Arabian Gulf Journal of Humanities and Social Studies

ISSN: 3080-4086

الإصدار السادس - العدد السابع عشر || تاريخ الإصدار 2026-08-20

# التوليف في شعر إدريس جماع

## Synthesis in the Poetry of Idris Jama

الأستاذ المساعد الدكتورة زينب علي عبد الحسين المعموري

Dr. Zainab Ali Abdulhussein Al-Ma'moori

دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

الجامعة المستنصرية – كلية القانون

DOI: https://doi.org/10.64355/agjhss61740

مجلة خليج العرب للدراسات الإنسانية والاجتماعية || هذه المقالة مفتوحة المصدر موزعة بموجب شروط وأحكام ترخيص مؤسسة المشاع الإبداعي(CC BY-NC-SA)

**الملخص:**
يعدّ التوليف الشعري أحد أهم القضايا النقدية التي ظهرت على الساحة الشعرية في العصر الحديث في عرف النقاد، وإن كان عنصر التوليف الشعري موجودا منذ القدم ولكنه عفوي غير مقصود من الشعري، والتوليف الشعري هو التتابع المشهدي للصور الشعرية، فيكون الشاعر بمثابة المؤلف والمخرج للفيلم السينمائي الذي يصنعه من خلال الصور الشعرية الغزيرة والمركبة في نسق بناءها الحدثي أو الوصفي في المنتج الإبداعي، فتجتمع الصور معًا مكونة عنصرا مهما وهو عنصر التتابع، وهذا التتابع يخلق المشهد السينمائي ومشهدا تلو الآخر تظهر حالة التوليف الشعري وكأنه عرض سينمائي، وقد برزت آلية التوليف الشعري عند الشاعر "إدريس محمد جماع" بوصفها سمة توظيفية في النص المنتج بوساطة البناء السياقي والدلالي باستعمال الصور الشعرية، فكان الشاعر يُكثر من تتابع الصور الشعرية، ومعها الكثير من المؤثرات الأخرى كالصوت والضوء واللون، مع التتابع النسقي للمشهد في الانتقال من مشهد لآخر وكأنّ القصيدة فيلم سينمائي، فظهر التوليف الشعري بوضوح لافت في تآلف الصور الشعرية وتتابعها عنده.

**الكلمات المفتاحية:** التوليف الشعري , التتابع المشهدي , إدريس جماع.

**Abstract:**

Poetic synthesis is considered one of the most important critical issues that have appeared on the poetic scene in the modern era, according to the custom of critics. Although the element of poetic synthesis has been present since ancient times, it is spontaneous and not intended by the poet. Poetic synthesis is the Mehshidi's succession of poetic images, so the poet is like the author and director of the cinematic film that He creates it through poetic images in the intentionality that he writes. The images come together to form an important element, which is the element of succession. This sequence creates the cinematic scene, and scene after scene the state of poetic synthesis appears as if it were a cinematic show. The state of poetic synthesis appeared in our poet "Idris Muhammad Jamaa" in its most beautiful form. Poetic images. The poet used to multiply the succession of poetic images, along with many other effects such as sound, light, and color, along with the rhythmic sequence of the scene in moving from one scene to another, as if the poem was a cinematic film. Thus, poetic synthesis appeared with wonderful clarity in the combination and sequence of poetic images for him.

**Keywords:** Poetic synthesis, cinematic sequencing, Idris Jamaa.

**مشكلة البحث:**

1.تسليط الضوء على نوع من التوظيف الفني الحديث برز بوصفه سمة تداخل بين التوظيف النصي الشعري والسينمائي وهو (التوليف الشعري)

2. تبيان الآليات التي بني عليها التوليف داخل النص الشعري والقائم على تتابع الصور والمشاهد ورصد العلائق والظلال المشتركة من خلال التفاعل والتأثير بين الأجناس الإبداعية ومنها الشعر والفنون البصرية التي تعتمد على المشهدية والتتابع البصري الصوري الحقيقي والمتخيل وإعمال دور الخيال لدى المتلقي في تجميع تلك المشاهد لتكوين صورة ذهنية مستخلصة لإنتاج المدلول الشعري .

**أهداف البحث:**

يهدف البحث إلى :

أولاً: تحديد البنى الصورية لآلية التوليف الشعري لدى الشاعر إدريس جماع، مع بيان الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها الصورة الشعرية في تتابع التوليف عنده.

ثانياً: الوقوف على البعد النفسي المؤدي إلى تبني المشاهد في التوليف الشعري عند الشاعر "إدريس محمد جماع" من خلال دراسة الظواهر الفنية الأسلوبية في تقنية الصورة الشعرية بترتيب اللقطات الشعرية أو التسريع والتكثيف أو الاختزال والاقتطاع.

ثالثا: الوقوف على كثافة اللغة التصويرية السينمائية عند الشاعر إدريس جماع، وكيفية البناء الصوري للصورة الشعرية في المشاهد بأشكالها المختلفة.

**منهج البحث:**

تقوم الدراسة على منهج متقابل من التأصيل بوساطة الجمع بين المنهج "الاستقرائي والمنهج الوصفي التحليلي" من خلال استقراء نصوص الشاعر ورصد ما وظفت فيه آلية التوليف الشعري عند الشاعر "إدريس محمد جماع" ثم القيام بتحليلها والوقوف على نوعها وبيان المشاهد والصور وتتابعها وأنساقها. وقد جاء البحث في ثلاثة مباحث استعرض المبحث الأول دراسة سينمائية الصورة الشعرية. في حين ضم المبحث الثاني: تقنيات التوليف الشعري أما المبحث الثالث فقد سلط الضوء على آلية التوليف الشعري في شعر الشاعر إدريس جماع.

**التمهيد**

**أولا: التوليف الشعري:**

يعد التوليف الشعري من المفاهيم النقدية الحديثة التي ظهرت في الدراسات الأدبية الحداثوية المعاصرة للدلالة على الآليات التي يوظفها الشاعر لإعادة ترتيب العناصر النصية والثقافية والبلاغية داخل بنية نسقية شعرية واحدة، بحيث تتفاعل هذه العناصر لتنتج دلالة جديدة تتجاوز مجموع أجزائها. ولا يُقصد بالتوليف مجرد الجمع أو التراكم، وإنما بناء علاقات عضوية بين مكونات النص، بما يحقق وحدة فنية قائمة على التنسيق والتفاعل بين الصور، والإيقاع، والرموز، والأصوات، والمرجعيات الثقافية ويرتبط هذا المفهوم بعدد من التصورات النقدية الحديثة، ولا سيما مفهوم المونتاج المستعار من الفن السينمائي، الذي يقوم على ترتيب اللقطات المتباعدة لإنتاج معنى جديد، وهو ما وجد صداه في الشعر الحديث من خلال الانتقال المفاجئ بين المشاهد والصور والأزمنة والأصوات داخل القصيدة (لوتمان, 1977) كما يتقاطع التوليف مع مفهوم التعالق النصي عند جوليا كريستيفا، إذ يُعاد دمج النصوص السابقة داخل بنية شعرية جديدة تُنتج دلالات مغايرة للسياق الأصل( كرستيفيا ,1986) . فضلاً عن علاقته بمفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، الذي يرى أن النص الأدبي فضاء لتفاعل أصوات وخطابات متعددة (باختين , 1981) .

وفي النقد العربي الحديث، لم يستقر مصطلح التوليف الشعري بوصفه مصطلحا مستقلا إلا أن تطبيقاته تظهر بوضوح في الدراسات التي عالجت موضوعات بناء الصورة الشعرية، والتعالق النصي ، والقصيدة الحديثة، حيث ينظر النقاد إلى القصيدة بوصفها نسقًا تتفاعل داخله البنى اللغوية والثقافية والأسلوبية لتشكيل رؤية شعرية موحدة، وهو ما يظهر في كتابات صلاح فضل، وجابر عصفور، وكمال أبو ديب عند تحليلهم لبنية القصيدة العربية الحديث. عليه، يمكن تعريف التوليف الشعري إجرائيًا بأنه: : "قطع اللقطات السينمائية ولصقها" بعضها مع البعض الآخر .(الدوخي، 2017م: 7).

أما في الميدان الشعري فيبنى على اقتطاع المشاهد وتتابعها داخل الصورة الشعرية التي يختزلها خيال الشاعر،فيعد على هذا عملية فنية وجمالية يقوم فيها الشاعر بإعادة تركيب عناصر متباينة لغويًا وثقافيًا وزمنيًا داخل بنية شعرية متماسكة، بما يحقق وحدة دلالية وجمالية جديدة تقوم على التفاعل بين هذه العناصر لا على مجرد تجاورها . لم يظهر مصطلح التوليف الشعري بوصفه نظرية نقدية مستقلة، وإنما تبلور مفهومه في ضوء التفاعل بين الشعر والفنون البصرية، ولا سيما السينما. فقد افاد الشعر الحديث من تقنية المونتاج التي تقوم على تنظيم اللقطات وإعادة تركيبها في نسق جديد يولّد دلالة لا تنبع من اللقطة الواحدة، وإنما من العلاقة التي تنشأ بين اللقطات المتجاورة. ومن هنا انتقل مفهوم المونتاج من المجال السينمائي إلى النقد الأدبي، ليصبح أداة لتفسير الكيفية التي تبنى بها القصيدة الحديثة من خلال تجاور المشاهد والصور والأصوات والأزمنة والفضاءات. ، فقد وجد مفهوم المونتاج صداه في دراسات صلاح فضل حول بنية القصيدة الحديثة، إذ بيّن أن الشعر المعاصر تجاوز التسلسل الخطي إلى بناء يعتمد على المشاهد المتجاورة والصور المتتابعة التي تتآزر لإنتاج رؤية شعرية موحدة، كما تناول كمال أبو ديب البنية المركبة للقصيدة الحديثة بوصفها شبكة من العلاقات الداخلية التي تتجاوز الترتيب التقليدي للخطاب الشعري.

ويُعد المخرج والمنظّر السوفيتي سيرغي آيزنشتاين أول من منح المونتاج بعدًا فكريًا وجماليًا، إذ رأى أن المعنى لا يكمن في الصورة المفردة، بل في التصادم الخلاق بين صورتين أو أكثر، وهو ما أسماه «مونتاج التصادم) «آيزنشتاين ,1949 .(وقد أثّر هذا التصور في عدد من الدراسات الأدبية التي نظرت إلى القصيدة الحديثة بوصفها سلسلة من المقاطع والمشاهد التي تتولد دلالتها من طريقة ترتيبها لا من استقلالها..

وعلى الرغم من أن التوليف في صورته الحداثوية نشأ في النقد الغربي إلا أن له تأصيلات مشابهة بصورة مبسطة غير مبنية على قصدية تقوم على الوصف حين يؤدي فيها الخيال وظيفة تصويرية من خلال إنتاج صور شعرية عديدة متلاحقة لتظهر حالة شبيهة بالتوليف السينمائي في البيت الشعري .

ويعد مصطلح التوليف أخص من الصورة، فالصورة الشعرية أساس الفن الشعري، فهي تشكيل جمالي أو نفسي يذهب إليه الشاعر بمخيلته، ويتكون لديه مما التقطته حواس الشاعر المبدع من مدركات حسية أو معنوية، بحسب الطبيعة المحيطة به والتي تؤثر فيه، فينطلق وجدانه، وتتدفق مشاعره بصياغات جمالية محسوسة (عصفور، د. ت. 14),فتكون الصورة هي العنصر المشكل في حين التوليف هو آلية تركيب العناصر وتنظيمها وتجاورها لإنتاج المعنى.

أما نقاط الالتقاء والموائمة بين التوليف والصورة فتكمن في أن كليهما يشترك في رسم البنية الشعرية وعناصر الصوت والدلالة واللون فضلا عن الحركة , غير أنها تظهر في التوليف بصورة أكثر تجليا كونه يعتمد في بنيته التوظيفية على تتابع الصور الشعرية المشهدية التي ترسم صورة بصرية متخيلة تعتمد على تلك الحركات وبذلك يكون التصوير الشعري تشكيلاً جمالياً يتكون من مشاهد إما متتابعة يسمى توليفا أو عنصرا أحاديا فريدا يسمى صورة ، ويكون كلاهما مجموعة تقاطع من العلاقات التعبيرية والفنية التي تعكس من خلال صور الفرد أو الجماعة في تجربة الشاعر(الغزالي، د. ت 48 ).

وقد عد الناقد عز الدين إسماعيل أن الصورة والتوليف شيئا واحدا، فهما أداة للتعبير عن المشاهد التي تدور في ذهن الشاعر فتظهر في تشكيل موحد يسميه الصورة الشعرية.( إسماعيل ,2013 :82) .

في حين يعالج البحث التوليف بوصفه آلية اشتغال على الصورة الشعرية

فالصورة هي : ما يُبنى أو يُتخيَّل بمحاكاة الواقع أو تجاوزه لإنتاج الدلالات القائمة على تشكيلها على تصور الذات المبدعة أما التوليف فهو يمثل كيفية تحقق تلك البنائية الكلية من أجزاء متعددة . لذلك فالتوليف يعد أكثر اتساعا وشمولا من الصورة في التوظيفات الإجرائية؛ إذ قد يتم تجميع وتوليف صورًا قد تكون متعارضة أو محكومة بعناصر تجاورية أو تتابعية يتولد من تشكيلها معنى جديدًا لا تحمله الصورة الواحدة بهيئتها الإفرادية. وهذا هو محل التقاطع المضموني الأكثر بروزا بين التوليف الشعري والمونتاج السينمائي .

وعلى ذلك فإن الصورة التوليفية تقوم على ركنين هما :

أولا: القالب: وهو يشتمل على اللفظ والمدلولات وبنائية النص الشعري المبتدع.

ثانيا: سينمائية المشهد ،وهذا المشهد يقوم فيه الشاعر بدور المخرج ، فيسخر كل الدلالات التي يبتغيها مرسومة مرئية للمتلقي، عبر مهاراته الفنية في توصيل تلك المشاهد (عنوز، 2010م: ١٥).

فتضيف السينما إلى الشعر عملية انتخاب المشاهد، ويضيف الشعر إليها عملية الخيال الإبداعي الشعري (الدوخي،2017م: 16-17).

**المبحث الأول: سينمائية الصورة الشعرية:**

لم تعد الصورة الشعرية في النقد الحديث بنيةً لغوية ثابتة تستمد جماليتها من التشبيه والاستعارة وحدهما، بل غدت فضاءً متحركًا تتفاعل داخله الرؤية واللغة والزمن والمكان، فتتجاوز حدود الوصف إلى بناء المشهد واستحضار الحركة. ومن هذا التحول برز مفهوم سينمائية الصورة الشعرية بوصفه مصطلحًا إجرائيًا يضيء قدرة اللغة الشعرية على محاكاة بعض آليات التعبير السينمائي، ولا سيما في تشكيل اللقطة، وتتابع المشاهد، والانتقال بين المناظر، والتقطيع، وتغيير زوايا الرؤية.

ولا تعني السينمائية أن الشعر يستنسخ الصورة الفيلمية ، وإنما تعني أن الشاعر يعيد تنظيم مادته اللغوية بطريقة تجعل القارئ يرى الصورة ويتابع حركتها بدل أن يتلقاها بوصفها صورة وصفية مكتملة

فالصورة هنا لا تعمل منفردة، وإنما تكتسب جزءًا من طاقتها الدلالية من علاقتها بما يسبقها وما يليها؛ الأمر الذي يقربها من منطق المونتاج الذي يقوم على توليد معنى جديد من مجاورة اللقطات وتتابعها.

ومن ثمّ، فإن أهمية سينمائية الصورة الشعرية لا تكمن في حضور المفردات البصرية فحسب، بل في آلية تنظيم الرؤية الشعرية؛ إذ تنتقل القصيدة من تقديم صورة واحدة إلى بناء سلسلة من الصور المتفاعلة، ومن المشهد الساكن إلى المشهد المتنامي، ومن الإدراك المباشر إلى إعادة تركيب الواقع داخل المخيلة. وفي هذه المنطقة تحديدًا يلتقي مفهوم السينمائية بمفهوم التوليف الشعري؛ لأن التوليف لا يبدأ من الصورة وحدها، بل من العلاقة التي تنشأ بين الصور حين تُرتَّب وتُجاور وتُقطع لتكوين دلالة كلية.

وعليه، يمكن النظر إلى سينمائية الصورة الشعرية بوصفها المرحلة التي تتحول فيها الصورة من عنصر وصفي إلى وحدة مشهدية قابلة للحركة والتجاور والتوليف، وهو ما يتيح مقاربة شعر إدريس جماع من زاوية تتجاوز القراءة البلاغية التقليدية إلى مساءلة كيفية بناء المشهد الشعري، وكيف تتآزر صوره الجزئية لتكوين بنية تصويرية كلية ذات طابع سينمائي. تتجه سينمائية الصورة الشعرية إلى منح الصورة الشعرية طابعًا بصريًا متحركًا، بحيث لا تظل الصورة مجرد تشكيل لغوي ساكن، وإنما تتتابع جزئياتها كما تتتابع اللقطات في المشهد السينمائي؛ وذلك عبر التقطيع، والتجاور، وحركة المشهد، وتتابع الصور، بما يقارب آلية المونتاج السينمائي. وقد أشار عيسى (2019) إلى أن من أبرز مظاهر تطور القصيدة الحديثة إفادتها من أسلوب المونتاج الذي استحدثته السينما (ص. 31–38). كما يبيّن الدوخي (2024) أن القصيدة العربية المعاصرة

استعارت من السينما تقنيات المونتاج، وربط في دراسته بين «سينمائية الصورة الشعرية» و«توليف اللغة» وبناء المشهد الشعري ( الدوخي , 2024) .

ومن هنا تلتقي الصورة السينمائية والصورة الشعرية في قدرتهما على بناء المعنى من خلال الجمع بين عناصر متفرقة؛ غير أن الصورة الشعرية تظل قائمة على اللغة والتخييل والإيحاء، في حين تعتمد السينمائية على الصورة البصرية والحركة والتقطيع. وعندما تستفيد القصيدة من هذه الآليات، تتحول الصورة الشعرية من لقطة منفردة إلى سلسلة من اللقطات المتجاورة التي ينتج معناها من علاقاتها وتتابعها؛ وهو ما يجعل السينمائية في الشعر امتدادًا تطبيقيًا لطاقة الصورة الشعرية لا انفصالًا عنها (جليد، 2018 ).

ومن هنا يمكن التمييز بين مستويين :
الأول: الصورة السينمائية المفردة، وفيها تكتسب الصورة خصائص المشهد من خلال الحركة واللون والزاوية والإضاءة والتفاصيل الحسية..
الثاني: التوليف السينمائي للصورة الشعرية، وفيه تتجاور مجموعة من الصور وتتفاعل فيما بينها، بحيث تنتج كل صورة أثرًا دلاليًا في الصورة التي تليها أو تسبقها، فتتشكل القصيدة من خلال سلسلة من اللقطات المتتابعة.

وهذا المستوى الثاني هو الأهم في دراسة التوليف؛ لأن القيمة الجمالية لا تكمن في أن تكون الصورة «سينمائية» فحسب، وإنما في أن تدخل في نظام من العلاقات يجعل القصيدة أشبه بمشهد متحرك. فالصورة الأولى قد تؤسس للمكان، والثانية تستدعي الحركة، والثالثة تكشف الانفعال، والرابعة تنقل المشهد إلى مستوى رمزي؛ وبذلك يصبح الترتيب ذاته منتجًا للدلالة..

وقد عرفت الصورة السينمائية الشعرية بأنها: "ذلك البناء الشعري المشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة إلى نظام المشاهدة" (الدوخي ،2017، 55).

**المشهدية والتوليف الشعري السينمائي:**

تقوم تقنية المشهدية الشعرية على اشتغال القصيدة بإنتاج و بناء مشهد متحرك قابل للتخيّل البصري يتجاوز الصورة المنفردة ؛ فتتجاوز اللغة التعبير التصويري بالأساليب التقريرية الوصفية المباشرة وإنما توظفها بإعادة ترتبها في فضاء مكاني وزماني، بحيث يبدو المتلقي أمام عرض لقطات تشبه عين الكامرة تتوالى أبعادها وتتفاعل بتأثيرها فيما بينها لتنتج الصورة الكلية . ومن هنا تتشكل نقطة الالتقاء بين المشهدية الشعرية التوظيف السينمائي في اعتمادها على اللقطة، والحركة، وأبعاد زاوية النظر، والتوالي، والتجزئة ، والمجاورة البصرية. وقد أفاد الشعراء المحدثون وبخاصة شعراء التفعيلة من أساليب إنتاج المشهد السينمائي في تحديث بناء القصيدة وتجاوز الحدود التقليدية للأساليب الشعرية المجازية القديمة (العامري، 2022

يمكن رصد التوليف السينمائي في شعر إدريس جماع بوساطة رصد الكيفية التي يمر بها الشاعر بين لقطات بصرية متتابعة، فتتولد من تجاورها ورصفها حركةٌ مدلولات متوالدة جديدة مبنية على التوظيف الصوري المتجمع من مشاهد ولقطات وصور مختلفة مثال ذلك قوله :

والنيلُ في شطآنِهِ متهادياً"
والطيرُ فوقَ ضفافِهِ يتغنّى "

في هذا المقطع يمكن النظر إلى الصورة بوصفها مشهدًا شعريًا مركبًا؛ فاللقطة الأولى تستقر على النيل في حركة هادئة: (النيل في شطآنه متهاديا )، ثم تنتقل العين الشعرية إلى لقطة أخرى أعلى منها: (والطير فوق ضفافه). وهنا يحدث ما يشبه القطع السينمائي من اللقطة الأرضية إلى اللقطة العلوية، ثم تأتي الحركة الصوتية في (يتغنى) لتمنح المشهد بعدًا سمعيًا. وبذلك لا يعود النيل والطير عنصرين وصفيين منفصلين، بل يتولدان من تجاورهما مشهدية كلية تجمع الحركة والبصر والصوت .

وتتأكد آلية التوليف حين ينتقل الشاعر من مشهد طبيعي إلى حالة وجدانية؛ فالصورة الخارجية لا تبقى غاية في ذاتها، وإنما تصبح مادة تنتقل من خلالها الذات الشاعرة إلى الداخل. وهذا الانتقال يشبه في البناء السينمائي الانتقال من لقطة المكان إلى لقطة الشخصية؛ إذ تتحول الطبيعة من خلفية للمشهد إلى عنصر فاعل في إنتاج الانفعال.

ويظهر هذا المبدأ بصورة أوضح في قوله:

"إنّي لأبصرُ في الظلامِ كواكباً
تهدي الحيارى في الطريقِ وتلمع"

تتشكّل هنا مجموعة من اللقطات المتخيلة: الظلام ← الكواكب ← الحيارى ← الطريق. ولا تعمل هذه العناصر منفردة؛ فالظلام يهيئ اللقطة، ثم تأتي الكواكب بوصفها بؤرة ضوئية، ثم تنتقل الرؤية إلى الحيارى، ثم إلى الطريق. إن هذا التتابع يحقق نوعًا من المونتاج الداخلي؛ إذ ينتقل المشهد من فضاء كوني إلى فضاء إنساني، وتنتقل الدلالة من الظلمة الحسية إلى دلالة الحيرة، ومن الضوء الطبيعي إلى معنى دلالي لتنوير البصيرة.

ومن ثم فإن القيمة الفنية للتوليف هنا لا تكمن في الصور المفردة، وإنما في طريقة ترتيبها وانتقال النظر بينها؛ فالكوكب لا يكتسب دلالته كاملة إلا من علاقته بالظلام والطريق والحيارى. وهذا هو جوهر المنطق المونتاجي: أن الصورة المجاورة تعيد تشكيل دلالة الصورة السابقة، وأن المعنى يتولد من العلاقة بين اللقطات أكثر مما يتولد من اللقطة المفردة وعليه، يمكن القول إن المشهدية عند جماع تتحول، في بعض نماذجها، إلى بنية توليفية تتجاوز الوصف الساكن؛ إذ يبني الشاعر مشهدًا، ثم يحرّك زاوية الرؤية داخله، وينقل المتلقي من عنصر إلى آخر، ومن الخارج إلى الداخل، ومن المرئي إلى المتخيل. وبذلك تصبح القصيدة أقرب إلى شريط بصري تتجاور فيه اللقطات وتتفاعل، لا إلى صورة ثابتة مكتملة منذ البداية..

وهنا تحديدًا تتضح الصلة بين المشهدية والتوليف: فالمشهد يمثل العنصر البصري، أما التوليف فيمثل الكيفية التي تُنتظم بها هذه الوحدات وتُجاور وتُقابل، بينما تتخلق الدلالات المتوالدة بحداثة تركيبها من هذا التنظيم والتوزيع التركيبي وهذه الآلية هي التي جعلت من الصورة الشعرية عند جماع صورة متحركة ، تحيل ذهن المتلقي الى رصد الصورة وتتبع، تشكلها وانتقالها داخل القصيدة ..

و قد تعد " الفقرات التي تصف مشهدًا في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها، فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة وتدخل النص لتقدم لونا أو خلفيةً أو إبهارًا"(فتحي، 1986 م، : 330 ).

وما صنعه "إدريس جماع في قصائده يعبر عن هذا المصطلح بتوسع كبير، فالشاعر استعرض الكثير من المشاهد في قصائده ومن أمثلة ذلك قوله :(جماع، 1989م: 17).

**"من دمي أسكب في الألحان عطرة**

**ورؤى النفس وأنداء الأماني النضرة**

**وشجوني وحياة بالأسى مستعرة**

**خلق الزهرة تفني لتعيش الثمرة "**

جاء في تلك البنية النصية مشاهد متلاحقة تستجمع لقطاتها كعين الكامرة بانفتاح مشاهد سريعة ،مشهد سكب الدماء فتستحيل عطرا، يتبعه مشهد تحقق الأمنيات، ثم مشهد الشجون والأحزان المستعرة، يتبعه مشهد آخر وهو التضحية بالزهرة لبقاء الثمرة ،فالشاعر يصور مشاهد عديدة من الطبيعة الحية حوله ليرمز لصورة مضمرة متشكلة في التأويل الذهني للمتلقي ترمز للشاعر نفسه صورة أنه أفنى حياته ليبقى أثره بعد موته، فسبكها على هيئة انعقاد مشاهد متتالية للتصوير إخراجي لغوي بوساطة تلك التقنية المشهدية.

ثم يتابع الشاعر في القصيدة نفسها تلاحق تلك المشاهد كالاستعراض السينمائي فيقول:(جماع، 1989م: 18):

**"هل سألت الزنبق الفواح عن سر العبير**

**مثله أرسل شعري إنه فيض شعوري**

**إنه آهات أحزاني وفيض سروري**

**إنه أنفاس روحي واختلاجات ضميري"**

يرسم الشاعر في النص أعلاه صورة بصرية وكأنه يدمج فيلما سينمائيا خياليا قد صنعه الشاعر للأطفال شبيه بالرسوم المتحركة حين تسقط صفة التجسيد على النبات، فيصور الزنبق الفواح بأنه إنسان يمكن أن نسأله ويجيب، ثم يصور شعره وألحانه التي يطلقها من خلال كلماته بأنه مثل ذلك العبير الذي يصدره الزنبق.

ثم يتابع قوله في القصيدة نفسها(جماع، 1989م: 18):

**"عندما تصحو الحياة في دمائي فأغني**
**ينفخ الإحساس مزماري ويسري بين لحني**
**نغم من كل ما أشتار من أطياف حسن**
**تلتقي النشوة والفرحة فيه والتمني"**

يصور الشاعر الحياة بأنها إنسان يصحو، ثم يصدر الغناء في مشهد متكامل بين الصوت والصورة والحركة والضوء بين المزمار الذي هو آلة للألحان، وبين النغم الذي يصدر عن غناءه، تجتمع تلك المشاهد في مشهد أخير هو النسوة والفرحة، والحقيقة أن كل المشاهد تعبر عن هذا المشهد الأخير.

وقد يصور الشاعر الصورة حقيقة في هيئة مشاهد متتابعة لتكون عنصرا شعريا سينمائيًّا يتضافر فيه الصوت والصورة لدى القارئ، ومن ذلك قول الشاعر:(جماع، 1989م: 20).

**"هنا صوت ينادي ... نعم لبيك أوطاني**

**دمي وعزمي وصدري ... كله أضواء إيمان**

**سأرفع راية المجد ... وأبني خير بنيان**

**هنا صوت ينادي ... تقدم أنت سوداني**

**سأمشي رافعا رأسي ... بأرض النبل والطهر"**

فقد انتظمت الصور بنسق مشاهد سينمائية متكاملة، فالمشهد الأول هذا الصوت الذي ينادي بأنه سيلبي نداء الوطن، ويقوم ليحارب أعداءه، ثم مشهد الضوء واللون الذي يظهر فيه أضواء الإيمان وهو دمه وعزمه وصدره، فهو يجهز نفسه من إيمانه للموت فداء لوطنه، ثم يردفه بمشهد آخر للنصر ورفع راية الوطن عاليا وانتهاء الحرب والبدء في البناء، ثم عودة الصوت مرة أخرى في مشهد آخر ينادي في الناس أن تقدموا، ثم مشهد الانتصار بأن يمشي رافعا رأسه في أرضه منتصرا.

ثم يتابع إلى أن يصل إلى نهاية الفيلم السينمائي الوطني الذي يصوره في قصيدته فيقول(جماع، 1989م: 21):

**"مضى عهد مضى ليل ... وشق الصبح أستارا**

**فلا ذلّ ولا قيد ... يكبلنا ولا عارا "**

وبعد أن قدم الفارس روحه فداء لوطنه، ينتهي الاحتلال ويبدأ عهد جديد في مشهد آخر لانتصار بأن يظهر نور الصبح علامة على الحرية، فالضوء هنا يعبر عن دلالة خارجية في المشهد، ثم يصور الشاعر حالة التحرر التي اجتاحت بلاد المسلمين وحالة التفلت من الدين والبعد عن مظاهر التدين أسقطت عليها صورة مادية وهي الموجة لتجسيد معنى حسي لعرضها بشكل حركي أمام المتلقي وهو ما يحقق الصورة البصرية المشهدية ,جاء ذلك في قوله : (السابق: 21).

**"هذه الموجة من هذا الخضم ... فيضان زاخر بين الأمم**

**ومن الموجة فاضت لجة ... تكسح الذل وتجتاح الرمم**

**بين صيحات تعالت مثلما ... يقذف البركان أشلاء الحمم**

**والتقى التيار وساح كما ... تحضن العالم أمواه الخضم"**

يصور الشاعر هنا مشاهد عديدة متراكبة ومتتابعة ببنية حدثية قائمة على متواليات بصيغة فعلية تبنى على نسيج مترادف من الأفعال المضارعة وهو ما يرسم طاقة حركية فاعلة قائمة ومستمرة الحركة في الزمن الحدثي الآني وصولا إلى حقيقة يريد أن يبرزها ،فصورها في مشاهد من التوليف الشعري في متتاليات من الصور، فبدأ بالمشهد الأول وهو موجة تضرب الناس كالفيضان، ثم المشهد الثاني مشهد البركان الذي فاض منه الحمم التي ضربت الناس، فصور مشهدين لموجة التحرر التي دفعت الكثير من الناس للانسلاخ من تعاليم الدين، فصورها تارة في مشهد فيضان وتارة بمشهد بركان، فأبدع الشاعر في التصوير السينمائي الرائع للمشاهد السابقة.

**المبحث الثاني: تقنيات التوليف الشعري:**

تتكون تقنيات التوليف الشعري من عناصر عديدة يقوم عليها ، تتماهى مع بعضها بعضا للتمثيل النسق المشهدي الشعري السينمائي، ولعل أهم تلك العناصر هي:

أولا: التصوير اللغوي البصري (الضوء واللون):

يعد اللّون عنصرًا مهمًا من عناصر البناء الفني للصورة الفنية في التصوير الشعري، فقد اتجهت أنظار النقاد في الواقع المعاصر إلى دراسة اللون في القصيدة والعمل الأدبي بوصفه عاملا دلاليا خارجيا عن ماهية كونه مجرد لون، فقد يعبر اللون بترميز توظيفي أحيانا عن حالة الفرح تارة وعن حالة الحزن والاكتئاب تارة أخرى، فاللون بما يحمله من سمات جمالية، ودلالات ذات علاقة بالرؤية الفنية السينمائية البصرية، فهو يكشف عن إحساس الشاعر ووجدانه وأفكاره، كما أن تلك الدلالات للألوان أصحبت ذات صورة بصرية سينمائية في الواقع النقدي المعاصر للعمل الشعري التوليفي، وقد تكون هذه الدلالات فنية، أو دينية.

فإن النص الذي يظهر بكلمات متتابعة منساقة بشكل فني، يدعو المتلقي للاندماج والتفاعل، وبتفاعل النص مع المتلقي والمتلقي مع النص تتصل الأزمنة وتتحرك الشخصيات المتخيلة التي تكتسي لحماً ودماً-على وفق ما وصفت به- ثم تبدأ بالحركة والتنقل والشعور والتواصل إلى ما لا نهاية، والكلمة هي أداة الربط بينهما ؛كونها" وسيطاً تعبيرياً قوياً مانعاً، وقاطعاً، يحتكر كل أساليب التعبير الأخرى، ويسير مختلف مفردات اللغات والأساليب الفنية، فالكلمة تنذر والكلمة تستبقي جزءاً من خبز القربان الإنساني للمستقبل، وتستبقي الجزء الآخر لنفسها، لإبداع العمل الفني، لكنها في المقابل تستثير في المتلقي الرؤيا الفنية الأصيلة(البطرس، 2009م: 256).

ثانيا: الصورة والسيناريو (الحوار):

بما أن السينما تعتمد على المشاهد القائمة على الحوار فإن الصورة الشعرية السينمائية التوليفية لابدّ أن تدرج الحوار بوصفه جزءا من عملية التوليف في المشهد الشعري السينمائي، لذا فإن الحوار يتجلى بحضور لافت في الشعر الذي يعتمد على التوليف والمشهدية.

وإذا كان الحوار لغويا يعني مراجعة الكلام بين الطرفين المتحاورين، فإن أصل كلمة الحوار عند ابن منظور في لسان العرب "من (الحور) أي الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، وحار إلى الشيء وعنه حوار، وكذلك المحاورة: مراجعة المنطلق والكلام في المخاطبة"(ابن منظور، 1414 ه ، 217/4).

يعد الحوار وسيلة الاتصال اللغوي الذي يعتمد على الشفرات اللغوية المخزونة في ذهن المتحاورين عبر التشكيل المخزون للذاكرة اللغوية بينهما .

وقد قسم النقاد الحوار على نوعين:

الحوار الخارجي: وهو حديث الشخص مع غيره ، بوصفه وسيلة لإيصال الأفكار والمشاعر.

الحوار الداخلي: وهو ما يدور بين الشخص ونفسه (حديث النفس) والحوار الذاتي الذي هو التقنية المستخدمة في القصص أو الشعر في حديث الشاعر مع نفسه داخليا (شرتح 2015م: 233).

ثالثا: الصورة وطرق عرض المشهد:

للمشهد طرق في عرضه تتشابه مع طرق عرض الحديث في الرواية إلى حد كبير، وثمة تقنيات يتبعها الشعراء في عرض المشهد في التوليف الشعري، ومنها:

**1-الأسلوب التتابعي:**

ويقصد به "تتابع الوقائع في الزمان" (إبراهيم، 1988 م: 7 )، أي أن تُروى أحداث المشهد عبر صور متتابعة في توليف شعري متناسق، يخلق الشاعر منه حدثاً بعد حدث ومشهدا بعد مشهد حتى نهايتها، وهذا النسق يُعدُّ من أبسط الأنواع في طرق عرض المشهد في التوليف الشعري، وقد أفاد الشعراء من طرق السرد وعرض الحدث الروائي بكل أشكاله وضروبه(جبار، 2002 م: 81 )، وربما يعود ذلك الشيوع في عرض المشهد بالطريقة التتابعية النسقية إلى مشابهة تتابع الأحداث في هذا النسق لوقوع الأحداث على أرض الواقع، إذ لا يمكن للأحداث الواقعية أن يتقدم منها جزءٌ على جزء أو أن يتأخر عنه، ولكن لا بد أن تحدث وفق مبدأ اللاحق يتبع السابق (سالم، 2003م، 179).

**2-النسق الدائري أو الأسلوب الدائري:**

يُقصد بالأسلوب أو النسق الدائري أن يبدأ الشاعر بمشهد أو موقف معين ثم العودة إلى الموقف نفسه في النهاية، أي: أن يكرر الشاعر المشهد أو المقطع أو الفكرة التي ابتدأها في الخاتمة سواء أكان بالرؤية نفسها أو برؤية جديدة مختلفة، وهذا النسق يعمد إلى جعل التوليف محكم كأنه فيلم سينمائي يدور حول أفكار متناسقة مترابطة، وهو يشبه إلى حد كبير طرق عرض المشهد السينمائي والروائي في طريقة محكمة تدور فيها الأحداث كالحلقة الدائرية التي تعود منها الأمور من حيث انتهت، وقد يتكرر ذكر الفكرة أو الحدث خلال النسيج الكلي للعمل الإبداعي المعتمد على المشاهد مرات عديدة ولا تقتصر على البداية والنهاية . (أبو ناضر، 1979 م: 85 ).

**المبحث الثالث: التوليف الشعري في شعر إدريس جماع**

**أولا: تقنية الضوء واللون والحركة:**

سعى الشاعر إلى توظيف هذه التقنيات في منتجه النصي لإبراز الحركة في النسق التوليفي النصي توظيفا واضح المعالم وفي مواضع مختلفة من شعره مثال ذلك توظيفه للحركة في قوله :(جماع، 1989م: 24):

**"إن الذي بمماته ... هجر الحياة وسحرها**

**وحياته بالحب قد ... كانت تمازج غيرها**

**...**

**ببلاده قد عاش حتّى مات ينشد غيرها**

**ويشب نار جهاده ... دهرا ويرفع قدرها**

**يكفيه نبلا أنه ... أدى الرسالة وانتهى"**

وقد أظهر الشاعر هنا حالة من الحركة على مشهد الموت الذي يصوره، فهذا الشخص الذي يُصوره الشاعر حال موته، لم يكن موته شيئا عاديا ، بل سيظل مشهده عالقا في الذهن، وذلك لما وصفه بكونه شب نار الجهاد في حال حياته، وتظهر الحركة جلية في جهاده وشب النار على الأعداء، فتصور الحركة مشهدا سينمائيا يظهر للمتلقي من خلال هذا التصوير، عبر الهيئة والوصف المميز للشخصية عن غيره بأبعاده وملامحه، فجلاء المنحنى النفسي مشهدا انتزعه الشاعر من الحركة والإيحاء وإن كان قد انتزعه من الواقع غير أن بعده التأثيري العاطفي فيه ديمومة متواشجة في البعد الإنساني حتى وإن أعاد الشاعر إنتاجه بتوظيف متخيل في منتجه النصي (إسماعيل، ١٩٦٧ م: ص ١٢٧).

ومن ذلك أيضا تصوير حركة إشعال النار التي جاءت في قوله: (جماع، 1989م: 25):

**"قلوب في جوانبها ضرام ... يفوق النار وقدا واندلاعا**

**يظن العسف يورثنا انصياعا ... فلا والله لن يجد انصياعا**

**ولا يوهي عزائمنا ولكن ... يزيد عزيمة الحر اندفاعا "**

وتجلت جوانب الصورة من خلال الحركة والضوء، فالنار تفيد عنصرا دلاليا ولونا يضفي على المشهد نوعا من السينمائية ، فأبرز الحركة من خلال الاشتعال، وأبرز اللون من خلال ظهور النار، فأخرج صورة في التوليف الشعري ، فالصورة السابقة قد انتزعها الشاعر بوصفها مشهدا توليفيا من خلال تركيبة حسية عاطفية، ولا يلتفت إلى المعاني بذاتها مجردة بل مع اختلاطها بالمشهد البصري من خلال الحركة واللون، "فالمتلقي لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يشير فيه إلى معنى أخر وهى ما يسمى معنى المعنى" (إسماعيل، 2013: 82).

ومن ذلك أيضا قوله: (جماع، 1989م: 28):

**"كلما اليوم طاح ... في دماء الشفق**

**عند تلك البطاح ... وتبدي الغسق**

**أثخنني جراح ... عند ذكرى الأول**

**من صريع السلاح .. في سفوح الجبل**

******

**دمنا قد جرى ... وازهدي الفاتحون**

**جثموا في الثرى ... سادة يحكمون"**

يصور الشاعر مشاهد عديدة متوالية تعتمد على الحركة واللون والضوء، فيفتتح المشهد الأول بحركة السقوط ممتزجة بلون الدماء، ثم يتابعها بمكان السقوط وهو البطاح ويمزجه بلون الغسق، ثم يتابع المشهد الذي يليه حركة السقوط من خلال سقوط الموتى بالسلاح في سفوح الجبال، ثم

يتابع في الحركة من خلال مشهد جريان الدماء الذي يعبر عن اللون والحركة، ثم مشهد حركة السقوط في الثرى، فخلق الشاعر متواليات من الصور في نسق تتابعي كشريط عرض سينمائي امتزج بالضوء والحركة واللون.

**ثانيا: تقنية عرض المشهد:**

ظهر في التوليف الشعري عند شاعرنا نسق التتابع أكثر من غيره، حتى طغى على الديوان بشكل كامل، فتجده يتابع الأنساق المشهدية في تقنية عرض المشهد كما في قصيدة (نضال لا ينتهي) :(جماع، 1989ك: 32).

**"بعد موج لا يحييه السنى ... أدرك الزورق شطآن المنى**

**ومن الشطآن هبت نسمة ... وإلى حرية أفضت بنا"**

افتتح الشاعر تلك القصيدة بحالة من الاسترجاع في المشهد، وهي ما يسميه السينمائيون بحالة (الفلاش باك) وهي أن يفتتح العمل السينمائي بحالة من الاسترجاع، تظهر مشهد قد حصل في الماضي ومن ثم يعود الشاعر بعدها أدراجه إلى النسق التتابعي في سرد أحداث تاريخية قد مرت ببلاده بعد الاحتلال الإنجليزي وفرض الوصاية البريطانية عليها ،فقد استذكر الشاعر الحرية وما حصل لبلاده حتى نالت تلك الحرية في مشهد استرجاعي، ينطلق بعدها للتابع السرد في المشاهد فيقول(السابق نفسه,32 ):

**"نحن في العالم شعب طامح ... ومضى عام على فرحتنا**

**وتولى نصف قرن قبله ... ما جنينا منه إلا بؤسنا**

**بدماء وكفاح برزت ... من قتام الأمس حريتنا"**

فالشاعر يسرد تلك المشاهد من كفاح أبناء وطنه ومن حروبهم من المحتل حتى رحل عنهم، فنالوا تلك الحرية ،فبدأ بسرد الأحداث في هيئة مشاهد من خلال العودة إلى ربع قرن مضى من الزمان ،ثم يتابع تصوير تلك المشاهد بقوله(السابق نفسه):

**أما الأجداد في أجداثهم ... ولو بدوا في ساحة العيد هنا**

**والألى قد صرعوا في كرري ... وأياديهم إلى صم القنا**

يصور الشاعر بعد المشاهد في نسق تتابعي، فبدأ ببيان كيف أن الأجداد الذين بذلوا أرواحهم تمنوا أن يعيشوا هذا اليوم من الحرية، وأنهم في أجداثهم يرقصون فرحا، في مشهد سينمائي رائع ممزوج بالواقع والخيال، ولم يتوقف الامر في التتابع النفسي للمشهد في التوليف عند شاعرنا، بل قد يستدعي التكثيف المشهدي في القصيدة الواحدة ليبرز الصورة البصرية والسمعية لدى القارئ، ومن ذلك قوله في قصيدة (السودان)(السابق، 44).

**ثابت الأقدام يمشي في وثوق للحياة للحياة**

**الجلال الحق والعزة تمشي في خطاه في خطاه**

**صارم العزم أبي صوته صوت الإله الإله**

**صيحة الحر صداه**

**والحياة والخلود ملك من يمضي فداه**

**للحياة للحياة**

ينابع الشاعر عرض المشاهد في نسق تتابعي رائع، فيفتتح الصورة الشعرية في مشهد توليفي بأن يصور السودان بشخص ثابت الخطى، وهو في عزة وجلال وحق، وأبنائه يفدونه بحياته فيروحون للخلود بلا انتهاء، فيمزج بين الصوت والمشهد في قوله صيحة الحر صداه، فلا يصدح هذا الوطن إلا بالحق والحرية، فيمضي إلى الخلود.

ومن ذلك أيضا قوله (جماع، 1989م: 80):

**"بلبل يعشق الخميل بهيجا ... أنا لا بومة تناجي الخرابا**
**كلف بالحياة لا لي وحدي ... بل ليكما تعم حتى اليبابا**
**وإذا جفت الحياة من الألحان ليست تهزني إعجابا"**

يصور الشاعر مشهدا خياليا رائعا يصور فيه نفسه بالبلبل الذي يصدح ويغني في الرياض وحول الأشجار والزهور، ويتنقل من روض لآخر ويملأ الدنيا غناء ونشيدا، ثم يصور حالة من التعارض مع ذلك بالبوم في حالة شؤم لا يغني ولا يصدح بل يتطير الناس به، في مفارقة شعرية تظهر مشهدا من الضوء واللون والصوت ممزوجا في تتابع مشهدي مؤثر.

ومن ذلك أيضا (السابق: 98):

**"فرح الأطفال لا يضني الجيوب**
**في دمى في عبث غير مشوب**
**وامتزاج في الأساطير حبيب**
**وصياح واندفاع ووثوب**
**مضت الأيام بي حافلة ... وأنا اليوم على شط المشيب "**

يصور الشاعر حالة من المشاهد المتتابعة في حالة استرجاع ،فالشاعر يتذكر الطفولة ولعبه بالدمى وفرح الطفولة في مشهد استرجاعي لحياة طفولته، ومن ثم يعود إلى الواقع في مشهد آخر وأنه يصور الموت بالشاطئ ويصور الشيب بوسيلة للموت فيبرز مشهدا من التقاء الطفولة والمرح بحياة الشيب وقرب الموت بأنه يجلس على شاطئ الشيب وكأنه يدنو من الموت وانتهاء العمر.

**ثالثا: تقنية الصوت السينمائي:**

لقد ظهر الصوت بكثرة في المشاهد التي يؤلفها الشاعر في قصائده ،بين فرح وحزن ،بين صوت يغني وآخر ينعى ،وصوت ينادى الناس هَلُمَّ إلى الكفاح وآخر يغني ويفرح، ومن ذلك قوله: (السابق: 27):

**"شعب يغني يوم عيد فخاره ... بأجل لحن رن في قيثاره**

**لحن يفيض حماسة فكأنما ... تتناثر النيران من أوتاره**

**غنى به الحادي فكان نشيده ... وشدا به العزاف في مزماره"**

يمزج الشاعر هنا بين صوت غناء الشعب والحادي وبين القيثارة التي تعزف، وكأنها موسيقى تصويرية ممزوجة بالمشهد الشعري، فالشعب يغني فرحا بالحرية، والناي تصدح بنشيد الفرح ، والحادي يرسل حدائه فرحا، وتظهر القيثارة في خلفية المشهد في تتابع مشهدي رائع للصوت المعبر عن الفرح، ولكنه مزج به موسيقى تشبه اللحن الحزين بالمزمار والقيثارة، وذلك لأن تلك الحرية التي نالوها إنما جاءت على جثث الشهداء وأبناء وطنه القتلى الذين ضحوا بحياتهم لأجل تلك الحرية التي غنوا بها، ولذلك قال: النيران من أوتاره.

ومن ذلك قوله" (جماع، 1989م: 30):

**"أنت حر فامش حرا ... تحت خفق العلم**

**كالمنى أنت طليق ... كانبعاث النغم"**

ولا شك أن صوت خفق العلم يعبر عن الحرية المطلقة، فصوره الشاعر في صوت ومشهد يدلان على الحرية المطلقة، ثم يظهر صوت آخر هو صوت انبعاث النغم وهو يعبر عن حالة الفرح بهذه الحرية التي ينشدها الشاعر، فظهرت المشهدية من خلال التوليف الشعري لمشهد العلم وصوت خفقه مشهد الغناء والمشي حرا في تمايل وتراقص فرحا بالحرية.

ومنه أيضا قوله(السابق: 37-38):

**"إن في الأعماق صوتًا صاح يا حر تقدم**
**أنا حر ودمائي من حماس تضرم**
**وسأبني مجد قومي ها هو القيد تحطم**
**...**
**وانشدي للوطن الباقي ازدهارا وعلا**
**جمعت آماله فيك فصارت أملا"**

يظهر الصوت في حالة تنادي بالناس للتقدم إلى الأمام نحو الحرية وتدل صاح هنا على أن الصوت صدر من شخص، ثم صوت تحطم القيد، وفيه دلالة على حصول الحرية، ثم دلالة الصوت في لفظة وانشدي على تحققها والفرحة والبهجة بالحرية ،فظهرت تلك الأصوات في المشاهد السابقة للدلالة على التوجه نحو الحرية.

ومن ذلك قوله"(السابق: 39):

**"النيل من نشوة الصهباء سلسله ... وساكنو النيل سمار وندمان**

**وخفقة الموج أشجان تجاوبها ... من القلوب التفاتات وأشجان**

**وللخمائل شدو في جوانبه ... له صدى في رحاب النفس رنان**

**إذا العنادل حيا النيل صادحها ... والليل ساج فصمت الليل آذان"**

فظهر الصوت في نوع مختلف عن الأصوات السابقة ،فالصوت هنا صوت الطبيعة التي تحيط بنهر النيل، ولا شك أن علاقة الشاعر السوداني بالنيل علاقة الابن بأبيه، فالنيل يمثل مجرى الحياة بين الشرب والزراعة وغيرها، فأحاط الشاعر بعض الأصوات هنا بالنيل، فجاء المشهد الأول سكر النيل نشوة وسكانه يحيطون به غناء وفرحا، ثم المشهد الثاني صوت أمواج النيل تخفق، ثم المشهد الثالث شدو الخمائل ورجع الصدى ،ثم المشهد الرابع غناء العندليب والليل يستمع لهذا الغناء، وكل تلك المشاهد ذات الأصوات الغنائية تعبر عن صوت الطبيعة الحية، فينطلق من كل مشهد صوت يعبر عن حالة البهجة بتلك الطبيعة في التوليف الشعري السابق.

**رابعا: تقنية التكرار والتضاد:**

التكرار يقوم على بناء تراكمي للقطات أو المتواليات اللسانية ويمنحها تأثير إيقاعي وعاطفي، في حين يقوم التضاد على الجمع بين صورتين أو حالتين متقابلتين، وبوساطة هذا النسق التركيبي للعناصر وترتيبها وتوظيفها داخل السياق لتكون في محصلتها التوليف الشعري؛ أي أن التوليف عند جماع لا يقوم على الصورة الواحدة ، بل على العلاقة بين الصور والعناصر المحكومة بعلاقات التجاور أو التعارض بصورة مكررة.

.

مثال تقنية التكرار قوله : من قصيدة (أعلى الجمال ) )( جماع , 1989, ص 78)

أعلى الجمالِ تغارُ منّا "

ماذا عليكَ إذا نظرنا"

فيتجلى توظيفه للتكرار بوساطة البناء التتابعي للتراكيب المفظية إلى «الجمال» والنظر، بما يعزز الإيقاع والانفعال العاطفي.

كذلك قوله من قصيدة ( رحلة النيل , المصدر السابق, ص89 )

وفي لُججِ الأثيرِ يذوبُ صوتي"

كسكبِ قطرةٍ في لُجِّ بحرِ"

1_ التضاد: ومثاله من القصيدة نفسها قوله:

**أنتِ السماءُ بدتْ لنا"**

**واستعصمتْ بالبعدِ عنّا"**

يقوم التضاد في هذا الموضع على القرب/البعد: فالسماء تبدو قريبة للرؤية، لكنها مستعصية بعيدة عن التناول، فيتولد من ذلك توتر دلالي جميل

**الخاتمة والنتائج:**

بعد هذا العرض توصل البحث إلى النتائج الآتية :

أولا: التوليف الشعري أحد أهم القضايا النقدية التي ظهرت على الساحة الشعرية في العصر الحديث .

ثانيا : ثمة علاقة وثيقة بين السينما والشعر، فكل منهم قد أخذ من الآخر مادة فنية تقع بضمن مواضع الظلال المشتركة .

ثالثا :بين البحث أن التوليف يمثل تقنية إبداعية تشكل سمة في شعر إدريس جماع، إذ لا تتشكل الصورة الشعرية عنده من عنصر واحد متفرد، بل من استجماع تتابعي من الصور والمشاهد وتضافر الحركات والأصوات لرسم مشهد الإبداعي المتكامل.

رابعا : أن هذه التقنية جعلت من الصورة الشعرية عند الشاعر طابعًا حركيًا ومشهديا؛ فالصورة لا تبقى على نسق ثابت، بل تنتقل بوتيرة متحركة من مشهد إلى آخر، بما يقارب في بعض صناعته آلية الانتقال والمونتاج في المشهد السينمائي.

فضلا عن ذلك فإن التوليف لا يمثل البعد البصري فحسب ، بل يتمازج فيه باقي الأبعاد الحركية والسمعية فيه والعاطفية، فيكون المشهد ممتزج من تعدد الحواس أو تبادلها أحيانا .

خامسا :كشف التوليف عن تمكن الشاعر على توظيف المتناقضات والبراعة في سبكها ؛ كالهدوء والحركة، والألم والجمال، والواقع والخيال، والطبيعة والذات، لإنتاج مدلول شعري جديد .

سادسا : أن الطبيعة تحول إلى توظيف نسقي تركيبي في شعره، فهي ليست مجرد خلفية للمشهد، بل تدخل في البنيوية الكلية والجزئية لبناء الصورة ولها من خلال التجسيم آو التجسيد الأثر البالغ في البناء النفسي

سابعا : بين البحث وجود تمازج بين التقنيات ومنها التضاد والتكرار ؛ بوصفها أدوات فاعلة تسهم في الترابط المشهدي أو الحدثي لتحقيق وحدة المشهد .

أن التوليف يسهم في تحقيق الانسجام بين الدال والمدلول والتشكيل النسقي للصور والانتقال بينها بطريقة قصدية غير عبثية، تسهم في تشكيل وصقل التجربة الشعرية بهيئة فاعلة .

يمكن عدّ التوليف أحد مظاهر الحداثة الفنية في تجربة إدريس جماع، ولا سيما في القصائد التي تتسم بتتابع اللقطات والمشاهد وتداخل الحواس والحركة والصوت. .

أن التوليف في شعر إدريس جماع يمثل تقنية بنائية ودلالية، تقوم على تنظيم مجموعة من اللقطات والمشاهد والحركات والأصوات في نسق شعري متصاعد، قد ينتقل بالقصيدة من بنيتها الوصفية الساكنة إلى فضاء مشهدي متحرك تتفاعل فيه الأبعاد البصرية مع الإيقاعية والانفعالية والحركية، وهو ما يبرز موهبة عرض سينمائية مضمرة في بناء الصورة الشعرية عند الشاعر إدريس جماع.

**قائمة المصادر والمراجع:**


إدريس، ج .(1989) .*ديوان لحظات باقية* .دار الفكر.

خرماش، م. (1999). مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث .*مجلة الأقلام*، (5)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام.

ياوس، ه. ر .(2002) .*جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي* (رشيد بنحدو، مترجم). المجلس الأعلى للثقافة.

تودوروف، ت .(1990) .*الشعرية* (شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مترجمان). دار توبقال للنشر.

هولب، ر .(2000) .*نظرية التلقي: مقدمة نقدية* (عز الدين إسماعيل، مترجم). المكتبة الأكاديمية.

إيخنباوم، ب .(1983) .*الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي* (إبراهيم الخطيب، مترجم). الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

الدوخي، ح. م .(2017) .*المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: دراسات في أثر مفردات اللسان السينمائي في النص الشعري* (ط. 2). دار سطور للنشر.

اليافي، ن. ح .(1968) .*الشعر والفنون الجميلة* .دار الكتب العربي للطباعة والنشر.

إسماعيل، ع. ا .(2013) .*الأدب وفنونه: دراسة ونقد* .دار الفكر.

الصغير، م. ح. ع .(1981) .*الصورة الفنية في المثل القرآني* .دار الرشيد للنشر.

عنوز، ص. ع .(2010) .*الصورة الفنية بين حسيتها* .دار السلام.

الدوخي، ح. م. (د.ت.) .*المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة*.

امرؤ القيس بن حجر الكندي .(2004) .*الديوان* (عبد الرحمن المصطاوي، محقق؛ ط. 2). دار المعرفة.

العسكري، أ. ه. (د.ت.) .*ديوان المعاني* .دار الجيل.

السندوبي، ح .(1990) .*شرح ديوان امرئ القيس* (ط. 1). دار إحياء العلوم.
الجاحظ، ع. ب. (1424هـ) .*الحيوان* (ط. 2). دار الكتب العلمية.
عرمان، ع. ن. ع. ج .(2009) .*الصورة الفنية في شعر إدريس محمد جماع: دراسة أدبية ونقدية* .جامعة أم درمان الإسلامية.
مدثر، م. ح .(1984) .*الشاعر السوداني إدريس جماع: حياته وشعره* .الدار السودانية للكتب.
- إبراهيم، ف .(1986) .*معجم المصطلحات الأدبية* .المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
إبراهيم، ع .(1988) .*البناء الفني لرواية الحرب في العراق* (ط. 1). دار الشؤون الثقافية العامة.
ابن عاشور، م. ط. م. م. ط .(1984) .*التحرير والتنوير: تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد* .الدار التونسية للنشر.
ابن فارس، أ. ح. (د.ت.) .*مقاييس اللغة* (عبد السلام هارون، محقق). دار الفكر.
ابن منظور، م. ب. م. ع. (1414هـ) .*لسان العرب* (ط. 3). دار صادر.
أبو ناضر، م .(1979) .*الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة* .دار النهار.
البطرس، ع .(2009) .*الانفتاح الدلالي للنص* (ط. 1). دار الينابيع.
جبار، ش. س .(2002) .*البنى السردية في شعر السبعينيات العراقي: دراسة نصية* .كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.
خليفة، ع. (د.ت.) .*الألوان في معجم اللغة العربية* (ط. 2). مكتبة لبنان.
الداية، ف .(1996) .*جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي* (ط. 2). دار الفكر.
سالم، ش. ط .(2003) .*المسرحية العراقية والواقع: دراسة نقدية في ضوء المنهج النقدي الاجتماعي* (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة).
الصايغ، س .(1988) .*الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية* .بيروت.
شرتح، ع .(2015) .*حداثوية الحداثة: شعر بشرى البستاني أنموذجًا: دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري–البصري* (ط. 1)
عبيد، م. ص. (د.ت.) .*السارد والمؤلف: فاتح عبد السلام، أبحاث وحوارات في الرواية والقصة القصيرة*.
الزمخشري، أ. م. ع .(1998) .*أساس البلاغة* (محمد باسل عيون السود، محقق؛ ط. 1). دار الكتب العلمية.
قحطان، م .(2017) .*أساسيات الشعر وتقنياته: إشكالية التمييز بين قصيدة النثر والخاطرة وقصيدة التفعيلة* (ط. 1). مؤسسة علوم الأمة للاستثمارات الثقافية، دار الكتب والوثائق القومية.
الفيفي، م. ب. ي .(2005) .*الحوار: أصوله وآدابه وكيف نربي أبناءنا عليه* .دار الخضيري للنشر والتوزيع.
المرازقة. (د.ت.) .*اللون ودلالاته في القرآن الكريم* (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة).
أبو القاسم الزمخشري .(1998) .*أساس البلاغة* (محمد باسل عيون السود، محقق؛ ط. 1). دار الكتب العلمية.
غربال، م.، وآخرون. (د.ت.) .*الموسوعة العربية الميسرة* .دار النهضة.
إبراهيم، ع .(1988) .*البناء الفني لرواية الحرب في العراق* (ط. 1). دار الشؤون الثقافية العامة.
إسماعيل، ع .(1967) .*الشعر العربي المعاصر* .دار الكتاب العربي.
إبراهيم، ح. خ. (2019). مفهوم التقنية: دلالة المصطلح ومعانيه وطرق استخدامه .*مجلة الاستغراب*، .(15)