم الخالدين، رغم الأثمان العالية التي يدفعها من مشقة الحياة والغربة وعدم الراحة والحرمان من سكينة الاستقرار. حيث "أن بنية البياض والسواد ليست ناتجة عن ترف في ترتيب النص، إنما هي تقنية مهمة لمعرفة المناخ الشعري في جغرافيا القصيدة بوصفها تضاريس دلالية، وذلك عن طريق توزيع البياض والسواد على ورقة القصيدة، حيث يمنح كل منهما الآخر حدوده ومن خلال هذا التجاذب المشترك ينتج إيقاعهما الموحد" (الدوخي،٢٠١٧، ص١٢٦). على الصعيد ذاته فإنّ شعراء الأمثولة يمتلكون مهارات فكرية غير عادية في إيجاد روابط دلالية وفلسفية وثيقة، تمكنهم من خلق هذا التواصل الخفي المتقن بين عالمين، وهما عالم الإنسان وعالم الكائنات الأدنى من عالمه، وفي "مثل هذا الإنتاج الشعري الجديد الذي يضع المتلقي أمام بناء جديد متماسك عن طريق تصوير المعنى من زوايا جديدة، يتم فتح المجال أمام الملفوظ على مناطق تلفظ جديدة تتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة، وهذه صفة تميز الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى"(الدوخي، ٢٠١٧، ص٨٠-٨١). لذا فإنّ الشاعر أمل دنقل قد اختار صوراً شعرية دقيقة من عالم الطيور، بحيث تُمكنه هذه الصور بالذات على بناء جسر تواصل دلالي بين عالم الطيور وعالم الإنسان المنشود من قبل الشاعر، رغم عدم وجود جسر تواصل سلوكي بين الإنسان وعالم الطيور بحسب المنطق والعرف والمألوف، إلا أن الشاعر أمل دنقل تمكن من خلق روابط فكرية دقيقة وجدليات درامية بين عالم الإنسان والطيور، وإنّ الشاعر "يسرد درامياً مجموعة من التفاصيل تدعمها تلك المؤثرات بشكل يعتمد على بلاغة التصوير السينمائي" (عجور، ٢٠١٠، ص٣٠٩)، في كل المشاهد واللقطات المتواصلة مع بعضها في توليف مونتاجي.

ثم ينتقل الشاعر بالكاميرا الشعرية الجوالة عبر تقانة النقل السينمائي الحر لمسار الأحداث المشهدية وحركة عناصرها، نحو مشهد تمثيلي آخر وهو مشهد حواري مباشر ومنقطع عن المشهد الإخباري الذي يسبقه، من حيث أجواء المشهد والعناصر المشهدية وفضاء الزمكان وطبيعة الأحداث **(اهدأ ليلتقط القلب تنهيدة والفم العذب تغريدة، والقط الرزق)**. فهنا تتغير ماهية التعبير في المشهد الحواري للطيور الممثلة بها عن الإنسان، ومعها تتغير التعبيرية المكثفة السابقة نحو سياق موجز شبيه بالحكمة، بمهارة العبارات السريعة التلميحية دون الخوض في تفصيلية الدلالات، ويتم فيها "توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء في خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث وذلك من أجل التلخيص والإيجاز أو لتبرير الانتقال من حدث إلى آخر

"(عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٤). إذ تتوالى اللقطات الراهنة والمنقطعة عن بعضها من حيث الانبثاق البنائي والدلالي، فالقلب في تنهيدة والفم في تغريدة والبدن في مصيدة، ولعل هذه اللقطات المختلفة ترتبط ببعضها عن طريق خيط دلالي رفيع يلوح به الشاعر، في الجمع بين هذه الصور الشعرية المتنافرة عن بعضها كلياً، لكنها تتآلف من حيث المشهد وتعبر عن تناقضات ولقطات متباعدة عن بعضها من لقطة عذاب القلب ولقطة تغريدة الفم ولقطة تمزق البدن! فهو غموض مريب وقدر مرعب مجهول يلف حياة هذا الكائن المشرد في السماوات، فيما لو فكر بالنزول للاستراحة المؤقتة والقصيرة، وإنّ "السينما تستطيع أن تنتج مثل ذلك شعرياً، لأن الكاميرا في حركاتها وزواياها قد جعلت للسينما هذه القدرة الحلمية العجيبة وجعلتها تمارس هذا الإبهار الخرافي على خيالنا، أي في تصوير مثل هذه اللقطات" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٨١)، المتباعدة عن بعضها في الزمن الواقعي ولكنها مجتمعة في الصورة الشعرية ذاتها والتي تضم هذه اللقطات الثلاث معاً والمتباعدة عن بعضها في الواقع. إنما الكاميرا الشعرية تمكنت مع توليفها في صورة شعرية واحدة ذات زمن تخييلي موحد، على الرغم من استحالة وقوع هذه الأحداث الثلاثة معاً في الوقت ذاته على أرض الواقع، فالطير لا يستريح ولا يصدر أنغاماً أثناء وقوعه في فم القط، لكن ورود هذه اللقطات المتناقضة مع بعضها والمنقطعة عن بعضها زمنياً والمجتمعة في توليف سينمائي، إنما جاءت لتعبر عن سرعة مداهمة الأقدار القسرية للكائن الحي. فهنا يتبين هذا الخيط الدلالي الخفي الذي يصطنعه الشاعر بين المشاهد، من حيث الربط الدلالي بين المشهد الأول والثاني رغم انقطاع المشاهد واللقطات عن بعضها تمام الانقطاع.

إذن على هذا المنوال ينقلنا الشاعر من مشهد لآخر يتلوه ويرتبط به دلالياً في توليف مونتاجي من المشاهد المختلفة والمنقطعة تركيباً وتفصيلاً وتنامياً حدثياً، لكن تجمعها مفاصل دلالية خفية ومتجذرة في البنى العميقة لبنيوية النص. بحيث "يوظف الشاعر مونتاج التناقض بشكل تصويري، إذ يقوم بتصوير مجموعة من اللقطات يتم من خلالها استنتاج التناقض عن طريق تجاور هذه اللقطات وعلاقاتها المختلفة" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٧٥). بذلك ينتقل الشاعر بالمتلقي إلى مشهد إخباري آخر وهو مفصل بنائي آخر يتفرع عليه النص **(سرعان ما تتفزعُ، من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل عبر الحوائط، من حصوات الصياح!)**. مفصلاً القول في هذا الجزء الإخباري عن تفاصيل وأخبار الطيور التي تنزل لتأخذ استراحة المحارب في مضمار الحياة، فهي عندما تنزل تكون مرتعبة وتفزع من أية حركة صادرة، من خفق حذاء أو حجر يقذفه طفل وحتى انتقال الظل من حائط إلى آخر يرعبه، فضلاً على خوفه من تعالي الأصوات المنثورة في المحيط. كل تلك الدلالات مجتمعة في لقطات شعرية ألتقطت بالكاميرا الشعرية المتحركة والتي صورت عدة لقطات مختلفة ومجتمعة في مشهد واحد، تتمحور فيه بنية الفعل أي الحدث المشهدي الحامل للرؤية التي تم عرضها بالحكي، فتكون اللقطات إذن متكئة على وجود هذا الحدث الرئيسي في إطار التعبير المركز والموجز، وهذا "منهج مؤثر في نقل العواطف والأفكار بطريقة بصرية تعتمد على الإخراج السينمائي بتزامنه ومؤثراته دون حكي أو سرد" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٦).

مما تتوثق لدى المتلقي تلك الخيوط الدلالية العميقة والتي تتجذر في بنية النص المضمرة، والتي تستبيح وجود تلك التوالي غير المنطقي والتتابع بين الأجزاء المشهدية المتنافرة ظاهراً، والمنقطعة عن بعضها في البناء الحكائي الذي تستند عليه الأبنية الأمثولية جلها. إذن الشاعر قد أسند ثلاث متواليات مشهدية في المقطع الواحد، وإنّ هذا المقطع يظهر حالات طير معين وهو الطير المحلق والذي يكون بمهب الريح والمخاطر، وإنّ الحالات المختلفة للطير والصور الشعرية المختلفة والإحالات الواقعية واللقطات المتعددة في المشاهد السينمائية الثلاثة، توضح مسيرة حياة كائن الطير الأمثولي، في عبارات موجزة ومكثفة الدلالة وقد أوردها الشاعر بصيغ حكائية متنوعة، تختلف في الأزمان والمحيط الخارجي واللقطات وطرق التعبير. لكنها جاءت متراصة ومتناسقة في إطار توليفي سينمائي متقن، وتمكنت من رسم الصورة الكلية الشمولية لهيئة الطير المنشودة، لذلك "قام شعراء كثيرون بالاستعانة بهذه التقنية، لإضفاء هذه الخاصية على تجاربهم، إذ إنها تغنيهم عن قطع تلك الرحلة الشاقة من السرد الطولي أو الحكي الممل أو الاعتماد على الغنائية التقليدية في مساحة كبيرة من القصيدة حتى يتم الوصول إلى المعنى المراد. بينما طريقة التصوير هذه تصيب كبد المعنى المراد، بل تترك الفرصة أمام القارئ كي يُضفي على هذا المعنى من خياله الخاص ورؤيته الذاتية حين قراءة مثل هذه النصوص" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٧)، التي لا تتحدد دلالاتها عند مستوى معين.

يبدأ المشهد الثاني بلقطة بعيدة مرصودة بزاوية الكاميرا المتوجهة إلى الفضاء المفتوح، وهذه اللقطة هي لقطة عامة غير محددة الملامح بدقة من حيث الكائن الأمثولي والفضاء المشهدي، لكونها لقطة بعيدة فيزيائياً (**الطيور معلقة في السماوات، ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح، مرشوقة في امتداد السهام المضيئة، للشمس**). إذ في الجزء الأول من المشهد الثاني يبرز الشاعر نوع ثاني من الطيور وهي الطيور المستقرة في مساكنها المعلقة في السماء، وإنّ هذه الطيور عاجزة عن الهجرة، بمعنى أنها طيور معلقة في سماء بلدانها بين الأنسجة العنكبوتية وسهام أشعة الشمس. مع الإشادة بمقصدية الشاعر وذكاءه الأسلوبي في رمزية هذه الدوال الملتقطة من الواقع البحت، كالأسطح الخرسانية والتماثيل وأعمدة الكهرباء وأنسجة العنكبوت. فما اختيار الشاعر لهذه الدوال يجري بشكل اعتباطي وعشوائي بمحض الصدفة، بل كل دالة من هذه الدوال هي خيار فكري وبخلفية رمزية تحيل كل دال من هذه الدوال إلى دلالة خفية يعنيها الشاعر، ويوحي إليها ويقتضي فك غطاءها الرمزي، وإنّ "هيمنة الخطاب الشعري على السرد وإخضاعه لمقتضيات الشعرية، ذلك أنّ الإخلال بتماسك المحتوى السردي والعمل على تلبيسه وإضفاء الغموض عليه إجراءات تستجيب لطبيعة اللغة الشعرية ونزوعها إلى التكثيف والإيحاء" (النصري، ٢٠٢٠، ص١٥٦). فما لا يُخفى عن الأذهان هو الانطباع السيء الذي يوحي به بيت العنكبوت، من حيث كونه يعشش في الأماكن المتروكة الميتة، ووجوده في مكان يدل على القذارة وانعدام الحياة والحركة والموت المعنوي. لذا فقد أورد الشاعر في جزء إخباري من المشهد الثاني، نموذج ضعيف من كائن الطير الأمثولي والذي يوحي بفئة ضعيفة من البشر، تتصف بالعجز والتخاذل والخوف من تغيير مصيرها والرضوخ للواقع المشين الذي تعيشه،

بعكس الفئة السابقة من الطيور والذي صاغه الشاعر عبر مفارقة الموقف الدرامي، ومفارقة الصور السينمائية المجتمعة في توليف سينمائي يجمع المتناقضات في مشهد موحد، على اعتبار أنّ "المونتاج هو فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب التي التقطت به، ولكن على أساس فني وفكري آخر خضوعاً لمضمون القصة السينمائية، وليس من الضروري أن يكون هذا الترتيب قائماً على منطقية فكرية متسقة متتابعة، ولكن قد يعتمد هذا الترتيب على إبراز التناقض القائم في الحياة بخلق التجاور أو التلاحم بين النقيضين" (قميحة، ١٩٩٨، ص٢١٠)، من صور الحياة المختلفة.

هذا وإنّ عدسة الكاميرا جمعت لقطات مختلفة لا تبت بالصلة ببعضها، سوى أنها لقطات سينمائية في أماكن مختلفة، وتمكنت الكاميرا الشعرية من التقاطها في مواضعها المختلفة، حيث السماء وأشعة الشمس المتناثرة وأعشاش العنكبوت والطيور المستسلمة، كأن "المشهد العام بمنظره وديكوره مؤثث و(ممنتج) لاستقبال مثل هذا الحدث" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٨٩). فهنا المتلقي بصدد لوحة سينمائية مثيرة للجدل في الجمع بين شعاع الشمس الدال على معاني الحياة وبين خيوط العنكبوت الدالة على معاني الموت والضعف والهشاشة، وإنّ "هذا هو الوضع الذي أراد المشهد أن يوحي به، وإنّ استقراءنا المسهب لوحدات المنظر من ديكور وشخصيات وغيرها، إنما لكي نوضح هذا الوضع أكثر ونكشف عما وراء لغة المشهد، إذ لا يتم مثل هذا الكشف إلا بالغوص العميق داخل المفردة وما يمكن أن تتصل به من مفردات أخرى بمثل هذا الاشتغال الشعري" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٩١). لكن حينما ندرك أن درامية الشعر هي قصيدة الحياة الجامعة لكل صور الحياة بتناقضاتها وقبحها وجمالها... نستوعب حينئذ الجمال الكامن في هذه الصور الشعرية المركبة والمعقدة والعصية على الفهم، والتي كسرت مقاليد المألوف والنمطية والصور الشعرية الخطية السطحية، وندرك مغزى الشاعر في الإتيان بصور الأمل والموت جنباً إلى جنب وذلك للتعبير عن النظرة التراجيدية المهيمنة على أجواء القصيدة.

لذا فإنّ الشاعر يورد جزء ثاني للمشهد وهو جزء حواري، على غرار المشهد الأول وعلى شاكلة كل نصوصه الدرامية، والتي يقسمها الشاعر لمشاهد متباينة تتوزع بين مشاهد إخبارية سواء وصفية أو سردية بلسان الراوي، ومشاهد حوارية مباشرة بين الراوي وشخصيات تمثيلية أخرى مخاطبة من قبل الراوي. فالشاعر أمل دنقل هو أكثر شعراء عصره إتقاناً وتوظيفاً للتقانات الدرامية المسرحية والسينمائية، لذا فإنه يثري نصوصه بمشاهد حوارية مباشرة ترفع من نصه إلى مرتبة أفلمة القصائد ومسرحتها، مع زرع تلك المشاهد الحوارية داخل المشاهد الرئيسية المفصلية الإخبارية في توليف مونتاجي مركب. فإنّ ما يتبادر إلى الذهن إزاء المشهد الحواري **(رفرفْ..، فليس أمامك، والبشر المستبيحون والمستباحون: صاحون، ليس أمامك غير الفرار، الفرار الذي يتجدد كل صباح)**، هو كونه منقطع ومنفصل عن المشهد الإخباري السابق من حيث التركيب، إلا أنه من حيث الوحدة النصية والدلالات الخفية التي تصل الأجزاء ببعضها، هو مشهد متمم ومترابط مع المشاهد السابقة في توليف مونتاجي.

إذن هو مشهد منطقي لنبذ الشاعر لضعف هذه الفئة المستسلمة من الطيور (البشر). لأن الضعف يولد الفرار وإنّ المستسلم لن ينجو مهما استسلم وخضع من مصير مشين! لذاّ الشاعر يحرض هذه الفئة على الحركة والنشاط، دام أن الخطر والشر موجودان على الأرض ولا مفر منهما، فلما يرضى الكائن بالهوان؟ لأن الرضا والاستسلام لن ينجيه للأبد، وأن الخطر سيداهمه مهما كان حذراً ومسالماً، وإذن وفق هذه الفلسفة الحياتية يعيش الشعراء والمبدعين والخالدين على الأرض.

في المقطع الثاني هنالك فئة مغايرة من الطيور، وإنّ "كل ما سبق من تصوير دقيق يؤسس لمشهد تناقضي حاد" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٧٧)، وقد "تم فيهما تقديم المعنى بشكل متناقض" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٧٤)، لأن هذه الفئة من الطيور لا تستطيع أن تطير، لذا فهي من الطيور الداجنة والمندمجة في عالم قاتله بكل رضا واطمئنان! **(والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس، مرت طمأنينة العيش فوق منا سرها..، فانتفخت، وبأعينها.. فارتخت، وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح، مالذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح، غير انتظار النهاية، إن اليد الآدمية.. واهبة القمح، تعرف كيف تسن السلاح.** حيث أن الشاعر قد فصل القول في هذا الجزء الإخباري الذي يخلو من ملحق المشهد الحواري المكمل له، فئة جديدة من الطيور الأمثولية التي تمثل أحوال الإنسان على الأرض، وإنّ هذه الفئة على حد تعبير الشاعر وتصويره التمثيلي، هي فئة ذليلة وفاقدة للحرية وحق الحياة، مقابل شبع مؤقت حد التخمة، ولا تعيش هذه الفئة سوى ليومها القصير وفي الغد ينتظرها مصير تراجيدي. كذلك من الجدير بالذكر هو ثراء هذا المقطع الإخباري بجملة من الصور التهكمية **(سكينة الذبح)**، والمتناقضات الفكرية التي تثير سخرية المتلقي أيضاً، من حيث التقابل البنائي والدلالي بين مفاهيم الشبع والطعام المتاح، وسكينة الذبح والنهاية، ووهب القمح وسن السلاح، وإنّ الشاعر "يزاوج بين التصوير البصري السينمائي والحس البلاغي الشعري" (عجور، ٢٠١٠، ص٣٠٥). حيث أن الطيور الداجنة ارتضت أن تشبع وتقنع ببقايا الطعام وتنتفخ أيضاً، مما يدل على موت إحساسها وشعورها بواقعها المهين، لأن الذي يهب لها القمح، إنما يطعمها لأجل الذبح! وإنّ "هذه البنية الضدية قد تثير شيئاً من التهكم، وقد تحقق هدفاً آخر، فالتهكم يمسي هدفاً من أهداف المفارقة وأداة من أدواتها، وليس كل تهكم ناتجاً من بنية مفارقة، ولا كل بنية مفارقة عليها أن تثير تهكماً" (الشرقاوي، ٢٠١٥، ص٣٢). بعكس الفئة المحلقة عالياً في العلو والخطر ومجابهة الموت، و"تنبثق السمة الدرامية في مشهدية الشعر العربي المعاصر في بعض الأحيان من انطواء القصيدة على عنصر المقابلة أو التناقض" (الرواشدة، ٢٠١٥، ص٤٠)، بين المشاهد المتناقضة لبعضها، عبر "المفارقة فترجع بواعثها إلى رغبة الشاعر في تقويم الأشياء وتصحيح مجرى الحياة من حوله، فهي تفضح العيوب وتظهر المساوئ" (الشرقاوي، ٢٠١٥، ص٥٣)، بإبراز الصورة ونقيضها.

هنا يتضح البعد السياسي في النص الأمثولي، ويتبدى واقع فئة معينة من البشر والتي تقنع بلقمة العيش مقابل الكرامة وحق الحياة الكريمة. هذا ومن الجدير بالذكر هو خلو هذا المقطع الإخباري من الحوار التحريضي المباشر من الذات الشاعرة. كأن الشاعر في وعيه الباطن يعرف تماماً أن هذه الفئة من البشر لا تستحق الحوار ولا يجدي معها التحريض ولا ينفع معها النداء، فلا حياة لمن تنادي مع هذه الفئة من البشر. لذا فإنّ الشاعر قد اكتفى بهذا البناء الإخباري المطول في هذا المشهد المؤلف من لقطات مختلفة، وهذا المشهد يتبع المشاهد السابقة في توليف مونتاجي رابط بين المشاهد المختلفة التي تبرز تناقضات الحياة وصور الحياة المختلفة. حيث أنّ هذا النمط من المونتاج هو توليف تجميعي، جامع لصور الحياة المختلفة على مسرح سينمائي شمولي، وتبرز "المفارقة الدرامية وهي أهم وأقوى وسائل التأثير الدرامي، لأنها تبرز الصراع والمشاهد المتضادة بشكل مؤثر" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٨٢)، مع ضرورة وجود روابط نصية خفية يصطنعها الشاعر بين المشاهد واللقطات المختلفة. فإنّ الشاعر قد اختار خارطة عرض للمشاهد، تكمن في تسلسل بنائي للفئات الجديرة بتقدير الشاعر وقدم تلك الفئات في النص سابقةً على بقية الفئات البشرية، انتهاءً بآخر فئة ذليلة ميتة فاقدة لمعاني الحياة وتعيش لأجل أن تموت!

في المقطع الثالث والأخير من المشاهد التي تحمل صور حياتية ملؤها التأمل والحيرة والتساؤل، فإنّ الشاعر يلخص الدراما الوجودية التي تخص حياة الإنسان في الحقيقة وليس كائن الطير، رغم التمثيل بها بصور واقعية مقتبسة من الواقع ومجسدة بحياة الطيور، **(الطيور.. الطيور، تحتوي الأرض جثمانها.. في السقوط الأخير!، والطيور التي لا تطير..، طوت الريش واستسلمت، هل ترى علمت، أن عمر الجناح قصيرٌ.. قصيرْ؟! الجناح حياة، الجناح ردى، والجناح نجاة، والجناحُ.. سدى!)**. فقد جعل الشاعر ختام مشاهده في مشهد إخباري مكثف من لقطات مختلفة موجزة على هيئة لافتات خاطفة تخلو من السرد والإيضاح، ويجمع بينها الشاعر في مونتاج متسارع للصور "لأجل التجسيد والمبالغة في إحداث التأثير الخاص بالسرعة المتزايدة في حركة الصور، من خلال الإنقاص والخفض في طول اللقطات المفردة الخاصة بنشاط معين، ويمكن إضفاء نوع من الإيقاع الخارجي الخاص بالسرعة على إيقاع الفيلم ذاته. فهذا المونتاج يطلق على عملية التسريع المعتمد للقطات لإحداث الاستثارة عند المشاهد حتى يتابع ما يحدث بأنفاس لاهثة" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦١). هذا وإنّ هذه اللقطات الموجزة تلخص فلسفة الحياة في نظرة تشاؤمية طغت على القصيدة، وشملت هذه النهاية التراجيدية كل الكائنات على حد تعبير أمل دنقل، على الرغم من تباين المسيرة الحياتية لكل كائن، عن غيره من الكائنات، والذي عبر عنه الشاعر بهذه الصور اللقطاتية الرمزية **(الجناح حياة، الجناح ردى، الجناح نجاة، الجناح سدى)**، وإنّ "مثل هذا المشهد يمكن أن نعده قصيدة قصيرة تكتفي بذاتها داخل القصيدة الأم ولكنها، أي هذه القصيدة القصيرة أو التوقيعة لا تنقطع عن القصيدة الأم، بل تتواصل معها بوصفها صورة شعرية مختزلة" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٩١). إنّ هذه الفلسفة هي وفق رؤية الشاعر آنذاك على الرغم أن الموت ليس النهاية بالنسبة للإنسان، فهنالك الخلود بعد الموت وكذلك قد يخلد أسم الإنسان وأعماله وقصصه وكل تفاصيله وخفاياه حتى بعد رحيل بدنه.

فحين كرر الشاعر لفظ الطيور في تتابع بنائي مباشر **(الطيور.. الطيور)**، مع نقاط البياض الطباعي الذي يوحي بكون هذا التكرار الكتابي لدال الطيور، إنما هو من باب التنويع والتعميم على كل الكائنات وليس من باب التوكيد، وإن الكائنات بدون استثناء آيلة للموت والسقوط، حتى المحلقة في الفضاء لابد لها من سقطة أخيرة. في حين أن الطيور المستسلمة اختصرت الطريق الشاق منذ البداية، فهل علمت من البداية أن الحياة وهم قصير، فاختارت ألا تحارب لأجل الحياة، على حد تعبير الشاعر ورؤيته التشاؤمية في هذا النص بالذات، لأن الشاعر أمل دنقل كان عاشقاً للحياة ومحارباً في مضمار الحياة ولأجل الحياة. إلا أنّ صراعه مع المرض وعمر جناحه القصير وهو المحلق عالياً في فضاء الحياة بكل اعتزاز، مثقلاً برسائل حياتية جديرة كرحلة الشعر ورحلة محاربة القبح المتفشي في النظم السياسية والاجتماعية، قد جعلت هذه النبرة التشاؤمية تطغى على بعض نصوصه التي كتبها في مرحلة مرضه وصراعه مع الموت.

إذن هذا المشهد الإخباري هو آخر حلقة من سلسلة المشاهد واللوحات الشعرية التي رسمها الشاعر، بكثافة فكرية وإيجاز لغوي ولقطات موحية تنطوي على دلالات أعمق من المعنى الظاهر المتجلي، لأجل "الغرض نفسه أي جذب الانتباه عن طريق تلاحق الصور، فيعتمد على الصور كلية دون اللجوء إلى السردية أو الغنائية، فتأتي الصور مثل (مانشيتات الصحف) أو لوحات الإعلانات، ثم يعلق عليها بعد صفع الذهن والبصر بمحتوياتها" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦١). فقد أتقن الشاعر تشكيله المشهدي المتسلسل، حين باشر في البدء بمسيرة حياة أرقى الكائنات ثم الانتهاء بآخر الفئات الوجودية، وختم ذكره لصور مسيرة حياة هذه الكائنات بذكره لخاتمة هذه المسيرة، ألا وهو الموت الذي يختم الحياة، في مطولة مشهدية تحاكي فلم سينمائي دوار، ينتقل من مشهد لآخر متباين ومغاير ضمن المشهدية التجميعية، وهكذا "خطط الشاعر لذلك الفيلم الشعري السينمائي ببراعة، مستخدماً وسائل سينمائية متعددة لينحت للقصيدة قالباً بكراً ومضموناً بارعاً، حتى أوصلها للمتلقي/ المشاهد في ثوب جديد من أول لقطاتها إلى آخر نفثاتها الشعرية المرئية المحسوسة، حتى اختتمها بتلك المناجاة الحزينة التي جاءت في مكانها فوقعت من القارئ موقعاً" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٧٩). لذلك جعل الشاعر ختام قصيدته يتضمن فلسفته الخاصة عن الحياة وعن الكائنات كلها على وجه العموم، وهو النهاية الحتمية الكامنة في الموت الذي يختم كل صور الحياة، لذلك جعل أمل دنقل مدلول الموت يختم نصه أيضاً، و"إن الشاعر قد اختصر رحلة طويلة كان يجب عليه قطعها إذا لجأ إلى الغنائية أو السردية التقليدية حتى يقيم هذه التجربة، ولكنه لجأ إلى ذلك النوع من المونتاج المتسارع ليُكثف هذه اللقطات ويطلقها بسرعة كالرصاصة ليصيب بها هدفه دون عناء، وفي قالب بصري جديد جمع بين ما يريده الشاعر وما يمكن أن تفيده تلك التقنية السينمائية" (عجور، ٢٠١٠، ص٢٦٢)، مما يعزز مفهوم مفاده هو "أن هناك صوراً شعرية لا يمكن أن تُحتوى إلا سينمائياً" (الدوخي، ٢٠١٧، ص٧٠).

الاستنتاجات :

_ يمثل المونتاج الشعري من أهم الأبنية الشعرية المركبة التي استند عليها الشاعر الدرامي المعاصر، لبناء توليف ذهني وفكري للأحداث الدرامية المطولة والمتشابكة، والمحافظة على وحدة الفعل الدرامي، بحيث تترابط المشاهد واللقطات المتباينة والمنقطعة عن بعضها ولا تفتقر إلى المقومات الإبداعية التي تحيل ذهن المتلقي إلى وحدة الرؤية الشعرية المنشودة من قبل الشاعر.

_ إن الشاعر الممنتج لنصه يجب أن يخلق روابط عقلية ونفسية خفية غير ظاهرة، يقود المتلقي إلى الإحساس بمنطقية ذلك التعاقب بين الوحدات الحكائية المختلفة والمنقطعة عن بعضها، على أساس مبدأ الربط العضوي للأحداث بمجموعة الأفعال الدرامية الكلية التي تفرعت إلى أفرع وأجزاء للإحاطة بكلية التفاصيل وتشعبات الفعل الدرامي المعقد. بحيث يضمن الشاعر سلامة الانتقالات وسلاسة التدفق الحركي وتلاحق الأفكار بين الصور الشعرية المختلفة والمنتمية إلى مشاهد متعددة ولقطات مستقلة عن بعضها، على وفق بناء محكم لجموع المشاهد واللقطات المصورة يراعي الوحدة الموضوعية ووحدة الزمن الدرامي ويتفادى الركاكة الدلالية واللغوية.

_ إن الشاعر الممنتج لنصه الدرامي المطول يقوم بتركيب اللقطات الخام من خلال تجزئتها وإعادة ترتيبها وتصقيلها، وفق خارطة عمل معينة ومعالجة درامية دقيقة لسرد الأحداث المتشعبة واختيار ما توائم الرؤية الشعرية المنشودة، وتفكير مسبق يراعي كل معطيات المنجز الدرامي الذي يسجل الزمن الحاضر الآني التمثيلي، في وحدة زمنية وموضوعية تتصف بها النصوص المونتاجية.

_ إن الشاعر أمل دنقل هو أكثر شعراء عصره إتقاناً وانبهاراً بتوظيف التقانات السينمائية بكل جرأة فنية، على وجه الأخص تقانة المونتاج السينمائي الذي أعانه وأتاحت له الأبنية الدرامية المركبة والمطولة، لمعالجة القضايا الدرامية المعقدة التي تناولها في نصوصه. فهو شاعر قد تبنى القضايا السياسية والنقد الاجتماعي، وأجاد في توظيف بنائية المونتاج السينمائي في طريقة عرضه للمشاهد الشعرية المتعددة، وتجميع مقاطع شعرية متعددة ومتباينة ومنقطعة عن بعضها تحت ظلال منجز درامي مطول وموحد. لعل ذلك يرجع إلى كون الشاعر المصري قد نشأ في بيئة تقدس الدراما المسرحية والسينمائية، ومن الواضح تأثره بفنون الدراما بدرجة كبيرة من الإتقان والإجادة.

المراجع العربية :

- دنقل، امل (٢٠١٢)، الأعمال الكاملة، أمل دنقل، دار الشروق الأولى، الطبعة الثانية.
- الدوخي، حمد محمود (٢٠١٧)، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق – بغداد، الطبعة الثانية.
- رحاحلة، احمد زهير (٢٠١٢)، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى.
- الرواشدة، اميمة عبد السلام (٢٠١٥)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، عمان/ الأردن.
- الشرقاوي، مروة محمود (٢٠١٥)، المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، تقديم: أحمد حنطور، دار النابغة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- عجور، محمد (٢٠١٠)، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات – الشارقة، الطبعة الأولى.
- فضل، صلاح (١٩٨٧)، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى.
- قميحة، جابر (١٩٩٨)، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، وكالة الأهرام للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- النصري، فتحي (٢٠٢٠)، السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الثانية.

Bibliography of Arabic References (Translated to English)

- Dunqul, Amal (2012), Complete Works of Amal Dunqul, Dar Al-Shorouk, Second Edition.
- Al-Doukhi, Hamad Mahmoud (2017), Poetic Montage in Contemporary Arabic Poetry: A Study on the Impact of Cinematic Language Elements in Poetic Texts, Dar Sutur for Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq, Second Edition.
- Rahahleh, Ahmed Zuheir (2012), The Long Poem in Contemporary Arabic Poetry, Dar Al-Hamed for Publishing and Distribution, Amman, First Edition.
- Al-Rawashdeh, Omaima Abdul-Salam (2015), Visual Imagery in Contemporary Arabic Poetry, Studies, Ministry of Culture, First Edition, Amman, Jordan.
- Al-Sharqawi, Marwa Mahmoud (2015), Irony and Mask in Contemporary Arabic Poetry, Introduction by Ahmed Hantour, Dar Al-Nabgha for Publishing and Distribution, First Edition.
- Ajjour, Mohammed (2010), Dramatic and Cinematic Techniques in Contemporary Poetic Construction: A Critical Study, Department of Culture and Media, Sharjah, UAE, First Edition.
- Fadl, Salah (1987), The Production of Literary Meaning, Mokhtar Foundation for Publishing and Distribution, Cairo, First Edition.
- Qamihah, Jaber (1998), Human Heritage in the Poetry of Amal Dunqul, Al-Ahram Publishing and Distribution Agency, First Edition.
- Al-Nasri, Fathi (2020), The Narrative in Modern Arabic Poetry: On the Poetics of the Narrative Poem, Meskeliani for Publishing and Distribution, Tunisia, Second Edition.