التّوليف (المونتاج الشّعريّ) في لاميَّة الشَّنفرى

طالب الدكتوراه: خالد هاشم السّوقي .... كلية الآداب – جامعة البعث

إشراف: أ.د. أحمد علي دهمان أ.د. سمر جورج الديوب

ملخَّص البحث:

ثمَّة علاقةٌ تربط الشعر بالفنون الأخرى من مسرحٍ وقصّة ورسم وغيرها، لكنّنا نجد دلائلَ موجودةً في النّصِّ الشّعريّ تحيل على تجاور فنَّي السّينما والشّعر؛ إذ تجتمع في النّصّ الشّعريّ التّراثيِّ سماتٌ أدبيّة وأخرى سينمائيّة على الرّغم من أنّ الأدبَ سابق السّينما بزمنٍ طويلٍ، ولا غرابة في ذلك، فالسّينما شاعريّة في جوهرها، فثمّة علاقةٌ بين الكلمة المكتوبة والصّورة، ناهيك عن أنَّ السّينما تقدِّم مشاهد بصريّة ذاتَ دلالة، والشّعر بدوره يقدِّم المشاهد بطريقةٍ لغويّةٍ ذات توقيعاتٍ موسيقيّة، وهذا يعني أن ثمّة روابط تربط فنَّي السّينما والشّعر، الأمر الّذي يساعدنا في الوقوف على مدى قدرة الشّاعر الصعلوك بعامّة، والشّنفرى بخاصّة على التّعبير عمَّا يدركه ويحسّه ويشاهده، وبذلك يصبح النّصّ الشّعريّ ذا طاقةٍ تُمَكِّنُ الشّاعر من الانتقال من معنىً إلى معنىً آخر؛ ما يؤكِّد أنّ ذلك الانتقال يجعل النّصّ وحدةً متماسكةً؛ لأنَّ وراءها صدقاً شعوريًّاً غنيًّاً عاناه الشّاعر.

الكلمات المفتاحيّة: التّوليف – الكاميرا – تقنيّة – مشاهد – لقطات – استرجاع.

Integration in Lameyat Al-Shanfara

Khaled Al-Ssoki – D.r Ahmad Dahman – Samar Al-Dayyob

Al-Baath University – The Facuity of Arts

Abstract:

There is a relation that connects poetry with the other arts such as plays, stories, drawings, and many others. However, we can find some clues that refer to the adjacency of both poetry and cinema's artists and these clues actually exist in poetical texts.

In fact, we can find that in a poetical text, the Literary aspects gather with those which are cinematic ones although literature has pioneered cinema miles away. Indeed, this is not weird because cinema is poetical by nature since there is a relation between written words and images. Moreover, cinema presents visual scenes which have clues and reference. Besides, poetry presents scenes in a linguistic way that has musical characteristics. This means that there are some bonds and connections that link both poetry and cinema's artists. The thing which helps us to know about ragamuffin "Al-Sa'aleek" in general and "Al-Shanfara" in specific and their ability to express how they recognize and sense things, By doing so poetical text will have energy that enables poets to move from one meaning to another; the thing which indicates that this movement will make the text as a whole unit for it holds real feelings which Al-Sa'aleek had suffered from.

Keywords: Integration -Camera –Technique – Attended – Painting Flash Back.

مقدّمة البحث:

قلَّتِ الدّراساتُ الأدبيَّةُ والنّقديّةُ الّتي تعتمدُ المصطلحاتِ حديثةَ النّشأةِ في تطبيقها على النِّتاجِ الشّعريِّ القديم، الأمر الَّذي دفعني للإيمان بالأهميَّةِ البالغةِ في دراسة مصطلحٍ حديثِ النَّشأةِ على نتاجٍ أدبيٍّ قديمٍ، ذلك أنَّ الأخيرَ كان قد شكَّلَ طبقةً عاليةً من حيث الأهمّيّةُ والشِّعريَة، ذلك كلُّهُ بغيةَ إثباتِ أنَّ الشّعرَ القديمَ هو المثالُ الَّذي يُحتذى في كلِّ زمانٍ ومكانٍ، وانطلاقاً من هنا كنتُ قد تخيَّرتُ مصطلحَ التَّوليفِ لتطبيقِهِ على لامية الشنفرى، ولا تخفى القيمةُ العلميّةُ لهذه الدّراسةِ، لأنّها تحيلُ على تجاورِ فنَّي السّينما والشّعر، فالشَّاعر مخرِجٌ جيِّدٌ لنصِّه.

مشكلة البحث: تكمن مشكلة البحث في تحديد دلالة المصطلح، وبناء تصوّر علميٍّ دقيقٍ يسعف في تحديد تلك الدّلالة، ومن ثمَّ تطبيقه على نتاج شعريٍّ قديم متمثِّل باللاميّة.

أهداف البحث: يهدفُ البحثُ إلى إثباتِ أنَّ الفنَّ الشعريَّ القديمَ مرتبطٌ بفنِّ السّينما الحديث، إذ يحتوي الشعرُ القديمُ بُعداً سينمائيّاً كالتّوليف، أضف إلى ما تقدّمَ أنَّ البحثَ يسعى إلى إثباتِ فكرةِ أنَّ الشاعرَ كان يعتمدُ في شعرِهِ توظيفَ ملامحَ فنيَّةٍ أسهمت في إنتاج فنونٍ أخرى حديثة، فالشِّعرُ لا يرتبط بفنِّ المسرحِ والرَّسمِ و... فقط بل يرتبط بالسينما أيضاً، فالنَّصّ الشّعريّ مُنفَتِحٌ على الأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة.

منهج البحث: اعتمد البحث معطيات التأويل، إيماناً مني أنَّ المناهجَ كلَّها تفضي إلى التّأويل في النّهاية، ليكون البحثُ بذلك وسيلةً تكشف عن لوحاتٍ سينمائيّةٍ مبثوثةٍ في الفنِّ الشّعريِّ، من خلال الاستفادة من تأويل اللقطات وعلاقة بعضها ببعضها الآخر.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

- **التّوليف "لغةً واصطلاحاً":**

التّوليف في العربيّة، أو المونتاج في الفرنسيّة مصطلحٌ سينمائيٌّ، وكلمةُ المونتاج ذات الأصل الفرنسيّ Montage تعني (قطعَ اللّقطات السّينمائيّة، ولصقَ بعضها في بعضها الآخر)[1]، وبذلك يكون المونتاج الشّعريّ بمنزلة عمليّة ربط اللّقطات والصّور والمشاهد في النّصّ الشّعريّ، وإلحاق الصّورة بالصّورة بطريقةٍ شبه سورياليّة، بهدف جعل المتلقّي متفاعلاً مع اللّقطات مدركاً دلالتها بنفسه، ويجمعُ لغةَ السّينما ولغةَ الشّعر الاقتصادُ والكثافةُ والانزياحُ والإيحاء.

وقد عُرِفَ المونتاج أيضاً بالتّوليف؛ أي: ضمُّ الكلام بعضه إلى بعض، واجتماعُ المشاهد على شكل لوحاتٍ شعريَّةٍ من غير وجود رابطٍ بينها، ويثبت ذلك أنّ التّوليفَ معجميّاً من معنى الائتلاف، وهو الجمع بين أشياءَ متباعدةٍ ومتعددةٍ في صياغةٍ واحدة، ويعني في الوقت نفسِه المصطلحَ الكيميائيَّ الّذي يحمل معنى التّخليق المتأتِّي من اندماج مركَّبَين

[1] - كاريل، رايس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الخضري وأحمد كامل مرسي، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1987م، ج1، ص3.

مختلفَين أو أكثر[2]، ويتعيَّن على ذلك أنَّ التّوليف اندماج مركَّبَين في الكيمياء، والحصول على مركَّب جديد، وهو على مستوى اللّغة الشّعريّة اندماجُ تركيبَين لغويَّين أو مشهدَين غيرِ متجانسَين، فيتولَّد معنى جديد متحصِّل من اندماج التّركيبَين أو المشهدَين.

وبوجود التّوليف يكون النصُّ الشّعريُّ نصَّاً مؤثِّراً في المتلقّي، فاللّغة الشّعريّة نظامٌ داخل النّظامِ اللّغويّ، ولغةٌ داخل لغة، وبمعنى آخر لغة ما وراء اللغة، والتّوليف تنافرٌ على مستوى التّركيب، لكنّه انسجامٌ على مستوى الدّلالة، فقد يجمع الشاعرُ لقطتَين متنافرتين تحيلان على دلالةٍ ذات بُعْدٍ إيديولوجيّ[3].

الشّاعر واللّاميّة:

ثابت بن أوس[4]، من عشيرة الإواس بن الحجْر الأزديّة اليمنيّة، فهو قحطانيّ النّسب[5]، شاعر صعلوك من صعاليك الجاهليّة، وكانت أمّه (سبيَّة سباها أبوه، فوقع عليها، فحملت

[2] - ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم المصري الإفريقي: لسان العرب، بيروت- لبنان، دار صادر ودار بيروت، 1375هـ-1956م، مادة: (وَلَفَ).

[3] - ينظر: الديوب، أ.د. سمر: المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، مجلة آفاق الثقافة والتراث- مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ع: 102، شوال 1439هـ- حزيران 2018م، ص28.

[4] - هذا ما ذهب إليه الخطيب التبريزي في شرح ديوان الحماسة ناقلاً عن أبي العلاء المعري، والبغدادي في خزانة الأدب.
ينظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، تقديم: نبيل طريفي، بيروت، دار العلم للملايين، 1998م، ج2، ص16.
الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1938م، ص23.

[5] - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج2، ص16.

بالشّنفرى)[6]، ولعلَّ اسمه– ومعناه الغليظ الشفاه[7]– يدلّ على (أنَّ دماءً حبشيَّةً كانت تجري فيه من قِبَلِ أُمِّهِ، فهي أَمَةٌ حبشيَّة)[8]، وقد ورثَ سواد لونها عنها؛ ولذلك عُدَّ من أغربة العرب.

ربَّما نشأته في قبيلة فَهم كانت ابتداء صعلكته، لا سيَّما بعد أن قتلت قبيلتُه أباه، فتحوَّل عنها إلى بني فهم، ناهيك عن مصاحبته عروة أمير الصّعاليك وقطع الطّرق فقد كان يغير معه، ومازال يغير على الأزد حتّى قتَلَ منهم تسعة وتسعين انتقاماً لأبيه، إلى أن رصدوا له كميناً وَقَعَ فيه، فقطعوا جسده ورموا به للسِّباع[9]، والشنفرى لا يَذكر في لاميّته سبب جنايته، لكنّه يُقدِّم صورةً إيجابيَّةً لنفسه، فقد بدأها بإعلانه فراقه أهله واستبدال قوم آخرين بهم، منتقلاً إلى ذكر صفاته الّذي غلب على اللّامية من ألفته الوحوش، ومراقبته القوافل، ووصفه قوسه، ونفوره من النّاس، الأمر الّذي جعل النّصَّ يدخل باب الفخر الذي يُضمر أنساقاً سنسعى إلى الكشف عنها بعملية التوليف الشعري.

اللّامية قصيدةٌ مطوَّلةٌ على بحر الطّويل، تناولها مشاهير الأدب واللّغة بالشّرح والتّحليل، ومنهم الزّمخشريّ، والمفضَّل الضّبّي، والمبرّد، إذ عدَّ لها الدّارسون ما يقرب من عشرين شرحاً، وقد أُعجب المستشرقون بها فتُرجمت إلى الإنكليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة والإيطاليّة

[6] - المصري، عطاء الله بن أحمد بن عطاء الله: نهاية الأرب في شرح لامية العرب، تحقيق: محمود العامودي، غزة، دار البشير، 1995م، ص31.
[7] - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج2، ص16.
[8] - ضيف، د. شوقي: العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ط7، د.ت، ص379.
[9] - ينظر: حفني، د. عبد الحليم: شعر الصعاليك- منهجه وخصائصه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987م، ص112.
خليف، د. يوسف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مصر، دار المعارف، ط2، د.ت، ص336-337.

واليونانيّة، ولعلَّ سبب الولع فيها يكمن في جزالة ألفاظها وتعبيرها الصّادق عن حياة الصّعلوك وأخلاقه،

وقد قسَّمَ الشّنفرى لاميَّته إلى مشاهد، معتمداً تقنية القصّ واللّصق شعريَّاً، وقد قام بنقلاتٍ سريعةٍ بين الصّور والمشاهد من غير روابط منطقيّة، وهو الأمر الّذي يدخل في صلب التّوليف، يقول الشّنفرى[10]:

أَقيمُـوا بنـي أمِّـي صـدورَ مَطِـيِّكُمْ فـإنِّي إلـى قـومٍ سـواكم لأَمْيَـلُ[11]

فَقَـدْ حُمَّـتِ الحاجـاتُ واللَّيـلُ مُقمِـرٌ وشُـدَّتْ لِطَيَّـاتٍ مَطَايـا وأرحُـلُ[12]

وفـي الأرضِ منـأىً للكـريمِ عـن الأذى وفيهـا لمـن خـافَ القِلَـى مُتَعَـزَّلُ[13]

لعمـركَ مابـالأرضِ ضِـيقٌ علـى امـرِئٍ سَـرَى راغبـاً أو راهبـاً وهـو يعقِـلُ[14]

ولـي دونكـم أهلـونَ: سِـيْدٌ عَمَلَّـسٌ وأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ، وعَرْفـاءُ جَيْـأَلُ[15]

هُـمُ الـرَّهْطُ؛ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ شـائعٌ لـديهم، ولا الجـاني بمـا جَـرَّ يُخْـذَلُ[16]

---

[10] - الحلبي، محاسن بن إسماعيل بن علي: شرح شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق وتعليق: د. خالد عبد الرؤوف الجَبر، عمَّان، دائرة المكتبة الوطنية، د.ط، 2004م، ص85-90.

[11] - أقيموا بني أمي: جِدُّوا في أمركم، وإنما عنى بقوله: لأنه كان نازلاً في فَهم وعدوانَ وكان أصله من الأزد، فعيَّروه، فانصرف إلى الأزد- أميل: يريد مائلاً.

[12] - حُمَّتْ: قُدِّرَت- الليل مقمر: أي الأمر واضح لا لبس فيه ولا شبهة، يريد: قد تبيَّن الأمر ممّن أنا- طيات: النيَّة، وقيل: الوجه الذي يريد.

[13] - منأى: الموضع الذي يبعد به عن الأذى- القِلى: البُغض- متعزَّل: المَعزِل.

[14] - سرى: سار ليلاً- راهباً: خائفاً.

[15] - سيد: الذئب، جمعه سيدان- عَمَلَّس: خفيف- أرقط: النمر- زهلول: خفيف اللحم- عرفاء: الضَّبُع. يقول: هذه السباع هي لي أهلٌ دونَ الإنس، لأني مستأنس بالفلاة، فصيَّرهم كالأهل له.

[16] - الرهط: الأهل- لا مستودع السر شائع؛ أي: إذا استودعتهم سراً لم يشعْ- الجاني: المعتدي.

وكــلٌّ أبــيٌّ باسِــلٌ، غيــرَ أنَّنــي ... إذا أُعْرِضَــتْ دُوْنَ الطَّرَائِــدِ أَبْسَــلُ[17]

وإنْ مُـدَّتِ الأيـدي إلـى الـزَّادِ لـم أَكُـنْ ... بِــأَعْجَلِهِمْ إذْ أجشَــعُ القــومِ يَعجَــلُ[18]

ومــا ذاكَ إلَّا بِسْــطَةٌ عَــنْ تَفَضُّــلٍ ... علــيهِمْ، وكــانَ الأفضــلَ المُتَفَضِّــلُ[19]

ولــي صــاحبٌ مــن دونهــم لا يخــونُني ... إذا التَبَسَــتْ كفّــي بــــه يتأَكَّــلُ

ثلاثــةُ أصــحابٍ: فــؤادٌ مُشَــيّعٌ ... وأبــيضُ إصْــلِيْتٍ، وصــفراءُ عَيْطَــلُ[20]

هَتُــوفٌ مِــنَ المُلْــسِ المُتُــونِ يزينُهــا ... رصــائعُ قــد نيطَــتْ إليهــا ومِحْمَــلُ[21]

إذا زلَّ عنهــا السَّــهمُ حَنَّــتْ كأنَّهــا ... مُــرَزَّأَةٌ عَجْلَــى تُــرِنُّ وتُعْــوِلُ[22]

وأغــدُو خَمِــيْصَ الــبَطْنِ لا يســتفزُّني ... إلــى الــزَّادِ حِــرْصٌ أو فــؤادٌ موكَّــلُ

أُديــمُ مِطَــالَ الجــوعِ حتَّــى أُميتَــهُ ... وأَضْــرِبُ عَنْــهُ الــذِّكْرَ صَــفْحَاً فَأَذْهَــلُ[23]

وأغــدُو علــى القــوتِ الزَّهيــدِ كمــا غــدا ... أَزَلُّ تهــــاداهُ التَّنَــــائفُ أَطْحَــــلُ[24]

غــدا طاويــاً يُعــارِضُ الــرِّيحَ حافيــاً ... يَخُــوْتُ بأذنــابِ الشِّــعَابِ ويَعْسِــلُ[25]

---

[17] - الأبي: الذي يأبى أن يغلبه أحد ولا يقبل الدنيئة- أُعرِضَت: بَدَتْ- الطرائد: جمع طريدة من الإبل- أبسل: الشديد والبسالة الشدة.

[18] - يريد: لا أسبقهم بيدي إلى الطعام لأكونَ أسرعهم إليه يداً.

[19] - يقول: لي عليهم سَعَةُ سخاء، فأنا أتَفَضَّلُ بها عليهم.

[20] - مشيَّع: المقدام المجتمع القلب كأنه في شيعة (أصحاب)- إصليت: المجرَّد من غمده- صفراء: قوس- عيطل: طويلة.

[21] - هتوف: إذا أنبض عنها سمعت لها صوتاً- محمل: العلاقة.
يقول: هي من عود أملسَ، لم تكثُر أغصانه، فتكثُر فيه العُقَد.

[22] - زلَّ عنها: خرج من الرمية- حَنَّت: حنين القوس صوت وترها- مُرَزَّأة: كثيرة الرَّزايا- ترنّ: تبكي لمصابها- يعول: يصرخ.

[23] - يقول: إنه يصرف عن نفسه ذكر الجوع حتى يتناساه.

[24] - القوت: ما يمسك الرمق من الرزق- الزهيد: القليل الطعم- أزل: ذئب؛ سمي بذلك لأنه خالي المؤخَّرِ من اللحم- التنائف: المفاز، واحدها تنوفة- أطحل: في لونه شبه الرماد، وقيل: لون الدخان.

[25] - يخوت: يسرع- يعسل: عدوٌ فيه اضطراب.

فلمَّـا لَـوَاهُ القُـوتُ مـن حيـثُ أَمَّـهُ دَعَـــا فأجابَتْـــهُ نَظَـــائِرُ نُحَّـــلُ[26]

مُهلَّلَـــةٌ شِـــيْبُ الوجـــوهِ كأنَّهـــا قِـــدَاحٌ بأيـــدي ياســـرٍ تَتَقَلْقَـــلُ[27]

مُهرَّتَـــةٌ فُـــوهٌ كـــأنَّ شـــدوقَها شُـــقُوقُ العِصِـــيِّ كالِحَـــاتٌ وبُسَّـــلُ[28]

فَضَـــجَّ وضَـــجَّتْ بـــالبَرَاحِ كأنَّهـــا وإيَّـــاهُ نَـــوْحٌ فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ[29]

شَـكَا وشَـكَتْ، ثـمَّ ارعـوى وارعَـوَتْ بـه ولَلصَّـبرُ إنْ لـم ينفـعِ الصَّـبْرُ أَجْمَـلُ

وفـــاءَ وفـــاءَتْ بـــادِرَاتٍ، وكُلُّهـــا علـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكـــاتِمُ مُجْمِـــلُ[30]

وَتَشْـرَبُ أَسـآري القَطَـا الكُـدْرَ بعـدَمَا سَـــرَتْ قَرَبَـــاً أحناؤُهـــا تتَصَلْصَـــلُ[31]

هَمَمْـتُ وهَمَّـتْ، فابتـدرْنا وأَسْـدَلَتْ وشَـــمَّرَ منِّـــي فَـــارِطٌ مُتَمَهِّـــلُ[32]

فَوَلَّيْـتُ عنهـا وَهْـيَ تكبـو لِعَقْـرِهِ تُباشِـــرُهُ منهـــا ذُقُـــونٌ وَحَوْصَـــلُ[33]

كـــأنَّ وغاهـــا حَجْرَتَيـــهِ وحَوْلَـــهُ أضـــاميمُ مِـــنْ سُـــفْلَى القبائـــلِ نُـــزَّلُ[34]

---

[26] - أمَّه: قصد نحوه- دعا: استعوى الذئاب فأجابته- نظائر: أشباه- نُحَّل: القليلة اللحوم، المهازيل.

[27] - مهللة: مخففة اللحوم كأنها أهلَّة من ضمرها وهزالها- شيب الوجوه: تغيَّرت ألوانها- ياسر: المفيض بالقداح الضارب بها- تتقلقل: يجيء ويذهب في كفه.

[28] - مهرَّتة: يعني الذئاب، وهي واسعة الأشداق، واحدها أهرت- شقوق العصي: شبَّه أفواهها بشقّ العصيّ- بُسَّل: الكريهة المرأى، الشِّداد.

[29] - البراح: المُتَّسع من الأرض.

يقول: لما استعوى الذئب هذه ولم يجد طُعماً ضجَّ هذا الذئب وضجَّت معه بالعُواء، كأنها نَوحٌ، والنَّوح: النساء يبكين في المصيبة.

[30] - شكا: يعني هذا الذئب إلى الذئاب التي استعواها، وشكت إليه، ثم ارعوى وارعوت من العواء؛ أي: كفَّ وكفَّتْ.

[31] - أسآري: جمع سُؤر- سرت: سارت ليلاً- قَرَباً: الليلة التي تُصَبِّح فيها الماء- أحناؤها: أضلاعها وجوانبها، واحدها حِنْوٌ- تتصلصل: تصدر صوتاً من العطش، يقول: أرد قبل ورود القطا، والقطا هو أسرع الطير.

[32] - فارط: المتقدّم قبل الوارد- متمهِّل: على مَهَل ورِفق غير معجِل.

يقول: هممت بالورد، وهمَّت القطا، فابتدرنا جميعاً، فسبقتها، وأسدلت أجنحتها للورود.

[33] - عقر الحوض: مؤخَّره- يقول: وَرَدْتُ وولَّيت وهي تكرع في الماء بعدي.

[34] - وغاها: أصواتها- حجرتيه: ناحيتيه، يقصد الماء الذي ورده هو والقطا- أضاميم: الجماعات، واحدها إضامة.

تَــوَافَيْنَ مِــن شَــتَّى إليــهِ فَضَــمَّها كمــا ضَــمَّ أَذْوادَ الأصــاريمِ مَنْهَــلُ[35]

فَعَبَّــتْ غِشَاشَــاً ثُــمَّ مــرَّتْ كأنَّهــا مــع الفجــرِ رَكْــبٌ مــن أُحَاظَــةَ مُجْفِــلُ[36]

وآلَــفُ وَجْــهَ الأرضِ عنــد افتراشــها بأَهْــدَأَ تُنْبيــهِ سَنَاسِــنُ قُحَّــلُ[37]

وأَعْــدِلُ مَنْحُوصــاً كــأنَّ فُصُوصَــهُ كِعَــابٌ دَحَاهــا لاعِــبٌ فَهْــيَ مُثَّــلُ[38]

فــإنْ تَبْتَــئِسْ بالشَّــنفرى أمُّ قَسْــطَلٍ فمــا اغْتَبَطَــتْ بالشَّــنفرى قَبْــلُ أَطْــوَلُ[39]

طريــدُ جنايــاتٍ تَيَاسَــرْنَ لَحْمَــهُ عَقِيْرَتُــــهُ لِأَيِّهــــا جُــــزَّ أَوَّلُ[40]

تَبِيْــتُ إذا مــا نــامَ يقظــى عيونُهــا حِثَاثَــاً إلــى مكروهِــهِ تَتَغَلْغَــلُ[41]

وَإِلْــفُ همــومٍ لا تــزالُ تعــودُهُ عِيَــادَ الحَمِــيِّ الرِّبْــعُ، أو هــيَ أَثْقَــلُ[42]

إذا وَرَدَتْ أَصْــدَرْتُها ثُــمَّ إنَّهــا تثــوبُ فتــأتي مــن تُحَيْــتٍ ومِــنْ عَــلُ[43]

وليلــةِ نحْــسٍ يصــطلي القــوسَ رَبُّهــا وَأَقْطُعَــهُ اللاتــي بهــا يَتَنَبَّــلُ[44]

---

[35] - توافَين: يعني القطا توافين كما تتوافى هذه القبائل على الماء- من شتَّى: من كل صوب- أذواد: الذود ما بين الثلاث إلى العشرة من الإبل- الأصاريم: جمع أصرام، القطع من البيوت والناس.

[36] - عبَّت: تجرَّعَتْ- غشاشاً: على عجلة- ركب: على الإبل خاصة، مفرده راكب- أُحاظة: موضع، وقيل: قبيلة من حِمْيَر- مُجفِل: مسرع.

[37] - آلف وجه الأرض: أي عند نومه- تُنبيه: ترفعه- سناسن: جمع سِنْسِن، وسِنسِنة، وهي مغارز الأضلاع في الصُّلب- قُحَّل: اليُبْس، واحدها قاحل.

[38] - أعدل: أثني- منحوصاً: القليل اللحم، وقصد هنا ذراعه ويده- فصوصه: فواصل عظامه، وكل ملتقى عظمين فهو فَصّ- دحاها: زجَّ بها- مُثَّل: منتصبة ثابتة.

[39] - تبتئس: أصابتني ببؤس- أم قسطل: المنية، وقيل: الحرب، لأنّ فيها ما يكون القسطل وهو الغبار المستطيل في السماء.

[40] - تياسرن: تقسَّمن لحمه، من الميسر وهو القمار- عقيرته: الناقة المنحورة.

[41] - تبيت: أي الجنايات، ويُروى تنام- يقظي عيونها؛ أي: عندما أنام يغير الطالبون بها عني، وهي في نومها يقظى لأني أُطْلَبُ بها- حثاثاً: سريعة- تتغلغل: تتخلَّل إليه.

[42] - يقول: تعتادني الهموم كما تعتاد المحموم حمى الرِّبع، فلا تُغِبُّهُ عن وقتها، أو هي أثقل عليَّ من الحمَّى.

[43] - تثوب: ترجع- يقول: إذا وردَت عليَّ الهموم أمضَيتُها، ودفعتُها، فترجع إليَّ من أسفل ومن فوق.

[44] - ليلة نحس: باردة- أَقْطُعَهُ: جمع قِطْع، وهو نصل صغير؛ أي: يحتاج إلى إيقاد قداحه- يتنبَّل: يرمي بها.

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وصُحبَتي سُعَارٌ وإرزيزٌ ووَحْرٌ وأَفْكَلُ[45]

فأَيَّمْتُ نساواناً، وأيتمْتُ إِلْدَةً وعُدْتُ كما أَبْدَيْتُ، واللَّيلُ أليَلُ[46]

وأصبحَ عنِّي بالغُمَيْصاءِ جالساً فريقانِ: مسؤولٌ، وآخرُ يسألُ[47]

فقالوا: لقد هرَّتْ بليلٍ كلابُنا فقُلْنا: أَذِئبٌ عَسَّ أَم عسَّ فُرْعُلُ[48]

فلم يَكُ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فقُلْنا: قَطَاةٌ رِيْعَ، أوْ رِيْعَ أَجْدَلُ[49]

فإنْ يكُ مِنْ جنٍّ لَأبرحَ طارِقاً وإنْ يكُ إنْساً مَا كَهَا الإنسُ تَفْعَلُ[50]

ويومٍ منَ الشِّعرى يذوبُ لُوَابُهُ أفاعيه في رَمْضَائِهِ تَتَمَلْمَلُ[51]

نَصَبْتُ لَهُ وجهي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إِلَّا الأَتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ[52]

وَضَافٍ إذا هَبَّتْ لهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبَائِدَ عَنْ أَعطافِهِ ما تُرَجَّلُ[53]

بَعيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والغَلْيِ عَهْدُهُ لَهُ عَبَسٌ عافٍ من الغِسْلِ مُحْوِلُ[54]

---

[45] - دعستُ: وطئتُ، وهو هنا الإغارة والإقدام- غَطْش: الظلام- بَغْش: الخفيف من المطر- سُعار: شدة الجوع واستعاره- إرزيز: شدة البرد- وَحْر: الخوف- أفكل: الرِّعدة.

[46] - أيَّمتُ: أرملتُ نساءً؛ أي: قتلتُ أزواجهنَّ فتركتهنَّ أيامى- إلْدة: أطفال- أليل: شديد الظلمة.
يقول: أغرتُ في هذا الوقت، ففعلت هذا الفعل، وعُدْتُ في بقيَّة من سواد الليل.

[47] - الغُميصاء: موضع- يسأل: يسألون عما فعل في ليلته.

[48] - عسَّ: طلبَ مأكلاً- فرعل: ولد الضّبُع. يقول: أغارَ عليهم فنبحته الكلاب، فتوهموه ذئباً، أو فُرعُلاً.

[49] - نبأة: الهنة من الصوت- هوَّمَت: نامت؛ أي: الكلاب- فقلنا: حكاية عن الذين أغار عليهم- شبَّه نفسه في سرعته بقطاة أو صقر.

[50] - لأبرح: أتى بأمر عظيم- ما كها الإنس تفعل؛ أي: ما هكذا الإنس تتكلم في مثل هذا الوقت.

[51] - الشعرى: الحرّ- تتململ: تتحرَّك من شدة الحروتتقلَّب.

[52] - الأتحمي: بُرْدُهُ- المُرَعبَل: المُشقَّق.

[53] - ضاف: طويل؛ يعني شعره- لبائد: جمع لِبْد- أعطافه: جوانبه- ما تُرَجَّل: ما تُسَرَّح.

[54] - له عَبَسٌ: له وسخ كثير متعلق به كما يتعلَّق بجوانب اليَة الكبش، وقيل: الغبار- عافٍ: لا عهد له بالغسل، وقيل: لم يُغْسَل- مُحْوِل: حالت عليه أحوال.

وَخَـرْقٍ كظَهْـرِ التُّـرْسِ رَحْـبٍ قَطَعْتُـهُ بِعَـــاملَتَيْنِ بَطْنُـــهُ لَـــيْسَ يُعْمَـــلُ[55]

فَأَلْحَقْـــتُ أُولاهُ بـــأُخْراهُ مُوَفِّيَـــاً علـــى قُنَّـــةٍ أُقعـــي مِـــرَاراً وأَمْثُـــلُ[56]

تَـرُودُ الأَراوي الصُّـحْمُ دُونـي كَأَنَّهـا عَـــذَارى عَلَـــيْهِنَّ المُـــلَاءُ المُـــذَيَّلُ[57]

ويَرْكُـــدْنَ بالآصـــالِ حَـــولي كـــأَنَّني مِـنَ العُصْـمِ أَدْفَـى يَنْتَحـي الكِـيْحَ أَعْقَـلُ[58]

التّوليف (المونتاج الشّعريّ) والمجاز البصريّ في لاميّة الشّنفرى:

تُقدِّم اللّاميّة صورة الشّنفرى الحقيقيّة منذ إعلانه فراقَ قومه من جهة أمِّه، ومصاحبته وحوش الصّحراء الّتي تشكِّل مصدر رعبٍ لكلِّ من يجتازها، ثمَّ يصوّر قوسه الّتي يدافع بها عن نفسه، ذاكراً كثرة ما رمَّل من النّساء وما يتَّمَ من الأطفال، سارداً أعماله في اليوم البارد تارةً، وفي اليوم شديد الحرّ تارةً أخرى، إلى أن يصلَ إلى وصف سرعته الّتي كانت سبباً في تحرّك لواعج الشّوق والحنين إلى وطنه، لكنّه يدرك استحالة ذلك؛ لأنَّه لن يغيِّرَ سلوكه مادام مجتمعه لا يتغيّر، فتنتهي اللّامية بالحنين المتَّقد إلى الوطن.

[55] - خَرْق: البلد البعيد الأطراف تتخرَّق فيه الرياح- كظهر الترس: أي في استوائه- بعاملتين: يقصد رجلَيه- بطنه: أي بطن هذا الخرق- ليس يُعمَل: ليس يُسلَك.

[56] - فألحقتُ أولاه بأخراه: أي قطعته وجُزتُهُ، وقيل: إنه لم يعنِ الخَرق بل عنى شعره وألحق أولاه بأخراه- موفِّياً: مُشرِفاً- قُنَّة: الجبل الدقيق الأسود- أُقعي: يقعد على ركبتيه، وهي قعدة الكلب والسَّبُع، يقصد أنَّه يترقَّب الأشباح ليرى مجتازاً أو مالاً ناشراً فيستاقه ويُغير عليه- أمثُلُ: أنتصب.

[57] - ترود: تجيء وتذهب- الأراوي: ضرب من الظباء وهي دُكنٌ إلى الحمرة كألوان اليحامير، ويقال: هي التيوس الجبلية- وقيل: الأراوي: الأنثى، الضأن الجبلية؛ أي هو فوق القنة والأروى دونه- المذيَّل: طويل؛ وجُعِلَ له ذيل سابغ. وقد شبَّههنَّ بالعذارى لأنهنَّ قد أنِسْنَ به، فإذا عارَضَهُنَّ في مذهبٍ صَدَفْنَ عنه غيرَ .

[58] - يركدنَ: يبتنَ حوله أُنَسَاً- الآصال: العشيَّات- العُصم: الأعصم الوعل، سمي بذلك لبياض في يده- أدفى: الذي يميل قرناه على ظهره- ينتحي: يَعْمَد- الكِيْح: حرف من حروف الجبل- أعقَل: المعتصم بالجبل المُعتَقِل فيه. أي أنه يرد الماءَ مع الوحش، ثم يُلِبُّ قريباً من الماء، فإذا أصدرتْ عن المورد أَنِسَتْ به فأقامت قريبة منه.

يرى طلال عبد الرّحمن أنَّ عمليّة التّوليف– المونتاج (عفويّة وواعيّة، فهي عفويّة لأنّها تنبع من داخل القصيدة نفسها تماماً كالموسيقى الشّعريّة، وهي واعية؛ لأنها مقصودة من قِبَل الشّاعر بحاسّته الفنّيّة الدّقيقة)[59]، وعليه نستطيع أن نثبت ما مفاده أنَّ التّوليف في القصيدة التّراثيّة بخاصة يخلو من القصديّة؛ أي: من أنّه توليف، لكنَّنا نجد قصداً من جانب الصّياغة الشّعريّة؛ إذ بدأ الشّنفرى بدايةً مخالفةً لنهج القصيدة العربيّة القديمة، فقد بدأها بحركةٍ صوتيّةٍ أشبه ما تكون بخطابٍ يقطع فيه صوت الطّرف الآخر المضادّ له، وهي حركة توليفيّة عفويّة واعية في الوقت نفسه، فهي أشبه بردٍّ فعلٍ على الآخر المضادّ للأنا الّتي أرادت الرّحيل وقطع علاقاتها، وبذلك نرى ارتباط التّوليف بالمجاز والبلاغة؛ (فيقدِّم المعنى العامّ للنّصّ، ويربط الأحداث منطقيّاً[60]، وهو يرتّب اللّقطات مع الصّعود الدّراميّ في القصيدة من جهة، ويرتبط عضويّاً بالمجاز من جهةٍ أخرى، فيضع بلاغة السّينما في الشّعر، ويرتبط بالموقف الإيديولوجيّ للشّاعر)[61]، فثمّة بلاغةٌ خاصّةٌ للصّورة غزت الخطاب الشّعريّ منذ القديم، وهي بلاغة بصريّة تؤكِّد انفتاحَ النّصّ الشّعريّ على الفنّ السّينمائيّ، إذ ثمّة اعتمادٌ على الصّورة السّينمائيّة من جهة الصّور المتتابعة في صنع الحدث والحوار[62]؛ ذلك أنَّه (إذا وَصَلْنا لقطتَين متقابلتَين بعضهما ببعض فإنّنا لا

[59] - عبد الرحمن، طلال: السيناريو والمونتاج في شعر جاك بريفيرا، مجلة الجامعة، الموصل- العراق، السنة السابعة، العدد: 10، 1977م، ص65.

[60] - فكلّ حدث يقدمه الشاعر يرتبط بالمطلع منطقياً، وهو قطع العلاقات مع بني قومه واستصحابه جنس الحيوانات في الصحراء وامتهانه الصعلكة.

[61] - المونتاج في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص29- 30.

[62] - ينظر: المرجع السابق، ص30

نحصل على النّتيجة البسيطة للقطة ولقطة أخرى، بل نحصل على ابتكارٍ بديعٍ)[63]مُغَيَّب، لا يحضر إلا بتوليف لقطتَين أو مشهدَين، لأنَّ التّوليف– المونتاج على مستوى التّركيب يمثِّل تنافراً، لكنّه على المستوى الدّلالي يمثِّل توليفاً؛ أي: دلالةً ذهنيّةً يثيرها المقطع أو التّركيب، إذ لا علاقة منطقيّة بين الجُمل، وهذا يدلّ على أنَّ التّوليف– المونتاج بين لقطتّين يحيل على لقطةٍ ثالثةٍ ذات منحى إيديولوجي، أو (تقديم عدّة لقطات بينها انقطاع على المستوى البصريّ والمعنويّ والتّركيبيّ ولكنّها تحيل إلى دلالةٍ ذهنيّةٍ مستخلصةٍ من توليف تلك اللّقطات)[64]، وهذا ما اعتمده الشّنفرى في رسم مشاهده الشّعريّة رسماً بالكلمات، مفيداً الفضاءَ الشعريَّ في رسم كلِّ صورة من الفضاء السّينمائيّ وتقنياته، فثمّة إضاءة، ولون، وحركة، وعين المصوِّر– الكاميرا/ عين الشّاعر الّتي ترصد الأحداث وتلاحقها وتقترب منها كثيراً، فكانت كلمات الشّنفرى رسماً قابلاً للتّأويل وإنتاج الدّلالة، ناهيك عن اتّسامها بالطّابع الحركيّ؛ حركته مع الذّئب والقطا وحركته برفقة قوسه، وحركته في اليوم البارد والحارّ، يقول الشّنفرى:

وتشـربُ أسـآري القطـا الكُـدْرُ بعـدما سَـــرَتْ قَرَبَـــاً أحناؤُهـــا تتصلصـــلُ

هَمَمْـتُ وهمَّـتْ، فابتـدرْنا وأسـدلَتْ وشَـــمَّرَ منِّـــي فَـــارِطٌ مُتَمَهِّـــلُ

فولَّيْـتُ عنهـا وَهْـيَ تكبـو لعقـرِهِ تُبَاشِـــرُهُ منهـــا ذقـــونٌ وحَوْصَـــلُ

[63] - فن المونتاج السينمائي، ج1، ص43.

[64] - الخليل وحسين، أ.د. سمير ود. إسراء: التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، العراق، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 53، 2008م، ص23.

لا شكَّ في أنَّ الشّعر يفيد من تقنيّات الأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة، وقد وضعَنَا الشّنفرى أمام صورةٍ سينمائيّةٍ متحرّكةٍ، فثمّة حركةٌ نجدها (تشرب– هممْتُ– همَّت– ولَّيتُ– تكبو)، وثمّة محاولات متعدِّدة إلى أن وصلَ سواء مع القطا أو الذّئب إلى مرحلة المشابهة والمماثلة، وثمَّة تداخل بين الشّعر وفنّ الرّسم، فالشّعر رسمٌ بالكلمات ويجمع هذين الجانبَين البُعدُ البصريّ.

وثمّة طغيانٌ للجانب البصريّ في تشكيل الصّورة، وتوزيع الإضاءة، وتركيز عين الكاميرا على الشّاعر، وثمّة فضاءٌ لا متناهٍ هو الصّحراء مترامية الأطراف، يقول الشّنفرى:

وأغـدو علـى القـوتِ الزَّهيـد كمـا غـدا أزلُّ تهـــــاداهُ التَّنـــــائفُ أَطْحَـــــلُ

غــدا طاويــاً يُعــارِضُ الــرِّيحَ حافيــاً دعـــــا فأجابَتْـــــهُ نظـــــائِرُ نُحَّـــــلُ

مُهَلَّلَـــــةٌ شِـــــيبُ الوجـــــوهِ كأنَّهـــــا قِـــــدَاحٌ بأيـــــدي ياســـــرٍ تتقلقـــــلُ

فضـــــجَّ وضـــــجَّتْ بـــــالبَراحِ كأنـــــه وإيَّـــــاهُ نَـــــوْحٌ فـــــوقَ عليـــــاءَ ثُكَّـــــلُ

يُقدِّم الشّاعر في هذا المشهد صورةً لنفسه مشبِّهاً نفسَه بالذّئب الهزيل الرّماديّ اللّون، ليترك بذلك وصفَ نفسه ويلتفت إلى تصوير الذّئب الّذي يتماثل حاله مع جماعته، مع حال الشّنفرى الّذي غَيَّبَ خلف أناه جماعة الصّعاليك.

يحدِّدَ الشّنفرى المحتوى في المشهد، فعواء الذّئب مع أصحابه– الذّئاب الأخرى حينما ألواها الجوع ولم تجدْ طعاماً موسيقى تصويريّة في الصّحراء، تأتي مقابل صوت الشّنفرى

مع الصّعاليك بما يتطابق ويتشابه مع حال الذّئاب، وهذه اللّقطة تحمل إيحاءً وتصريحاً في آنٍ، وتمثِّل موقف الشّاعر من مجتمعه، وموقعه الشّبيه بموقع الذّئب في هذا المشهد السّينمائيّ، فالشّنفرى لم يتحدَّث عن صحبته الذئبَ هنا، بل تحدَّث عن حياته الّتي أصبحت تتشابه مع حياة الذّئب، والّتي تختلف عن حياة بني جنسه من البشر، الأمر الّذي يُظهِر شدّة الألم لقدرته على العيش بأساليب الوحوش، وفشله في إقامة علاقة مع بني جنسه، فثمّة ترابط بين المشاهد لا سيّما التّرابط مع المطلع.

لقد وقعت عين الشّاعر/ الكاميرا على الذّئب لتصوِّره حال جوعه مع أبناء جنسه، فكانت حركتها أشبه بحركةٍ أفقيّةٍ تتردّد بين الشّاعر والذّئب في النّسق الظاهر، والشّاعر والصّعاليك في النّسق المُضْمَر من جهةٍ أخرى.

إنَّ الكاميرا/ عين الشّاعر أهمُّ وسيلةٍ للتّواصل السّينمائيّ، فقد صوَّرَت المشهد في الصّحراء وأنتجت معنى، لكنَّ عينَ الشّاعر الّتي نقلَت هذا المشهد استطاعت نقله بطريقةٍ أشدّ إيحاءً، فهو قدَّمها سينمائيّاً بعينٍ بشريَّةٍ؛ ذلك أنَّ المشهد يوحي بصراعه مع مجتمعه المُغيَّب– بني أمِّه –، وربّما يعني ذلك أنَّ صعلكته ردّ فعلٍ على مجتمعه، فللذّئب دلالةٌ إيحائيّة، فهو معروف بالغدر لا سيّما حال جوعه، لكنَّ الشّاعرَ قدَّمَه على أنّه ليس بغادرٍ على الرّغم من أنّه جائع، ما يعني وجود انزياحٍ صوريّ تعزَّزَ حضوره لا سيّما بعد مزج الشّاعر الواعي بين مشهد الذّئب الجائع ومشهد القطا العطشى، مريداً إثبات ذاته أمام مجتمعه.

يؤسِّسُ الشنفرى لغةً شعريّةً ذات ركيزة بصريَّةٍ تتضح دلالةً، وتتجاوز لغة الكاميرا؛ ذلك أنَّ اللّغة تتجاوز معجميّتها ووظيفتها الإفهاميّة، ويتعزَّز الأمر في قول الشّنفرى في مشهد القطا:

وتشـربُ أسـآري القطـا الكُـدْرُ بعـدما سَـــرَتْ قَرَبَـــاً أحناؤُهـــا تتصلصـــلُ

فولَّيْـتُ عنهـــا وَهْـــيَ تكبـــو لعقـــرِهِ تُبَاشِـــرُهُ منهـــا ذقـــونٌ وحَوْصَـــلُ

كـــأنَّ وغاهـــا حَجْرَتَيـــه وحولَـــه أضـــاميمُ مـــن سُـــفلى القبائـــل نُـــزَّلُ

تـــوافَينَ مـــن شـــتَّى إليـــه فضـــمَّها كمـــا ضـــمَّ أَذوادَ الأصـــاريمِ مَنْهَـــلُ

يُغيِّب الشّنفرى حياتَه كلّها في اللّيل، لنجده في مشهدٍ يجري فيه لورد الماء بعد ليلةٍ كاملةٍ كان قد تَعِبَ فيها جرّاء امتهانه الصّعلكة، فهو يشرب الماء قبل ورود القطا ليسبقها ويتركها وهي تكرع الماء، معزِّزاً الإيحاء بحزنه الشّديد لمشاهدته طيور القطا تجتمع مع قبيلتها الّتي تضمّها في حين أنّه لا قبيلة له ينتمي إليها، وهو قد صرَّحَ بذلك من خلال عين الكاميرا الشّعريّة المجازيّة، فهو أَنِسَ بها لكنّه ازداد حزناً وألماً حين اجتمعت القطا بقبيلتها الّتي تضمّها، فهو متمسّكٌ بقضيّته منطلِقاً إلى تصوير مشاهد توحي بجوّه النّفسيّ، منتقلاً من التّصوير الخارجيّ إلى الدّاخليّ، فقد تأجَّجَت مشاعر الخوف في قلبه، فيصوّر لنا جناياته الّتي لا تدعه ليل نهار، وهو طريد في قفر، فينتقل بذلك إلى صورة

محدّدة بتقنيّة Zoom في السّينما، فبعد أن تجوَّلت عين الكاميرا في الصّحراء، وصوَّرت المساحات الواسعة بما فيها، أخذت تتحدّد حركتها مع حركته، يقول:

طريـــدُ جنايـــاتٍ تياســـرْنَ لحمَـــهُ عقيرَتُـــــهُ لأيِّهـــــا جُـــــزَّ أَوَّلُ

تبيـــتُ إذا مـــا نـــامَ يقظـــى عيونُهـــا حثاثـــاً إلـــى مكروهـــة تتغلغـــلُ

وإلـــفُ همـــومٍ لا تـــزالُ تعـــودُهُ عِيَـــادَ الحمِـــيِّ الرِّبْـــعُ، أو هـــي أثقـــلُ

إذا وردتْ أصـــــدَرْتُها ثـــــمَّ إنَّهـــــا تثـوبُ فتـأتي مـن تُحَيـتٍ ومـن عَـلُ

ثمَّة فضاءٌ داخليٌّ يقابله فضاء خارجيّ، واللّيل زمن مسيطِر، وقد شغلت الصّحراء الدّيكور في المشاهد كلّها، هذه اللّقطات كلُّها جُمِعَت بعملية توليف هي نتيجة العلاقات بين المشاهد المختلفة الّتي لا يرتبط بعضها ببعض ظاهريّاً، بل إنَّ عين الشّاعر هي الّتي جمعتْها، وهنا تتجسَّد رؤية بيير مايو الّذي راح إلى أنَّ التّوليف– المونتاج عبارة عن (معالقة عامّة بين اللّقطات كلِّها؛ أي إنّه التدرّج الزّمنيّ العامّ للعلاقات القائمة بين الحركات الفضائيّة والحركات الزّمانيّة، وهو في آخر المطاف إيقاع العمل ومعناه)[65].

تعود عين الشّاعر/ الكاميرا لتقدِّمَ مشهداً جديداً، يقول فيه:

وليلـــةِ نحـــسٍ يصـــطلي القـــوسَ ربُّهـــا وَأَقْطُعَـــــهُ اللاتـــــي بهـــــا يتنبَّـــــلُ

دَعَسْـتُ علـى غَطْـشٍ ونَغْـشٍ وصـحبتي سُـــــعارٌ وإرزيـــــزٌ ووَحْـــــرٌ وأَفكَـــــلُ

[65] - مايو، بيير: الكتابة السينمائية، ترجمة: قاسم مقداد، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ط1، 1997م، ص144.

فأيَّمْـــتُ نســـواناً، وأيتمْـــتُ إلْـــدَةَ وعُـــدْتُ كمـــا أبـــديتُ، والليـــلُ أليَـــلُ

وأصـــبحَ عنِّـــي بالغُميصـــاء جالســـاً فريقـــان: مســـؤولٌ، وآخـــرُ يســـألُ

فقـــالوا: لقـــد هـــرَّتْ بليـــلٍ كلابُنـــا فقلنـــا: أذئـــبٌ عَـــسَّ أم عَـــسَّ فُرْعُـــلُ

فلـــم يـــكُ إلَّا نبـــأةٌ ثـــمَّ هَوَّمَـــتْ فقلنـــا: قَطَـــاةٌ رِيـــعَ، أو رِيـــعَ أَجْـــدَلُ

فـــإن يـــكُ مـــن جـــنٍّ لَأبـــرحَ طارقـــاً وإن يـكُ مـن إنـسٍ مـا كهـا الإنـسُ تفعـلُ

يعتمد التَّوليفُ– المونتاج في علاقته بالمجاز البصريّ رسمَ مشهدٍ واقعيٍّ[66]، ومشهدٍ فوق واقعيّ، وهو ما لا تستطيع عين الكاميرا رصده، فتتفاعل مع اللّغة لإنتاج لغة تصويريّة، لأنَّ (العالم الشّعريّ يتشكّل وفق ثنائيّة الرّؤية والرّؤيا)[67]، واللّغة/ الكاميرا هي الّتي تؤسّس هذا العالم الشّعريّ، فثمّة لغة إيحائيّة قائمة على الانزياح الدّلاليّ، فالكاميرا/ عين الشّاعر مُثبَّتة في الصّحراء، وتتحرّك في المشاهد التي تتألَّف من لقطات متعدِّدة، ولو أخذنا كلَّ مشهدٍ منفرداً لكان أشبه بالجملة المعجميّة من غير دلالة، فلا نخرج بقيمة شعريّة، ذلك كلُّه يعني أنّ الكاميرا الشّعريّة تخرق المعيار الّذي وضعته الدّلالة المعجميّة.

تتحرّك الكاميرا لتصوّرَ علاقة الشّنفرى بالقوس في زمنٍ ليليٍّ يسوده الظّلام والمطر الخفيف والخوف والجوع، ليتحوَّلَ اللّيل إلى ميدان صراع، والأمر الّذي مكَّنَ المجال

[66] - ينظر: المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص33.
[67] - المرجع السابق، ص33.

البصريّ هو إصرار الشّنفرى على إشعال النّار في ظلمة ليل الصّحراء –الّتي يمكن جعلها إضاءة للمسرح–.

وبما أنّ عين الكاميرا عين مجازيّة، فالنّيران كانت بمنزلة محاولة من الشّاعر لإضاءة المستقبل المدلهمّ، والإصرار على الدّخول في المجهول، ومن ثمّ الانتصار لقضيّته وتأكيد ذاته، ذلك كلُّه قدَّمه من خلال صورةٍ حركيّةٍ سينمائيّةٍ، دَعَمَها الحوار الّذي عَدَّ القصّة إعداداً فنّيّاً لتغدو فيلماً سينمائيّاً متكاملاً، وهذا ما يضطلع به التّوليف– المونتاج، إذ نهضَ كلّ مشهدٍ على الحوار مع الطَّرف الآخر المُغيَّب بتقنيَّة السّيناريو المخفيّ، ذلك أنَّ الحوار مع الذّات لا يقتصر على وظيفة الإخبار فقط، بل يتعدَّى ذلك إلى الآخر المختلف الحاضر في ذهن الشّاعر، والحاضر في خطابه على الرّغم من تغييبه.

تحضر القوس الأنثى مع السّيف الأبيض والقلب الجريء، وهي قوس عذراء صفراء، ويحيل اللون الأصفر إلى الإشراق الذي يفتقده فهو لون الشمس في الميثولوجيا القديمة، وقد توسَّع في لقطات القوس مقارنة بالسيف والقلب؛ لأنَّ لها مكانة خاصّة في نفسه، فالقوس ربما تكون تعويضاً فنّيّاً عن غياب الأنثى في واقعه.

والواضح في اللّاميّة أنّ الشّاعر كلّما قدَّمَ مشهداً قطَعَه منتقلاً إلى وصف الأنا، ما يعني أنَّ حركة الكاميرا تمتلك بُعْدَين، بُعداً خارجياً تصوّره، وآخر داخليّاً ترصده، لتتوزَّع المشاهد في اللّاميّة وفق الشّكل الآتي:

	فضاء خارجي		مكوناته الديكورية
المشهد الأول	إعـلام الشـاعر بنـي أمـه برحيلـه، ومحالفتـه قومـاً غيرهم	مشهد ليلي	صحراء– صوت
المشهد الثاني	وصف الذئب	مشهد ليلي	صحراء– صوت
المشهد الثالث	وصف القطا	مشهد ليلي	ماء– صوت
المشهد الرابع	وصف القوس	مشهد ليلي	صحراء– نيران– أصوات مرعبة

لكنَّ اللافت أنَّ المشاهد التي قدَّمها كانت تُغَيِّب مشاهد أخرى، على النّحو الآتي:

المشهد	المشهد السّينمائيّ الحاضر (سيناريو ظاهر)	المشهد السّينمائيّ المُغَيَّب (سيناريو مخفي)
مشهد	يحضر الذّئب الجائع الخالي المؤخَّر من اللّحم في الصّحراء ذو اللّون الرّمادي الّذي يمشي باضطراب. ومن ثمَّ استعوى الذّئب أقرانه حينما لواه	يغيب الشّنفرى الّذي كان الذّئب رمزاً له ويحمل صفاته ذاتها مع مجموعة الصّعاليك الّتي كان يعمل معها وتشبهه من حيث الهيئة الدّاخليّة

الذّئب	الجوع فجاءت إليه مجموعة من الذّئاب الشّبيهة به، وقد كانت كريهة المنظر. وضجَّت الذّئاب بالعواء كأنهنَّ نسوة يبكين في المصيبة، لكنَّها اعتادت ذلك وأنست بالجوع، ثمَّ سكتت.	والخارجيّة.
مشهد القطا	نجد الشّنفرى يسبق القطا إلى الشّرب ليلاً مصدرةً أصواتاً من شدّة العطش، ثمَّ رجع الشّنفرى منفرداً في حين أنَّ القطا عادت جماعات إلى القبيلة.	غاب حزن الشنفرى وجماعته من الصّعاليك على حياتهم، وحنينهم إلى قبيلتهم.
مشهد القوس	-حضرَ فيه كيفيّة دفاع الشّنفرى عن نفسه في اللّيل. -وحضرت القوس الأنثى.	-غابت رغبة الشّنفرى في إشعال النّار الّتي ستضيء له الدرب وتهيأه للدخول في المجهول. -عوَّضت القوس غياب المرأة- الأم- القبيلة في واقعه.

وتنتهي المشاهد بوصف الشّنفرى نفسه بأنّه مستمرٌّ على صعلكته، يترقَّب من على جبلٍ أسود مالاً أو مجتازاً ليغيرَ عليه مستأنساً بالظّباء والضّأن الجبليّة اللّواتي يبِثْنَ حوله، مؤكِّداً إصراره على قطع صلاته بقومه وأنّه يرد الماء مع الوحوش، والماء بدوره رمز

الحياة، ما يزيد إيحاء اللّغة الشّعريّة في أنّه يريد إيصال فكرة مفادها أنّه لا يريد العيش مع بني جنسه من قومه بل الحياة من وجهة نظره مع الوحوش أفضل، وفي الأمر تعميق للألم النفسي.

إنَّ مَهمَّة الشّاعر تكمن في جعل الصّورة الفوتوغرافيّة (الذّئب– القطا– القوس) ترتقي إلى مرحلة الإبهام؛ لتولِّد لدى المتلقّي رغبةً في الاستفسار عن طريق بثّ الحياة في اللقطات والمشاهد المتباعدة وربطها بتقنيّة التّوليف– المونتاج؛ وللصّورة الفوتوغرافية دلالة ثابتة، لكنَّ الشّعر قادرٌ على احتواء الدّلالة، فالتّوليف طريقة ترتيب الصّور في تركيبة واحدة، وتصبح مَهَمَّة التّوليف (تقوية معنى الصّورة عن طريق مقابلتها بصورةٍ أخرى لا تخصّ بالضّرورة الحادث نفسه)[68].

<u>اللّقطة والمشهد في لاميّة الشّنفرى:</u>

ثمَّة فرقٌ بين اللّقطة والمشهد، فالمشهد يتكوَّن من لقطات جُمَلٍ بصريّة متعاقبة تستخدم تقنيتي القرب والبعد[69]، فعين الشّاعر/ الكاميرا تتسلَّط على مساحة العرض كاملة، ثم تأخذ بالانحسار إلى نقطةٍ معيَّنةٍ، فهي مثبَّتة في الصّحراء لكنّها تنحسر تارةً إلى نقطة الذّئب مثلاً عارضةً مجموعة لقطات يقوم بها هو وأشباهه ليتشكَّلَ مشهدٌ كاملٌ، ويُقاس الأمر

[68] - بازان، أندريه: ما هي السينما- نشأة السينما ولغتها، ترجمة: ريمون فرنسيس، مراجعة وتقديم: أحمد بدر خان، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1989م، ج1، ص147.

[69] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص37.

على المشاهد الأخرى الّتي تنهض عليها اللّاميّة الّتي تتنامى دراميّاً على المستويَين التّركيبيّ والدّلاليّ:

وإنْ مُـدَّتِ الأيـدي إلـى الـزَّادِ لـم أكـن بـــأعجلِهم إذ أجشـــع القـــوم يعجَـــلُ

تبدأ الكاميرا برصد الحركة الخارجيّة في بداية البيت لتصل إلى الحركة الدّاخليّة في نهايته، وتنتقل كذلك من الحركة في فضاء الصّحراء لتسلّط الضّوء على لقطة الشّاعر والذّئب، يقول الشّنفرى:

وأغـدو علـى القـوت الزهيـد كمـا غـدا أزلُّ تهـــــاداهُ التّنـــــائفُ أطحَـــــلُ

يعمل التّوليف– المونتاج على تقريب المتنافرات، حتّى صار الذئب بمنزلة رمز يغيب خلفه الشّاعر، والعكس صحيح.

كلّ لقطةٍ تُمثِّل وحدة صغرى تجتمع مع غيرها في مشهد، وتبدو هذه المشاهد لوحات تشكيليّة فيها حركتان داخليّة مُضمَرة، وخارجيّة ظاهرة، وانتقال بين الزّمان والمكان، وتُعَدُّ هذه المشاهد لوحات تدين قيم مجتمعه وتدعو إلى التمرّد عليها.

وقد تتوالى هذه اللّقطات برابط (حرف العطف)، نحو قوله: (ضجَّ وضجَّت– أغضى وأغضت– ابتسى وابتست– شكا وشكت)، والرّبط بحرف العطف الواو يفيد الجمع من

غير ترتيب[70]، ذلك أنّ في الحقيقة حياة الشّاعر لا ترتيب فيها، وهذا يعني أنَّ الرّابط بين اللّقطتَين مُعَطَّل، فتجتمع اللّقطات المتباعدة، وتشكّل فجوة لدى المتلقّي، لا تُفْهَم إلّا بالتّوليف الّذي يربط اللّقطات والمشاهد برابط يدعم وحدة القصيدة على الرّغم من تعدُّد موضوعاتها (مشاهدها).

إنّ مَهَمَّة المتلقّي تكمن في التّوليف بين اللّقطات أو المشاهد ليخرج بالدّلالة المقصودة، وتولِّد كلّ لقطة (أو مشهد) فضولاً وتشدّ إلى اللّقطة اللّاحقة، فتكتمل الدّلالة:

شكا وشكَتْ، ثمَّ ارعوى وارعوَت به ولَلصَّبرُ إنْ لم ينفعِ الصَّبر أجمَلُ

ثمّة لقطات متساوية "شكا– شكت، ارعوى– ارعوت"، وقد أوصلت إلى اللّقطة الثّالثة "الصّبر أجمل"، فقد أخَّرَ النّتيجة (الصّبر أجمل) على السّبب "إن لم ينفع ما تقدَّم"، ما يعني أنَّ تجميع اللّقطات يخضع لرؤية الشّاعر ورؤياه.

إنّ اللّغةَ الشّعريّةَ لغةٌ مراوِغةٌ، ويدعم التّوليف هذه اللّغة، فيقدِّم المشهدُ القائم على جَمْعِ اللّقطات دلالةً جديدة تفارق الدّلالة الظّاهرة، وكذلك المَشَاهد، فألفة وحوش الصّحراء تحيل على ألمٍ داخليٍّ، وألفة القوس تحيل على خوف داخليٍّ، ذلك كلُّه يماثل مفهوم اللّقطة

[70] - ينظر: الأنصاري، ابن هشام جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، قدَّم له ووضع حواشيه وفهارسه: حسن جمد، أشرف عليه وراجعه: د. إميل بديع يعقوب، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط2، 1426هـ- 2005م، ج1، ص665-666.

السّينمائيّة، والنّصّ الشّعريّ بدوره يتشكَّل من تتابع اللّقطات والمشاهد كالفنّ السّينمائيّ تماماً.

يهدف التّوليف إلى تجميع الصّور لتوليد ردّ الفعل المرغوب فيه، وهو تتابع يولِّد المعنى، وهذا يشبه ما سبق الجاحظ إليه من أنَّ (المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها الأعجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، لكنّ التّركيب هو الّذي يظهرها)[71]، وللصّورة الشّعريّة (طبيعة مرئيّة، ولها علاقة بالبصيرة، وثمّة علاقة بين اللّقطة والصّورة الشّعريّة)[72].

ومعلوم أن الكلمةَ مفردةٌ تحمل دلالتها المعجميّة فقط، كذلك اللّقطة المفردة تحمل دلالتها المشهديّة، لكنّ ترتيب اللّقطات في السّياق هو الّذي يولّد المعنى، ومن ثمَّ يغدو التّوليف– المونتاج فنّ صياغة الصّورة، وترتيبها في النّصّ يسلِّم إلى المتلقّي دلالة لها مغزىً فكريّ وفنّيّ، ليتجاوز المتلقّي بذلك مرحلة اللّقطة القصيرة إلى مرحلة المشاهد الطّويلة بعامّة.

<u>خطّة التّوليف– المونتاج الشّعريّ في لاميّة الشّنفرى:</u>

انتهجَ الشّنفرى في لاميّته خُطَطَاً توليفيّةً ارتبطتْ بإيقاع الحدَث، ومن ثمّ تحتَّم عليه ترتيب اللّقطات وتوليفها، وهذا التّرتيب بدوره يحتاج إلى أن يكون إيقاع الحدث مرتبطاً باختيار

[71] - الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الحلبي، ط1، 1948م، ج3، ص131.

[72] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص38.

اللّقطة وطولها، وبذلك تغدو كلّ لقطة أو مشهد فكرة جديدة بدلاً من أن يكتفي الشّاعر بتطوير الحدث، فالتّوليف (ليس وسيلة بصريّة لتطوير الحدث، بل يدخل في بنية الحدث وإيقاعه)[73].

القصّ واللّصق: واضحٌ أنّ الشّنفرى استثمر مجموعةً من الأدوات الفنّيّة ليحقّقَ لنفسه قدراً من الإبداع والتميّز، وكان من بين تلك الأدوات المستثمرة تقنيّة التّوليف الّتي لم تكن مقصودةً لذاتها، فشكَّلَ توظيفها كسراً لنظام الكتابة الشّعريّة المألوف، فكان من جملة ما يعنيه التّوليف قصّ ما يريد، وإبقاء ما يريد، فقد قصَّ صورة الطّلل، لأنَّ حياته طللٌ من نوع مختلف، فالطّلل يعني فيما يعنيه تمسّكاً بالمكان وقيمه[74]، لكنّ الشّنفرى أعلن رفضه قِيَم المكان/ القبيلة، وأعلمهم برحيله وقطعِ علاقته بهم واستبدل بهم الذّئاب ووحوش الصّحراء، ثمَّ راح يصف نفسه، ثمَّ انتقل إلى صورة الذّئب، وتحدَّث عن شَبَهِه به في الحال المعيشة، وقصَّ حديثه عن معاناته في مجتمعه المُفارَق، وفي الصّحراء، وأوحى بها إيحاءً في نسق مشهد الذّئب المُضمَر، ثمَّ لصقَ صورة القطا الّتي ترد الماء مجتمعةً في ليل الصّحراء، وقصَّ حديثه عن تفرّده واختلافه عن أبناء قبيلته. ولصقَ صورة القوس وقصَّ خوفه الدّاخليّ على الرّغم من شجاعته الظّاهرة، لتقوم القوس بوظيفتَين؛ (فهي وسيلة حماية من جهة، ووسيلة تكشف مشاعرَه من جهة أخرى، وتعني القوس فيما تعنيه

[73] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص33.
[74] - ينظر: المرجع السابق، ص34.

الهروب والمواجهة معاً، فقد حاربَ القوة بالقوة)[75]، وتمرَّد على قيم مجتمعه، لكنّه خائفٌ متوتّرٌ، والجدير ذكره أنّ وصف الشّنفرى يوحي بحزنٍ شديدٍ يكمن في نفسه، فما أنسه بوحوش الصّحراء إلا دليل على استقرار الوحشة في نفسه، وبذلك تكون فعلاً حياته طللاً من نوعٍ مختلف، لأنّ ماضيه موحش، وحاضره أكثر وحشةً، ومستقبله أشدّ وحشةً لغموضه؛ ولذلك ختم لاميّته بأنّه دائم الارتقاب والصّعلكة على الجبل.

وكان الشّاعر قد قصَّ صورة أبناء جنسه من قبيلته ولصقَ صورة رفاقه الجدد مانحاً إياهم صورةً إيجابيةً مشرقة، وقصَّ الصّورة السّلبيّة المقابلة؛ أي: صورة مجتمعه السّلبيّة الّتي كانت السّبب في خروجه، فتحدَّث عن أنّهم يحفظون السّرّ ولا يذيعونه ولا يظلمون أحداً.

واللّافت أنَّ الشّنفرى قصَّ صورة المرأة عن قصد؛ إذ (لا مجال للغزل في الصّحراء، فهو بعيد عن المرأة)[76]، ولعلَّ سبب ذلك عدم توازنه النّفسيّ، فالأمل شبه معدوم بالوصول إليها.

<u>كسر التّتابع المنطقيّ:</u> قدَّمَ الشنفرى لقطات مفاجئة تصدم المتلقّي منذ مطلع اللّامية (أقيموا بني أمّي صدور مطيكم- فإنّي إلى قوم سواكم – لأميل)، فقد ثار على المألوف، إذ المألوف اندماج الأنا بالقبيلة/ الوطن، وكسَرَ حاجز المشابهات المألوفة في المشهد الشّعريّ، وحطَّمَ التّتابع المنطقيّ، فمن غير المنطقيّ ألفة الذّئاب ووحوش الصّحراء

[75] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص34.
[76] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص34.

والأنس بها، ومن غير المنطقيّ انتقاله من حديثه عن الذّئب إلى القطا وتجمّعها ورغبته في إشعال النّار بواسطة القوس أيضاً، ومن ثمَّ فإنَّ تحطيم التّتابع المنطقيّ بين المَشَاهد عمدَ إلى كسر هذا التّتابع على مستوى العلاقات الإسناديّة المألوفة، فجمعَ بين المتباعدات والمتنافرات ليس على مستوى المَشَاهد فحسب، بل على مستوى اللّقطة أيضاً (فضجَّ وضجَّت)– (لمَّا لواه القوت– دعا– فأجابته) ... (أغدو على القوت– كما غدا أزلّ– تهاداه التّنائف– أطحل).

لعلَّنا نستطيع القول: إنّ التّوليفَ بناءً على ما تقدّم عبارةٌ عن دمج أجزاء متباعدة في نصٍّ واحدٍ، لتوحيد الفكرة المقدَّمة[77]، فكلّ المشاهد تُغَيِّب خلفها فراق الشّاعر قومَه، وامتهانه الصّعلكة، ويحتمل إضافةً إلى كسر التّتابع المنطقيّ الجدل بين المشاهد، والتنافس بينها، لأنها ترجمة ذاتيّة تعتمد فكراً إبداعياً في نظمها، وتنقّلات سريعة في تقديمها من غير روابط منطقيّة.

إنّ التّنافس والجَدَلَ بين المشاهد قائمٌ على توسّع الشّاعر في رسم المشهد، واجتزاء آخر، فقد توسَّعَ في مشهد الذّئب عشرة أبيات، لارتباطه الوثيق بعالمَيه الدّاخليّ والخارجيّ ومعاناته الخاصّة، وقدرته على رسم المشاعر المتضادّة ما بين رفض المكان والحنين إليه، وبذلك تكون عين الكاميرا قد استطاعت أن ترصدَ الفضاءَين الدّاخليّ والخارجيّ في

[77] - ينظر: المرجع السابق، ص35.

آنٍ معاً، في حين اقتصرَ في حديثه عن رفاقه على بيتَين ربّما لأنَّ هذا المشهد له هدفٌ واحدٌ فقط هو تأكيد وجهة النّظر المضادّة/ مجتمعه، وفيهما تمكَّنَ أيضاً من تقديم الفضاءَين الخارجيّ–الظاهر والدّاخليّ–المُضمَر.

ثمّة انقطاعات بين المشاهد اعتمدها الشّنفرى، فابتدأ بوداع قومه، ومحالفته الوحوش، ثمّ ينتقل إلى ذكر صفاته، ثمّ يصف أدواته الّتي صاحبها، ثمَّ يتحدّث عن صفاته، ثمّ ينتقل إلى وصف الذّئب ومشهد القطا، ثمّ وصفَ نفسه وهكذا...، فثمّة انقطاعٌ في التّتابع المنطقيّ بين المشاهد يربطها غاية واحدة هي تأكيد حزنه لقدرته على محالفة الوحوش وفشله مع بني جنسه، وعليه نرى أنّ دلالة المشاهد تلتقي على الرّغم من الانقطاع الظّاهر بينها بواسطة التّوليف.

سببيّة المشاهد: يقوم التّوليف على (ربط شريحةٍ فلميّةٍ لقطة واحدة مع أخرى، لتكوين مشاهد)[78]، وعليه فالتّوليف يربط اللّقطات لتشكيل مشاهد شعريّة، ويجمع المشاهد المختلفة فيما بينها، وقد نهضت اللّامية على مشاهد مترابطة، فمشهد الذّئب مشهدٌ خارجيّ، (لكنّ الخارجَ وجهٌ للدّاخل)[79]، وقد تمثَّل المشهد في جملة لقطات تجسّد الصّراع الدّاخليّ له، أوصلت إلى صورة مسلَّطة على شاشة المتلقّي الدّاخليّة، وعلى الرّغم من أنّ مشهد الذّئب يبدو بعيداً منطقيّاً عن المشهد الثّاني لكنّه قُدِّمَ على أنَّه سببٌ للثّاني والثّالث

[78] - جانتي، لوي دي: فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1981م، ص185-18.
[79] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص35.

والرّابع (القطا والقوس والجنايات)، فمَنْ كان قادراً على ألفة الذّئب فلن يجد الخوف مكاناً إلى قلبه، ومن ثمَّ صار كلّ مشهدٍ يسلِّم –على مستوى الدّلالة العميقة– إلى المشهد اللّاحق على الرّغم من كسر التّتابع الظّاهر، وبذلك شكَّلَت المشاهد سلسلةً متعاقبةً من الحلقات المتتابعة الّتي تعمل على تطوير الحدث الشّعريّ، وتؤزِّم الصّراع.

إنَّ الشّاعر القديم في بناء قصيدته يقرب كثيراً ممَّا أصبح اليوم يُعرَف بالفنّ السّينمائيّ قبل وجوده بمدّة طويلة، فتبدو اللّقطات والمشاهد بعيدة الصّلة، لكنّها بضمّ بعضها تولّد دلالات مخالفة للنّسق الظّاهر[80].

تبدو الحركة بين المشاهد بتقنيّة التّوليف– المونتاج، ما يعني أنّ هذه التّقنيّة موجودة في بنية اللّاميّة، فقد ربطَ الشّاعر بين جملة صورٍ لا يربطها رابط مباشر، لكن الرّابط يتمثَّل في الصّورة الكلّيّة للمشاهد، وقد ولَّدَ هذا الأمر طاقةً حركيّةً طافحةً مركزها حركة الشّاعر الدّاخليّة والخارجيّة.

<u>الإسترجاع:</u> يُعَدُّ الاسترجاع Flash Back ميداناً خصباً للتّداخل مع تقنيّة التّوليف– المونتاج السّينمائيّ، وهو يعني العودة إلى الوراء، إمّا بذكر أحداث ماضية، أو الإشارة إليها لتوضيح موقف ما، والتّعليق عليه[81]، وقد قدَّم الشّنفرى في مشهد الذّئب لقطات سريعة متناوبة بين زمنَين: ماضٍ وحاضر، فهو في الحاضر أصبحت حياته على علاقة

[80] - ينظر: المرجع السابق، ص35.
[81] - المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، ص35.

تضاد مع حياته الماضية، فصار محالفاً لجنسٍ غيرِ الجنس البشريّ، وما زاده لوعة حنينه إلى الوطن/ القبيلة لا سيّما حين رأى القطا ترود الماء على شكل جماعات وهو منفرد متحوّلاً بذلك إلى البركان الدّاخليّ نتيجة تحوّل حياته بين ماضٍ يريده وحاضر يرفضه، والحنين إلى الوطن/ المُغيَّب خلف مشهد القطا، يُعَدُّ انتقالاً من الحاضر إلى الماضي، يسترجع فيه ذكرياته الجميلة، فينتقل بين الأزمنة بالتّوليف الّذي يلمِّح ولا يصرِّح، ففي حنينه إلى الماضي احتضار للحديث عن سعادة الذّكريات مقابل الحاضر المؤلم، لكنّه يتوسّع في حديثه عن الحاضر ويشير إلى الماضي إشارةً سريعةً لأنَّ الحاضر يؤلمه.

إنّ اللّقطات والمشاهد سريعةٌ ومتضادَّة، ما بين حزنه على الماضي وخوفه من المستقبل ومعاناته في الحاضر، وتسلّحه بالقوّة والشّجاعة والبسالة، فكلّ لقطة أو مشهد تصدمها لقطة أخرى أو مشهد آخر، الأمر الّذي يُحدث أثراً لدى المتلقّي الّذي يحاول إيجاد الرّابط بين اللّقطات والمشاهد المختلفة والمتنافرة، فهي لقطات ومشاهد متصادمة فكريّاً، وهذا دليل على حال التّأزّم الشّديد عنده.

الخاتمة:

احتفت لاميّة الشّنفرى بتقنيّة التّوليف، فأصبحت أشبه ما تكون بفيلمٍ قصيرٍ، أو قصيدةٍ سينمائيّةٍ، تتألّف من مشاهد منفصلة ظاهريّاً، متّصلة شعوريّاً، وبدراستها توصّلنا إلى مجموعة نتائج، أهمّها:

-ثمّة بُعْدٌ سينمائيّ واضحٌ في اللّاميّة، إذ برزَتْ بعض التّقنيّات السّينمائيّة داخل اللّامية الّتي تتوافق مع الأغراض والأفكار الّتي أراد الشّاعر إيصالها من خلال مشاهد تصويريّة.

-يسهم التّوليف في تنظيم عنصر الاستمراريّة على الرّغم من التّنافر بين المشاهد أو القطع أو عدم الانسجام.

-التّوليف تقنيّة منحَت الخطاب الشّعريّ فرصة لإنتاج نماذجَ تملك قيمة تواصليّة، فبدلاً من أن يقدّم الشّاعر المعلومات يحاول أن يقدِّمَ سلسلةً من المتناقضات لتتحقّق التّجربة الجماليّة والتّأثيريّة.

-إنّ من نتائج وجود المشاهد والتّوليف، كسر التّتابع أو تغيير أنماط البناء الدّاخليّة بغية أن تسمح بالجمع فيما بينها من غير تتابع محتوم.

-يعني التّوليف دمج اللّقطات المتباعدة، المنفصلة الصّلة، لكنّه انقطاع يؤدّي إلى توافق وانسجام في الدّلالة، وافتقاد هذا الانسجام معناه افتقاد التّوليف.

-تحقّقت تقنيّة التّوليف السّينمائيّ- المونتاج السّينمائيّ في اللّامية على الرّغم من قالبها التّقليديّ، وذلك من خلال استغلال الطّول النّسبيّ لها من جهة، واللّجوء إلى الأفعال الحركيّة الّتي دفعت بحركة النّصّ إلى الأمام من جهة أخرى.

-الدّلالة الّتي يصل إليها المتلقّي بتقنيّة التّوليف دلالة يختلقها من اندماج تركيبَين- لقطَتين أو مشهدَين غير متجانسَين، أو أكثر.

قائمة المصادر والمراجع

-الأنصاري، ابن هشام جمال الدّين عبد الله بن يوسف بن أحمد: مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، قدَّم له ووضع حواشيه وفهارسه: حسن جَمد، أشرف عليه وراجعه: د. إميل بديع يعقوب، بيروت- لبنان، دار الكتب العلميّة، ط2، 1426هـ- 2005م.

-بازان، أندريه: ما هي السّينما- نشأة السّينما ولغتها، ترجمة: ريمون فرنسيس، مراجعة وتقديم: أحمد بدر خان، مصر، مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط، 1989م.

-البغداديّ، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، تقديم: نبيل طريفي، بيروت، دار العلم للملايين، 1998م.

-الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، القاهرة، مكتبة الحلبيّ، ط1، 1984م.

-جانتي، لوي دي: فهم السّينما، ترجمة: جعفر عليّ، بغداد، دار الرّشيد للنّشر، د.ط، 1981م.

-حفني، د. عبد الحليم: شعر الصّعاليك- منهجه وخصائصه، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ط، 1987م.

-الحلبيّ، محاسن بن إسماعيل بن عليّ: شرح شعر الشّنفرى الأزدي، تحقيق وتعليق: خالد عبد الرّؤوف الجبر، عمّان، دائرة المكتبة الوطنيّة، د.ط، 2004م.

-الخطيب التّبريزي، أبو زكريا يحيى بن عليّ: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التّجاريّة الكبرى، 1938م.

-خليف، د. يوسف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهليّ، مصر، دار المعارف، ط2، د.ت.

-الخليل وحسين، أ.د. سمير و د. إسراء: التّوليف (المونتاج) في الشّعر العربيّ المعاصر، العراق، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة، العدد: 53، 2008م.

-الدّيّوب، أ.د. سمر: المونتاج الشّعريّ في رائيّة عبيد بن أيّوب العنبريّ، مجلّة آفاق الثّقافة والتّراث- مركز جمعة الماجد للثّقافة والتّراث، دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة، العدد: 102، شوّال 1439هـ- حزيران 2018م.

-ضيف، د. شوقي: العصر الجاهليّ، القاهرة، دار المعارف، ط7، د.ت.

-عبد الرّحمن، طلال: السّيناريو والمونتاج في شعر جاك بريفيرا، مجلّة الجامعة، الموصل- العراق، السّنة السّابعة، العدد: 10، 1977م.

-كاريل، رايس: فنّ المونتاج السّينمائيّ، ترجمة: أحمد الخضريّ وأحمد كامل مرسي، القاهرة، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، 1987م.

-مايو، بيير: الكتابة السّينمائيّة، ترجمة: قاسم مقداد، دمشق، المؤسّسة العامّة للسّينما، ط1، 1989م.

-المصريّ، عطاء الله بن أحمد بن عطاء الله: نهاية الأرب في شرح لاميّة العرب، تحقيق: محمود العامودي، غزّة، دار البشير، 1995م.

-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين بن محمّد بن مكرم المصريّ الإفريقيّ: لسان العرب، بيروت- لبنان، دار صادر- دار بيروت، 1375هـ- 1956م.