التوليـــف (المونتاج) فـــي الشعـر العربـــي المعاصـر

أ.د.سمير الخليل
الجامعة المستنصرية–كلية الآداب
د.إسراء حسين
الجامعة المستنصرية–كلية القانون

اللغة نتاج اجتماعي غرضها التفاهم والمنفعة اللذان هما سبب وجودها وعلته ، وان الصيحة المنذرة بالخطر التي أطلقها الإنسان البدائي كانت أولا رد فعل غريزي (فسيولوجي) قبل أن تصير رمزاً يحتفظ بمعناه مستقلاً عن الظروف بالنسبة لقائله ، فاللغة نظام من الرموز أو منظومة قواعد مختبرية في أذهان متكلمي اللغة ، وإذا لم تكن مكونات هذا النظام واضحة في أذهانهم انقطع التفاهم والاتصال اللغوي بينهم ، ولكن اللغة الشعرية لها نظامها الخاص داخل النظام اللغوي العام يعرفه الشاعر ويعرفه المتلقون غير أن الشاعر يعرفها معرفة إبداع واستعمال بينما المتلقي يعرفه معرفة تلقٍ واستقبال ومن هنا جاءت المقولة الشائعة بأن الشعر هو " لغة داخل اللغة " أو هو " لغة ما وراء اللغة " .

والتوليف على ما نظن مصطلح يثير الاستغراب في مجال الشعر ، فهو على مستوى التركيب يمثل تنافراً وعلى المستوى الدلالي يمثل (توليفاً) أي دلالة ذهنية يثيرها التركيب المنقطع بين الجمل إذ لا علاقة واقعية ولا منطقية بين الجمل والمفردات ، وفي السينما يعني لقطتين أو أكثر تحيل الى لقطة ثالثة ذهنية ذات منحى أيديولوجي ، أو تقديم عدة لقطات بينها انقطاع على المستوى البصري والمعنوي والتركيبي ولكنها تحيل إلى دلالة ذهنية مستخلصة من (توليف) تلك اللقطات أي بتوليف لقطتين أو أكثر مع تنافرها للوصول إلى الدلالة المقصودة ، وقد يسمى حيناً بـ (الترابط الموضوعي) أو (التداعي الحر بين المعاني)، ولقد سماه " كمال أبو ديب " بـ (الإقحام) وينشأ لديه ((من وضع مكونات غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة)) [١] وإذا عدنا إلى معاجم اللغة وجدنا (التوليف) من الائتلاف وهو الجمع بين عدد من الأشياء في صياغة واحدة . إلى جانب ذلك ورد في بعض المعاجم لاسيما معجم لسان العرب بوصفه مصطلحاً كيميائياً حمل معنى التخليق المتأتي من اندماج مركبين مختلفين أو أكثر [٢] هذا المعنى يوافق قناعتنا حول مفهوم التوليف الذي نحاول التأصيل له فالدلالة التي يصل إليها المتلقي هي

دلالة يختلقها من اندماج تركيبين أو مشهدين غير متجانسين أو أكثر . وهو بهذا يوافق المعنى الاصطلاحي للتوليف السينمائي .

والنص الأدبي مكون من عناصر عدة بعضها آت من التجربة الإنسانية والمعنى والشعور والصلة بالواقع وبعضها آت من عالم اللغة كالكلمة والجرس الموسيقي والأوزان والقوافي وبعضها نابع من مزاج المبدع كالأسلوب الذي يقوم على الاختيارات اللفظية والبلاغية يتيحها له النظام اللغوي ، والنص الأدبي لابد فيه من أن تتفاعل هذه العناصر وتتآلف لتكون النسق المطلوب من التوافق الجمالي والفني وبغير هذا التوليف يستحيل أن يكون العمل الأدبي نصا يؤثر في المتلقي ويفعل فيه فعل السحر ، ولكن التقنيات الحديثة وتأثر الأدب بالفنون الأخرى كالسينما والرسم والمسرح جعل النص الأدبي يميل إلى صدمة المتلقي بآليات جديدة غير معهودة تثير دهشته وفضوله ، والتوليف تقنية جديدة ، ارتبطت بفن السينما أو ما يسمى بـ (المونتاج) ولم نجد من استخدمه بالمصطلح الذي استخدمناه سوى " د. إبراهيم خليل " الذي عد افتقاده عيبا في النص، ويقول ((فالتوليف collage كما هو في الرسم موجود في النص الأدبي وقد نعبر عنه عادة بكلمة انسجام أو تناسق وليست الأهمية بالتسمية وإنما العبرة بالغرض الذي يتوقف عليه مآل العمل الفني)) [٣] .

وكما يبدو من ترجمة المصطلح الأجنبي الذي أثبته الباحث انه يعني (الكولاج) ومعناه فن الرسم أو الترقيع أو الدمج بين أجزاء غير متجانسة ، لكننا نفضل مصطلح (مونتاج) الأجنبي لأنه الأقرب لمصطلح (التوليف) الذي نطمح إلى التأسيس له وإشاعته أو هو البديل العربي للغرض المستخدم منه (المونتاج) ، ولا ننسى أن " د. عبد الرضا علي " استخدم مصطلح (التوليف) أيضا ولكن بدلالة مختلفة تماماً عما نحن فيه فهو لديه جلب أجزاء من مقالات مختلفة لكاتب واحد تتناول الموضوع نفسه ودمجها بطريقة توليفية توحي بتوحد الفكرة المطروحة مع اختلافات في أزمنة النصوص المجتلبة ويجمع بينها فتبدو وكأنها مقالة جديدة للكاتب نفسه وقد طبق ذلك على السياب في فصل بعنوان ((السياب يتحدث عن تجربته الشعرية/توليف ودراسة)) فالتوليف في مفهومه ((هو ضم الكلام إلى الكلام وتتابعه واتصاله بعضه ببعض ووقوعه معا ، وهذا يعني أن (التوليف) يحتمل الجدل والتنافس وهذا ما أردناه ريادة في استخدام (التوليف) اصطلاحاً في التجربة الشعرية ، والترجمة الذاتية وهي ريادة اطمح أن أراها تعيش في مثل حالة

السياب ومن هنا فأني لم أتدخل بآراء السياب ولم احمّله ما لم يعكسه وإنما تركته يعبر عن تجربته دون تدخل ، ولم أضف شيئاً مني إلا ما كان ضرورياً لربط الفقرة بالفقرة)) [٤]

.

وكما يبدو من النص السابق أن التوليف لديه ليس بالمعنى الذي ابتدعناه للتوليف في الشعر ولا علاقة له به ، لان التوليف الذي نحن بصدده هو أداء في الشعر المعاصر أُدخل ((كنهج تجريبي ارتكز على الفكر الإبداعي والتداعي والتنقلات السريعة من دون روابط منطقية))[٥] ويتم ذلك في الشعر على مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صوراً مختلفة عن الأخرى وعلى المستوى التركيبي، والسينما بوصفها فن الأحداث اكتسبت من الفنون أكثر مما أكسبتها بل أنشأت وجودها على الفنون التي سبقتها كالمسرح والرواية والشعر والرسم والموسيقى وهي الأقرب إلى بنية العلاقة بين الشعر والرسم (الكلمة . الصورة) فهناك دائما أما صورة تنوب عن الكلمة أو كلمة وصورة ونجد إفادة الشعر من السينما كانت تخص الأطر المحيطة بالتقنيات وليست التقنيات المباشرة التي هي من أصل شعري ، ومن هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معا ، وعلى الرغم من كون الأدب سابقا للسينما بآلاف السنين إلا أنهما أصبحا فنين متجاورين فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما أُخر ، ولكن علاقة حميمة ما تنفك تجمع بين الفنين وتلك هي الكلمة المكتوبة ، ويؤكد احد الدارسين أن للسينما مدىً تعبيرياً غير اعتيادي في تطور القصيدة ، وإثرائها فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلا مرئياً يسقط على بعدين الرقص في معالجة الحركة المنسقة ، والمسرح في قدرته على خلق كثافة دراسية للأحداث ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جنب بعضها ، فالسينما شاعرية بجوهرها .

أن مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث دعت الشاعر إلى أن يكون مخرجا جيدا لنصه والإخراج السينمائي فضلا عن كونه إحدى تقنيات السينما ، فهو تقنية أفاد منها الشعراء ومنهم يرسف الصائغ بحيث وظفها بشكل بارع في بناء بعض قصائده الطوال نسبياً إذ قسمها إلى مشاهد مظهراً معرفة دقيقة وحساسية مرهفة في مقاربة فن الإخراج والاشتغال عليه شعرياً ، يمكن للسينما بل ينبغي عليها أن تكون أداة رائقة للشاعرية الجديدة التي يمكنها آنئذ أن تكون موجودة بالفعل ، وقدا ستلهم الشعراء من

القصة والسينما بحدود متفاوتة أسلوب (المونتاج) أنهم يعمدون إلى جمع صور إلى أخرى لا علاقة بينها بحيث يشكل هذا الجمع نسقا ذا مدلول فني [٦] ..

من هنا يمكن أن نصنف اللغة السينمائية بأنها لغة تعبيرية بالغة التعقيد والدقة ، أما نجاح الشاعر في كتابة قصيدة ، بمشاهد سينمائية كبيرة تحمل مجموعة من الصور فإنها تعتمد في اغلب الأحيان على قدراته في تقديم المشهد بطريقة لغوية تعتمد استعمال التوقيفات الموسيقية الشعرية .

يقف الدكتور د. إبراهيم خليل موقفاً خاصا من مصطلح (التوليف) فهو لديه – كما اشرنا سابقا – يدل على التجانس والتماسك والتآلف النصي وان افتقاد الانسجام معناه افتقاد (التوليف) لان ترابط أجزاء النص وفقا لقواعد الربط والاقتران التي يتيحها النظام اللغوي للكاتب أو الشاعر ((وجود هذه العناصر في بناء النص محتاج إلى التوليف [في مفهومه] يؤدي إلى التوافق والتوافق يؤدي إلى الإحساس بجمال النص وفنيته والمعروف أن كاتب النص يجمع شتاته من أشياء مختلفة ، وقد يكون بينهما تعارض وتناقض وما عليه في هذه الحال إلا أن يبحث في هذه العناصر علاقة خاصة تجعلها منسجمة بعضها مع بعض ومتآزرة للكشف عن اثر أو انطباع فكري وعاطفي وجمالي موحد متجانس ومهما تعددت عناصر الغرض أو الموضوع في النص فلابد من أن تصل بين هذه الأجزاء علاقة توليف)) [٧] والمقصود هنا على رأي الكاتب التوافق وليس التضاد أو الانقطاع بين الجمل كما نطمح في بحثنا هذا ، وبناء النص مثلما هو في حاجة إلى التوليف والتوافق محتاج إلى التماسك ، وثمة قواعد يتيحها النظام اللغوي للكاتب والشاعر كي ينتقي منها ما يشاء لجعل نصه متماسكاً .

ومما يعزز رأينا في اختلافنا مع الدكتور إبراهيم خليل في تحديد مصطلح (التوليف) مع اتفاقنا معه في اكتشاف المصطلح – تعقيبه على المقطع الآتي:–

تخرج بجلبابها البيتي
تقصفها عين المسافر
ينتحر قنديلها العجوز
تشهر الصبية بندقيتها في وجهه
بعد القبلة الأولى / لنضع حداً لانتهاكات الخريطة
كم تلعب بها أحجار الطفولة / تركل شايها المسائي

تطلق على كل أطفالها اسم أبيها[٨]

يقول الدكتور إبراهيم خليل ((لا نريد أن نقول إن كانت هذه المقطوعة شعراً أو ليست بشيء ، إنما نبحث في هذا الذي قرأته عن شيء اسمه (التوليف) أو التوافق ستجد ذلك امراً معدوماً تماماً ، فليس ثمة علاقة بين الجملة والجملة ، فإذا قلت أن الخروج بالجلباب البيتي هو السبب في قوله ((تقصفها عين المسافر)) وجدت الأمر غير مقنع وغير منسجم بينه وبين قوله ((ينتحر قنديلها العجوز)) وما هي علاقة القبلة بالبندقية ؟ وما صلة الخريطة بالقبلة أو الانتهاكات ؟ وما العلاقة بين ذلك وبين أحجار الطفولة والشاي والأطفال الذين يموتون ؟ فالكاتب أشبه ما يكون بالشخص الذي تسأله عن اسمه فيجيبك بأن الساعة هي الثانية بعد الظهر ، لاحظ أن التوافق أو التوليف معدوم ، والمعنى لا يتسلل في الجمل تسللاً مطرداً بحيث تكون فقرة شعرية .. انظر كيف يؤدي غياب التوليف إلى إفراغ الشعر من جودة الفن وسحر البيان))[٩] .

أن ما اعترض عليه الدكتور هو ما يوافق فكرتنا حول التوليف فالتوليف لدينا انقطاع بين الجمل ولكنه توافق في الدلالة ، ولعل إرهاصات التوليف وردت بعفوية عند عبد الوهاب البياتي على مستوى المفردة ، وبعض الجمل تميل إلى هذه التقنية ايضاً غير إننا نعده متواضعاً بدائياً ، يقول البياتي :

الشمس والحمر الهزيلة والدباب
وحذاء جندي قديم

وصياح ديك فرّ من قفص وقديس صغير
ما حك جلدك مثل ظفرك

فإذا كانت عملية (التوليف) هي ((انتخاب وتوقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي – وهي العامل الخلاق الفاصل بإنتاج أي فلم))[١٠] فان انتقالها من السينما إلى الخطاب الشعري يسهم في تحقيق وحدة (الإرهاف السيكولوجي) إذ تتضمن كل لقطة فيه عنصراً يولد عند المتلقي شعوراً بعدم الرضا ومن ثم الفضول[١١] وهو ما تحاول النصوص الشعرية – التي سنكون بصدد البحث فيها – الخوض فيه وتطويره إذ نحاول أن ندمج الموجودات جميعاً في معالجتها لموضوعها المركزي مستهدياً بالأثر

السينمائي من حيث قيمته التواصلية من خلال رصد المحيط لتقديم ما هو إنساني بأشيائه الساكنة منها والمتحركة مؤثر .

ومن خلال استقرائنا للنصوص الشعرية نستطيع أن نقسم التوليف على ما وقع بين أيدينا من نصوص إلى ثلاثة أنماط هي :-

١- التوليف باستخدام حرف العطف
٢- التوليف بالتحرر من حرف العطف
٣- التوليف المشهدي

وقبل أن نتحدث عن هذه الأنماط نذكر أن شعراء الحداثة استخدموا التوليف الجملي بشكل واسع ، وكل جملة كانت تتضمن فكرة جزئية قائمة بذاتها وتتشكل مع غيرها لتمثل الجمل المبعثرة دعوة للقارئ للم شتاتها و (التوليف) بينها وفك طلاسمها للوصول إلى المستوى الدلالي للنص .

أن الجمل في السياق الكلاسيكي تنتظم في أي خطاب أدبي إلى بعضها 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 وهو ما أسميناه (توليفاً) اعتماداً على قدرة المتلقي في توليف الدلالة المطلوبة .

١- التوليف باستخدام حرف العطف:

يستخدم هذا النمط حرف العطف بين الجمل ولكنه معطل تركيباً فمع وجوده تدرك أن هناك تنافراً بين الجمل ولا صلة بينهما على مستوى التركيب مع وجود العطف وكأنه مغيب يقول احمد عبد المعطي حجازي :

كانت القهوة سماً
والعيون مذنبة
والقهر ازاهير على الوجوه الخضر
والاكاذيب لعاب نازل فوق الذقون
والمخافات
ترف
كرفيف الاغربة
والمهل يغلي في البطون (١٢)

مع أن الواو العاطفة تؤدي وظيفة الجمع والترتيب غير إننا نحس أن هناك تنافراً واضحاً بين الجمل يستدعي توليفاً من المتلقي إذ تنعدم الروابط التركيبية بينها مع وجود

الأدوات ، فالأداة هنا معطلة كليا عن العمل ، فالشاعر في هذه المقطوعة يتحدث عن السيدة (ص ك) وينتقل بين جملة وأخرى من دون مسوّغ فجملة ((كانت القهوة سماً)) منقطعة عن الجمل الأخرى ، ((والعيون مذنبة)) مع وجود أداة العطف (الواو) وهي أيضا متنافرة مع الجمل الأخرى ((والقهر أزاهير على الوجوه الخضر)) وهكذا تتعاقب الجمل المتعاطفة بأداة العطف المعطلة والمتنافرة عن بعضها فلا يربطها سوى أنها نعوت لتلك السيدة وعلى المتلقي أن (يولّف) بين الجمل .

أن اللغة الشعرية لها سمات مرتبطة بوظائف دلالية وجمالية وما يحرف تلك اللغة عن اللغة المعيارية هو خرقها لما هو متآلف منسجم لتحقيق الدهشة وخلق الدلالة الذهنية ، وان أي خرق أو انزياح يحرف تلك اللغة المعيارية ليحولها إلى لغة خاصة ، وهذا الانحراف أو الانزياح يتحقق عندما يتم إسقاط مبدأ التماثل والتجانس كواحدة من التقنيات الفنية لإقامة علاقة فاعلة بين الجمل يكتشفها المتلقي .

نستطيع أن نقول أن اللغة تتكون من ترابط مجموعة من الجمل وهذا الترابط يكون بأساليب شتى تشكل وحدات دلالية تشكل في ذهن المتلقي ترابطاً يحدث عندما تكون دلالة كل جملة منفصلة عن دلالة الجملة التي تليها لتكون دلالة كلية مؤلفة في ذهن المتلقي دلالة أيديولوجية أو ذهنية .

فالنص ساحة للعب الحر بين المبدع والقارئ وكلما زاد التوليف زاد تفاعل القارئ وتحققت لذة النص على رأي بارت ، والقراءة الضدية أو ما نسميه بـ (التوليف) هي نوع من هدم الذات ليتوصل المتلقي إلى صياغة الدلالة بحرية لا تقل عن حرية الكتابة أو حرية المبدع ، يقول جعفر العلاق :

تحت دمي شامة

وتلك ضعون الأحبة مبتلة

والسماء الطرية تختض

تختض

تسقط في البرد مرشوسة بالحصى(١٣)

انطلاقاً من طروحات التفكيكية ، وما أتى به دريدا ومعاصروه من أن الكتابة تولد فجوة بين النص والمعنى الواحد ، والطبيعة الارجائية للكتابة تجعل ذلك مستحيلاً لان النص لا يملك دلالة محددة ، وحتى طرق قراءة النص تعد نشاطاً حراً ، فنجد العلاق

يكتب قصائده ذات الدلالات غير المتناهية ، يأخذنا الشاعر إلى عوالم متناثرة في صياغة أو تراكيب متنافرة ، إذ يعطف الجمل على بعضها من دون أن يكون هناك رابط يبرر اجتماع التركيبين أو التراكيب ، يقول أمل دنقل :

طفل يبيع الفل بين العربات

كلب يحك انفه على عمود النور

مقهى ومذياع ونردُ صاخبُ وطاولات

ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات(١٤)

أن الشاعر عبر عما كان يراه ، فكل شيء تقع عليه عينه يذكره في جملة منفصلة تماماً عن الجمل الأخرى الذي كان كل منها يتحدث عن شيء يبدو لا علاقة له بالآخر على طريقة التوليف السينمائي ، وقد استخدم هذا النمط باستخدام (المونتاج) في الشريط السينمائي يعرض صور متلاحقة وليس هناك علاقة تجمعها غير المتلقي الذي التقطها فصورة الطفل الذي يبيع الفل بين العربات تنم عن إهمال الطفولة وبراءتها وجمالها ونقائها واستغلالها استغلالاً قاسياً وتلك الصورة للطفل لا تفرق عن ((كلب يحك انفه على عمود النور)) وهل يهتم احد لكلب يحك انفه ؟! .

ولعل في عمود النور دلالالة أخرى تميل إلى ظلام الصورة ، على الرغم من عمود النور الذي يعني الوعي والشفافية ، والقصيدة عنوانها (الموت في الفراش) وكان الشاعر صادقاً في اختيار عنوانها لان هذه الصور المتنافرة والمنقطعة عن بعضها هي ما يحدث للإنسان المرتبك المشتت عندما يفارقه النوم ، فيبدأ بعرض الصور التي مرت عليه عبر يومه بشكل متقطع وعشوائي وان علاقات الحضور تنطق بتوليف الدلالة عبر قوة الارتباط الذهني الذي يولده الشاعر في ذهنه .

يقول حسب الشيخ جعفر :

يخبو رنين العقل / ويرتمي فوق جبيني النخل

ثوب صبيّ مات / وقطرة من مطر ...

يحط اللقلق الصوفي فوق الجذع(١٥)

هذا المقطع ينقطع مونتاجياً تماماً عن جملة (ثوب صبي مات) التي هي منقطعة اساساً عن الجملة الأخرى مع وجود أداة العطف (الواو) (وقطرة من مطر ..) يليها مقطع مفكك تماماً لا نصل معه إلى دلالة بغير التوليف .

لقد أطلق " هانز روبرت ياوس " على التنافر (التضاد) الحاصل بين أفق القارئ وأفق النص بـ (المسافة الجمالية) وهو مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقض ما يتوقعه المتلقي وهذا ما دعاه (ياوس) بـ (تغيير الأفق) .

ولا يفوتنا رعد عبد القادر في (قصائد الأشباه) حيث نقرأ :

اكتب : الشمس المطعونة تبحث عن رأس مقطوع
والكسوف سرير مضجوع
والأنثى ارض نائمة
والذكرى زمن مخلوع (١٦)

تحمل تلك التراكيب التي تتوالى بفعل حرف العطف (الواو) من غير رابط معنوي بينها يجمعها التوليف لتخليق دلالة تحمل معاني الظلم والرضوخ في زمن القهر والاستبداد وسلب الحريات .

٢- التوليف المتحرر من أدوات العطف:

إذا كانت وسائل الربط التركيبي في عدد من النصوص غير قادرة على إثبات التلاحم والانسجام بين عناصرها فان وسائل التماسك الدلالي تمكن من التدليل على التفاعل والترابط الداخلي بين أجزاء الوحدة الكلية .

فإذا كان الأمر مع وجود وسائل الربط التركيبي يوجد تنافر فكيف يمكن أن يكون مع عدم وجود ترابط تركيبي أو أدوات عطف بين الجمل ، وكيف تصل إلى الدلالة . في حين تكون كل جملة قائمة بذاتها تعبر عن عوالم وحيوات لا حصر لها ، كيف ستمكن المتلقي من استلام الرسالة وهي عبارة من شفرات ؟ بالتأكيد عن طريق (التوليف) الذي نحن بصدده وهذا ما نراه لدى احمد عبد المعطي حجازي في قصيدته (الساعة الخامسة).

يقول :

ليست هذه الأرض إذن تفاحة
من يوقف هذا الدوران ؟ / ساعة
تدفق ماجلان فيها
ونشم الريح ، هل تحمل طعم الشاطئ الآخر
كم قبر من الساحل للساحل(١٧)

يبدأ هذا المقطع باكتشاف يقول (ليست هذه الأرض إذن تفاحة) فمن المؤكد انه ينفي في هذه العبارة قانون نيوتن للجاذبية ، وهنا يأتي تساؤل هو : وما تكون إذن ؟ فهو يريد أن الأرض ليست تفاحة بل صخرة تفلت منا وهي كناية عن مرور الزمن بسرعة ، أما الجمل فتبدو مفككة وكل ما يولف بينهما رابط شعوري أو ذهني ينادي الضمير كي ينهض من غفوته ، وقوله :

اذهب أوقظ الأميرة من نومها
وشاعر الحديقة أعيده
واللص العجوز أطلق سراحه
تنامين في رئتي شرفة
على شفتي انهار من الماء
يقفز من غرفة الصيف
للغدير ثيابا ، حصى ، أرغفة[١٨]

كما يبدو من السياق فان الجمل تتوالى بلا رابط يجمعها إذ أنّ التراكيب تتنافر معانيها فالجملة الطلبية (اذهب أوقظ الأميرة من نومها) لا علاقة لها بـ (شاعر الحديقة أعيده) ومن ثم ما علاقة (اللص أطلق سراحه) بما بعده لذا فعلى المتلقي هنا أن يولف بين تلك التراكيب ليصل إلى الدلالة العميقة التي يبغيها المبدع ليُحقق على اثر ذلك الوظيفة التواصلية التي تعتمد على الشد وإثارة فضول القارئ وجذب انتباهه وإشراكه في التفكير ولعل في هذا السياق الحافل بالتراكيب غير المنسجمة يصل به القارئ إلى دلالة تعرب عن ضمير الشاعر وصدى صوته الذي يمثل انهار من الماء المنبعثة في أوج الصيف لتحمل الواقع إلى ربوع الحماية والدفاع والنعيم فالأميرة هنا هي الكلمات التي يريد إيقاظها وليجد ذاته ويتخلى عن هرم من كلمات ليصل إلى القمة الحقيقية لصوت الشاعر .

وادونيس في مقطوعته :

طواحين الأسنان
الغلمان / القيان
الربح الروح / القصب العصب
الجنين / الحنين[١٩]

يجمع بطريقة غريبة بين ما هو حي وغير حي وما هو معنوي وغير معنوي وما هو محسوس وغير محسوس ما بين طواحين الأسنان والغلمان ، ما بين الربح والروح ... الخ .

ويتيح (التوليف) التنقل في الزمان والمكان حتى لتبدو الجمل المتوالية غير المنسجمة لوحات تشكيلية ذات ابعاد ذهنية مختلفة تتوفر على عمق ودلالة تعبيرية .

فمثلاً نجد خليل الخوري في (رسالته إلى ابي الطيب) يقول :

وعندي شاسة شوهاء مثقوبة
تروع عقل من نظر :
" باضت النملة تمساحاً وفيلاً
سقط السروال في البحر قتيلاً
سارت الأشجار في سوق الطويلة
سار شمشون على انف دليلة
السما ورقة عجلة
ركب الطراد نحلة
غزت الفأرة والسنجاب اسوار عطارد
اكلت هرة " بو صياح ... مارد ...
وردة تقتات من ضلع البحر
عض كلب شارد رجل القمر "(٢٠)

يعرض النص مجموعة من الجمل التي عمد فيها الشاعر إلى القطع الحاد والشديد الذي يخرج بالتراكيب عن دائرة الاستمرار ليحولها إلى انتقالة شعرية تخلق جواً انفعالياً يثير التساؤل والاستغراب من تلك المتوالية ذات المعاني المتنافرة التي لا رابط منطقي يجمعها (باضت النملة تمساحاً وفيلاً) إلى (عض كلب شارد رجل القمر) إلا أن التوليف بينها يخلق دلالة على تشوه العصر الذي ضاعت فيه المقاييس وهي لوحات تدين القيم التي سادت عصر الشاعر وأدائه للحقائق المشوهة التي لازمت نقائضها .

نقرأ لحسب الشيخ جعفر في قصيدته (الرباعية الثالثة) :

في البار حطت بنا مركبات الفضاء / اللقالق
في الشمس والصبية الجائعون وراء التلال

يلمون زرقة فخارها / القارب الذهبي الرقيق

يغادر في الليل صندوقه الضخم

يطفو عليها ، وفخارها زرقة قدستها النساء(٢١)

أن الجمل المتوالية تمثل كل واحدة منها وحدة صغرى تؤدي بتراكمها المعنوي المتنافر سياقات تبتعد عن السياقات المألوفة ذات المعاني المباشرة لذا فالتوليف هنا يعد أداة توليدية للبدائل التأثيرية والجمالية ودلالاتها الفكرية إذ يكشف عن الميدان الذي تتلاقح فيه الرؤى وتتشكل محصلات هذا النص المستولد أو المستحدث من خلال تخليق الدلالة المتأنية من كل تلك التراكيب والتي تحمل معنى التشتت والضياع .

ويقول أمل دنقل :

الشوارع في آخر الليل .. آه

خيوط من العنكبوت

المصابيح عالقة في مخالبها

افاع تنام في راحة القمر

لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يعدو مصابيح(٢٢)

قلنا أن (التوليف) أو ما يسميه كمال أبو ديب بـ (الإقحام) ينشأ من وضع مكونات غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة على مستوى المنظومة اللغوية العامة فيتجسد ذلك في عجز بيت البردوني :

والذي كان غداً بالأمس كان

فثمة تنافر بين (كان) الذي انقضى وبين (غداً) الذي لم يأت بعد ثم الإخبار عنه بالانقضاء (بالأمس كان) ، وقد أسهم قلب الترتيب في تعميق الأثر يمكن تبيين صورته على هذا النحو الدال توليفاً :

(الذي) كان غداً

بالأمس كان

فكان تمثل مفتتحاً للتركيب ومختتماً : كان .. كان فثمة تطويق للزمان والمكان ، ما مضى وما سوف يأتي مما يكشف الإحساس بالعدم أو العبث ، فكل شيء انتهى الماضي والحاضر والمستقبل فلا أمل يرتجى .

٣- التوليف المشهدي:

ويكون على مستوى مشهد كامل فيه منحى سردي يتكون من تشكيل مقاطع متنافرة (مشاهد) أو غير منسجمة ظاهريا ولكنها منسجمة على مستوى التوليف الذهني ، فالشعراء في هذا النمط يفعلون فعل المخرج في السينما حين يبنى المشهد عبر لقطات مختلفة يجمعها هدف واحد هو خلق الأثر الفني المطلوب نجد ذلك بشكل خاص في قصيدة يوسف الصائغ (قصة) نقرأ هذه المشاهد التسجيلية بطريقة المونتاج السينمائي :

في شباك قطار الليل .. يبدو شبحان — **مشهد**
رجل وامرأة يعتنقان

في الشباك التالي / رجل يجلس منفرداً — **مشهد**
في صمت حجري / رجل .. غجري

في المطعم / رجل وامرأة
يقتسمان التفاحة قسمين — **مشهد**
ويصبان الخمر في كأسين(٢٣)

في هذا النمط المجتلب من (فن السينما) استطاع يوسف الصائغ أن يقترب من سبل توظيفه الشعري بحذق ومهارة ليرسم في ذهن المتلقي صورة لواقع المدينة المغترب الذي لا يربط بين أناس في مكان واحد ولكنهم متباعدون لا يعرف بعضهم بعضاً هي إدانة للمدينة وحياتها التي جعلت العلاقات الإنسانية متقطعة بلا حميمية مثلما هي في حياة الريف مثلاً ، فقد فعل ذلك في قصائد قصيرة وعرف اهتمامه بالبناء الدرامي وأسلوب تعدد الأصوات الذي يقرب من البناء السينمائي وفي قصيدة (حلم في أربع لقطات) يتوزع النص على انساق المكان والزمان بتركيبة منسقة ، يقول :

اللقطة الأولى : تفترش الشاشة عينان
انفرجت شفتان / ابتسمت
لمعت عدة أسنان
ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

في هذا المقطع مشهد وليس مجرد لقطة فهو يتكون من عدة جمل بصرية متعاقبة تستخدم تقنية القرب والبعد فعين الكاميرا تسلط اولاً على الشاشة بأكملها وقد افترشتها

عينان قبل أن تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين وتسمح للأسنان بأن تلمع ، ما نتوقعه هو سطوة اللون الأبيض ، بأنه يصعد الحدث في الصورة من خلال التجميع الذكي المتوتر لأنفاس الحدث وتكثيف وتوسيع أبعاده وموجاته معتمداً بذلك على قدراته الفنية في تشكيل معمار النص .

في اللقطة الثانية (المشهد الثاني) يتصور الموجات في بناء مشهدي يتكون فيه المشهد من مقطعين يستغرق كل منهما خمسة اسطر تمضي على نسق واحد في تمثيل الأشياء على غير طبيعتها :

حركة الأقدام بلا صوت
يعم الظلام حين يغور اللون الأخضر
تلمع السكين / طعنة صامتة يتقاطر منها دم
تطبق الشفتان[٢٤]

ونجده يوظف التوليف في إحدى قصائده الطوال (أين الشعر وأين الشعراء) إذ تقوم القصيدة على مشاهد عدة تتنامى درامياً على المستوى التركيبي الدلالي . غير أن الملاحظ انه يعمد في بعض مشاهده على الرمزية والتي تبدو وكأنها مشاهد متنافرة وغير منسجمة إلا أن التوليف يكشف عن الدلالة المختلفة من هذه المشاهد إذ نقرأ :

رويداً

مشهد
تبتدئ الصورة
فترى عشرة كهان عميان
يقفون عراة .. قرب المنبر
كل يحمل في يده خنجر
فكأني آلات ..

مشهد
اسمع صوت عريف الحفل
ينادي أسماء اعرفها
وكأن صدى
يتردد خلف الأبواب
ويصدر من بين شقوق الجدران
هذا يوم

يمتحن الشعراء به

وتجرب صدق سريرتها الأوزان _____

مما يلفت النظر هنا أن المشهد الأول والثاني لا علاقة لهما ببعض على مستوى التركيب أو التشكيل اللغوي غير أن (التوليف) يأخذ بأيدينا إلى الدلالة العميقة الكامنة وراء هذين المشهدين إذ لا علاقة بين مشهد الكهان العميان العراة الواقفين قرب المنبر وبيد كل منهم خنجر وبين عريف الحفل المنادي على الشعراء ، والكهان في الذاكرة الجماعية مسالمون ولهم نمطهم اللغوي أو جنسهم الأدبي الخاص بهم (سجع الكهان) الذي انتهى بفعل سطوة الشعر فالسجع غاب مهما قاوم هؤلاء الكهان وابتدأ امتحان الشعر إذ لا يسمو إلا المبدع الأصيل .

غير انه في المشهد التالي يُحدث انتقالة على مستوى السياق المشهدي باستخدامه تضميناً من شعرنا العربي مع بعض التغيير :

سوف ترى .. إذا انجلى الغبار

أبغلة تحتك ..

أم حمار ..

هذه الانتقالة ليست في المشهد الأول ولا علاقة لها به وهو مشهد ساخر يحيل إلى (تغير الأفق) الذي تحدثنا عنه سابقاً أي تغير أفق المتلقي وشد انتباهه وهو انحراف على مستوى اللغة المعيارية وبعدها نقرأ في مشهد آخر

إذ ذاك أراك مجيداً

تنهض من سورة شعرك

مثل آذان الفجر

وتمضي بخطى ثابتة للخير

منقذاً ..

بقصائدك العشر[٢٥]

ويختتم سلسلة مشاهده المتقاربة بمقطع

فأعيروني بعض حناجركم

يا شعراء الوطن العربي الشرفاء

حتى يغدو هذا المنبر

اكبر مئذنة ..

في الوطن العربي الأكبر[٢٦]

هذه التنقلات من مشهد إلى آخر من غير رابط أو انسجام والتي تبدو وكأنها مفككة ومتنافرة ، تصل إلى دلالته العميقة من خلال (التوليف) الذي يحاول فيه الشاعر أن يعكس قيمة هذه التقنية فيما يقوله وأثره في تغيير مجرى الواقع وذلك من خلال ما يثيره من فعالية التلقي والقصيدة بمشاهدها المتنافرة تلك تحيل إلى صراع الشعر مع الأجناس الأخرى ولكن لا يبقى إلا الشعر المتألق فنياً وتقنياً ، وسيموت النظم البارد .

ويربط (التوليف) بين الأجزاء المفككة في نسيج عضوي واحد أي انه يقوم على المستوى التركيبي بجمع الأجزاء المتنافرة وربطها ، ويبدو أن التوليف هو احد التقنيات الأساسية في قصائد (البريكان) الذي يحفل بمكانة مهمة في القصيدة العراقية ، فقد أحال الحياة بكل صعوبتها ومناقضاتها وجمالها إلى شعر فهو يجمع عوالم ومواقف وصوراً من الحياة ويدمجها في قالب واحد وبإيقاع متدفق جاعلاً من القارئ مشاركاً وفاعلاً في توليف مشاهده المتنافرة ذات المزج الدرامي ليعرب عن دلالة النص العميقة.

فنقرأ في قصيدته (المأخوذ) :

مسحوراً تبدأ لا يفهمه
منتزعاً من مملكة الأفراح الأرضية — **مشهد**
مغترباً راض عن نفسه
يخطو نحو الباب

يترك خلفه
امرأة مطفاة الوجه وطفلاً — **مشهد**
يحلم في مرقده

وكانسان مسلوب الروح
يترك كلباً لا يعرفه — **مشهد**
وخزانة كتب لم تقرأ
وحسابات مصارف

وكانسان آلي
يخطو نحو الباب
يخطو نحو الباب المفتوح — **مشهد**
يحرف في الظلمة
وتخرق فيه
ويصيح إلى همس لا يسمعه في الكون سواه
وبلا رقة يخطو
يخطو [٢٧] ...

هذه المشاهد تتوالف بينها لتؤكد دلالة الظلمة وصوت النفس المغتربة حتى عن النفس، فضلاً عما تؤكده المشاهد من اضطراب وخيبة أمل يعكسها في ذهن المتلقي. فالذي يتحدث عنه الشاعر محمود البريكان في تلك المشاهد المقتطعة من الحياة أو يرصدها اعتماداً على حركة كامرته إنسان أسير غربة روحية مطبقة على هواجسه تثقل روحه وتنخر في جسده ، انه إنسان منعزل عن واقعه ، مغترب عن ذاته يحدق في الباب منخطف حتى الروح ، ومخطوف من بين أسرته ، يعاني وحدة وساوسه ، ولعلّ الباب الذي يتردد في المشهد الرابع هو الموت الذي فاغراً فاه ((يخطو نحو الباب المفتوح)) ترى هل سيخطو اليه بإرادته ، أم سيكون للقدر سلطان عليه ؟! ((وبلا رفة جفن تخطو)) بعد أن اظهر انفصالاَ عما حوله ((يترك خلفه امرأة مطفاة الوجه)) ثم يرسم صورة مشهدية في الآخر تعتمد المونتاج أو التوليف الجملي يتمادى فيها الكلب والكتب والحساب المصرفي والإنسان الآلي ، فالكلب هو العدو المتربص به في وساوسه أو هو الهاجس المرعب الخفي ، وهناك خزانة كتب وحساب مصرفي كلها لا تعني له شيئاً لأنه إنسان

آلي يحركه قدره . ليخطو نحو الباب المفتوح على ظلام دامس إلى حفرة الظلام قبره الذي فتح فاه ليبتلعه [٢٨]

وهنا يمكن القول أن التوليف تقنية عالية وظفها الشعراء بشكل بارع تأثراً بالسينما في بناء بعض قصائدهم إذ منحت الخطاب الشعري فرصة لإنتاج نماذج تملك قيمتها التوصيلية في إطار ما يقدمه الشاعر من عنصر التنويع والتضاد في التركيب أو المشاهد إذ يؤدي الجمع بينهما إلى تنظيم (ديناميكي) للعاطفة ففي الفن – كما يعبر ايزنشاين – ((ليست العلاقة (المطلقة) هي الأمر الحاسم ولكن هذه العلاقات (التحكمية) داخل نسق من صور يمليها العمل الخاص))[٢٩] وهذا جزء يتعلق بالمتلقي فبدلاً من المعرفة المباشرة التي تتأتى من تقديم المعلومات يحاول الشاعر أن يقدم سلسلة من المتناقضات على نحو جاهز بحيث تم طرحها لانجاز أكثر القيم الدلالية انقباضاً في الخطاب الشعري لتتحقق التجربة الجمالية الخاصة ومن ثم إدراك المتلقي للذة النص وأثره الأمر الذي يقود إلى تنظيم توليفات تعبيرية تقوي التراكيب والمشاهد وتزيد من قدرته التأثيرية .

فضلاً عن ذلك فقد وجدنا (التوليف) يسهم بقدرته على تنظيم عنصر (الاستمرارية) بتأمين حركة الخطاب في سياق زماني ومكاني من دون الشعور بما يكون في مقاطعه من تنافر أو قطع أو عدم انسجام .

الهوامش

١. في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ، ١٩٨٧ : ٣٧ .
٢. ينظر : معجم لسان العرب ، ابن منظور ، طبعة بيروت ، مادة ولف :٧/ ٢ .
٣. النص الأدبي وتحليله ، دار الكرمل ، ١٩٩٥ : ١٢٠ .
٤. دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع ، التوليف ، الأصول ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥م : ٥٧–٥٨ .
٥. توظيف التناقض في متاهة الإعراب ، احمد شوابكة : ٢٥ .
٦. ينظر الشعر والفنون ، دراسة في أنماط التداخل ، كريم شغيدل ، دار شموع للثقافة – ليبيا ، ٢٠٠٢م : ٤٦ .
٧. النص الأدبي وتحليله : ١٣٠ .
٨. انتحار قنديل ومحمد السقال ، مجلة شؤون ادبية – الشارقة ، ٢٢ لسنة ١٩٩٢م: ١٢٢–١٢٣ .
٩. النص الأدبي وتحليله : ١٣٠ .

١٠.السينما الجديدة، لوي ماركوريل ، ترجمة: صلاح دهني ، وزارة الثقافة – دمشق ، ١٩٧٤: ١٨ .
١١.ينظر اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة : سعيد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٤م : ٢٠٦ .
١٢.كائنات مملكة الليل : ١٩ .
١٣.لا شيء يحدث لا احد يجيء : ٦٥ .
١٤.المجموعة الكاملة : ٢٥٠ .
١٥.زيارة السيدة السومرية ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ : ٧٦ .
١٦.الاقلام ، ع ٢٤سنة١٩٩٩ : ٥٦ .
١٧.المجموعة الكاملة ، دار العلم للملايين – بيروت ، ١٩٨٦ : ٢٢٦ .
١٨.المصدر نفسه : ٢٢٦ .
١٩.مفرد بصيغة الجمع : ١١٥ .
٢٠.رسائل إلى أبي الطيب، وزارة الاعلام ، مطبعة الاديب البغدادي، ١٩٧١: ٢٣.
٢١.زيارة السيدة السومرية : ١٠٦ .
٢٢.العهد الآتي : ٦٧ .
٢٣.ديوان قصائد يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٥م : ٢٠٥ .
٢٤.ديوان قصائد : ١٥٨ .
٢٥.المصدر نفسه : ٣٢٢ .
٢٦.مجلة الأقلام ، ع ٣-٤ ، ١٩٩٣ : ٦٧ .
٢٧.المصدر نفسه : ٦٧ .
٢٨.ينظر : البريكان الشاعر (المأخوذ) بالهواجس ، د.سمير الخليل ، جريدة الصباح ، العدد ١٢٢٧ ، ١٨/ت١ / ٢٠٠٧ : ص ١١ .
٢٩.الإحساس السينمائي ، سيرجي م . ايزنشاين ، ترجمة : سهيل جبر ، دار الفارابي – بيروت ، ١٩٧٥م : ١٤١ .

المصادر

١. الإحساس السينمائي ، سيرجي م . ايزنشاين ، ترجمة : سهيل جبر ، دار الفارابي – بيروت ، ١٩٧٥م .
٢. انتحار قنديل ومحمد السقال ، مجلة شؤون أدبية – الشارقة ، ٢٢ لسنة ١٩٩٢م .
٣. دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع ، التوليف ، الأصول ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥م .
٤. ديوان قصائد يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٥م.
٥. رسائل إلى أبي الطيب ، وزارة الإعلام ، مطبعة الأديب البغدادي ، ١٩٧١ .
٦. زيارة السيدة السومرية ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .
٧. السينما الجديدة، لوي ماركوريل ، ترجمة: صلاح دهني ، وزارة الثقافة – دمشق ، ١٩٧٤ .
٨. الشعر والفنون ، دراسة في أنماط التداخل ، كريم شغيدل ، دار شموع للثقافة – ليبيا ، ٢٠٠٢م .
٩. في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ، ١٩٨٧ .
١٠.اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة : سعيد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٤م .
١١.المجموعة الكاملة ، دار العلم للملايين – بيروت ، ١٩٨٦.
١٢.معجم لسان العرب ، ابن منظور ، طبعة بيروت ، مادة ولف .
١٣. النص الأدبي وتحليله ، دار الكرمل ، ١٩٩٥ .

الدوريـــات:

١- الأقلام ، ع ٢ ، سنة١٩٩٩ .
٢- الأقلام عدد ٣-٤ ، ١٩٩٣ .
٣- جريدة الصباح ، العدد ١٢٢٧ ، ١٨/ت١ / ٢٠٠٧ .