Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (99 ) المجلد (1) اذار 2024

# الانفتاح النصي على الفنون غير الأدبية في شعر فاضل العزاوي

م.م أرخوان معتصم عبد الكريم
إقليم كورستان العراق-وزارة التربية

أ. د طاهر مصطفى علي
جامعة صلاح الدين-أربيل

## Abstract

*This research, entitled (Textual openness to non-literary arts in the poetry of Fadel Al-Azzawi), deals with the concept of openness of the poetic text to non-literary arts, such as painting, art, sculpture, cinema, and drama, as it has become clear that the contemporary poet is no longer restricted by meter and rhyme; Rather, photography and its use of the rest of the arts became a means of influencing the recipient. The more the poet varied his images, the more influential he was on the recipient. This wide overlap between poetry and the arts did not preserve what is called the purity of literary genres and genres, so the poetic text became liberated from all classifications and benefited from all. Arts to amaze the reader with the beauty of casting, the mastery of mixing, and the interweaving of each other, in a beautiful and captivating arrangement. The necessity of research necessitated distributing the material into four axes, preceded by an introduction, followed by the results of the research, along with Its value, refinement, and approval, because the condition of poetry is condensation, brevity, and impact on the recipient. As for the second axis, it came under the title (Openness to sculpture, considering that sculpture is an ancient art whose origins go back to the beginnings of humanity and their writings, drawings and carvings on the walls of caves and stones to express what is in their souls, passing through our current era and the building of temples, statues and monuments and the depth of their expression of The first axis was titled (Openness to drawing or formation, considering that the image is the most important element of poetry, and considering poetry as an image and drawing with words. When formation and drawing overlap with poetry, the Record the names of the sources and references on which the research was based. The depths of feeling, the interiors of souls, and the density of meanings within them.*

*While the third axis was entitled (Openness to Cinema - Directing and Editing) because the art of cinema and its attractiveness in displaying scenes, its spatial movements, and zooming in and out, are techniques that helped poetry combine the disparate elements to attract and entertain the recipient, so he feels that he is in front of an elaborate cinematic presentation, M Therefore, it is the deepest and most powerful method of expression.*

*Email:*
*arkhawan1979@gmail.com*
*tahir.ali@su.edu.krd*

**Published: 1- 3-2024**

**Keywords:** الانفتاح النصي-تداخل الفنون-الرسم-التشكيل-النحت-السينما

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
*CC BY 4.0*
*(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)*

## الملخص

هذا البحث الموسوم بـ (الانفتاح النصي على الفنون غير الأدبية في شعر فاضل العزاوي) يتناول مفهوم انفتاح النص الشعري على الفنون غير الأدبية، كالرسم والتشكيل والنحت والسينما والدراما، إذ بات الأمر جليّاً بأن الشاعر المعاصر لم يعد مقيّداً بالوزن والقافية؛ بل أصبح التصوير واستعانته بباقي الفنون وسيلته للتأثير في المتلقي، فكلّما نوّع الشاعر في صورهِ كلّما كان أكثر تأثيراً في المتلقي، وأن هذا التداخل الواسع بين الشعر والفنون لم يُبقِ ما يسمى بنقاوة الأنواع والأجناس الأدبية، فأصبح النص الشعري محرراً من كل التصنيفات، ومستفيداً من كل الفنون لإدهاش القارئ بجمال السبك واتقان المزج وتداخل بعضها مع بعض، في نسقٍ جميلٍ وأخّاذ. وقد اقتضت ضرورة البحث توزيع المادة على ثلاثة محاور، تتقدمها مقدمة، وتتلوها نتائج البحث، مع ثبت بأسماء المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

فالمحور الأول حمل عنوان (الانفتاح على الرسم أو التشكيل) باعتبار أن الصورة أهم عناصر الشعر، واعتبار الشعر صورةً ورسماً بالكلماتِ، فحين يتداخل التشكيل والرسم مع الشعر تزدادُ قيمته وصقله واستحسانه، لأن شرط الشعر هو التكثيف والايجاز والتأثير في المتلقي.

أما المحور الثاني فقد جاء تحت عنوان (الانفتاح على النحت) باعتبار النحت فنّاً عريقاً يعود أصوله الى بدايات البشرية وكتاباتهم ورسوماتهم ونحتهم على جدران الكهوف والأحجار للتعبير عما يختلج في نفوسهم، مروراً بعصرنا الحالي وبناء المعابد والتماثيل والآثار وعمق تعبيرها عن خوالج الشعور ودواخل النفوس وكثافة المعاني فيها.

بينما جاء المحور الثالث بعنوان (الانفتاح على السينما–الإخراج والمونتاج) لأن فنّ السينما وجاذبيّته في عرض المشاهد، وتنقلاته الزمكانية، والتقريب والتبعيد، هي تقنيات ساعدت الشعر على التجميع بين العناصر المتفرقة لجذب المتلقي وامتاعه، فيشعر بأنه أمام عرضٍ سينمائي مُتقن، لذا فهو أعمق الأساليب وأقواها في التعبير.


## المقدمة

لقد بات أمراً جليّاً أن الشعر لم يعد ذاك المكون الأدبي المتقيّد بالوزنِ والقافية فحسب، بل دخلت فيه أشياء أخرى أكسبته بريقهُ العصري كتعدّد الصور فيه [1]، وليس هذا فحسب بل بات هذا التصوير متنوّعاً ومتعدّداً ومركّباً من تقنيات الفنونِ ليُصبح سبيل الشاعر للتأثير في المتلقي، فكلما نوّع الشاعر في صورهِ وأكثر منها كان أكثر تأثيراً في المتلقي، والصور تعني جميع الأشكال المجازية التي تكون من

عمل القوة الخالقة والتحرك على دراستها يعني التحرك على روح الشعر[1]، إذاً هي روح الشاعر يبعثرها في النص من أجل خلق التأثير والتأثر، فهي" وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبّر الشاعر من خلالها عن عواطفه وأفكاره ومواقفه من الحياة والناس، ولم تعد كما كانت عنصراً ثانوياً بقصد الزخرفة والتزيين"[2]، ولا تبلغ الصورة مداها ما لم تُشتَسقَ من فنونٍ شتى، وهنا تكمنُ براعة الشاعر، فلكي يدخل إلى نفوس متلقّيه، عليه أن يجعل في النص أكثر من باب يدخل إليه القارئ، وما تداخل النصوص وانفتاحها على الفنون والأجناس الأخرى إلّا بابٌ يُشرعُ أمام القارئ للغوص في النص، وكشفِ أسرارِه، والبلوغ إلى غاية كاتبهِ ومؤلِفه، والانفتاح في النص أو ما يُسمى (بالانفتاح النصي) هو: خروجُ النص من عالمهِ المحدود الموضوع لهُ مذ أن نشأ إلى عوالم أخرى وفضاءات شتّى تضفي عليهِ روح التغيّر وتُكسبهُ ألقاً مختلفاً، وانفتاحهِ على نصوصٍ أخرى بحكم المجاورة الأدبية، كانفتاح الرواية على الشعر أو القصة، أو انفتاح الشعر على الرواية والمسرح والقصة وهكذا، وهذا يعني أن الانفتاح يكمن في" العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي" [3]؛ إي: النص الجامد غير القابل للتأويل أو التفكير فيه، وإن أهم ميزة فيه تحمّله الإيحاء والإيماء والوخز والإرباك، وبذلك يحدثُ تفاعل رهيب بين النص وبين القارئ. وقد ينفتح النصُ على فضاءات أخرى بحكم الأثر الجمالي لا بحكم البناء والجيرة الأدبية كانفتاح الشعر على الرسم والنحت وفنون التشكيل وغير ذلك.

فانفتاح النص الشعري مثلاً على الرسم والتشكيل يُنّوعهُ ويُثريهِ، ويفتحُ بوجه المتلقي مدارك أخرى للتلّقي، وهي الألوان وطريقة العبث بها، ومزجها في النص بحيث يصبحُ كاللوحة المتكاملة الأجزاء، التي من شأنها خلق شعور في نفس ناظرها إما بالإيجاب أو بالسلب حسبَ براعةِ مُمزِجِها، فكلّما كانت اللوحة منسجمة الألوان، كلّما كانت ذات تأثير إيجابي في الآخر، وهكذا الأمرُ مع بقية الفنون الأخرى، وهذا تماماً ما سيكون مدارُ هذا المبحث الذي فيه سيتم الوقوف عند نصوص الشاعر فاضل العزاوي، وكيفية انفتاحها على الفنون غير الأدبية من الرسم والتشكيل والنحت والسينما ومدى استفادتهِ من تلك الفنون، لذلك تم تقسيم المبحث إلى المحاور الآتية بحسب الفنون والمكوّنات:

**الأول: الانفتاح على فن الرسم والتشكيل**

**الثاني: الانفتاح على فن النحت**

**الثالث: الانفتاح على فن السينما (الإخراج –المونتاج)**

## أولاً: الانفتاح على فن الرسم والتشكيل

---

([3]) النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، د ط، 1993 :304.

إن علاقة الشعر بالفنون التشكيلية علاقة قديمة جداً، إذ قال قديماً ناقد يوناني: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت" [1]، وهذه المقولة تجعل الشعر والرسم وجهان لعملة واحدة، وأوثقت العلاقة بينهما إلى حدّ التصاق وتداخل أحدهما في الآخر، وهذا تماماً ما تحدّث به الشاعر الروماني (هوراس) من كون الشعر كالرسم في النطق عن التجربة الإنسانية [2]، وبما أن الشعر كالرسم " فلا بد من أن يكون كالصورة، فإنه بذلك يشترك مع الفنون البصرية أو التصويرية، في خصّيصةِ أنّهما يعملان من خلال الصور" [3]، ولعل الجاحظ أيضاً قد مرّ بهذا الموقف والرؤية، وقرّب الشعر من الرسم، بقوله: " إنّما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من نسيجٍ وجنسٌ من التصوير" [4]، فالشعر عنده جزءٍ من التصوير، وإبداع الرسام يظهر في حسن استخدامه لألوانه وتنسيقها، كذلك الشاعر فإن إبداعه يظهر في حسن تخيّره لألفاظه ومعانيه وترتيبها وتنسيقها، وهو بذلك يشير إلى قوة العلاقة بين الشاعر والرسام [5].

كما تحدّث ابن طباطبا أيضاً عن الشاعر المجُيد فقال: "ويكون أي شاعر كالنسّاج الحاذِق الذي يُفوّق وَشيهُ بأحسنِ التفويق، ويُسجيه ويُنيره ولا يُهلهل شيئاً منه فيُشينه، وكالنقاش الدقيق الذي يصبغ الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغة منها حتى يتضاعف حُسنُه في العيان" [6]؛ فابن طباطبا يرى الشاعرَ فناناً عالمُه الألوان عندما شبّهه بالنسّاج مرة وبالنقاش مرة أخرى، فإذا كان النسّاج يستخدم خيوطه المتينة ذات الألوان المتناسقة في عمله، فإن النقاش يُعنى باختياره لأصباغه ليُظهرَ عملَه على أبهى صورة، فإن الشاعر الذي يُحسن نسجه لكلماته وتخييره لأفضلها يكون حاذقاً ماهراً، وهو بذلك ينوّه إلى تداخل الفنون في الشعر وخاصة فن الرسم وحسن تمازجها.

ويربط عبد القاهر الجرجاني في بناء نظريته النظم بين الشعر والرسم ربطاً منسجماً، حيث كانت غايته فصاحة الكلام وليس المفردات؛ إذ يقول "وإنما سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنفوس، فكما أنك ترى الرجل قد تعدّى في الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه، الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدُّبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها

وترتيبه إياها إلى ما لم يهتدِ إليها صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجَب، وصورته أغرَب، كذلك حال الشعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو ووجوهه" [1].

وبعد ما ذُكر فإن تداخل الرسم في الشعر أمر مُستحسَن ومنشود، ويُعلي من قيم الأخير وتصقيله. فيا تُرى كيف تعامل فاضل العزاوي مع هذا التداخل؟ وهل أجاد الأخذ من هذا الفن وعرَف كيف يوظفهُ في نصّه توظيفاً إيجابياً أم لا ؟ في الحقيقة لديه قصائدُ مشبعة بهذا النوع من التوظيف، ومنها قوله [2]:

**مَكث الرسامُ طويلاً في غرفتهِ، يرسمُ عصفوراً أزرق.**

**كان الرسامُ يُعاني الوحشة والحمى**

**فيما العصفورُ وحيداً يجثِمُ في اللوحة.**

**بعد شهورٍ ملَّ العصفورُ اللوحةَ**

**فانسابَ إلى الوادي حيثُ الرَّاعي يعزفُ في نايهِ**

**والغابةُ تضحكُ جالسةً في ضوءِ الشمس. هنالك ظلَّ يُغنّي**

**حتى أدركهُ اللَّيلُ فَعَادَ وحطَّ على النافذةِ المفتوحةِ.**

**قال الرسامُ الغاضبُ من عصفورهِ:**

**– هيا ارجعْ، ما أسهلَ أنْ أمحُوَ ألوانَكَ!**

**فانتحبَ العصفورُ:**

**–ماذا يفعل عصفورٌ منفردٌ مثلي في لوحة؟**

لعلّ الأمر ليس فيه مبالغة ولا مغالاة إن قلنا بأن هذا النص قد أبدعَ فيه العزاوي في الانفتاح على فن الرسم؛ فهذا الشاهد مثال على العمل الفني المتداخل المشترك والمتقاطع بين الرسم والشعر، وبصبغة سريالية خارجة عن المنطق والمعقول، وذلك كونهُ يعبّر عن فكرة الحريّة وقد أوصل تلك الفكرة بتوظيفٍ احترافيّ مميّز من خلال قصة الرسم، الدكتاتور الاستبدادي والعصفور الذي قيّدته اللوحة، وقد يكون الشاعر مُعبّراً بالرسام عن شخصية واقعية ذاتُ سطوةٍ كبيرةٍ، وكذلك عبّر بالعصفورِ عن شخص مظلومٍ يريد الحريّة كأبسطِ حقٍ يمكن أن يُطالب بهِ، أو قد يكونُ شعباً بأسرهِ، فأُفُق المعنى الذي يبثه النص بفكرته واسعٌ ويتحمّل الكثير من التوقعات والاحتمالات، كما أن الضرورة الفنية والرغبة في الوصول إلى ذروة التعبير الشامل قد دفعت الشاعر ليستعير من تقنيات التشكيل المتعددة، ما يُثري صوره الشعرية، ويُعمّق رؤيته الشعرية كذلك، و"لعل من الضروري إعادة التذكير بتحوّل تلقي الشعر

واستقباله من تلقٍّ سماعي بالدرجة الأولى، إلى تلقٍّ عبر فعل القراءة، الأمر الذي يعني أن الاستقبال الأولي للنص الشعري الحديث هو استقبال بصري، وهو ما وعاه الشاعر المعاصر، فأخذ يُولي الجانب البصري عناية خاصة" [1]، يحاول قد الإمكان الاتجاه نحو تصوير الكلام أكثر من ترتيبه الموسيقي الإيقاعي.

فالعزاوي في هذا النص المعبر عن فكرة العبودية والحرية بأسلوب سهلٍ مُتناوَل، وهو في الوقت ذاته مليء بالغموض واللامعقول وهذا ما يُسمى بالسهل الممتنع، فإننا لا نجزمُ بأن الرسام هو الدكتاتور، وفي الوقتِ نفسه فهو يحتمل هذا المعنى ويحتمل غيرَه، فالأمر حمّالُ أوجُهٍ، وكذلك العصفور فقد يكون شخصاً معيّناً أو شعباً أو قد يكون منشئ النص نفسه، ولكن فكرة الحرية التي هي بؤرة النص واضحة وبيّنة؛ فالعصفور الأزرق المرسومُ في اللوحة لا يقبلُ الجمود والبقاء في وضعيّة واحدة، وهو مُتعلّمٌ التحليقَ ومفطورٌ على الحريّة بأسمى أبوابها فكيفَ يستكِنُّ بين أجزاء اللوحةِ الأربعة؟ فقد يَمِلّ ويُقرّر الهَرَبَ والتحليق في الغابة وممارسةِ حقّه الحياتي أو المعيشي، الأمر الذي يغيض الرسام فيهدّد العصفور بالمحوِ من اللوحة بما أنه هو الذي نسّق ألوانه، وفي هذا رمزية عالية حول مسألة نُشدان الحرية ودعاتها، ولكن الطائر يأبى العودة إلى قضبان اللوحة مع المغريات الاصطناعية التي يضعها الرسام له حسب قول العزاوي [2]:

**ملأ الرسامُ اللوحةَ أشجاراً، وعصافيرَ بلا عدد من كل القاراتِ،**

**شموساً، أقماراً ورُعاة في الوديانِ.**

**لن تهرب مني هذي المرة.**

**ضحكَ العصفورُ وقال:**

**من يجلسُ في سجنٍ والعالمُ ممتلئٌ بالبهجةِ**

ولكن كل هذه المغريات لا يمكنُ أن تُقارَن بالعالم الخارجي المليء بالحركة الحرّة وبهجة الانطلاق، فكيف يرضى العصفورُ بالجمود والسكون والسجن وهو الذي خُلقَ للتحليق في الأعالي؟ إن هذه الفكرة لم تَكُن لتصل بهذا العمق إلى النفوس لو أن الشاعر لم يستعن بتقنيات الرسم من ألوان ومفردات، كاللوحة والقضبان والألوان والرسام، فهذه جميعاً أكسبتِ النصَّ جماليّة وحضوراً مميزاً، فضلاً عن شدّة التأثير في النّفس.

ويقول في نصٍ آخر [1]:

**بابٌ موصدةٌ في حقلٍ مهجورٍ**

**وعصافيرٌ بيضاء**

**تتألّقُ، حيث دمٌ مطلولٌ فوقَ بنفسجةٍ سوداء.**

**أية أَسرار تكتمها باب مغلقةٌ؟**

**هل أفتحها؟**

**يقتربُ الطفلُ، تَفِزُّ عصافيرُ الحقلِ.**

**– لا تفتحْ باباً موصدةً قد يخرج منها آباؤك آتين من الصحراء العربية**

**قد يخرجُ منها ليلٌ أبديٌّ**

**أو جنديٌ مطعونٌ في القلبِ**

**قد يخرجُ منها جلادٌ يقطعُ رأسكَ.**

**يا طفلي دعْ بابَ اللّيل هناك!**

**دعها موصدةً**

**تتألقُ كالفضةِ في حقلٍ مهجورٍ**

فإن الفكرة التي صاغها الشاعر في نصهِ أعلاه فكرة مأساوية، وقد رسمها بالألوان أكثر من الكلمات؛ وذلك لأنّ الألوان " تتيح للنص الشعري جُملةً من الإيحاءات والرموز، إذ تتعدّى دلالة اللون نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعمّ؛ حيث تتسع دائرة إيحاء اللون للتفسير والتأويل بتضمُّنها معانٍ ورؤىً أعمّ من المعنى الوضعي" [2]، كما أنّ فاعلية اللون في الشعر العربي تتجلّى على نحو مميّز؛ ذلك لارتباطها بالعواطف والمشاعر الإنسانية التي يعيها الشاعر، فيمنحها بُعداً يتجاوز به أفق الدلالة المعهودة، وإنّ حضور الألوان في الشعر ليس أمراً اعتباطياً؛ لأن اللون يمتلك سيمياء تشكيلية خاصة ونوعيّة تمارس هوايتها في إنتاج لعبة المعنى بين ضغط الحجب وانفتاح التجلّي، " واللون في النص الشعري يعد بمثابة نسق إبداعي ذا طبقة أدائية عالية، ينهض بمهمة أداء الرسالة الشعرية" [3]، والعزاوي في نصهِ أيضاً يستعين بالعصافير البيضاء اللون ويعدّها محور لوحتهِ الشعرية، واختار لها اللون الأبيض دون غيرهِ من الألوان لما يحملهُ هذا اللون من دلالات السلام والأمان كل الصور الإيجابية في

*(بابٌ مُوصدةٌ–بابٌ مُغلقةٌ–دعها مُوصدةً): هنا لدينا مأخذ على العزاوي في تأنيثه لمفردة (الباب) وقد أنّثها في ديوانه في أكثر من مرة ولا نعلم السبب، والصحيح هو بابٌ موصدٌ وبابُ مغلقٌ ودَعْهُ مُوصَداً، كما جاء في المعجم الوسيط وفي لسان العرب وفي القاموس المحيط.

نفس المتلقي [1]، ولكنها؛ أي العصافير تصطدم بواقعٍ مؤلمٍ فكل شيء حولها مأساوي: البنفسجة السوداء، الدم المطلول، الجلاد، الجندي المطعون في القلب، ففي هذه اللوحة الشعرية لا تكادُ ترى صورةً إيجابيّة سوى العصافير البيضاء، ولعلّ الشاعر فاضل العزاوي اختصر بهذه الصورة الكثير من الكلام الذي لا يمكنُ التعبيرُ به سوى بالانفتاح على الرسم ومزج الألوان كما يفعل الرسام في البوح عن مشاعره تجاه قضيّة ما كقضية هذا العصفور الذي خُلق في غير بيئته وفي عالم لا يتناسب وصفاء قلبه وفطرته ونيّته.

وهناك نصّ آخر فيه شيءٌ من السوداوية، وبطله أيضاً عصفوران، يقول فيه [2]:

**هادئةً تقفُ الشجرةُ**
**خضراءَ و وارفةً في الربيعِ**
**عميقاً تمد جذورها في التراب الندي**
**فيما يحلّقُ عالياً عصفورانِ صغيرانِ**
**يَمرحانِ**
**كصرخةٍ مُضْطَربةٍ**
**يُطلِقُها جنديٌّ**
**يَتَّكِئُ على الشجرةِ**
**قبلَ أن يغفو**
**مُسنداً كفَّهُ على جرحٍ في صدرِهِ**
**ينزفُ فوقَ العُشبِ.**

يمكنُ الجزم بأن اللونَ "جزءٌ من البنية اللغوية والرؤيا الفكرية التي يحملها النص، ممّا يجعله يخضع لتعدد الدلالة وتجاوز المألوف وفقاً لتجربة الشاعر ورغباته النفسية" [3]؛ إذْ إنّ "اللون يُوقظ الأحاسيس، ويُنمّي الشعور، ويُبهر النظر، وهو إمّا أن يكون مثيراً للعاطفة، أو مهدِّئاً للنفس" [4]، وهذه اللوحة التي رسمها فاضل العزاوي بالألوان تنقسم الى قسمين: قسمٌ يسيطرُ عليه اللون الأخضر، متمثلاً بالشجرة الواقفة الوارفة وفصل الربيع، والمعروف أن (الأخضر) يتَّسم بأنه لون الحياة والنماء، وله دورٌ

حساسٌ في نشر جوّ السكينة والتوازن والتكيّف [1]، ثم ينقل الشاعر بحسّ القارئ نحو الجزء الآخر من لوحته الذي بطله عصفوران يحُلِّقان، ويأخذ بالأذهان إلى لونٍ آخر يقفُ بالتضاد مع اللون الأخضر وهو اللون الأحمر، بصورته السلبية في ذاكرة القارئ معبّراً عنه بكلمَتَي الجُرح والنَزف، وإن كان اللون هنا غير مباشرٍ ذكره إلا أن الذاكرة البشرية لا تسترجع عند ذكر هذين اللفظين سوى صورة اللون الأحمر، لِلَونِ الدم بكل ما تحملهُ هذه الصورة من فكرة أليمة للنفس، والسؤال هنا ماذا أراد الشاعر أن يقولَ في نصّه بمزجه لهذين اللونين في لوحتهِ الشعرية؟ إذ من المعروف " أن توظيف اللون في القول الشعري لا يكتسب مزيّة بنائية مستقلة عن السياق التركيبي العام للنص، من حيث تجميعُ الألوان أو تضاد بعضها، إن لم يكن وراءَ ذلك ثراءٌ دلاليٌّ يتّسع منظوره ليشمل ما تجد فيه النفس، وكذا الذهن، متطلباتهما من الإمتاع والفائدة والاجتذاب" [2]، فاختيار هذين اللونين: الأخضر بدلالته على الحياة ووجهها الإيجابي والأحمر بدلالته على السَّلب والمآسي ناسَبَ الغاية من اللوحة من كون هذين العصفورين المحلِّقَين ينتصفان وجهين من هذا العالم، الوجه الإيجابي والآخر السلبي، وكيفَ أنهما يتركان ثبوت الشجرة ويمضيان في الريح حيثُ لا ثبوت ولا استقرار، ولكنّ ذلك دَيْدَنُ مَنْ هوايتهُ التحليق، ولا يُستبعدُ أن يكونَ هذان العصفوران يرمزان إلى شخصٍ بعينه، أو فكرة بعينها، غير ما هو ظاهرٌ في وجه اللوحة، فالشاعر وبخاصة العزاوي لُعبتُه الغموضُ والتغريب ويعبرُ به عن أفكار خطيرة لا يمكنُ التعبير عنها بلغة الوضوح والتراتبات النحويّة.

## ثانياً: الانفتاح على فن النحت

هناك اندفاعٌ قويٌّ من الشاعر الحديث نحو الفنون التشكيلية بسبب هذه "الثورة المعرفية الهائلة التي رافقت الفنون البصرية والتشكيلية الحديثة في النظرية والتطبيق، وإسهام المذاهب الفنية كالتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية والتجريدية في ذلك الاندفاع" [3]، وكذلك عامل "الضرورة الفنية والرغبة في الوصول إلى ذروة التعبير الشامل التي دفعت الشاعر المعاصر نحو منطقة الفن التشكيلي، ليستعير من تقنياته المتعددة، ما يثري صوره الشعرية، ويعمق رؤيته الشعرية كذلك، ولعل من الضروري إعادة التذكير بتحوّل تلقي الشعر واستقباله من تلقٍّ سماعي بالدرجة الأولى، إلى تلقٍّ عبر فعل القراءة، الأمر الذي يعني أن الاستقبال الأوّلي للنص الشعري الحديث هو استقبال بصري" [4]، وهذا ما أدركه الشاعر الحديث ووعاه بكامل حواسه، فأخذَ يهتم بالجانب البصري اهتماماً بالغاً والتّنحي باتجاه الفنون التشكيلية

من رسمٍ ونحتٍ وانفتاح نصوصه عليها لمنحها ألقاً تصويرياً، فمن المعروف أن " الصورة البصرية تقانة خطابية طواعية سريعة الاستجابة في تلقيها، الأمر الذي جعلها متعددة الوسائل سريعة التأثير، فهي تقانة تتقدم على الأدوات الشعرية الأخرى التي تعالج موضوعات الشعر، فبفضلها يمكن تحويل مجالات الرؤية البصرية الى قيم تعبيرية خطابية ويتم بواسطتها تحديد جماليات الأدب عموماً، كما أنها تمثل بحكم طبيعتها السابقة صوغ لساني مخصوص تصاغ فيه الملفوظات على وفق أعراف بنائية جديدة تتشكل المعاني فيه تشكُّلاً مختلفاً يفضي بها الى تشكيل مرئي مغاير"[1]،إذ تتفاوت الاستعمالات والتوظيفات التشكيلية التي يتبناها الشعراء في شعرهم، فليسَ كلَّ تقطيعٍ يُمارَس في عملية الكتابة الشعرية يمكن أن يمنحنا دلالات جديدة ذات أبعاد قرائية تعلي من قيمتها الشعرية، وإنما الأمر يستوجب موهبةً فنيةً ذاتَ قدرةٍ عاليةٍ للتعامل بما يتطلبه النص للدخول الى المدى التأويلي للصورة وانفتاحها على لغة التصوير على وفق هذا التوظيف الشعري للوسائل البصرية التي تعين على التوليد الدائم للأدوات الإجرائية التي تآزرت عمليات الخلق الصوري"[2]. ويبدو أن المسألة باتت ضرورية الى تقليل الهوة التي تفصل الشعر عن الأجناس الأدبية، فالقصيدة الحديثة أخذت تبحث من خلال التقديم النصي الجديد عن أساليب مجال الرؤية البصرية فهي تشتغل و" كأنها لوحة فنية مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر وقيمتها ترتكز على طاقتها الايحائية، فهي ذاتُ جمالٍ تستمِدّه من اجتماع الخطوطِ والألوانِ والحركةِ" [3]. في الوقت الذي أصبحت فيه عرضة للتداخل الفني، فتستثمر ذلك التداخل ليتحول الى تفاعل يجعل النص أكثر عمقاً في تأثيره ولا سيما في جانبه الشكلي، فالشاعر الحديث أصبحت عنده الكتابة الإبداعية أداة اتصال تنحرف اللغة فيه من القواعد الموضوعة لها الى مستوى جديد توظف فيه مجالات الرؤية البصرية، والمتلقي أصبح يعي هذه الكيفية ويتفاعل معها في إنتاج قراءة جديدة على وفق هذا التلقي، ونستَشِفُّ هذا النمط من الكتابة في نصوص فاضل العزاوي بكثرة لا سيما قصيدتُه المعنونة بـ (القصيدة التي تأكل نفسها)[4]:

**إنَّهُمْ لا يَجيئونَ، لا في القصائدِ ولا في كلماتِ السفرْ**

**إنَّهم لا يجيئونَ، لا في القصائدِ ولا في كلماتِ**

**إنَّهم لا يجيئونَ، لا في القصائدِ ولا في**

**إنَّهم لا يجيئونَ، لا في القصائدِ ولا**

**إنَّهم لا يجيئونَ، لا في القصائدِ**
**إنَّهم لا يجيئونَ، لا في**
**إنَّهم لا يجيئونَ، لا**
**إنَّهم لا يجيئونَ**
**إنَّهم لا**
**إنَّهم**

في هذا النص الذي كتبه العزاوي في الستينات نجدُ رسماً بالكلماتِ والحروفِ وكأنه يُوحي أكثر مما يبوح، فلو لاحظنا شكل القصيدة التي تتآكلُ أو يتناقصُ عدد كلماتها بمعنى أصح، لوجدنا شكلاً يُشبِهُ المسدس الذي يرمز الى التهديد والتخويف والكبت والقمع الذي عانى منه المثقفون على مرّ العصور – ومنهم الشاعر العزاوي – في التعبير عن آرائهم الشخصية بصراحة ووضوح خوفاً من السلطات الحاكمة حيناً، ومن انتقادات بعض الناس لهم حيناً آخر، وكأنه بذلك يخبرنا بأن الكلمات تتطاير منه كلّما تعرض للتهديد والوعيد وكلما تصادمت آراؤه مع الرأي العام، كُلَّما ماتت خليةٌ من جسد القصيدة، وقد يكون التداخل أو الانفتاح بين الشعر وفن النحت، ففي هذا النص تطعيمٌ ومزجٌ لكُلٍّ من فنّ الرسم وفن النحت وكذلك فن الكتابة البصرية؛ بمعنى أن العزاوي قد مزج هذه الأمور معاً للحصول على هذه القطعة الفنية الجميلة قلباً وقالباً، فالنَحّات كلّما نحتَ جسد القصيدة وعدّل في تنسيق تفاصيلها كلّما أبدع في إبراز ملامحها وإظهار رشاقتها ومحاسنها، وكأنّه بذلك يتغزّل بكلماته، ويُداعِب حسّ القارئ العاطفي الذي رأى الكبت والحرمان على مَرّ السنين.

وقد تم التطرقُ إلى الفن التشكيلي–الرسم في المحور السابق وكيفية استفادة فاضل العزاوي منه، أما هذا المحور فسيكون مُكرَّساً لاستفادة الشاعر العزّاوي من فنّ النحت في نصوصه، ولكن قبل الولوج إلى نصوصه لابدّ من التذكير بعاملٍ مهمٍ أدى إلى رغبة الشعراء المحدثين لخوض الفنون التشكيلية في أشعارهم؛ فتلك الأعمال الفنية الهامة؛ من لوحات وصورٍ وتماثيل ونقوش ذاع صيتها وشكلت حضوراً لافتاً في الساحة الفنية العالمية، أو ربما المحليّة التي شجّعت الشعراء على توظيفها في أعمالهم بسبب القيمة التصويرية لهذه اللوحات والتماثيل أو لارتباطها بزمانٍ ومكان معينين يحملان تأثيراً خاصاً في قلوب الشاعر والمتلقي، فمثلاً يقول العزاوي في غربته واشتياقه لبغداد [1]:

**آه، هذه بغدادُ، أعبرُها كُلَّ يومٍ جَيئةً وذَهَاباً**
**مُقَرْفِصَاً هنا في هذا المنفى البارِدِ**

**أبحثُ عنها في المظاهراتِ تقطعُ شارعَ الرشيدِ، حاملةً الراياتِ**

**[...]**

**في مقاهي أبي نواسَ الممتدةِ على الشاطئ في صيادي الأسماكِ عندَ الجسرِ**

**في نَصبِ جواد سليم المثقوبِ بالرصاصِ**

**في مقهى مجيد، حيث يحتسي العباقرةُ ورجالُ الأمنِ الشاي**

**حيث يُحدقُ شاعرٌ مطرودٌ من كُليّتهِ في نافذةٍ تجلس وراءَ ها ثلاثُ**

**فتياتٍ فلسطينيات يُحدِقْنَ أبداً في الشارعِ.**

فإن الشاعر في هذا الجزء من النص يحكي لوعة اشتياقه للعراق في منفاه بل يصوّرها من خلالِ تفاصيل قد عاشها هو وآخرون، ومن ضمن تلك التفاصيل قوله في (نَصبِ جواد سليم المثقوبِ بالرصاصِ)، فإن هذا النصب المسمّى بنصب الحرية الذي أنجزه النّحات جواد سليم هو علامةٌ فارقةٌ لبغدادَ، تلك المدينة الجميلة التي يعشقُ أبناؤُها الحريّة في حضورهم ومنفاهم، وحديثهُ عن بغداد استدعى استحضار ذلك النَّصب الذي يمتلك رمزية فائقة في التعبير عن محتوى الحريّة، بالرغم من أن العزاوي لم يقل تمثال الحرية أو نصب الحرية لكنه ذكر نحّاته، فعَرَفهُ المتلقي الذي شارك الشاعر تلك التفاصيل وعاشها معه وبإمكان القارئ أن يصوّر الفكرة التي أرادها الشاعر من خلال هذا التجسيم الذي مفاده أن الشاعر رغم فقدان الحريّة فهو مشتاق الى بلده، وقد يتساءل سائلٌ كيفَ يفهمُ المتلقي من عبارة– نصب جواد سليم المثقوبِ بالرصاصِ– فقدان الحريّة، فإن الجواب هو أنّ تلك الثقوب التي اخترقتْ هذا النَّصب ما هي إلا فقدانٌ لحُرمةِ ذلك البلد والمكان وفقدان أو اختلال حريته التي يمثلها ذلك التمثال بشموخه.

ولديه نص آخر استفاد فيه الشاعرُ من النحت وتقنياته وهو قولهُ [1]:

**أحياناً**

**يهبطُ تمثالُ الملكِ العادلِ**

**من دكّتهِ البيضاء**

**في اللّيل إلى الشارعِ**

**يتجوّلُ بين الموتى الليليّين أو يجلسُ في حانٍ صاخبٍ**

**يشربُ قنينةَ بيرة**

**ويُدَخّنُ أيامَهُ.**

**– منْ أنتَ؟**

**رآه الحُرّاس وحيداً بين الناسِ .**

**– لا أعرفُ نفسي، لا أعرفُ نفسي.**

**وبكى:**

**– أشعرُ بالوحدةِ**

**فاقتادوهُ إلى الزنزانةِ**

**وهنالكَ ماتْ**

قد يلجأ الشاعر أحياناً في بناء النص الشعري إلى" امتصاص المرجعية التشكيلية لتشكيل صورة شعرية تبدو ساعتئذ صورة مكانية تدرك بصرياً عبر اللغة التي تسعى إلى التجسيدية أو التمثيلية من خلال الوصف والحركة، حين يستقبل الشاعر الثيمات استقبالاً بصرياً واضحاً، أو يستلهم رؤى لفنانين كبار تعج عوالمهم بالغرائب والعجائب والمفارقات" [1]، ففي هذا النص هناك انفتاحٌ مميزٌ على فنّ النحت؛ وذلك أن الشاعر عَدَل عن ذكر المَلِكِ نفسهِ الذي هو صورة من الصور الواقعية إلى ذكر تمثالهِ الواقف على دكّة بيضاء وبثَّ فيه الروح والحركة من خلال التنقل بالعبارات والكلمات التي تُجسدُ حركة هذا التمثال الخارج من جمودهِ ووحدتهِ إلى عالم الوجود والواقع، لكنه اصطدم بواقعٍ متنافرٍ، فهو ومن فيه ينفران الوحدةَ وعالم اللحميين غير عالم الرخاميين؛ فالأولُ ينبذُ الوحدةَ وهي عندهُ مدعاةُ شكٍّ، أما العالم الثاني عالمُ التماثيل؛ فهو يمجّدُ الوحدة، لهذا عندما نهض التمثال من عالمه لم يستطع التكيّف مع عالم الواقع فمات وتمنّى لو أنه بقي تمثالاً، والسؤال هنا هل فاضل العزاوي يحبّب متلقيّه بعالم الجمود والتماثيل هرباً من الواقع وما فيه من ظلمٍ وتدخّلٍ في الحريات البشرية؟

وللشاعر قصيدة رمزية أخرى ذات معانٍ عميقة كان النحت وعالم التماثيل هما الأكثر بروزاً فيها [2]:

**هذا عبدُالله القاتلُ تنينَ الغابةِ.**

**قالَ الرجلُ الجالسُ في بابِ القريةِ**

**فاندفعَ الناسُ يُغنّون وقد أَسْكَرَهُم فَرحُ الحريةِ.**

**أجلسَه الملكُ الشيخُ على كرسيّهِ**

**أعطاهُ القائدُ سيفَهُ**

**وأقاموا تمثالَهُ في ميدانِ الأبطالِ**

**لكن الرجلَ الحاملَ جلدَ التنينَ**

**ألقى الجلدَ على التّمثالِ وقال:**

**من لا يذكرُ جلدَ التّنينِ**

**لن يعرفَني أبداً.**

يشيرُ الشاعرُ إلى مسألة مهمّة وهي أن العالم يمجّدُ الأبطال الثانويين ويخلّدهم بينما البطل الأول والحقيقي يعيشُ غربته، وفي ذلك رمزية أخرى عن فقدان العدالة في هذه الحياة؛ فـ(عبدُ الله) البطل الأسطوري الذي اشتهرَ وبُني لهُ تمثالٌ من رخامٍ يخلّده به الناس بسبب قتله التنين، ولكن لولا وجود التنين لما اشتهر عبد الله ولمّا ذاع صيتهُ، الأمر الذي يدعوه إلى وضع جلد التنين على التمثال، في إشارة منه إلى أنه لولا قتلهِ لهذا التنين العظيم لما وصل إلى هذه المكانة، ولم ينل من الحظوة ما نال، فالتنين وحده يستحقُ أن يُبنى له التمثال تهكّماً وليس عبد الله، وهناك مسألة أخرى يقودنا إليه هذا النص ونصوص أخرى للشاعر موضع الدراسة وهي أن الشخصيات والحيوانات الأسطورية والمعابد والبنايات الأثرية وتوظيفها في النص الشعري ما هو إلا انفتاحٌ على فنّ النحت وأخذٌ منهُ ؛كونُ هذه الأشياء لم تأتي مصوّرةً وإنما وصلتْ إلى العصريّ من خلال التماثيل التي فيها، فالتمثال هو الجمال الفنيّ الخالد أمّا الإنسان أو الحياة فهو الجمال الذاوي، ولكي تبقى الحياة على جمالها وخلودها لابدَّ من أن تتحوّلَ إلى فنٍّ وحالة ثبات وخلودٍ لا يتحول ولن يتغير؛ أي لا بدّ للحياة إذا أرادت أن تطالَ الخلود من أن تستحيلَ إلى جمال الفن الذي لا يذبل، وأن تنتقل من التعاقب والزوال إلى الثبات [1]، ولهذا فإن الإفادة من هذا الفن يُكسبُ الشعرَ تمازجاً روحياً معه ويُضفي عليهِ بريقاً أخّاذاً.

**ثالثاً: الانفتاح على فن السينما(الإخراج–المونتاج)**

الفن السينمائي" من الفنون التي حرصت القصيدة العربية المعاصرة على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات ورؤى معاصرة، وهو بدوره تعالق مع الشعر واستمد منه بعض تقنياته التعبيرية كالكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثر والتأثير والأخذ والعطاء" [2]، ولقد عرفنا الكتابةَ بالألوان من خلال انفتاح الشعر على الرسم، ولكن هناك انفتاحاً غاية في الإمتاع وهي الانفتاح على السينما الذي يمكن وصفهُ بالكتابة بالكاميرا من خلال تعامل الشاعر مع المشهد وتنقلاته الزمكانية والتقريب والتبعيد مما يُشعر المتلقي بأنه أمام عرضٍ سينمائي مُتقن [3]، والأكثر من ذلك جاذبيّة السينما في العرض بأسلوب فيه إثارة وترغيب للمَشاهد [4]،

وطريقة جمع الشاعر للمَشاهد والتحكم فيها يمكننا تشبيهها بالمونتاج السينمائي الذي يُعدّ في حدّ ذاته أسلوباً في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) والمونتاج يختص به الفنّ السينمائي وحده، وفي الوقت نفسه له أهمية كبيرة وضرورة مُلحّة للجذب والإمتاع، والمونتاج هو "اختيار وتوقيت وترتيب لقطات معيّنة في تسلسل سينمائي وتصبح هي العامل الخلاق الفاصل في إنتاج أي فيلم" [1]؛ أي: هي عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تُعطي مجتمعةً معنىً أو فكرةً مخالفةً لما تعطيه كلّ لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاّق لجزئيّات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله [2].

والمونتاج بمثابة النحو بالنسبة للغة، فهو يعمل على ترتيب اللقطات وأطوالها واللحظة التي يتم اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى واختيار وسائل القطع والانتقال، فالانتقال السيّء بين المشاهد واللقطات يؤدي نفس نتيجة إساءة استخدام قواعد النحو واستخدام قواعد حروف الهجاء وعلامات الترقيم بالنسبة للأعمال الأدبية التي تفقدُ قيمتها بسبب ذلك الاستعمال السيء للغة [3].

إذاً المونتاج السينمائي هو كيفية التعامل مع المشاهد وطريقة عرضها بما يُكسِبُها شيئاً من التميّز والإثارة، وانفتاح الشعر على السينما ما هو إلا الآلية التي يتعامل بها الشاعر مع مشاهد نصهِ وطريقة ترتيبه لتلك المشاهد بالشكل الذي يثير القارئ ويجذبه، وبالنظر في دواوين فاضل العزاوي يُلاحظ كثرة من هذا الانفتاح كما في قوله [4]:

**رجلٌ**
**يجلسُ في زاويةٍ من مقهى**
**ويدخِّنُ في صمتٍ بين نساءٍ مبتهجاتٍ**
**يتبادلنَ نُكاتٍ لا يسمَعُها**
**ووراءَ زجاجِ المقهى في الشارعِ**
**يخترمُ الثلجُ الأشجارَ وقطاراتٌ تتوقفُ أحياناً**
**يصعدُ أو يهبطُ منها رُكّابٌ**
**بمعاطفَ جلديّةٍ.**
**رجلٌ يجلسُ في زاويةٍ من مقهى**

**ينهضُ من مقعدِهِ**

**يدخلُ في معطَفِهِ**

**يبحثُ عن شيءٍ ما فوقَ المشجبِ**

**قُبّعةٍ في لونِ التبنِ المحروقِ**

**تميلُ قليلاً**

**نحو الأعلى يُخفِضُها فوقَ جبينِهِ**

**يخرجُ للشارعِ**

**ويسيرُ**

**وحيداً**

**تحتَ الثلجِ.**

فإن المتلقي يقف في هذا النص الشعري أمام مشاهد سينمائية مُمَنتجة بطريقة المونتاج المتناقض (المفارقة التصويرية) الذي يعني تركيب لقطة مع أخرى متناقضة لها [1]، كقوله:

**ويدخن في صمت بين نساء مبتهجات**

**يتبادلن نكات لا يسمعها**

**ووراء زجاج المقهى في الشارع**

**يخترمُ الثلج الأشجار وقطارات تتوقف أحياناً**

**يصعد أو يهبط منها**

فاللقطة الواحدة الإيجابية يقابلها أخرى بالتناقض ومفارقة غير متوقعة، فالرجلُ يدخّنُ مكتئباً بينما النساءُ مبتهجات، وهنّ يتبادلن النكات بفرحٍ لكنهُ لا يسمع سوى صوت قلبهِ الحزين المكتئب، وهو بهذا الحزن يشعُر أن الدنيا سوداء جامدة ففي أوقات الحزن يشعر الإنسان أن الوقت واقفٌ لا يمضي، ولكن في الحقيقة أن خارج قضبان الروح المتعبة عالم آخر يشعُّ حيويةً وجمالاً، فالثلج يهطل في الخارج والقطارات لا تتوقف وهذه دلائلُ حياة، بينما الرجل يعيشُ وحدتهُ الداخلية لنفسه ولا شريك لهُ في ذلك، وهذا التفاعل بين اللقطات المفارِقة صورياً فقد شكّل في النهاية الوحدة العضوية للنص بما يشبه الفلم السينمائي المُمَنتج مونتاجاً تضاديّاً [2].

وللعزاوي نص آخر يقولُ فيه [3]:

**وحيداً يسيرُ إلى المشنقةِ**
**يداهُ إلى الخلفِ**
**سبعُ بنادقَ في ظهرِهِ المُستقيمِ**
**وكانَ يفكرُ في امرأةٍ سوف تُبكيهِ صامتةً**
**كانَ يحلمُ بالشّمسِ من بعدهِ**
**والعصافيرِ والنَّهرِ**
**والـ.. والـ..**
**وكانَ يرى نخلةً تدخلُ الرّيحُ فيها**
**فتهتزُ كان يرى**
**غيمةً:**
**ربّما أمطرتْ بعد موتي !**
**ويلمحُ نرجسةً تختفي في الحشائشِ**
**خلفَ السّياجِ:**
**– سيقطُفها رجلٌ ما**
**يُقَدّمُها لفتاةٍ سعيدةٍ**
**فتركها وهي تمضي على مقعدٍ في حديقة.**
**ومدَّ إلى الفجرِ عينيهِ.**
**كان وحيداً وسارَ على السُلّمِ الخشبيّ**
**ففزّت يمامةٌ**
**تنامُ على المشنقةِ**
**وطارتْ بعيداً.**

وهذا النصُ كأنه فيلمٌ قصيرٌ يأخذ بالألباب بطريقة عرض الشاعر للمَشَاهِد وتسارعها وترتيبها التعسُّفي، والشاعر هنا يقف موقف السارد أيضاً؛ أي: "لا دخلَ له بما تفعله الشخصيات في المشهد وتقوم آلة التصوير بمراقبة الحدث من بعيد في زاوية محايدة، ويجعل المتفرّج معه في موضع المراقبة"[1]، وبطل الفلم شخصيةٌ بائسة محكومٌ عليها بالإعدام، فتحكي المشاهد كيف يغوص هذا البطل في أفكارِهِ، ويتخيلُ العالم كيف سيكونُ بعد شنقِهِ، ويتعامل فاضل العزاوي بطريقة بارعة مع النص في ترتيب

المشاهد وعرضها بسرعة فائقة بحيث أن المتلقي يشاهد فلماً قصيراً في بضع سطور مشبعة باللقطات والمشاهد الحيوية، فالرجل وهو نحو المشنقة تراوده شتّى الأفكار يا تُرى كيف سيكون النهرُ بعدي؟ وكيف ستمطرُ السماء بغيابي، وهل ستغرد العصافير بعد موتي؟ و.و.و وتساؤلات كثيرة يوظفها الشاعر كمشاهد لإضفاء حيوية أكثر على النص وإشعاعاً فاعلاً من شأنه جذب انتباه القارئ، وهي بالتالي مؤثرات يستعملها منشئ النص من أجل سبك ذلك الخيط الدقيق الذي يربط الشاعر بالمتلقي ليصل الأخير إلى مبتغى الأول، والأروع من ذلك المشهد الختامي الذي جاء فعلًا كختام الأفلام السينمائيّة يحملُ الكثير من التساؤلات، من مشهد وصوله إلى المشنقة واعتلائهِ المنصّة من خلال السلالم الخشبية وبخطواته التَّعِبة المثقلة التي توقظُ حمامة السلامِ النائمة على المشنقة لتفرّ هاربةً وينتهي المشهدُ تاركاً أفق المتلقي منفتحاً نحو احتمالية تنفيذ الحكم وعدمه دون إجابة شافية، وتلك هي براعة المونتاج الشعري.

وفي نصٍّ ثالث يقول أيضاً [1]:

**أجلسُ فوقَ العُشبِ أرى أشجاراً**
**تهتز أمامي وتؤشرُ لي بغصونٍ تتألقُ في شمسٍ باردةٍ**
**عصفوراً ينهضُ من غفوَتهِ**
**ويؤاخيني**
**أتمددُ في هذا المرجِ المفروشِ هنا**
**كبساطٍ مجانيٍّ لضيوفٍ آتينَ من العتمةِ**
**فأرى سيدةً ترعى كلباً قصديريَّ اللونِ، على رأسه قبعةٌ من قشٍ**
**يعبُرني مزدهياً، ينبحني، تبتسمُ المرأةُ لي.**
**– معذرةً هذا الكلبُ يهابُ الغرباءَ**
**لكنّهُ لا يقصدُ سوءاً.**
**أعرف يا سيدتي، كلبي أيضاً يفعلُ ذلك.**
**أنهضُ من مجلسِ أحلامي وأفكرُ في شمسٍ ساطعةٍ أخرى**
**تشرقُ لي وحدي.**

وهنا نجد بأن النص يتكوّن من مشهد واحد في زمان ومكان محددّين، لكنْ فيه لقطات ممنتجة بطريقة رائعة، وتبدأ بجلوس الرجل فوق العشبِ وماذا تراءى لهُ في تلك اللحظة، ثم تمدُّدهِ فوق العشب

وما صادفه من أحداث كمرورِ كلبٍ مع سيدته الجميلة وبعد ذلك نهوضه المباغت مُشعراً القارئ بأن ما حدثَ كان حُلماً أو ربما كان حقيقةً فلا دلائلَ قطعيّة لدى المتلقي لترجيح كفة أحدهما على الآخر، والشاعر يلجأ إلى هذا النوع من اللقطات في المشهد لإضفاء النشاط والحيوية والاتزان الزمني في النص [1]، ولهذا نراه يُكثرُ أحياناً من اللقطات داخل المشهد الواحد محركاً إيّاها بسرعة توليفية جميلة مؤنّقة ومنّسقة، "تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى آخر ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعي لتعزيز وتقوية الإحساس بالنبض" [2]، كما فعل العزاوي في هذا النص وأدخل قوله: (تهتزُ، عصفوراً ينهضُ، يعبرني، ينبحني، يهابُ، لا يقصدُ) فكلها من ضمن المونتاج الإيقاعي الذي يتضمن " حركة داخل الإطار، الذي يدفع بحركة المونتاج من إطار إلى آخر. هذه الحركات داخل الإطار، يمكنها أن تكون حركة لموضوع، أو لعيون المتفرّج مقادة عبر خطوط الموضوع، إنّه مونتاج تنوّعي فاعل، حيث الحركة الداخلية هي عنصر للقطع، إنه المونتاج على الحركة أو النظرة التي تستخدم في أغلب الأفلام الحالية، إذ مدة اللقطات والحركة الداخلية تحاولان أن تبقيا في توازن، بالتالي التفعيل في المونتاج الإيقاعي، إضافة إلى طول اللقطات، تأخذ بالحسبان عناصر مثل حركة الكاميرا، حركة الشخصيات، صوتها وغير ذلك" [3].

**الخاتمة**

اتضح لنا من خلال هذا البحث بأن الشاعر فاضل العزاوي حاول أن يعبر عن معاناة جيل الستينات والأزمة الفكرية والنفسية التي عاشوها في السبعينات وكذلك الثمانينات فترة الحرب؛ فالوطن يعاني من أقصاه الى أقصاه، بين مجنزرات النظام أرضاً، وطائرات العدو جوّاً، وشعارات الأحزاب بحراً، فضلاً عن سياسة السلطة التي أنشبت أظفارها في جميع مرافق الحياة، وما لاقوه من قمع للحريات وكبت للأفكار التحررية من هذا الواقع المرير المفروض عليهم، ولجوئهم الى أساليب ضمنية مبطنة وغير مباشرة اتسمت بالغموض والتغريب للتعبير عن معتقداتهم الفكرية معتمداً على أساليب نقدية حديثة لم تكن معهودة أو بالأحرى لم تكن منتشرة في زمنه ولكنه حاول أن يتصدر لهذه التجربة وأن يتّوغل الى فضاءات النصوص بإنفتاحها على الفنون غير الأدبية كالتشكيل والنحت والسينما لتجئ صوره أكثر حداثة وملائمة لعصره، ويكون الشاعر سبّاقاً الى الإفادة من هذه الفنون لإغناء تجربته الشعرية التي لم تخاطب جيله فقط، بل بقيت لتخاطب الأجيال التي تأتي بعده ليبين لهم جدارته اللغوية والفكرية في

التعبير عن عالمه ورؤاه وتبّنيه لقضايا الإنسان وإعتباره لها قضاياه، لأنه تجمعهم وحدة الشعور والمعاناة والمصير.

**(هوامش البحث)**

1. ينظر: من بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة التشكيل الجمالي للصورة الشعرية في القصيدة الجديدة (بحث منشور)، دكتورة سامية عليوات، مجلة المعيار، العدد 1، المجلد 9، 2018، ص 185.
2. فن الشعر، إحسان عباس، دار الآداب، بيروت–لبنان، د ط، 1955، ص 227.
3. من بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة: 186.
4. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، د ط، 1993 :304.
5. الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، بيروت–لبنان، د ط ،1987: ص 15.
6. ينظر: المصدر نفسه: 19.
7. ينظر: أثر الفنون في الشعر العربي الحديث السرد والدراما والفن التشكيلي (رسالة ماجستير)، حسن مطلب مُحَمَّد المجالي، إشراف الأستاذ الدكتور علي عباس علوان، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، 2003: 105.
8. الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصر، ط2، د ت: 32/3.
9. ينظر: اللون ودلالته في شعر البحتري، نصرة مُحَمَّد محمود شحادة، (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل–كلية الدراسات العليا–قسم اللغة العربية، إشراف: حسام التميمي، 2013م: 3.
10. عيار الشعر، ابن طباطبا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2: 11.
11. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، المكتبة العصرية، صيدا، د ت: 70.
12. الأعمال الشعرية: 316/1.
13. أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: 109.
14. الأعمال الشعرية: 317.
15. الأعمال الشعرية: 1/ 361.
16. الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، د ت: 7.
17. سيميائية توظيف الألوان في ديوان نابغة ذبيان، عائشة بنت عودة بن رشيد، مجلة جامعة بحري للآداب والعلوم الإنسانية، العدد 12، 2018: 144.
18. ينظر: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجاً، ظاهر مُحَمَّد هزاع الزواهرة، دار الحامد، عمان–الأردن، الطبعة الأولى، 2017: 77.
19. الأعمال الشعرية: 2/ 103.
20. ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، عماد الضمور، دار الكتاب الثقافي ط1، 2005م :280–282.
21. اللون علماً وعملاً، محي الدين طالو، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط3، 2000، ص5.
22. الصورة الشعرية واستيحاء الألوان: 126.
23. دراسة اللون في شعر بلند الحيدري دراسة أسلوبية، إسراء إبراهيم مُحَمَّد السبع، مجلة الجامعة العراقية، العدد 53: 269.
24. أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: 109
25. المصدر نفسه: 110.
26. ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: د. بشرى موسى صالح، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص3.
27. ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: د. بشرى موسى صالح، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص7.
28. تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971م، ص191.

29. الأعمال الشعرية: 45/1.
30. الأعمال الشعرية: 416/1.
31. الأعمال الشعرية: 304/1.
32. أثر الفن في الشعر العربي الحديث: 111.
33. الأعمال الشعرية: 312/1.
34. ينظر: القصيدة والإزميل في التراسل بين المخيلة والعين في شعر عمر أبو ريشة، الدكتور نذير العظمة، الموقع الإلكتروني، ستار تايمز، https://www.startimes.com/?t=25869366 تاريخ المشاهدة، 2/ 3/ 2023.
35. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، عمان–الأردن، د ط،2015: 20–21.
36. ينظر: فنون السينما، عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة والإعلام، القاهرة–مصر، د ط، 2001: 5.
37. ينظر: ماهي السينما من منظور أندريه باران، دادلي أندرو، ترجمة زياد إبراهيم، مؤسسة الهنداوي، القاهرة–مصر، د ط، د ت: 15.
38. فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة–مصر، د ط، 1987: 13.
39. ينظر: الأسلوب السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مُحَمَّد عجور، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة–مصر، د ط، 2011: 97، وينظر: دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صوره المعدودة المصرية (بحث منشور)، هاشم مُحَمَّد هاشم، مجلة إضاءات نقدية، العدد 15، 2015: 130.
40. ينظر: فن المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الكارتوني، منى الصبان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، 2001: 103.
41. الأعمال الشعرية: 1/ 374–375.
42. ينظر: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المونتاج السينمائي/ الشعري نموذجاً (بحث منشور)، منى الدروزي، مجلة الآداب، العدد 14، 2014: 278.
43. ينظر: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المونتاج السينمائي: 280.
44. الأعمال الشعرية: 372/1–373.
45. البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ (بحث منشور)، زينب دريانورد والأستاذ الدكتور رسول بلاوي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 43، 2019: 794.
46. الاعمال الكامل:284/2.
47. ينظر: أسلوب المونتاج السينمائي في شعر الصائغ (بحث منشور)، زينب دريانورد والأستاذ الدكتور رسول بلاوي، مجلة بحوث في اللغة العربية، أصفهان، العدد 21، 2019: 128.
48. دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل الصورة المعدودة المصرية: 136.
49. الخطاب السينمائي/ لغة الصورة، علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، الطبعة الأولى، 2012: 347.
50. الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب (بحث منشور)، غلام رضا كريمي فرد، قيس خزاعل، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية العدد 15، 2010: 15.
51. ديوان البياتي "تجربتي الشعرية " عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، د.ط، 1972: 406.
52. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية،1984: 297.
53. الأعمال الشعرية:100/2.
54. القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، أحمد زهير رحاحلة، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، الطبعة الأولى، 2012 :144.
55. الأعمال الشعرية :435/2–436.

56. الأعمال الشعرية:386/2.
57. الأعمال الشعرية:386/2.
58. الشاعر والذات المستبدة، صالح زياد، عالم الكتب الحديث، أربد–عمان، الطبعة الأولى، 2011: 74.
59. في الصفحة الرابعة تكررت كلمة موصدة مثل: (بابٌ مُوصدةٌ–بابٌ مُغلقةٌ–دعها مُوصدةً): هنا لدينا مأخذ على العزاوي في تأنيثه لمفردة (الباب) وقد أنّثها في ديوانه في أكثر من مرة ولا نعلم السبب، والصحيح هو بابٌ موصدٌ وبابُ مغلقٌ ودَعْهُ مُوصَداً، كما جاء في المعجم الوسيط وفي لسان العرب وفي القاموس المحيط.

**(مصادر ومراجع المبحث الثاني)**


- أثر الفنون في الشعر العربي الحديث السرد والدراما والفن التشكيلي (رسالة ماجستير)، حسن مطلب مُحَّد المجالي، إشراف الأستاذ الدكتور علي عباس علوان، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، 2003.
- الأسلوب السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مُحَّد عجور، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة–مصر، د ط، 2011.
- أسلوب المونتاج السينمائي في شعر الصائغ (بحث منشور)، زينب دريانورد والأستاذ الدكتور رسول بلاوي، مجلة بحوث في اللغة العربية، أصفهان، العدد 21، 2019.
- الأعمال الشعرية لفاضل العزاوي، منشورات دار الجمل، بغداد، الطبعة الأولى، 2007م.
- تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المونتاج السينمائي/ الشعري نموذجاً (بحث منشور)، منى الدروزي، مجلة الآداب، العدد 14، 2014.
- التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، عمان–الأردن، د ط، 2015.
- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971م.
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصر، ط2، د ت.
- الخطاب السينمائي–لغة الصورة، علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، الطبعة الأولى، 2012.
- دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صوره المعدودة المصرية (بحث منشور)، هاشم مُحَّد هاشم، مجلة إضاءات نقدية، العدد 15، 2015.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، المكتبة العصرية، صيدا، د ت.
- ديوان البياتي "تجربتي الشعرية " عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، د.ط، 1972.
- الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب (بحث منشور)، غلام رضا كريمي فرد، قيس خزاعل، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية العدد 15، 2010.
- سيميائية توظيف الألوان في ديوان نابغة ذبيان، عائشة بنت عودة بن رشيد، مجلة جامعة بحري للآداب والعلوم الإنسانية، العدد 12، 2018.
- الشاعر والذات المستبدة، صالح زياد، عالم الكتب الحديث، إربد–عمان، الطبعة الأولى، 2011.
- الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، بيروت–لبنان، د.ط، 1987.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: د. بشرى موسى صالح، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 1994م.
- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، د.ت.
- ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، عماد الضمور، دار الكتاب الثقافي، الطبعة الأولى، 2005م.
- عيار الشعر، مُحَّد أحمد ابن طباطبا العلوي، دار الكتب العلمية، تحقيق: عباس عبد الستار ونعيم زرزور، بيروت، الطبعة الثانية، 2005.
- فن الشعر، إحسان عباس، دار الآداب، بيروت–لبنان، د ط، 1955.
- فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة–مصر، د ط، 1987.

- فن المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الكارتوني، منى الصبان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، 2001.
- فنون السينما، عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة والإعلام، القاهرة–مصر، د ط، 2001.
- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، أحمد زهير رحاحلة، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، الطبعة الأولى، 2012.
- القصيدة والإزميل في التراسل بين المخيلة والعين في شعر عمر أبو ريشة، الدكتور نذير العظمة، الموقع الإلكتروني، ستار تايمز، https://www.startimes.com/?t=25869366 تاريخ المشاهدة، 2/ 3/ 2023.
- اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجاً، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد، عمان–الأردن، الطبعة الأولى، 2017.
- اللون ودلالته في شعر البحتري، نصرة محمد محمود شحادة، (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل–كلية الدراسات العليا–قسم اللغة العربية، إشراف: حسام التميمي، 2013م.
- ماهي السينما من منظور أندريه باران، دادلي أندرو، ترجمة زياد إبراهيم، مؤسسة الهنداوي، القاهرة–مصر، د ط، د ت.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية،1984.
- من بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة التشكيل الجمالي للصورة الشعرية في القصيدة الجديدة (بحث منشور)، دكتورة سامية عليوات، مجلة المعيار، العدد 1، المجلد 9، 2018.

النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، د ط، 1993 :3