Journal of Human and Social Sciences (JHSS) • Vol 9, Issue 9 (2025) • P: 97 - 86
https://journals.ajsrp.com/index.php/jhss
ISSN: 2522-3380 (Online) • ISSN: 2522-3380 (Print)

Contrastive Montage in Examples of Contemporary Saudi Poetry

Ms. Mona Abdulrahman Alsaeed
College of Humanities and Social Sciences | King Saud University | KSA

Received: 21/07/2025
Revised: 06/08/2025
Accepted: 26/08/2025
Published: 30/09/2025

* Corresponding author: alsaeedm@outlook.com

Citation: Alsaeed, M. A. (2025). Contrastive Montage in Examples of Contemporary Saudi Poetry. *Journal of Humanities & Social Sciences, 9*(9), 86 – 97. https://doi.org/10.26389/AJSRP.Z230725

2025 © AISRP • Arab Institute for Sciences & Research Publishing (AISRP), United States, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: This study examines the use of cinematic montage techniques in Saudi poetry, represented by contrastive montage. It aims to explore the cinematic technique of contrastive montage that has been used in Saudi poetry, and to explore how contemporary Saudi poetry, as a literary genre, uses contrastive montage as a modern technical art. It also explores the impact of the montage technique based on the contrast of cinematic poetic scenes on poetic meaning. This study adopts a descriptive-analytical approach, analyzing and processing poetic texts to explore the contrastive montage technique applied in their poetic construction and its impact on contemporary Saudi poetry. The study concludes by confirming the presence of this cinematic technique in contemporary Saudi poetry. Saudi poets used it in two ways: first, through contrastive montage based on shot-to-shot contrasts, and second, through contrastive montage based on scene-to-scene contrasts.

Keywords: Montage - Saudi poetry - contrastive montage - scene - shot.

المونتاج التضادي في نماذج من الشعر السعودي المعاصر*

أ. منى عبد الرحمن السعيد
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية | جامعة الملك سعود | المملكة العربية السعودية

المستخلص: تتناول هذه الدراسة توظيف الشعر السعودي لتقنية المونتاج السينمائي، متمثلًا بالمونتاج التضادي، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن تقنية المونتاج التضادي السينمائية التي وُظفت في الشعر السعودي، ومعرفة كيفية توظيف الشعر السعودي المعاصر، بوصفه جنسًا أدبيًّا، لتقنية المونتاج التضادي، بوصفها فنًّا تقنيًّا حديثًا، وكذلك الكشف عن أثر تقنية المونتاج القائم على تضاد المشاهد السينمائية الشعرية على المعنى الشعري. واعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، إذ تقوم الدراسة بتحليل النصوص الشعرية ومعالجتها للكشف عن تقنية المونتاج التضادي الموظفة في بنائها الشعري، وأثر هذا التوظيف في القصيدة السعودية المعاصرة.

وخلصت هذه الدراسة في نهايتها إلى الإقرار بوجود هذه التقنية السينمائية في الشعر السعودي المعاصر، وجاء توظيف الشاعر السعودي لها على وجهين، الأول، مونتاج تضادي قائم على تضاد لقطة بلقطة، والثاني: مونتاج تضادي قائم على تضاد مشهد بمشهد.

الكلمات المفتاحية: مونتاج- شعر سعودي- مونتاج تضادي- مشهد- لقطة.

* هذا البحث مستل من رسالة الدكتوراه للباحثة في قسم اللغة العربية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الملك سعود.

المقدمة:

لم يقتصر التطور السريع الذي يشهده العالم المعاصر على النواحي المادية من الحياة فحسب، بل طال ذلك الفنون والآداب التي يشكل الشعر أحدها. ولقد كانت القصيدة العربية تسير وفق أنظمة وقوانين لازمتها لقرون عديدة؛ إلا أن عجلة التجديد والتطور قد طالتها فحررتها من هذه القوانين التي حكمتها لمدة طويلة من الزمن؛ مما فتح المجال أمام خطاب القصيدة الحديثة للانطلاق والتفاعل، متجاوزًا حدود الأجناس الأدبية، إلى الفنون الجمالية الأخرى. ومن هذه الفنون التي تفاعلت معها القصيدة الحديثة فنُّ السينما، أو ما يطلق عليه بالفن السابع.

وبالنظر إلى فن السينما، يمكن القول: إنه فن وليد الحداثة، مقارنة بفن الشعر؛ إذ نشأ في نهاية القرن التاسع عشر؛ وعلى الرغم من حداثة هذا الفن والاختلاف الظاهر بين السينما والشعر، فالأول فن بصَري والآخر فن خيالي عاطفي، إلا أن فن السينما قد أحدث أثرًا في فن الشعر، فأدخل عددًا من عناصره وتقنياته إلى الشعر، بل وأصبح بتقنياته المختلفة جزءًا من بناء القصيدة الحديثة؛ مما زاد من ثرائها وأثرها.

وبطبيعة الحال لم يكن الشعر السعودي بمعزل عن هذه التطورات والتغيرات التي فتحت المجال أمام القصيدة للتفاعل مع الفنون المختلفة التي تعد السينما أبرزها، فظهر أثر هذا الفن فيه بتوظيف تقنية المونتاج في ربط مشاهده وصوره، وسوف يتناول هذا البحث توظيف الشعر السعودي المعاصر لتقنية المونتاج السينمائي، متمثلًا بالمونتاج التضادي.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

وظف الشعراء السعوديون المعاصرون المونتاج التضادي السينمائي في نصوصهم الشعرية، وعلى الرغم من الانفتاح والتفاعل القائم بين الشعر والسينما، إلا أن المتتبع للحركة النقدية يلاحظ قلة الدراسات النقدية التي حاولت دراسة توظيف تقنية المونتاج في الشعر السعودي.

من هنا انبثقت مشكلة الدراسة التي تمثلت في تساؤل رئيس: كيف ظهر المونتاج التضادي في الشعر السعودي المعاصر؟

أسئلة البحث:

تسعى هذه الدراسة لتحقيق أهدافها من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

1- كيف ظهر المونتاج التضادي في الشعر السعودي؟
2- كيف استطاع الشعراء السعوديون الإفادة من تقنية المونتاج في بناء المشاهد والصور المتناقضة؟
3- ما الأثر الدلالي الناتج عن توظيف تقنية المونتاج التضادي السينمائية في الشعر السعودي المعاصر؟

أهداف البحث:

وتهدف هذه الدراسة، من خلال معالجتها مشكلة البحث والإجابة عن أسئلته إلى:

1- الكشف عن تقنية المونتاج التضادي السينمائية التي وُظفت في الشعر السعودي.
2- معرفة كيفية توظيف الشعر السعودي المعاصر، بوصفه جنسًا أدبيًّا، لتقنية المونتاج التضادي، بوصفها فنًّا تقنيًّا حديثًا.
3- الكشف عن أثر تقنية المونتاج القائم على تضاد المشاهد السينمائية، في بناء القصيدة ودلالاتها في الشعر السعودي.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا الموضوع من حيث كونه يتناول موضوعًا جديدًا نسبيًّا في دراسات الشعر السعودي؛ إذ يدرس توظيف الشعر السعودي لتقنية سينمائية هي المونتاج التضادي القائم على تضاد المشاهد والصور. كما تنبع أهميته من حيث كونه إضافة للدراسات البينية في مجال الدراسات الأدبية التي تدرس التلاقح بين الفنون الأدبية وغيرها من الفنون والعلوم الأخرى.

الدراسات السابقة:

وجدت الباحثة عددًا من الدراسات السابقة التي تناولت بالدراسة تقنية المونتاج في مجال الشعر بشكل عام، بالإضافة إلى دراسات تناولت توظيف هذه التقنية لدى شاعر معين أو مجموعة من الشعراء، إلا أنها لم تجد دراسة أكاديمية مستقلة تناولت توظيف هذه التقنية بشكل خاص في الشعر السعودي.

ومن أبرز الدراسات السابقة ما يلي:

- دراسة علي عشري زايد ، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. القاهرة، مكتبة الآداب. الطبعة الخامسة. 2008م.

ظهرت هذه الدراسة في طبعتها الأولى عام 1978م. وتعد هذه الدراسة رائدة في محاولة إيجاد العلاقة والتأثر والتأثير بين الفنون الأدبية وغير الأدبية مع فن الشعر. وفي نهاية هذا الكتاب، أشار المؤلف وبشكل موجز جدًّا إلى تقنية المونتاج التي استعارتها القصيدة الحديثة من الفن السينمائي، وعرض فيها نماذج شعرية عربية وظفت هذه التقنية. وسيفيد البحث منها فيما يخص هذا الجانب.

- دراسة محمد الصفراني، *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث*، الرياض، نادي الرياض الأدبي، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008م.

في أحد محاور الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب، تناول المؤلف موضوع التشكيل البصري الممارس في الشعر العربي الحديث بتقنية المونتاج وظهوره في الشعر العربي الحديث بتمظهراته المختلفة.

اهتمت هذه الدراسة بالمونتاج التضادي باعتباره أحد أنواع المونتاج السينمائي الذي وظفه الشعراء في الشعر العربي الحديث، ومما يلاحظ على هذه الدراسة أنها جاءت عامة وشاملة للشعر العربي الحديث، ومن هنا جاء اختلاف موضوع هذا البحث عنها؛ إذ يركز على الشعر السعودي، وسيفيد البحث كثيرًا مما ذكر فيها من معلومات حول هذه التقنية الموظفة في مجال مغاير لمجالها الأصلي، ألا وهو الشعر.

- دراسة حمد الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2009م.

قامت هذه الدراسة على دراسة ديوان مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش، وتركز هذه الدراسة على العلاقة بين السينما والشعر والمونتاج في المجال السينمائي والشعري، والمستوى البصري الإيقاعي.

ويتضح أن هذه الدراسة تتقاطع مع هذا البحث في اهتمامها بالمونتاج، وأثر المونتاج السينمائي على الشعر، إلا أنها تختلف من حيث تركيزها على موضوع واحد، وهو المونتاج، وكذلك اعتمادها على ديوان واحد لشاعر غير سعودي.

- دراسة أميمة عبد السلام الرواشدة، *التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر*، عمان، وزارة الثقافة، 2009م.

قامت هذه الدراسة على تناول ظاهرة التصوير المشهدي لدى عدد من الشعراء العرب. وخصصت المؤلفة الفصل الأول من هذا الكتاب للحديث عن التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة والقديمة، والتجليات الأولى للبنية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة. وفي الفصل الثاني، عرضت المؤلفة لأنماط الصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة، الوصفية والحكاية والحوارية. أما الفصل الثالث، فخصصته المؤلفة للحديث عن القصيدة المشهدية والسينما، وفيها تناولت المونتاج القائم على أساس التماثل والتناقض ودوره في تحقيق المشهدية.

من خلال هذا العرض يتضح أن الفصل الثالث من هذه الدراسة، سيفيد هذا البحث من حيث الحديث عن تقنية المونتاج الموظف في القصيدة المشهدية. هذا بالإضافة إلى أن مدار الاختلاف بين الدراسة الحالية ودراسة أميمة الرواشدة، في كون الدراسة الحالية ستتناول المونتاج التضادي بشكل مفصل ومرتبط بالإنتاج الشعري السعودي.

- دراسة محمد عجور، *التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر*، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2010م.

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا الكتاب، ناقش الكاتب مفهوم المونتاج السينمائي وأهم التقنيات المستخدمة في إنتاجه، وأهميته في مجال السينما، هذا بالإضافة للحديث عن أنواع المونتاج السينمائي وأثرها في بناء القصيدة.

ومن هنا، يتضح أن هذه الدراسة تلتقي مع موضوعي البحثي في تناولها لمونتاج التضاد باعتباره أحد أنواع المونتاج السينما الموظف في مجال الشعر، وسيفيد منها في حديثها عن المونتاج بشكل عام والمونتاج التضادي على وجه الخصوص.

- دراسة تيسير محمد الزيادات، *توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى*، عمان، دار البداية، 2010م.

ناقش المؤلف في الفصل الثالث من هذا الكتاب توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنية المونتاج السينمائي، وأشار فيه إلى شعرية المونتاج وأساليبه المختلفة، وفي هذا الجزء تحدث عن تركيب التناقض باعتباره أحد أساليب المونتاج التي ظهرت في البناء الشعري. وبالتالي ستفيد هذه الدراسة مما جاء في هذا المؤلَّف فيما يخص المونتاج والمونتاج التضادي.

- دراسة منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة (المونتاج السينمائي/الشعري نموذجًا)، *مجلة الآداب، 1* (15)، 276-302، 2015.

وقد حاولت هذه الدراسة رصد تقنية المونتاج السينمائي وأنماطه في عينة من الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة، وتوصلت الباحثة إلى وجود ستة أنماط للمونتاج السينمائي في الشعر الجزائري، وهي كالتالي: مونتاج التناقض، مونتاج التوازي، المونتاج الترابطي، المونتاج التكراري، المونتاج الفجائي، المونتاج غير المرئي/ الطولي.

ومن هنا، يتضح أن هذه الدراسة تلتقي مع موضوعي البحثي في تناولها لتقنية المونتاج في الشعر، وسيفيد موضوعي البحثي مما جاء فيها في هذا الجانب، إلا أنها تختلف مع موضوعي البحثي في كونها اقتصرت الدراسة على الشعر الجزائري المعاصر.

- دراسة أحمد عبد اللطيف أحمد عبد الرزاق، الوسائط السينمائية وأثرها في الشعر المعاصر (دراسة تطبيقية في ديوان عاشقة القمر لعبد المجيد فرغلي)، *حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، 42* (2)، 1516-1588، 2022م.

في هذه الدراسة عرض الباحث لتقنية المونتاج التي ربطت بين لقطات القصيدة ومشاهدها، وحولتها إلى ما يشبه المشاهد السينمائية. إذن تلتقي هذه الدراسة مع موضوعي البحثي في تناولها لتقنية المونتاج في الشعر، وسأفيد مما جاء فيها من هذا الجانب.

ومن خلال عرض هذه الدراسات السابقة، يمكن القول: إن وجه الاختلاف القائم بين الدراسات السابقة وموضوعي البحثي هو أن تلك الدراسات تناولت المونتاج التضادي في الشعر بشكل عام، أو الإنتاج الشعري لشاعرٍ ما، بينما يركز موضوعي البحثي على دراسة هذا الموضوع في الشعر السعودي على وجه الخصوص. كما أن الاختلاف الحاصل بين موضوعي البحثي والدراسات السابقة لا يعني انعدام الإفادة من هذه الدراسات، ذلك أنها تقع في دائرة موضوع بحثي وبالتالي، سوف أفيد منها في دراسة الشعر السعودي الذي لم تخصص له دراسة أكاديمية مستقلة في حدود علمي.

منهج الدراسة:

لقد اقتضت طبيعة هذا البحث الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، إذ يقوم البحث بتحليل النصوص الشعرية ومعالجتها للكشف عن تقنية المونتاج التضادي الموظفة في بنائها الشعري، وأثر هذا التوظيف في القصيدة. كما سيفيد البحث من دراسات الصورة الشعرية ودراسات السينما التي يمكن أن تسهم في توضيح هذه التقنية المستخدمة في الشعر.

مصطلحات الدراسة:

سينما/ cinema: هي اختصار لكلمة Cinematographe، وترجمتها الحرفية (التسجيل الحركي)، وهي كلمة متعددة المعاني، إذ تدل على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام، وتدل كذلك على عرض الأفلام، وعلى قاعة العرض، وأي نشاط في هذا الميدان. (جورنو، ماري تريز، 2007، ص16).

المونتاج Montage: هو عملية لصق اللقطات المصورة بعضها ببعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع القائم على عملية المونتاج (جورنو، ماري تريز، 2007، ص68-69).

المونتير/Monteur : هو الشخص الذي يقوم بعمل المونتاج للفيلم، حيث يقوم بتجميع وتركيب اللقطات والمشاهد ويضع العناوين للفيلم. (برونيل، أدريان، 2017، ص182).

اللقطة/ Shot: هي جزء من الفيلم، الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة منذ لحظة إدارة الكاميرا، والضغط على زر التصوير، حتى تتوقف عن التصوير، ومن هذه اللقطات يتكون المشهد، ومن مجموع هذه المشاهد يتكون الفيلم، فاللقطة هي وحدة اللغة السينمائية كما أن الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية (بدوي، 1994، ص 149).

المشهد/ Scene: هو جزء من قصة الفيلم، يحمل فكرة وغرضًا معينًا بما يخدم القصة والتسلسل الدرامي للفيلم، ويتكون من عدة لقطات، أو حتى لقطة واحدة في بعض الأحيان، دون تغيير في الزمان أو الانتقال إلى مكان آخر (شلبي، 1989، ص534).

مدخل: مفهوم المونتاج السينمائي:

يشكل المونتاج إحدى التقنيات المهمة التي يقوم عليها الفيلم السينمائي و"القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية" (كارل،1987، ص13)، بل هناك من يرى بأن "فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج" (لوتمان، 1989، ص67)، وأن السينما بمجملها ماهي إلا "لقطة ومونتاج" (السنيد، 2024، 147) كما ذهب بعضهم إلى القول: إنه "يجب اعتبار المونتاج الوسيلة المحددة للفن السينمائي، والأساس الحقيقي لخصوصية هذا الفن...، فالسينما شذرات وتجميع لهذه الشذرات" (آنبال، وأوديت فيرمو، 2000، ص 17)، فالتجميع أو التركيب هو باعتبار الكثير (العنصر الأساسي) في الفن السينمائي.

ويُعرَّف المونتاج بأنه عملية لصق اللقطات المصورة بعضها ببعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع القائم على عملية المونتاج (جورنو، ماري تريز، 2007، ص68-69)، كما يُعرَّف بأنه "ربط شريحة فيلمية بشريحة أخرى. أو ما يسمى بعملية وصل اللقطات بعضها ببعض لتكون مشاهد ثم تربط المشاهد ببعضها ليتكون منها الفيلم النهائي" (أبو شادي، 2020، ص171). إذن، المونتاج هو عملية تجميع وربط

اللقطات والمشاهد المصورة؛ لتكون متوافقة مع السيناريو والفكرة الدرامية التي يحملها، والذي يقوم بهذه العملية من ربط ووصل وترتيب للقطات الفيلم ومشاهده يسمى (مونتير)*.

إن عملية الضم والربط والتوليف التي يقوم بها المونتير لا تتم بشكل اعتباطي، فـ"عملية المونتاج ليست عملية تجميع للقطات التي تم تصويرها، بل هي عملية فكرية إبداعية" (بلال، 2013، ص89)، وهي بالمستوى الأول، تستلزم من القائم على هذا العمل أن يتمتع "بحس فني عالٍ، وذوق رفيع، وعليه المحافظة على إيقاع الفيلم في كل أجزائه. فعليه أن يعرف أين يقوم بالقطع بالضبط، دون أن يشعر المتفرج بالملل، أو يفقد الإثارة، أو يشعر بالقفز بين اللقطات. فلكل فيلم إيقاعه...، ودور المونتير الحاذق المحافظة على هذا الإيقاع" (اليحيا، 2009، ص218) وذلك من خلال ترتيب اللقطات والمشاهد بما يخدم المعنى والفكرة التي يحملها سيناريو الفيلم دون فقدان تركيز المشاهد في ذات الوقت.

أ- أهمية المونتاج في العمل السينمائي:

تتجلى أهمية المونتاج في كونه يقوم بترتيب اللقطات السينمائية مشكلًا "سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين، وموجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه" (أيزابرجر، 2003، ص77). فمن خلال المونتاج يتكون لهذه اللقطات المجتمعة والمرتبة في تتابع معين، "معنى خاصٌّ لم تكن لتعطيه فيما لو رُتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة" (زايد، 2008، ص215)، فاللقطة المفردة بحسب أرثر ايزابرجر(2003، ص77) "لا دلالة لها، بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط بلقطات أخرى في تسلسل – حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى"، فعندما تظهر لنا لقطة تصور امرأة تبتسم، وتوقف تشغيل الفيلم مؤقتًا، لشاب هذه اللقطة غموضٌ، ذلك أننا لم نعلم سبب هذه الابتسامة، فلو أتبعها المونتير بلقطة تصور لحظات سعيدة، كحفل زفاف أو أطفال يلهو بعضهم مع بعض، لكشفنا سبب هذه الابتسامة وعلمنا أنها ابتسامة تعبر عن المحبة والسعادة، بينما لو أتبعها بلقطة تصور مشاهد تعذيب، لعلمنا أن لقطة الابتسامة، هي لقطة تحمل معاني القسوة أو الانتقام، إلا أن هذا المعنى لم يظهر لنا إلا مع تتابع اللقطات التالية لها، فمن خلال المونتاج وتركيب اللقطات وتتابعها، تتضح معاني اللقطات، بل وتكتسب في بعض الأحيان معانيَ ربما تخالف معانيَها منفردة.

كما تتضح أهمية المونتاج في العمل السينمائي من خلال ربط الكثير من النقاد لهذه التقنية بفن النحو، فكما تضبط قواعدُ النحو اللغة، يضبط المونتاجُ تسلسلَ اللقطات لإنتاج الدلالة المقصودة في الفيلم، يقول صلاح فضل(1997، ص40): "المونتاج يمثل في لغة السينما ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة، فهو إذن أبرز سطورَ (الآجرومية المرئية)، فلو شاهدنا منظر غرفة مبعثرة تتمدد فيها امرأة مغتصبة مثلا وأعقب ذلك التركيز على وجه رجل يهم بالهروب من الباب فإنه لا يصبح لدينا شك في أنه فاعل هذه الجريمة؛ لأن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاور الصور هو الذي ينتج المعنى السينمائي"، تمامًا كما أن تجاور الألفاظ في اللغة هو ما يصنع المعنى.

ب- أهمية المونتاج في الإبداع الشعري:

لقد أدرك الشاعر العربي المعاصر أهمية المونتاج ووظفه لربط صوره الشعرية وبناء المعاني بناءً يحقق الأثر الذي يطمح إليه من خلال قصائده، فكما يعمل المونتير في الفيلم السينمائي على ترتيب وضم الصور والمشاهد ترتيبًا يحقق "التتابع الذي يولد المعنى- أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها، بل تكون مشوبة بالغموض. ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل- حينئذ- يصبح الفيلم ذا معنى" (أيزبرجر، 2003، ص77)، يقوم الشاعر أيضًا بهذه العملية التي يمزج فيها الألوان والأفكار والصور وفقًا لواقع التجربة التي يمر بها أو التي يعالجها عبر نسيج نصه الشعري، ويود إيصالها للمتلقي (الزيادات، 2010، ص322) من خلال، ضم وتركيب الصور الشعرية المشهدية، متأثرًا في ذلك بأساليب المونتاج السينمائي.

المونتاج التضادي في الشعر السعودي:

يقوم المونتاج- كما اتضح سابقا- على أساس تركيب وضم اللقطات والمشاهد بعضها إلى بعض، فعندما يقوم المونتير- في السينما- بضم و"تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها" (زايد،2008، ص216)، ينتج ما يسمى بـ: (مونتاج التناقض/ التضاد)*. وإن هذا التجاور المتناقض المتضاد لا يؤدي إلى تعزيز معنى هذه اللقطات فحسب، بل يخلق معنى جديدًا لم يكن ليظهر في ذهن المتلقي/ المشاهد لولا هذا التجاور، يقول فسيفولود بودفكين* (د.ت، ص35، كما في: الزيادات، 2010، ص324): "إذا أردنا تصوير حالة البؤس التي يقاسيها رجل يتضور

* الترجمة العربية لكلمة Monteur هي (محرر / المولّف) إلا أن الشائع في هذا المجال هو استخدام هذه الكلمة معرَّبة. كما أن ترجمة كلمة Montage إلى العربية هي (التجميع/ التوليف/ ترتيب) إلا أن الشائع استخدام هذه الكلمة معرَّبة كذلك.

* اختلفت المراجع بتسمية هذا النوع من المونتاج، فمنهم من أسماه بمونتاج التناقض.

* فسيفولود بودوفكين: يعد من أوائل السينمائيين العالميين، وهو مخرج وكاتب سيناريو روسي، له جهود كبيرة في مجال المونتاج، ويعد مونتاج التضاد أحد أساليب المونتاج التي تحدث عنها. (ت. 1953).

جوعًا، فإنه مما لا شك فيه أن هذه الحالة تكون أعمق تأثيرًا إذا قورنت بتصوير حالة رجل مؤثر مُفْرط في الإقبال على الطعام"، إذ تؤكد هذه الصورة المتناقضة مشاعر الجوع والفقر بشكل أكبر مما لو اكتفى المونتير بمشهد الرجل الجائع ووصف حاله.

لقد وظف الشاعر المعاصر هذا النوع من المونتاج في شعره، توظيفًا يقوم على أساس تركيب مشهد/ لقطة مع مشهد/ لقطة أخرى مناقضة لها، دون أن يراعي ترتيبها ترتيبًا منطقيًّا ومتتابعًا كما هو الشأن في تركيب الفيلم (الرواشدة،2009، ص301، وحوم، 2000، ص75)، فالأولوية في هذه العملية المونتاجية للأفكار لا لمجرد السرد القصصي (أبو شادي، 2020، ص 213). إن ما يهم الشاعر هنا، هو ربط وتركيب اللقطات والصور المتناقضة بشكل يؤدي إلى إيجاد نوع من المفارقة التصويرية تؤدي بدورها إلى خلق صورة وفكرة جديدة؛ ذلك أن "جمع الشيء مع ضده ينتج صورة جديدة في المخيلة" (الزيادات، 2010، ص324)؛ مما يثري شعرية النص ويثير عقل المتلقي ويلفت انتباهه إلى الفكرة الأساسية التي من أجلها ربط الشاعر بين الصورتين المتناقضتين.

إن توظيف الشاعر للمونتاج التضادي في قصائده وأشعاره خلق نوعًا من الانزياح على المستوى المشهدي فيها، فبدلًا من تتابع الصور والمشاهد التي يعرضها الشاعر بشكل سلس أمام المتلقي وينتقل به إلى الصور التي تليها، يأتي الشاعر بصور معاكسة لها ليحدث بذلك صدمة ومفاجأة لعقل المتلقي، تدفعه بدورها لإعادة النظر والتأمل في هذه الصور واستنباط الفكرة التي قصدها الشاعر من جمعه لهذين الضدين.

ومن خلال دراسة نماذج من الشعر السعودي المعاصر، وُجِد أن المونتاج التضادي قد جاء فيه على وجهين، الأول تضاد لقطة بلقطة، والثاني تضاد واصطدام مشهد مكتمل بمشهد آخر.

أولا: تضاد لقطة بلقطة:

وفي هذا النوع من المونتاج يفتت الشاعر الطرفين المتناقضين إلى مجموعة عناصر جزئية، ثم يضع كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر (زايد، 2008، ص136)، ومن ذلك قول الشاعر (الخضري،2014، ص39):

يمد لي يده النحيلة
يصافحني...
يصفعني...
يبتسم في وجهي...
يبكيني ويحزنني

تتوالى اللقطات المتضادة في هذا المقطع الشعري، فتأتي اللقطة الأولى (المصافحة) إيجابية لا تثير النفس ولا توترها، بما تحمله من معنى الود والقرب والسلام والإحساس بالأمن، إلا أن الشاعر/ المونتير يفاجئ المتلقي عندما يتبعها بلقطة معاكسة لها (الصفع)، بما تحمله من معنى سلبي يثير النفس ويوترها، حيث الغدر والقسوة والعداء والغضب، ولم يكتفِ الشاعر بهتين اللقطتين فحسب، بل يتبعها بلقطة أخرى مضادة لها من حيث الإيجاب والسلب، فتحمل لقطة الابتسام بما تحمله من معنى يهدئ النفس بعد انفعالها وتوترها الناتج عن اللقطة السابقة لها (لقطة الصفع)، وبعد هذا الهدوء الذي طغى على النفس بعد لقطة الابتسام، يعود إلى النفس اضطرابها وتوترها مع اللقطة الأخيرة التي ينهي الشاعر فيها مقطعه الشعري، وذلك بقوله: (يبكيني ويحزنني). إن هذا التوتر والتضاد الناتج عن ضم وتركيب اللقطات المتضادة سلبًا وإيجابًا خلق مفارقة في البناء الشعري/ المشهدي، صدمت التتابع المنطقي الذي توقعه المتلقي، وخلق لديه معنى أعمق أثرًا مما لو كانت لقطات مرتبطة متتابعة بسلاسة، فاللقطات بحسب سيرجي إيزنشتاين*، يجب ألا ترتبط بقدر ما يجب أن تتصادم (بن سعيد، وبنعمر، 2020، ص157)، فالتصادم هو ما يخلق الدلالة في كثير من اللقطات والمشاهد.

ومن التصادم المشهدي كذلك، ما بدأ به المونتير/ الشاعر إبراهيم الجريفاني قصيدته (اكتبيني بين ذراعيك من الأحياء)، إذ استهل الشاعر هذه القصيدة بلقطات متناقضة، لافتًا من خلالها الانتباه والتركيز للدلالة التي يضمنها الشاعر هذه اللقطات، إذ يقول (الجريفاني، 2010، ص113):

ها أنت تنثرين أوراق الورد..
كما نثر الخريفُ أوراق الشجر..
أنت تمنحينها الحياة..
الخريفُ أعلنها وفاة..

تبدأ القصيدة بلقطات متوالية تواليًا متناقضًا، إذ تُظهر اللقطة الأولى مشهد الفتاة وهي تنثر الورد وما يحمله هذا الفعل من معنى إيجابيٍ وما يثيره في النفس من الإحساس بالحب والترحيب والدعوة للإقبال، وهذا الفعل جزء من الموروث الثقافي والأعراف الاجتماعية السائدة

* سيرجي إيزنشتاين: مخرج سينمائي روسي، يعد من أبرز وأهم السينمائيين العالميين، له آراء وجهود كبيرة في تطوير المونتاج السينمائي. (ت. 1948)

في بلادنا العربية، بينما تظهر اللقطة التالية مشهدًا مناقضًا للمشهد الأول، وهو تساقط أوراق الشجر في فصل الخريف، باعثًا في النفس مشاعرَ سلبيةً، كالإحساس بالتخلي والوداع وانقطاع الأمل.

وعلى الرَّغم من التماثل الذي يبدو للمشاهد/ القارئ لأول وهلة بين اللقطتين، والذي يظهر أولًا لغويًّا في قوله (كما)، ويظهر أيضًا من خلال تماثل الفعل وهو (النثر)، إلا أن اللقطتين مناقضتان من حيث الصورة، فأوراق الورد ملونة، بألوان الورد الجميلة، نضرة وغضة، بينما أوراق الشجر المتساقطة في فصل الخريف، باهتة، مصفرة اصفرار المرض والموت، وشتان ما بين هاتين الصورتين، كما أنها متناقضة أيضًا من حيث المعنى، إذ تحمل اللقطة الأولى معنى الحب والترحيب، بينما تحمل اللقطة الثانية معنى التخلي والوداع واليأس كذلك.

يلي هاتين اللقطتين لقطتان متضادتان، كل واحدة منهما تابعة ومتممة للقطتين السابقتين (الجريفاني، 2010، ص113):

ها أنت تنثرين أوراق الورد..
كما نثر الخريفُ أوراق الشجر..
أنت تمنحينها الحياة..
الخريفُ أعلنها وفاة..

ففي قوله: (أنت تمنحينها الحياة..) يؤكد على المعنى الإيجابي الذي حملته اللقطة الأولى (نثر الورد)، إذ تبعث الفتاة بنثرها للورد الحياةَ للورد، فعلى الرَّغم من نزع أوراق الورد من أغصانها وقطع مصادر الغذاء والحياة عنها، إلا أنها بعثت في هذه الأوراق الحياة، فحياة الورد لا تكون إلا عندما يتم توظيفه واستخدامه لنشر معاني الحب، والرغبة والترحيب والأمل. وعلى النقيض من هذا قوله: (الخريف أعلنها وفاة..) إذ حمل هذا القول معنى سلبيًّا مؤلمًا وهو (إعلان الوفاة) وبالتالي، لا أملَ، لا حبَّ، بل تخلٍّ ووداع.

عملت هذه اللقطات، بما فيها من تناقضات ما بين المعاني الإيجابية والسلبية والموت والحياة على خلق مفارقة درامية، شكلت بدورها أداة فاعلة في إثارة المشاعر لدى المشاهد/ المتلقي، فـ"هي أهم وأقوى وسائل التأثير الدرامي" على حد تعبير عجور(2010، ص282)، وعملت على لفت انتباه المشاهد/ المتلقي للمعنى الذي أراد إبرازه وتأكيده من خلال هذا التضاد، فمحبوبته هي الحياة، وهي الباعثة على الحياة كذلك، ويدل على ذلك ما كتبه الشاعر عنوانًا لهذه القصيدة، ولم يكن للشاعر أن يجسد هذا المعنى، بهذه القوة والأثر، من دون الاستعانة بالمونتاج التضادي الذي خلق بدوره هذه المفارقة.

كما وظف الشاعر السعودي المونتاج التضادي القائم على تصادم اللقطات للتأكيد على مشاعره وأحاسيسه، كما في قول الشاعر (الخضري، 2014، ص68):

تأتين...
تروحين...
تبكين...
تضحكين...
تحبين أو لا تحبين
يغشاك الوهم
تموتين
لم يعد يعنيني الأمر

يصور الشاعر هنا في خطابه الموجه نحو محبوبته السابقة، لقطات متعددة لها، موظفًا مونتاج التضاد، إذ يصور الشاعر في اللقطة الأولى مشهدًا بصريًّا لحضور المحبوبة وإقبالها على الشاعر، بينما تصور اللقطة الثانية عكس ذلك، حيث انصرافها وإدبارها، كما يصور الشاعر بعد ذلك بكاء هذه المرأة، وأتبع ذلك بلقطة معاكسة لها، إذ يصورها وهي بحالة الضحك. لقد عمد الشاعر في هذه المقطوعة على تناوب اللقطات الإيجابية والسلبية التي تصور أحوال هذه المرأة التي أحبها في يوم ما، ومن الطبيعي أن تعكس هذه اللقطات الإيجابية السعادة فيما لو جاءت مفردة، دون ضمها وتركيبها مع لقطات مضادة لها، فإقبال المحبوب ورؤيته يضحك، هي من أسمى آمال المحب، وكذلك في اللقطات السلبية، إذ تشكل هذه اللقطات وحدها، كلقطة رحيل المحبوب ولقطة بكائه، آخر ما يرجوه المحب من محبوبه، إلا أن الشاعر بضم هذه اللقطات وتركيبها مع اللقطات المضادة لها مشكلًا ثنائيات ضدية، أكد على معنى آخر لم يكن ليظهر بهذه القوة والأثر، إذ كشفت هذه اللقطات مجتمعة عن اللامبالاة وانعدام المشاعر التي يحملها الشاعر تجاه هذه المرأة.

ومن المونتاج التضادي بين اللقطات، ما وجد في مشهد يصور لقاء الشاعر بامرأة كان على علاقة بها لمدة من الزمن، وإلى أي حد بلغ اختلافهما، وعدم قدرة كل منهما على فهم الآخر، وفيها يقول الشاعر(التركي، 2023، ص110):

والتقينا..
في مقهى مكتظ بالضوء..

اخترنا زاوية بعيدة
لم يكن يجمعنا الحب، بل سوء الفهم..
كانت خريطتنا متاهة، وكنا ضائعين..
...
أشرب الشاي الإنجليزي
وتشربُ قهوتها
لا تراني قدر ما تحدق في الطاولة
ولا أراها قدر ما أحدق في نظرتها على الطاولة

يصور الشاعر في هذه القصيدة مشهد لقائه بامرأة كان على علاقة بها لفترة من الزمن، واصفًا من خلال لقطات هذا المشهد، درجة الاختلاف وعدم التوافق بينهما، هذا الاختلاف الذي جعل الشاعر يعمد إلى توظف مونتاج التضاد في تركيبه للقطات الكاميرا المسلطة على الطاولة الواقعة بينهما، ففي اللقطة الأولى صورت الكاميرا المشروب الذي يتناوله الشاعر وهو الشاي، بينما جاءت اللقطة التالية معاكسة لها، إذ صورت المشروب الذي تتناوله المرأة وهو القهوة، ومن السائد اعتبار هذين المشروبين مختلفين تمامًا، لا من حيث طبيعتهما فحسب، بل من حيث انقسام الناس وتوجههم وميلهم لأحدهما دون الآخر إلى درجة تعصبهم وتشكلهم لأحزاب مناصرة لأحدهما ضد الآخر.

ثانيا: تضاد مشهد بمشهد:

والوجه الآخر للمونتاج الشعري المتضاد، هو مونتاج التضاد بين المشهد والآخر، "وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملًا، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملًا أيضا وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحًا وفادحًا" (زايد، 2008، ص132)، يقول الشاعر (المطرفي،2021، ص63):

في قاع النهر
سمكةٌ يائسةٌ
تنظر للأعلى
تبحث عن صنارة
وصيادٌ بلا أمل
يتأمل النهر
ويبحث عن غرق.

قامت هذه القصيدة على مشهدين، المشهد الأول جاء من قاع النهر، حيث السمكة البائسة التي تنظر إلى الأعلى، وتبحث عن سنارة لتنتشلها من قاع النهر للأعلى، وفي مقابلها مشهد الصياد اليائس الذي يتأمل النهر ويطمح للغرق. فمن الطبيعي أن تكون غاية الصياد هي صيد السمك، الذي يتطلب بطبيعة الحال محاولة إخراج السمك من الماء، إلا أن الصياد في هذه اللقطة يفكر، عوضًا عن إخراج السمك من الماء، بالقفز للماء وإغراق نفسه. وكذلك الحال بالنسبة للسمكة، التي تتمنى إيجاد سنارة تأخذ بها إلى خارج الماء، حيث الموت، وهذا يتنافى بطبيعة الحال مع الشعور الطبيعي وغريزة البقاء والحياة التي تتطلب من السمكة الهروب من الصنارة، يطغى على هذين المشهدين حالة نفسية واحدة، وهي حالة اليأس التي عزز من ظهورها وتأثيرها على المتلقي/ المشاهد، التناقض الحاصل بين المشهدين، مشهد السمكة التي تنظر لأعلى بحثًا عن سبيل لإنهاء حياتها، ومشهد الصياد الذي بدوره ينظر للأسفل بحثًا عن سبيل لإنهاء حياته، وحتى دون أن يحدث أي التقاء بينهما، وهذا يترك المجال واسعًا أمام المتلقي/ المشاهد لتخيل نهاية هذين المشهدين.

ولم يكتفِ الشاعر في هذه القصيدة بمونتاج التضاد على مستوى المشهد وأفكاره فحسب، بل تجاوز ذلك إلى التناقض على مستوى زوايا التصوير، إذ جاءت زاوية الكاميرا في اللقطة الأولى منخفضة جدًّا، تسلط تركيزها على نقطة عالية (السمكة وهي تبحث بيأس عن صنارة تلتقطها لتنهي حياتها)، بينما جاءت زاوية المشهد الذي يليه متناقضة تمامًا معها، إذ جاءت زاويتها عالية جدًّا، إذ تكون الكاميرا فيها مركبة في منصة علوية، وتنظر باتجاه الأسفل (رابيجير،2013، ص762) حيث موضوع المشهد (الصياد، النهر من أسفله)، وهذا التناقض بدوره بين زوايا الكاميرا، لعب دورًا مهمًّا في إبراز المعنى الرئيس لهذه المشاهد وتعزيز عمق أثرها على القارئ/ المشاهد.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر (الحرز، 2015، ص102-103):

حزين أنا
اليوم.
كنت أعمى

اركب صهوة جوادي،
وأربي الليل بسهم،
وأعود بالصيد وفير من طرائد الشعر.
حزين أنا
اليوم
لأني أبصرت الشعر
يمشي في وضح النهار،
ولم يكن معي قوسي،
أو حصاني.
وأيضا لم أكن أعمى.

يصور المشهد الأول حالة الشاعر من حيث كونه أعمى، على صهوة جواد، معه سلاحه (سهم)، وقت الليل، يعود بصيد وفير، أما المشهد الثاني، فقد جاء على عكسه تمامًا، إذ كان مبصرًا لطريدته (الشعر)، وقت النهار، لم يكن معه سلاحه ولا حصانه. لقد عزز هذا التركيب المتضاد المعنى الذي أراد الشاعر/ المونتير الإيحاء به وهو النقصان وعدم الكمال في كل الحالات، وربما كان يحيل، من خلال هذا التضاد إلى أن الشعر هو وليد الغموض ووليد الشك وعدم اليقين، فهل يعني هذا أن الشعر يحتاج إلى غموض وعدم وضوح حتى يصل الشاعر إلى المعنى وتحقيق الشعرية؟! وهل يعني ذلك أن المعنى كلما كان مكشوفًا ظاهرًا تكون رؤية الشاعر أقل وضوحًا وتُفتقد الشعرية؟

وإلى جانب المونتاج التضادي، وظف الشاعر أيضًا مونتاج التكرار ليضيف معنى آخر إلى المعنى الذي يحمله المونتاج التضادي (النقصان وعدم الكمال في كل الحالات)، وهو معنى الحزن، إذ تكررت لقطة الشاعر وهو حزين، ليؤكد بذلك حزن الشاعر وألمه من حالة النقص التي تعتريه في حالاته المختلفة.

ومن النماذج التي وظف فيها الشاعر السعودي تقنية المونتاج التضادي توظيفًا يبرز المعنى الذي يرمي إليه ومعمقًا لأثره في النفس، قصيدة (كفان) للشاعر محمد حبيبي (2011، ص24):

كف امرأة في ناصية الشارع..
من ليل عباءتها انشقت
بارقة،
قطيفة قيض، صدعتك؛
لتغمز "موبايل"
+++
كف امرأة في ذات الشارع..
من باهت لون عباءتها انحسرت،
عن رغبة طفل، تتأرجح هامته، ملزوقا
بالظهر..
تغوص، ببطء، للقاع
تنوش ذباب الحاوية،
لترتفع أخيرا؛
ماسحة عن قطعة خبزٍ،
تالف قشرات الموز..

يبني الشاعر هذه القصيدة بمجملها على مشهدين، يصور في الأول امرأة يبدو عليها معالم الغنى، بما ترتديه من العباءة ذات السواد الحالك، وما تحمله بيدها من هاتف نقال، بينما يصور في المشهد التالي، صورة امرأة تبدو عليها معالم الفقر والشقاء والحاجة، ابتداء من عباءتها ذات اللون الباهت ووقوفها لدى حاوية مليئة بالذباب، وبحثها في داخل هذه الحاوية لمدة من الزمن، انتهاء بقطعة الخبز التي أخرجتها من هذه الحاوية ومسحها لها عن بقايا قشور الموز. لقد وظف الشاعر في هذه القصيدة مونتاج التضاد في ربطه بين هذين المشهدين، مبتدئًا في ذلك بتصوير حياة الغنى والاكتفاء، معقبًا إياه بمشهد مضاد يصور حياة الفقر والحاجة، وهذا الأمر بدوره خلق نوعًا من المفارقة التصويرية أدت بدورها إلى مفاجأة المتلقي وصدمه والتأثير فيه بشكل أبلغ مما لو اكتفى الشاعر بتصوير مشهد الفقر فقط، ذلك أن المشهد وحده- بما فيه من تفاصيل تصور حالة الفقر والحاجة- قد يعجز عن إيصال المعنى بالعمق الذي أراده الشاعر إلا بضمه لمشهد يناقضه تمامًا ويصطدم

به إحساس المتلقي، يقول بودوفكين (د.ت، ص35، كما في: الزيادات، 2010، ص324) مؤكدًا على الأثر العميق لهذا النوع من المونتاج: "إذا أردنا تصوير حالة البؤس التي يقاسيها رجل يتضور جوعًا، فإنه مما لا شك فيه أن هذه الحالة تكون أعمق تأثيرًا إذا قورنت بتصوير حالة رجل مؤثر مُفْرط في الإقبال على الطعام"، ومثل ذلك تمامًا قوله: (حبيبي، 2011، ص25):

ليل العودة للمدرسة،
أمام رفوف القرطاسية..
بين الأدوات "الروكو" و"الباركر"..
يقف صبي الاثني عشر ربيعًا،
يختار لصغرى تشبه
علبة "هندسة"، وحقيبة "فلة"
+++
في الخارج..
منعكس (بزجاج القرطاسية)
طفل بالعاشرة وصغرى تشبه
وقفًا ليعدا
بأصابع كفين صغيرين وخشنين،
ريالات معروقة..
أجرهما، عن جر ودفع العربات...

تبدأ هذه القصيدة بمشهد من داخل المكتبة، وفي ليلة العودة للمدرسة، يصور فيه أخ ساعد أخته في اختيارها لمشترياتها، والتي كان من بينها حقيبة تحمل صورة الدمية (فلة) التي تكاد تكون حلم كل طفلة، ويتبعه بمشهد آخر، يحدث في ذات الوقت (ليلة العودة للمدرسة)، لطفل وطفلة يعانيان من شظف العيش والفاقة، يقف أحدهما بجانب الآخر؛ ليعدا ما كسباه من عملهما طوال النهار في جر ودفع العربات. إن هذا التناقض بين المشهد الذي افتتح فيه الشاعر قصيدته، والمشهد الذي يتبعه، ساعد وبشكل واضح وجلي على إبراز المعنى والفكرة التي يريدها الشاعر، فلو اكتفى الشاعر بالمشهد الثاني دون الأول، لما كان له نفس العمق والأثر في النفس، ربما قد يكون له أثر في النفس، ولكن هذا الأثر قد لا يصل إلى العمق والتأثير الذي يحصل عندما يخلق الشاعر صدمة مشهدية بضم مشهدين متضادين. كما أن الشاعر في هذه القصيدة لم يكتف بالتضاد على مستوى الفكرة التي يحملها المشهد، فكرة الغنى وتوفر المال وحرية الاختيار وفكرة الفقر وانعدام المال وصعوبة الحصول عليه، بل خلق نوعًا من التضاد في المكان، فالمشهد الأول، يحدث في ليلة العودة للمدرسة، داخل المكتبة، حيث الإضاءة وكثرة الزبائن في هذا الوقت من السنة، مما يبعث الشعور بالأمان والطمأنينة، أما المشهد الثاني فيحدث خارج المكتبة، وفي الليل، في مكان مفتوح، قد يتعرض فيه الأطفال للخطر دون وجود رقيب. إن التضاد المكاني لهذين المشهدين، بما يبعثان في النفس من مشاعر مختلفة، لعب دورًا مهمًّا في إبراز الفكرة الرئيسية لهذه القصيدة وعزز من عمق أثرها في المتلقي.

ومن توظيف المونتاج التضادي في بناء المشاهد الشعرية في الشعر السعودي، قول الشاعرة أشجان هندي (2010، ص196):

أغمر المساحيق بوجهي،
أشد على الفرشاة شعري
حتى نهاياته
أنظر في فضاءات مرآتي
حتى نهاياتها؛
أراني سندريلا
يحملها موكب غزلان.
أدخل عتمة تصوير
ألتقط وجها لصورتي
بعد جفافه
أراني مسخًا في صورة إنسان.

تصور الشاعرة في هذا المشهد حالها وهي أمام المرآة تضع مساحيق التجميل على وجهها وتسرح شعرها بشكل جعلها تبدو وكأنها سندريلا يحملها موكب من الغزلان، أما المشهد التالي، جاء على النقيض من ذلك تمامًا، حيث غرفة التصوير المظلمة، والتقاطها للصورة

الشخصية التي أظهرتها مسخًا، لا سندريلا كما في المشهد الأول. كما يمكن القول: إن التناقض بين صورة السندريلا والمسخ لم يكن الأمر الوحيد الذي أدى إلى خلق التضاد على مستوى المشهدين، إذ جاء المشهد الأول واضح التفاصيل مضيئًا، ودل على ذلك ما ذكرته الشاعرة من تفاصيل المشهد، إذ غالبًا ما تضع المرأة مساحيق التجميل في مكان ذي إضاءة عالية، كما دل على ذلك وضوح رؤيتها لنفسها في المرآة، فلا يمكن الرؤية بوضوح في حال العتمة، كما ساهمت المشاعر المحملة في هذين المشهدين على تعزيز هذا التضاد والتصادم، حيث حمل المشهد الأول مشاعر الإعجاب والقبول، بينما حمل المشهد الثاني مشاعر الرفض والإنكار.

ومن المونتاج التضادي ما جاء على لسان الشاعر المونتير صالح زمانان (2018، ص76):

بعد فوات الأوان
استحت رصاصة
في زمن الصدأ
فسمحت للتربة أن تقطنها
ونبتت فيها زهرة
ذات الرصاصة
التي أطلقت رأسها يومًا
لاصطياد حمامة
فأصابت رأس البستاني
ونبتت فيه الفجيعة.

يقسِّم الشاعر قصيدته إلى جزأين، كل جزء يمثل مشهدًا مغايرًا، بل مناقضًا للمشهد الآخر، وعلى الرغم من كون البطل فيهما واحدًا، وهو (الرصاصة). ففي المشهد الأول صور الشاعر الرصاصة التي ملأتها التربة ونبت بداخلها زهرة، أما المشهد الثاني فيأتي حاملًا معنى مضادًا ومناقضًا للمشهد الأول، فيصور الرصاصة وهي منطلقة باتجاه هدفها (الحمامة)، إلا أنها تصيب رأس بستاني بدلًا من الحمامة، مخلفة بذلك فجيعة لموت هذا البستاني. يتضاد هذان المشهدان في كون الأول يحمل معنى السلام، الأمان، فالرصاصة في هذا المشهد، لا تبعث على الخوف كما هو معتاد، بل توحي بمشاعر الأمن والسلام إلى درجة أنها سمحت للزهرة أن تنبت فيها. إلى جانب ذلك، وظف الشاعر تقنية الفلاش باك والتلاعب بالزمن في بناء مشاهده في هذه القصيدة، فاستهلها بمشهد من الزمن الحاضر، إلا أنه في المشهد الثاني، عاد بالزمن إلى الماضي ليُظهر ويُبز التضاد بين هذين المشهدين، هذا التضاد الذي لم يكن ليظهر دون اللجوء لهذه التقنية (الفلاش باك) التي كشفت لنا الحقيقة الصادمة، وهي أن ذات الرصاصة تسببت بفجيعة عندما أصابت البستاني بدلًا من الحمامة. كما تظهر المفارقة والتضاد بين هذين المشهدين من حيث الحركة والسكون، فالمشهد الأول يمتاز بكونه مشهدًا ثابتًا، حيث صورة الرصاصة والتربة والزهرة، بينما يأتي المشهد الثاني متحركًا، فيصور حركة وانطلاق الرصاصة التي أخطأت الهدف وأصابت رأس البستاني، مستخدمًا الكاميرا الواسعة جدًّا، والتي تصور عناصر الكادر كاملًا من على بعد كاف، دون الحاجة لتقريب الكاميرا وإبعادها، وهذا بدوره أكد على المفارقة والتضاد الواقع بين المشهدين، إذ صور الشاعرُ المشهد الأول باستخدام عدسة الكاميرا الضيقة والقريبة جدًّا من هدفها في التصوير، فجاءت مركزة على الرصاصة، تصور التربة التي ملأتها، والزهرة التي نبتت فيها.

لقد أبدع الشاعر في هذه القصيدة/ الفيلم وأظهر براعته بناء قصيدته على الثنائيات الضدية (زمن حاضر وماضي- كاميرا ذات عدسة واسعة وأخرى ضيقة مركزة- زهرة وسلام في مقابل الموت والفجيعة)، وعمل على ربط مشاهد هذه القصيدة من خلال مونتاج التضاد ليجسد المعنى الذي يريده أمام أبصار المشاهدين/ المتلقين، هذا المعنى الذي لم يكن ليبلغ تأثيره على المشاهد/ المتلقي هذا الحد لو جاء به بشكل مباشر وبسيط، كأن يقول محذرا: (لا تنخدعوا بالمظاهر السطحية وواقع الحياة، فلربما كان الماضي يحمل حقيقة مخالفة إلى حد التناقض).

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة المونتاج التضادي في نماذج من الشعر السعودي المعاصر وتوصلت في نهايتها إلى القول: إن الشاعر السعودي كان على وعي بأسلوب المونتاج التضادي السينمائي، وأثره الجمالي والدلالي، فوظفه في شعره على وجهين، الأول كان على مستوى اللقطات والصور المفردة، إذ جاء الشاعر بلقطات وصور مفردة وأتبعها بلقاطات وصور معاكسة ومضادة لها، والثاني كان على مستوى المشاهد والصور المركبة، وفي هذا الأسلوب يأتي الشاعر بمجموعة من الصور التي تكوّن مشهدًا متكاملًا ثم يتبعه بمشهد آخر مضاد له. لقد أفاد الشاعر السعودي من هذه التقنية السينمائية في التعبير عن تجربته الشعرية وخلق دلالات جديدة على مستوى القصيدة من ناحية، وتعزيز دلالات الصور المتناقضة من ناحية أخرى، والتأكيد على معنى دون غيره، كتأكيد الرفض على سبيل المثال، والتخلي، والاختلاف، واليأس. كما ساهم

توظيف هذه التقنية السينمائية في خلق انزياح مشهدي عمل بدوره على لفت انتباه المتلقي وتركيزه على الفكرة التي أرادها عند جمعه لهذه اللقطات والمشاهد المتضادة.

المصادروالمراجع:

- آنبال، جي، وآلان وأوديت فيرمو. (2000). *المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية* (مي التلمساني). القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- أيزابرجر، آرثر. (2003). *النقد الثقافي* (وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي). القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- بدوي، أحمد زكي. (1994). *معجم مصطلحات الإعلام*. القاهرة. دار الكتاب المصري.
- برونيل، أدريان. (2017). *سيناريو الفيلم السينمائي* (مصطفى محرم). القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع.
- بلال، علي عزيز. (2013). *الفيلم التسجيلي التلفزيوني- من الفكرة إلى الشاشة*. دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- بودوفكين. (د. ت). *الفن السينمائي* (صلاح التهامي). دار الفكر.
- التركي، محمد. (2023). *قسم المفقودين*. تونس، مسكيلياني للنشر والتوزيع.
- الجريفاني، إبراهيم. (2010). *نثيث الروح*. جدة، دار الرملك.
- جورنو، ماري تريز. (2007). *معجم المصطلحات السينمائية* (فائز بشور). دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- حبيبي، محمد. (2011). *جالسا مع وحدك/ نصوص شعرية*. الكويت، مسعى للنشر والتوزيع.
- الحرز، محمد. (2015). *قصيدة مضيئة بمجاز واحد*. المنامة، مسعى للنشر والتوزيع.
- حوم، علي. (2000). *أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر- الشعر المصري نموذجًا*. الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.
- الخضري، محمد. (2014). *يشبهك البحر*. عمان، فضاءات للنشر والتوزيع.
- الدوخي، حمد. (2009). *المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة*. دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
- دوزة، منى. (2015). تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة "المونتاج السينمائي/الشعري نموذجًا". *مجلة الآداب، 1* (15)، 276-302. https://fac.umc.edu.dz/fll/images/adabe15/mouna%20doza.pd
- رابيجر، مايكل. (2013). *الإخراج السينمائي تقنيات وجماليات* (أحمد يوسف). القاهرة، المركز القومي للترجمة.
- رايس، كارل. (1987). *فن المونتاج السينمائي* (أحمد الحضري). القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- رشيدة، بن سعيد، وبنعمر، عزوز. (2020). الدلالة الفنية للمونتاج السينمائي (فيلم كريم بلقاسم أنموذجًا). *مجلة آفاق سينمائية، 7* (2). ص 147-166. https://asjp.cerist.dz/en/downArticle/158/7/2/138184
- الرواشدة، أميمة عبد السلام. (2009). *التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر*. عمان، وزارة الثقافة.
- زايد، علي عشري. (2008). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة* (الطبعة الخامسة). القاهرة، مكتبة الآداب.
- زمانان، صالح. (2018). *أعطال الظهيرة* (الطبعة الثانية). الكويت، منشورات تكوين.
- الزيادات، تيسير محمد. (2010). *توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى*. عمان، دار البداية.
- السنيد، يزيد. (2024). *الجمالية في السينما*. الخبر، جسور الثقافة.
- أبو شادي، علي. (2020). *سحر السينما*. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
- شلبي، كرم. (1989). *معجم المصطلحات الإعلامية*. القاهرة، دار الشروق.
- الصفراني، محمد. (2008). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث*. الرياض، نادي الرياض الأدبي؛ والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- عبد الرزاق، أحمد عبد اللطيف أحمد. (2022). الوسائط السينمائية وأثرها في الشعر المعاصر " دراسة تطبيقية في ديوان عاشقة القمر لعبد المجيد فرغلي". *حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، 42* (2)، 1516-1588. https://doi.org/10.21608/bfla.2022.277673
- عجور، محمد. (2010). *التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر*. الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.
- فضل، صلاح. (1997). *قراءة الصورة وصور القراءة*. القاهرة، دار الشروق.
- لوتمان، يوري. (1989). *مدخل إلى سيميائية الفيلم* (نبيل الدبس). دمشق، النادي السينمائي بدمشق.
- المطرفي، محمد. (2021). *كما لو كان رحيلك مزحة*. الدمام، دار أثر للنشر والتوزيع.
- هندي، أشجان محمد. (2010). *ريق الغيمات ويليه مطر بنكهة الليمون ويليه للحلم رائحة المطر*. الرياض، نادي الرياض الأدبي؛ والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- اليحيا، فهد سعود. (2009). *كيف تصنع فيلمًا- مدخل إلى الفنون السينمائية*.