جامعة الخليل

كلّيّة الدّراسات العليا والبحث العلميّ

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

التّقنيّات السّينمائيّة في شعر أمل دنقل

إعداد الطّالبة

بيان يوسف مطاوع ترتوري

إشراف الدّكتور

حسام محمّد التّميميّ

أستاذ الأدب العربيّ المشارك

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها

بكلّيّة الدّراسات العليا والبحث العلميّ في جامعة الخليل

الفصل الدّراسيّ الأوّل 2022/2023

الإهداء

إلى والديّ العزيزيْن.. رضاكما نورٌ يشعّ في قلبي وييسّر طريقي وفضلكما عليّ لا تسعه الصّفحات الطّوال

إلى زوجي الغالي.. سندكَ وتحفيزك داعمٌ لي دائمًا وأبدًا وكلماتك الدّافئة احتياج لا غنى لي عنه

إلى توأمي وقطعتين من روحي.. وجودكما سرّ بقائي وعطائي

وضحكتكما السّاحرة تمدّني بالحياة وتوقد فيّ شعلة الاستمراريّة كلّما كادت أن تنطفئ

إلى أخواتي وإخوتي والأصدقاء.. مانحي الأمل والبهجة

الباحثة

شكر وتقدير

الحمد لله دائمًا وأبدًا والشّكر له على كرمه الدّائم، فهو السّند والمعين على تخطّي الصّعاب والعوائق، برحمته وتوفيقه.

والشّكر لأستاذي الدّكتور حسام التّميمي على إشرافه ونصحه وتوجيهاته القيّمة المثرية.

الباحثة

المحتويات

الموضوع	رقم الصّفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ت
المحتويات.....	ث
ملخّص.....	خ
مقدّمة	د
مدخل	1
أوّلًا– تداخل الفنون	1
ثانيًا– علاقة الشّعر والسّينما	7
ثالثًا– السّينما الشّعريّة والشّعريّة السّينمائيّة	12
رابعًا– مفهوم التّقنيّات الفنّيّة وأهمّيّتها	16

الفصل الأوّل

السّيناريو السّينمائيّ في شعر أمل دنقل (18–58)

- السّيناريو: مفهومه، وسماته، وأهمّيّته 19
- تجلّي تقنيّة السّيناريو في الشّعر الحديث 23
- بنية السّيناريو وشكله 25

أ– الفكرة 29

ب– التّمهيد/الاستهلال 30

الموضوع	رقم الصّفحة

ج- التّطوير/ المجابهة 31

د- النّهاية/ حلّ العقدة 32

- بنية السّيناريو في شعر أمل دنقل 33

- **أنواع السّيناريو** 40

-أنواع السّيناريو في شعر أمل دنقل 42

أ- سيناريو المشهد الواحد 42

ب- سيناريو المشاهد المتعدّدة 44

- **أنماط سرد السيناريو** 51

- أنماط سرد السّيناريو في شعر أمل دنقل 53

الفصل الثاني

التّصوير السّينمائيّ في شعر أمل دنقل (59-99)

- **مفهوم التّصوير السّينمائيّ وأهمّيّته** 60

- **الصّورة الشّعريّة والصّورة السّينمائيّة** 62

- **الكاميرا: موقعها وحركتها وزوايا التّصوير** 65

أ- موقع الكاميرا 65

ب- حركة الكاميرا 67

ج- زوايا التّصوير 69

- **اللّقطة وأنواعها** 71

- **الإخراج الفنّيّ للصّورة السّينمائيّة** 75

أ- الإضاءة 76

ب- المؤثّرات البصريّة/تصميم المناظر 78

ج- المؤثّرات السّمعيّة 80

- **تقنيّات التّصوير السّينمائيّ وتجلّيها في شعر أمل دنقل**..... 82

- **الموضوع** **رقم الصّفحة**

أ- الحداد يليق بقطر النّدى 83
ب- ميتة عصرّيّة..... 93
- خاتمة 100
- المصادر والمراجع 104
- الملخّص باللّغة الإنجليزيّة 111

الملخّص

إنّ لحضور التّقنيّات السّينمائيّة وتجلّيها في الشّعر الحديث أثرًا مثريًا لفكرة القصيدة الحداثيّة، وأساليب عرضها، وطرائق تشكيل صورها الشّعريّة؛ بحيث تكاد تقترب من الصّور المرئيّة الفيلميّة، الأمر الّذي لعب دورًا فاعلًا في الارتقاء بمستويات تأثيرها في متلقّيها، والنّهوض بفكرة تعالق الفنون الإنسانيّة بأشكالها المتنوّعة، ذلك التّعالق الّذي يتركه أثره الإيجابيّ في النّهضة الفنّيّة عامّة، والأدبيّة الشّعريّة خاصّة.

وقد كان لتلك التّقنيّات حضور فاعل في عدد من قصائد الشّاعر المصريّ أمل دنقل، الّتي شكّلت في رؤيتها العامّة قصيدة سينمائيّة بامتياز، تلعب فيها الكلمة والصّورة الشّعريّة والشّاعر دور فريق العمل السّينمائيّ، ويغدو الشّاعر فيها أقرب إلى سيناريست/مؤلّف سيناريو، وإلى مصوّر ومخرج سينمائيّ يسهم في تشكيل الرّؤية الإخراجيّة المبتكرة، الّتي يمكن عبرها تحويل القصيدة إلى فيلم سينمائيّ بسيناريو متكامل العناصر، وبمشاهد ولقطات مصوّرة بكاميرا الشّاعر وإبداعه مستعينًا بتقنيّات السّينما الخاصّة.

جاءت الدّراسة في مدخل وفصلين رئيسين؛ تناول المدخل علاقة فنّيْ السّينما والشّعر وتأثير كلّ منهما في الآخر، كما وضّح مفهوم التّقنيّة وأهمّيّتها، وتخصّص الفصل الأوّل في دراسة السّيناريو السينمائي دراسة نظريّة سينمائيّة بحتة، مع تحليل عدد من القصائد الّتي يمكن رؤية أثر السّيناريو السّينمائيّ فيها، فوُسِمُ الفصل بعنوان:" السّيناريو السّينمائيّ في شعر أمل دنقل"، أمّا الفصل الثّاني فقد ركّز على دراسة التّصوير السّينمائيّ دراسة سينمائيّة تنظيريّة منفصلة عن نظيرتها التّحليليّة الّتي تناولت دراسة تقنيّات التّصوير السّينمائيّ وأثرها في شعر الشّاعر، وجاء الفصل معنونًا بـ" التّصوير السّينمائيّ في شعر أمل دنقل". وانتهى البحث بخاتمة لخّصت أبرز نتائج الدّراسة.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على رسوله الأمين، وبعد؛

فإنّ الشّعر الحديث فنّ منفتح على غيره من الفنون، لا يتقوقع داخل الإطار التّقليديّ مكتفيًا بذاته ومنعزلًا بها ضمن حدود منغلقة صارمة شكلًا ومضمونًا؛ بل إنّ فضاءه رحب قابل أن يحوي من سمات وأساليب وتقنيّات الفنون الأخرى– بالمفهوم الشّموليّ لكلمة الفنون– ما يثري بنيته على الصّعيدين الموضوعيّ والفنّيّ.

ولقد كان للفنّ السّابع/ فنّ السّينما، وتقنيّاته الخاصّة، أثر فاعل في إثراء الشّعر الحديث عامّة، وإعلاء تأثيره في نفوس متلقّيه على مستويات عدّة؛ عاطفيّة ونفسيّة وفكريّة، وهذا ما يمكن أن نستشعره بشكل خاصّ ومكثّف عبر دراسة شعر الشّاعر المصريّ أمل دنقل، الّذي شكّلت قصائد عديدة من شعره نماذج قيّمة للقصيدة السّينمائيّة المعاصرة، يتجلّى فيها أثر تقنيّات السّينما وآليّاتها في بلورة قصيدته؛ فكرةً ومضمونًا وأسلوبًا؛ لارتكازها على السّرد القصصيّ المصوَّر شعريًّا بلغة السّيناريو السّينمائيّ، وبكاميرا السّينما وتقنيّاتها الخاصّة، الأمر الّذي يحفّز الوقوف على نماذج منها وتطبيق تقنيّات السّينما عليها، بهدف التّحليق في فضائها الشّعري تحليقًا سينمائيًّا لتغدو وكأنّها فيلم يمكن تخيّل مشاهده وأحداثه وتقنيّات تصويره وتمثّلها صورًا حيويّة في الأذهان، أو حتّى تحويلها –حرفيًّا– إلى أفلام تُعرَض على الشّاشات السّينمائيّة؛ تمتع المتفرّجين، وتحرّك عواطفهم، وتُعمِل فكرهم.

اتّبعت الدّراسة المنهج الوصفيّ التّحليليّ؛ فوصفت علاقة الشّعر والسّينما، ومفهوم التّقنيات الفنّيّة وأهمّيّتها، كما وصفت السّيناريو والتّصوير السّينمائيّ وما يتعلّق بتقنيّاتهما، ومن ثمّ عمدت إلى تحليل شعر دنقل تحليلًا سينمائيًّا في ضوء تقنيّتي السّيناريو والتّصوير، وعلى ذلك قسّمت الدّراسة إلى مدخل وفصلين رئيسين على النّحو الآتي:

تناول **المدخل** بحثًا في تداخل الفنون وتعالقها، مركّزًا على علاقة فنَّي الشّعر والسّينما وأثر كلّ منهما في الآخر، وانتهى بعرض لمفهوم التّقنيّة الفنّيّة وأهمّيّتها.

ثمّ انتقلت الدّراسة إلى **فصلها الأوّل** المعنوَن بـ" السّيناريو السّينمائيّ في شعر أمل دنقل"، وقد حوى عددًا من المحاور مرتّبة كالآتي: السّيناريو: مفهومه، وسماته وأهمّيّته، وتجلّي تقنيّة

السّيناريو في الشّعر الحديث، وبنية السّيناريو وشكله، وتجلّي بنية السّيناريو في قصيدة (من مذكّرات المتنبّي) لأمل دنقل، كما تناول دراسةً لأنواع السّيناريو؛ سيناريو المشهد الواحد وتجلّيه في قصيدة (رمسيس) وسيناريو المشاهد المتعدّدة وتمثّله في قصيدة (من أوراق "أبو نواس")، مختتمًا البحث في هذا الفصل بمحور يتناول أنماط سرد السّيناريو في قصيدة (الطّيور).

وانتقالًا إلى **الفصل الثّاني** الموسوم بـ" التّصوير السّينمائيّ في شعر أمل دنقل"؛ فقد بدأ الفصل بمحور يتناول مفهوم التّصوير السّينمائيّ وأهمّيته، ثمّ انتقل لعقد موازنة بين الصّورة الشّعريّة والصّورة السّينمائيّة، وبعدها أجرى دراسة حول الكاميرا السّينمائيّة؛ موقعها وحركتها وزوايا تصويرها، انتقالًا إلى البحث في اللّقطة وأنواعها، ثمّ الإخراج الفنّيّ للصّورة السّينمائيّة الّذي شمل ثلاث جزئيّات: الإضاءة، والمؤثّرات البصريّة/ تصميم المناظر، والمؤثّرات السّمعيّة، لينتهي الفصل بمحور تحليليّ يطبّق أثر تقنيّات التّصوير على نموذجين من شعر دنقل: قصيدة(الحداد يليق بقطر النّدى)، وقصيدة (ميتة عصريّة).

وانتهى البحث بقائمة ضمّت المصادر والمراجع؛ من كتب، ورسائل علميّة، ومقالات وأبحاث محكّمة، وعدد من المقالات الإلكترونيّة.

ارتكز البحث على الأعمال الشّعريّة لأمل دنقل بوصفها مصدرًا رئيسًا للجانب التّحليليّ من الدّراسة، وعلى عدد من الكتب الغربيّة والعربيّة التّنظيريّة ذات الصّلة بالفنون عامّة، وبفنّي السّينما والشّعر خاصّة، وبتقنيّتيْ السّيناريو والتّصوير السّينمائيّ على وجه أكثر تخصيصًا، مثل: كتاب السّيناريو لسِد فيلد، وفنّ كتابة السّيناريو لفرانك هارو، وأساسيّات الإخراج السّينمائيّ لكين دانسايجر، وتشريح الأفلام لبرنارد ديك، والتّقنيّات الدّراميّة والسّينمائيّة في البناء الشّعريّ المعاصر لمحمّد عجور، والتّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر لأميمة الرّواشدة، إضافة إلى عدد من المقالات والأبحاث والرّسائل العلميّة المحكّمة الّتي تدور حول تقنيّتي السّيناريو والتّصوير السّينمائيّ ووصفهما وصفًا تنظيريًّا سينمائيًّا بحتًا، أو تطبيقه على نماذج من قصائد شعريّة لشعراء متنوّعين، وأبرزها: تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة شعاب جبليّة للشّاعر سعدي يوسف، والبنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ، وكلاهما للباحثين زينب دريانورد ورسول بلاوي.

وبناءً على ما اطّلعت عليه من كتب ودراسات وأبحاث، فإنّني- وبحدود اطّلاعي- لم أعثر على كتاب أو دراسة مستقلّة تتخصّص في بحث تجلّي تقنيّتيْ السّيناريو والتّصوير السيّنمائيّ بصورة خاصّة في شعر الشّاعر أمل دنقل، لكنّ الأمر لا يخلو من اطّلاعي على جزئيّات من أبحاث ودراسات سينمائيّة ومشهديّة تناولت شعر دنقل بشكل جزئيّ مختصر، على نحو ما نجد في كتاب التّقنيّات الدّراميّة والسّينمائيّة في البناء الشّعريّ المعاصر لمحمّد عجور، والتّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر لأميمة الرّواشدة. إضافة إلى بحث محكم تناول شعر دنقل سينمائيًّا بشكل مخصّص إلى حدّ ما، وهو بحث معنوَن بـ" أسلوب الإخراج السّينمائيّ في شعر أمل دنقل" لمحمّد محمود أبو علي، وقد تناول فيه حضور شكل السّيناريو في بعض قصائده، كما ركّز على تقنيّة المونتاج السّينمائيّ في شعره، وحضور الموسيقى التّصويريّة فيه، وبحث بعنوان" الصّورة الشّعريّة السّينمائيّة عند أمل دنقل"، تناول فيه- بشكل مقتضب- تشكيل دنقل لصورته الشّعريّة السّينمائيّة عبر تقنيّتي المونتاج والسّيناريو.

ولا يخلو الأمر من صعوبات واجهتني أثناء دراستي، منها صعوبة حصولي على بعض المصادر والمراجع القيّمة ذات الصّلة بموضوع الدّراسة، نظريًّا وتحليليًّا، إضافة إلى عدم القدرة على إيجاد كتب أو أبحاث أو رسائل علميّة متخصّصة بتقنيّة التّصوير السّينمائيّ وآليّاته في شعر أمل دنقل تحديدًا.

وأخيرًا لا يسعني إلّا أن أشكر الله تعالى أن يسّر لي إتمام هذا البحث بعد جهد وعناء كبيريْن، وأن أتقدّم بالشّكر لكلّ من ساندني ودعمني إلى أن رأت ثمرة جهدي النّور.

والله وليّ التّوفيق

- مدخل.

أولًا- تداخل الفنون.

يمكن النّظر إلى العمل الفنيّ، على أنّه" أحد أنواع المُدرَكات أو المحسوسات، وله تصميم يتمّ إنتاجه من خلال ما يعرف بالتكنيك أو طريقة المعالجة"[1]. يرى مكماهون في تعريفه السّابق أنّ الفنّ إمّا مدرَك أو محسوس، ولو قرأنا المعنى اللّغويّ للكلمتين، قراءة أوّليّة، بوصف" الحسّ، بكسر الحاء: من أحسستُ بالشّيء. حسَّ بالشّيء يحُسُّ حَسًّا وحِسًّا وحسيسًا وأحسّ به وأحسّه: شعرَ به"[2] واعتبار المدرَك من" الدَّرْك: اللّحاق والوصول إلى الشّيء، أدركتُه إدراكًا ودَرْكًا"[3]، لقلنا إنّ الفنّ المحسوس هو الفنّ الّذي نشعر به، أمّا المدرَك فما نصل إليه.

وبالمقابل فلو تأمّلنا التّعريفين بدقّة أكبر مع محاولة لربط المفهوم اللّغويّ بالاصطلاحيّ، لقلنا إنّ الفنون بأنواعها أدبيّة كانت أم غير أدبيّة، هي نوع من المُدرَك والمحسوس في الوقت نفسه- رغم اختلاف تقنيّات إنتاجها وفق النّوع -؛ فهي تُدرَك بالحواسّ الخمس أوّلًا، وصولًا إلى الإدراك الأعمّ المنشود؛ إدراك القلب والدّماغ، بخطابها للعاطفة والعقل، وبالتّالي الوصول إلى الإحساس الإنسانيّ بالفنّ والشّعور بقيمته وتميّزه وجماله، وقدرته على خطاب مكنونات النّفس الإنسانيّة.

وليس اشتراك الفنون بالمدرَك والمحسوس ما يجعل من أنواعها متداخلة حسب؛ بل إنّ جوهر الفنون واحد، يكمن في" التّركيز والتّكثيف والتّلميح والتّجريد والتّجسيد في آن واحد"[4]؛ فالعمل الفنّيّ يرتكز على دعامة التّركيز المكثّف الّذي يختزل فيه الفنّان فكرته بإبداعه الرّمزَ المكثّف، مجسّدًا عمله الفنّيّ بصورة متجرّدة عن الطّبيعيّ المألوف، تكون وليدة الإبداع والاختلاف المثير للأحاسيس الإنسانيّة المتنوّعة.

إنّ الدّوافع الكامنة وراء الفنون بأنواعها دوافع متشابهة، على صعيد إبداعها أو تلقّيها، وهذا ما يؤكّده اتيان سوريو مختزلًا تلك الحاجة إلى الفنون بمسمّى الدّوافع الجماليّة؛ فالإنسان بحاجة إلى الفنّ في حياته ليجعلها على قدر من الجمال والنّبل، أو ربّما يبحث في الفنّ عن ملجأ له، هاربًا

---

[1] مكماهون، فيليب: **فن الاستمتاع بالفن**،20.
[2] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (حسس).
[3] **نفسه**، مادة (درك).
[4] راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**،20.

من همومه إلى راحة نفسيّة ينشدها فيه، أو متعطّشًا إلى أحاسيس ملتهبة يثيرها الفنّ داخله، أو باحثًا عن مشاعر غريبة يخلقها الفنّ فيه، ما يؤدي إلى إحساس الإنسان بالتّحاور الجماليّ المجدي بينه وبين هذه الفنون[1].

إضافة إلى ما سبق، يمكن القول إنّ من أهمّ الدّوافع وراء الفنّ، إحساس الدّهشة الّذي يتركه العمل الفنّيّ الحقيقيّ في النّفس البشريّة، الدّهشة من قدرة الفنّ على التّحرّر من عوالم العاديّ واليوميّ والمعهود، وتحرير النّفس منها، ما ينتج عنه إحساس بالسّلام الرّوحيّ، متجلٍّ بالانعتاق من الحياة اليوميّة العاديّة، إلى عوالم مغايرة يصنعها العمل الفنّيّ، تكون مثارًا للدّهشة، وسبيلًا للحرّيّة النّفسيّة المنشودة.

فليس الفنّ دومًا وسيلة للاندماج في الواقع، والالتقاء بالعالم، بل إنّه في أحيان كثيرة، يرتبط بقدرته على جعل متلقّيه منفصلًا عن الواقع المُعاش بمتاعبه وقيوده المُرهقة[2]، هذا الانفصال الّذي يشكّل في جوهره قيمةً عظمى تدفع الإنسان بعد ذلك إلى التّعامل مع واقعه بشكل مختلف عن السّابق، رؤيةً وسلوكًا.

وتتلاقى الأعمال الفنّيّة رغم تنوّع تقنيّاتها وأشكالها؛ كونها نماذج من الأحاسيس المختارة والمنتقاة[3] فالإحساس موحّد للفنون، يرتكز عليه الفنّان في تشكيل فضاء نتاجه الفنيّ، كما تعدّ قدرة الفنّ على ملامسة إحساس متلقّيه، ركيزةً أساسيّة لقياس مدى جودة هذا العمل الفنّيّ وإبداعه.

وانطلاقًا ممّا تقدّم، ونتيجةً لتلاقي الفنون في مفهومها العامّ، ودوافعها، وأهدافها، وأهمّيّتها، فإنّ تداخل أنواع الفنون في العصر الحديث ليس أمرًا لا غرابة فيه حسب، بل لا مفرّ منه كذلك، في عصور بشريّة متطوّرة كالحداثة، وما بعدها، والعولمة، والمعاصَرة، الّتي يشكّل فيها انفتاح الثّقافات والأعراق سمة بارزة من سماتها، الّتي تركت أثرها الواضح على مستويات الحياة كافّة بما فيها الفنون الإنسانيّة، مشكّلة انحيازًا كبيرًا في أنماطها وأشكالها وبنيتها المتعارَف عليها.

---

[1] ينظر: **الجماليّة عبر العصور**، 21-19.
[2] ينظر: فيشر، إرنست: **ضرورة الفنّ**، 16-15.
[3] ينظر: مكماهون، فيليب: **فنّ الاستمتاع بالفن**، 121.

لقد فرضت أنماط الحياة المعاصرة، ورغبة الإنسان الملحّة في التّغيير، ومواكبة عجلة تطوّر الحياة، فرضت على الفنّ الأدبيّ القائم على ركيزة الكلمة واللّغة، أن تتفاعل أنواعه معًا، ويستعير كلّ واحد من الآخر أساليبه الخاصّة. ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل تخطّت الفنون الأدبيّة حدود التّفاعل الدّاخليّ فيما بينها، وتجاوزتها إلى التّفاعل الخارجيّ مع الفنون الأخرى غير الأدبيّة، تلك الّتي لا ترتكز على الكلمة في إبداعها، كالفنّ التّشكيليّ، والفنّ السيّنمائيّ، والموسيقا، والتّصوير، والنّحت، وغيرها[1].

ولو خصّصنا القول في الفنّ الأدبيّ الشّعريّ، سنرى أنّ الشّعر بحاجة إلى" التّغيير بتغيّر العصور والأجيال"[2]؛ فاللّغة ذاتها في تطوّر مستمرّ، على صعد متنوّعة، دلاليّة وتداوليّة وسيميائيّة وغيرها، فإذا كانت اللّغة حيّة مرنة، فكيف يمكن لشكل فنّيّ يعتمد الكلمة في بنيته، أن يبقى مؤطّرًا داخل حدود النّمطيّة؟

لقد تجاوز الشّعر بانفتاحه على الفنون الأخرى، حاجزَ النّمطيّة والتّقليديّة، ودخل دائرة الحداثة، بانتقال القصيدة إلى مواقع جديدة في الرّؤية والأسلوب معًا؛ فعلى صعيد الرّؤية تحوّل الشّعر من الذّاتيّة إلى الموضوعيّة، وتجاوز الخاصّ إلى العامّ. أمّا على صعيد الأسلوب، فلم يعد الشّاعر مقيّدًا باستخدام وسائل الشّعر الخاصّة فقط، كالمجاوزة والاستعارة والرّمز والموسيقى وغيرها، بل أتيح له كثير من التّقنيات الفنيّة الأخرى التّي أغنت نصّه الشّعريّ وطوّرته ليتلاءم مع روح العصر[3].

وعلى الأرجح، فإنّ الشّعر بانفتاحه على الفنون الأخرى، قد ارتقى على صعيد الأسلوب والرّؤية معًا؛ بتعبيره عن الإنسان ومشاعره ووجدانه وواقعه وتطلّعاته، برؤىً شتّى؛ ذاتيّة وموضوعيّة، وخاصّة وعامّة، وخياليّة وواقعيّة، يبوح بها الشّاعر بأساليب متنوّعة، بعضها ثابت لا يتزحزح، تتمثّل بأساليب الشّعر الأصيلة، من تكثيف وإيحاء ورمز وانزياح وغيرها، – رغم تباين نسب تجلّي تلك الأساليب من شكل شعريّ لآخر–، وبعضها الآخر كان نتيجة لانفتاح الشّعر على الفنون الأخرى، واستعارة أساليبها وتقنيّاتها الخاصّة.

---

[1] ينظر: آرن، آوستن، ووليك، رنيه: **نظريّة الأدب**، 174. و بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **البنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، العدد 43، 790.

[2] النّويهي، محمّد: **قضيّة الشّعر الجديد**،92.

[3] ينظر: الرواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 17.

وترى بشرى البستانيّ أنّ مفهوم الشّعريّة قد انتقل من التّشكيل اللّغويّ المألوف إلى مختلف الفنون الإبداعيّة؛ في محاولة المبدع أنسنة الأشياء والجمادات، الأمر الّذي نتج عنه سريان الرّوح الشّعريّة في مختلف الفنون، ما أدّى إلى تغيّرات مسّت الفنّ الشّعريّ ذاته الّذي استفاد هو الآخر من هذا التّراسل الفنّيّ لخلق عمل شعريّ إبداعيّ مفتوح يستثمر تلك التّداخلات الفنّيّة والأسلوبيّة الّتي تزيده ثراءً وعمقًا[1].

وليس سريان الرّوح الشّعريّة في مختلف الفنون قضيّة حداثيّة بحتة؛ إذ ينطوي الفنّ الشّعريّ منذ القدم على سلطة خاصّة لا يمكن للفنون الأخرى تجاهل أثرها مهما كان بسيطًا، فما قيمة العمل الفنّيّ إن لم يحمل روح الفكرة المكثّفة الخلّاقة المحلّقة بالنّفس إلى عوالم مغايرة عن المعهود؟ هذه الرّوح الّتي هي أساس من أساسيّات الشّعر الإبداعيّ، لكنّ الحداثة تتجلّى بقوّة في تقبّل الشّعر الحداثيّ احتواء روح من الفنون الأخرى في عالمه، وبروز أساليبها وتقنيّاتها في فضائه الخاصّ بشكل أو بآخر، ما انعكس عليه بصورة إيجابيّة تثبت مرونته وقابليّته للتّطوّر المستمرّ، إن وُظّفت فيه تلك التّداخلات الفنّيّة بشكل إبداعيّ يرتقي بالفنّ الشّعريّ، دون المساس بروحه الخاصّة.

أمّا عن الفنّ السّينمائيّ، فيجدر التّعريف به عنه والحديث عن نشأته قبل الانتقال إلى بيان تداخله مع الفنون الأخرى. إنّ السّينما هي فنّ صناعة الأفلام اعتمادًا على تقنيّات متنوّعة، ومفهومها أوسع من مجرّد الأفلام الّتي تنتجها المؤسّسات وتطرحها للتّداول، ويمتدّ ليشمل الجمهور المتلقّي، والصّناعة بحدّ ذاتها، والنّاس الّذين يعملون فيها؛ من نجوم السّينما، إلى الفنّيّين، والعمّال في دور السّينما[2]، إنّ السّينما هي إعادة تعريف للعالَم المرئيّ على شكل فيلم متولّد من تقنيّات سينمائيّة متعدّدة كالسّيناريو والمونتاج والإضاءة والتّصوير وغيرها[3]، أمّا الفيلم فهو فنّ زمنيّ يوصل محتواه ضمن فترة محدّدة من الزّمن، ويجب على مشاهديه أن يكونوا قادرين على معالجة معلوماته وإيجاد روابط ذات معنى كي يفهموه[4].

---

[1] ينظر: **جماليّات السّينما في الشّعر: سيناريو كاظم الحجاج نموذجًا**، مقالة إلكترونيّة على موقع رسائل الشّعر poetryletters.com

[2] ينظر: سميث، جيوفري: **موسوعة تاريخ السّينما في العالم**، 17-1/16.

[3] ينظر: فينتورا، فران: **الخطاب السّينمائيّ لغة الصّورة**،6.

[4] ينظر: كاوغيل، ليندا: **فنّ رسم الحبكة السّينمائيّة**، 22.

تظهر العلاقة الجدليّة الوثيقة بين السّينما والفيلم في التّعريفات السّابقة، إذ لا سينما دون فيلم، والعكس صحيح؛ فالسّينما هي فنّ صناعة الأفلام، والفيلم هو فنّ السّينما وإبداعها، وما يؤكد على تلك العلاقة الوثقى بينهما، أنّ صنّاع الأفلام لن ينجحوا بها، ويتمكّنوا من إيصال رسائلها إلى المشاهدين بطريقة حرفيّة، دون معرفة دقيقة بالتّقنيّات السّينمائيّة في صناعتها.

إلّا أنّ ذلك لا يعني أنّ السّينما من بدايتها قد ظهرت على شكل صناعة متقَنة، بل كانت مجرّد محاولات لاختراعات أجهزة سينمائيّة بدائية بدأت عام 1890 في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وفرنسا وألمانيا وبريطانيا، ومنها اختراع أديسون لجهاز الكينتوسكوب عام 1891، تلاه الأفلام التّمثيليّة الصّامتة عام 1892 لإميل رينو، وأوّل عرض سينمائيّ لجمهور يدفع مقابل العرض عام 1895، قدّمه الأخوان لوميير بآلة تصويرهما الكاميرا الّتي أطلقا عليها اسم(صناعة السّينما)، إضافة إلى ارتباط السّينما في بداياتها بعروض المصباح السّحريّ للصّور الفتوغرافيّة مع التّأثيرات الحركيّة، كلّ ذلك مهّد الطّريق تدريجيًّا للعرض السّينمائيّ الاحترافيّ في بداية القرن العشرين، حين استطاعت السّينما إبّان سنوات 1905–1900 أن تؤسّس نفسها وسيطًا مهمًّا للتّسلية والتّثقيف[1].

ومع نهاية حقبة السّينما الصّامتة، أسّست السّينما نفسها على يد الفيلسوف الفرنسيّ إيتان سوريو على أنّها الفنّ السّابع الّذي يشمل الفنون السّابقة كلّها، ولم تكتفِ أن تؤسّس لنفسها على أنها صناعة فحسب، ويعود الفضل في ذلك إلى التّقنيّات الّتي اعتمدتها، والّتي جعلت من السّينما فريدة كشكل فنّيّ في أنّها تتحدّد بطابع تقنيّ[2].

لقد انفتح الفنّ السّينمائيّ منذ نشأته على الفنون بأشكالها المتنوّعة؛ فاشترك مع الرّقص في قدرته على معالجة تناسق الحركات، ومع الموسيقى في قدرته على التأليف في إطار الإيقاع المنتظَم، وتوظيف فنّ الموسيقى في عالمه السّينمائيّ، كما تأثّر بالفنون الأدبيّة عمومًا، في قدرته على الإحاطة بالتّجريد اللّغويّ عن طريق شريط الصّوت والصّورة، وانفتح على القصّة والرّواية في اعتماده عناصر السّرديّة من شخصيّة وحبكة وفكرة ومغزى وحوار وغيرها، كما انفتح على

---

[1] ينظر: سميث، جيوفري: **موسوعة تاريخ السّينما في العالم**،1/15. وفرامبتون، دانييل: **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسّينما** (مقدّمة المترجم أحمد يوسف)، 7. وكوكتو، جان: **فنّ السّينما**(مقالة افتتاحية لروبين بلس)، 12، ويوساي، باولو: **السّينما في بواكيرها الأصوليّات والباقيات/** مقال من كتاب لسميث، جيوفري: **موسوعة تاريخ السّينما في العالم**،1/39.

[2] ينظر: سميث، جيوفري: **السّابق**، 1/31.

المسرح في قدرته على خلق كثافة دراميّة للأحداث، وعلى الشّعر في قدرته على وضع الصّور إلى جانب بعضها[1].

إنّ فكرة اشتمال الفنّ السّينمائيّ على عدد من الفنون المختلفة وتجلّيها فيه بشكل أو بأخر، تجعل هذا الفنّ أمام تحدٍّ صعب؛ إذ عليه أن يمزج بين الفنون في وحدة عضويّة ليحصل على شخصيّته المستقلّة، دون أن يتحوّل إلى صورة مكرّرة لفنّ أو أكثر، وهي عمليّة معقّدة تتطلّب من معدّي هذا الفنّ بتقنيّاته المتعدّدة، الوعي العميق، والثّقافة الممتدّة، الّتي لا بدّ أن يمتاز بها كذلك النّاقد السّينمائيّ على وجه الخصوص[2].

وليس من الغرابة بمكان أن يستعين الفنّ السّينمائيّ السّابع بأنواع الفنون السّابقة له، بل لعلّ هذا التّداخل هو سرّ من أسرار جماهيريّته الّتي حظي بها منذ نشأته الأولى، إنّه الفنّ الّذي انصهرت فيه الفنون في سرديّة حكائيّة تُنقَل على هيئة تكنولوجيّة بتقنيّات خاصّة تطوّرت عبر السّنين، ضاعفَت أثر ذلك السّرد في أذهان متلقّيه، وجعلت من السّينما فنًّا يلامس عالَم روّاده ليخلق لهم عالَمًا آخر يعيد تكوين واقعهم بتقنيّات فنّيّة خاصّة، ولعلّ هذا هو سبب آخر من أسباب جماهيريّة هذا الفنّ الحداثيّ؛ انصهاره بالواقع، وانفصاله عنه في آنٍ معًا.

ومّما تقدّم، يظهر مدى تراسل فنّي الشّعر والسّينما مع غيرهما من الفنون، وتحديدًا فنّ السّينما؛ الفنّ السّابع الّذي استفاد من حدود الفنون السّابقة له وسماتها وأساليبها، واستطاع في الوقت ذاته أن يبرهن قدرته على إيجاد كينونة خاصّة به، أمّا عن العلاقة القائمة بين فنّي الشّعر والسّينما على وجه الخصوص، فهو ما سيتناوله المحور التّالي.

---

[1] ينظر: البستاني، بشرى: **جماليّات السّينما في الشّعر، سيناريو كاظم الحجّاج نموذجًا**، مقال إلكتروني على موقع رسائل الشّعر، poertyletters.com ، وبلاوي، رسول، ودهقان، مهتاب، وزارع، ناصر: **سرديّة القصيدة الطّفوليّة وفقًا لمنهج فلاديمير بروب**، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، العدد1، ربيع 2020، 52. وبلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **البنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، العدد43، نيسان 2019، 791.

[2] ينظر" راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**، 71.

ثانيًا– علاقة الشّعر والسّينما.

السّينما هي خطاب صُوَر، فيه نعرف كيف ينتج المعنى ضمن سياق معيّن عبر علاقات محدّدَة بين الصّور، تصنع أشكال المعنى السّينمائيّ[1]. أمّا عن طبيعة هذا الخطاب الصّوريّ، فقد عدّته بعض النّظريّات لغةَ تعبير قائمة بذاتها، لها قواعدها الخاصّة كأيّ لغة أخرى، وليس الأمر مجرّد عرض لصور متتابعة، ورأوا أنّ الكاميرا هي القلم الّذي يخطّ حروف هذه اللّغة الفنّيّة الجديدة[2]، إلّا أنّ نظريّات أخرى تنكر وجود لغة خاصّة بالسّينما، وحجّتها أنّ الصّورة ليست كلمة ولا حتّى جملة، ولا يمكن لها أن تكون وحدة بنائيّة في قواعد لغويّة[3].

وقد رأى بعض المنظّرين السّينمائيّين المؤيّدين لنظريّة لغة السّينما، أنّ للسّينما لغة بصريّة خاصّة، تتجاوز حدود الجنسيّات والثّقافات؛ كونها لغة مفهومة للجميع، وهي لغة لها شكلها المحدّد: فاللّقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة، مع فوارق بين اللّغتين منها أنّ الكلمات اللّغويّة محدودة، خلاف اللّقطات السّينمائيّة الّتي لا تنتهي، إضافة إلى أنّ اللّقطة الفيلميّة تنتج عددًا غير محدود من المعلومات، خلاف الكلمة اللّغويّة، ذات الدّلالات المحدّدة[4].

ويرى المخرج السّينمائيّ نيكولاس تي بروفيريس، أنّ السّينما لغة وليست لغة في الوقت ذاته؛ فهي لغة لأنّ هناك بعض القواعد الّتي تضبطها فلا يمكن الخروج عنها لئلّا يسبّب الأمر انتهاكًا لإدراك المتفرّج، كما أنّ اتّصال اللّقطات المتتالية في الفيلم بصورة متسلسلة، يولّد لغة خاصّة؛ فكلّ لقطة تصبح جملة كاملة فيها على الأقلّ فعل واحد وفاعل واحد، وهي ليست لغة باعتبار أنّ صنّاعها لا يمكنهم التّقيّد فيها بقواعد ثابتة على الدّوام، تفقر العمل السّينمائيّ من الرّوح الإبداعيّة. وهو يرى أنّ قواعد بناء اللّغة السّينمائيّة تأتي من السّياق السّرديّ والدّراميّ، وليس من أسس جاهزة قاطعة لا خلاف فيها مطلقًا[5]، كما ترتكز لغة السّينما على علم السّيميولوجيا الّذي يعدّ ركيزة رئيسة من ركائز لغة الفيلم، الّتي ربّما لا تنطوي على لغة قواعديّة، بقدر ما هي لغة سيميولوجيّة رمزيّة[6].

---

[1] ينظر: فينوترا، فران: **الخطاب السّينمائيّ لغة الصّورة**، 21-20.
[2] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**،34، نقلًا عن: آجيل، هنري: **علم جمال السّينما**،157.
[3] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيّات الإخراج السّينمائيّ**، 8.
[4] ينظر: فينتورا، فران: **السّابق**،8-6.
[5] ينظر: **السّابق**، 8،9،28.
[6] ينظر: قادري، عبد الكريم: **سينما الشّعر**،34

إنّ الفيلم نظام سيميائيّ معقّد، ينطوي على لغات متعدّدة؛ من الصّوت والصّورة والموسيقى والمؤثّرات تتعلّق كلّها بالحقل نفسه[1]، إنّه نتاج قواعد لغويّة متنوّعة تنصهر معًا مشكّلة لغة خاصّة وليدة لغات عدّة.

ويمكن القول، إنّ للسّينما لغة خاصّة، تنزاح بمفهومها عن المعنى المتعارَف للّغة، وتستعير منه في الوقت نفسه دلالة التّعبير عن أغراض معيّنة ينطوي وراءها الفيلم السّينمائيّ، ولغة السّينما هي لغة الصّورة لا الكلمة، لغة تضبطها قواعد وتقنيّات خاصّة، توصِل الفكرة المُرادة من وراء الفيلم.

إنّ قواعد لغة السّينما ليست صارمة جامدة، بمعنى أنّ صانع محتواها يمكنه الجمع ما بين تلك القواعد الرّئيسة وفكرة بلورتها في إطار إبداعيّ مميّز، تمامًا كما يفعل المبدع مع لغة الكلمة؛ الّتي تحمل قواعد خاصّة، لكنّ الأديب يؤلّف بينها بأسلوبه الخاصّ ليصنع عمله الأدبيّ الفنّيّ بأدوات اللّغة الخام.

ومن هنا، تظهر العلاقة بين فنّي الشّعر والسّينما؛ فكلاهما يستمدّ قوّته من الصّورة، فبعض الأفلام عبارة عن قصائد غنائيّة وسلسلة من الصّور الوصفيّة المترابطة عبر وحدة الإحساس، الّتي تحقّق للفيلم السّينمائيّ إيقاعًا متناغمًا يشبه الإيقاع الّذي تلتزم به أبيات الشّعر في قصيدة ما[2]، إنّ الصورة المتناغمة هي الوحدة الجامعة بين لغة الشّعر ولغة السّينما، رغم اختلاف كينونة كلّ من الصّورتين، وهو ما تمليه طبيعة كلّ نمط فنّيّ منهما.

لذلك نجد أنّ الشّاعر والمخرج السّينمائيّ يتّفقان على إثارة انفعال المتلقّي بالعمل الفنّيّ عبر الصّور الّتي يشكّلها كلا الفنّيْن[3]، كلّ حسب طبيعته؛ الشّعر باعتماده الوصف في محاولة تجسيد الصّور الفنّيّة تجسيدًا ملموسًا، والسّينما باعتمادها المنظومة التّكنولوجيّة في عرض الصّور الفيلميّة، الأمر الّذي جعل اللّغة السّينمائيّة ببنيتها البصريّة والصّوتيّة قادرة على منافسة اللّغة الشّعريّة في قدرتها على التّعبير الفنّيّ، بما تملكه من أساليب عرض متنوّعة وإمكانات فنّيّة

---

[1] ينظر: الهاشمي، طه: **شعريّة السّرد السّينمائيّ والتّركيبات الحكائيّة في الشّكل الفيلميّ**، مجلّة الأكاديميّ، العدد52، 2009، 133.
[2] ينظر: راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**، 74-73.
[3] ينظر: البستاني، بشرى: **جماليّات السّينما في الشّعر: سيناريو كازم الحجّاج نموذجًا**، موقع رسائل الشعر poetryletters.com

عالية[1]. وربّما تتفوّق اللّغة السّينمائيّة في قدرتها على تجسيد صور فنّيّة أقرب ما تكون إلى المادّيّ الملموس، من الصّور الفنّيّة الشّعريّة الّتي ترقى إلى الشّعوريّ المحسوس.

ولا بدّ للمخرج السّينمائيّ الجيّد أن يتّسم بعدد من الصّفات منها: الخيال الإبداعيّ، واليقظة الواعية، والوضوح في توصيل القصّة المصوّرة إلى المتفرّج[2]، وهذا ما يلتقي به مع الشّاعر الجيّد، الّذي لا بدّ أن يتمتّع بيقظة إدراكيّة عميقة للأمور، وبحسّ إبداعيّ خياليّ، فيه من الحرفيّة المطلوبة بحيث تمكّنه من إيصال كنه صوره الخياليّة إلى المتلقّي برمزيّة غير موغلة في الغموض السّلبيّ، الّذي يشوّش على المتلقّي قدرة الوصول إلى الفكرة الشّعريّة المُرادة.

وتبرز سمة الوضوح في العمل السّينمائيّ بصورة أقوى منها في العمل الشّعريّ؛ " فإذا لم يفهم القرّاء مقطعًا ما في العمل الشّعريّ المكتوب، يمكنهم إعادة قراءته إلى أن يفهموه، بينما لا بدّ أن يتطوّر الحدث في الفيلم بطريقة واضحة تسهّل فهمه؛ كي يحافظ على مشاركة المشاهدين الآنيّة فيه[3].

إنّ عظمة القصيدة لا تأتي من موضوعها، بل من إجادة عرضها للموضوع الّذي اختارته وإن كان عاديًّا بسيطًا[4]، وهذا ما ينطبق على الفيلم الجيّد، الّذي يستطيع إثارة مشاعر إنسانيّة متعدّدة متّكئًا على مادّة حياتيّة بسيطة، وكلاهما– القصيدة والفيلم– لن يصلا إلى هذا التّأثير الفذّ دون شفافية الطّرح، وتسلسل الصّور والأفكار، وانسيابها بوضوح فنّيّ له طرقه الإبداعيّة الخاصّة الّتي يرقى بها عن الوضوح المباشر العاديّ.

يمكن للفيلم الجيّد أن يعيد تشكيل رؤيتنا للحياة، وأن يزيد من طاقاتنا الإدراكيّة، متيحًا لنا أن نرى الواقع من جديد، الأمر الّذي يقودنا إلى اكتشاف جديد، متحدّين بذلك رؤيتنا الواقعيّة للواقع[5]، وهذا تمامًا ما تفعله القصيدة الجيّدة بنا، إذ تقلب المفاهيم، وتغيّر الرّؤى والأفكار، وربّما يتّسع الأمر ليمتدّ إلى قدرة القصيدة على تغيير الواقع بالمعنى الحرفيّ لكلمة التّغيير.

---

[1] ينظر: الرّواشدة: أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 33،36.
[2] ينظر: تي بروفيريس، نيكولاس: **فنّ الإخراج السّينمائيّ**، 19.
[3] ينظر: كاوغيل، ليندا: **فنّ رسم الحبكة السّينمائيّة**، 22.
[4] ينظر: النّويهي، محمّد: **قضيّة الشّعر الجديد**،68-67.
[5] ينظر: فرامبتون، دانييل: **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسّينما**، 16.

ولا يمكن للفيلم أو القصيدة أن يحقّقا تلك التّغيّرات اعتمادًا على إبداع منتجيهما، بمعزل عن دور متلقّيهما؛ فعلى" قارئ الشّعر أن يقوم بدور أكثر إيجابيّة من دور المتلقّي السّلبيّ الّذي لا يفهم شيئًا إلّا من خلال المعاني المباشرة السّطحيّة" [1]، الأمر ذاته ينطبق على المتفرّج للفيلم السّينمائيّ، إذا لا تعني سمة الوضوح المهمّة في الفنّين، ذلك الوضوح السّطحيّ، بل الوضوح الإبداعيّ الّذي لا بدّ أن يقوم على الرّمز والإيحاء عند صانعيهما، وهنا يأتي دور المتلقّي بأن يستشعر لذّة الوصول إلى تلك الرمزيّة المكثّفة.

لقد شقّت القصيدة المعاصرة طريقًا واسعًا نحو الحداثة عبر تأثير الفنّ السّينمائيّ عليها؛ بتوظيفها الأساليب والتّقنيّات السّينمائيّة الخاصّة[2]؛ فالسّينما وسيلة مثمرة بين يدي الشّاعر بشكل خاصّ[3]، أسهمت بصورة قويّة في ظهور القصيدة المشهديّة المعاصرة.

وتقوم القصيدة المشهديّة على أساس التّصوير المشهديّ المرئيّ المسموع تصويرًا حيًّا ينتقي به الشّاعر صورًا من الواقع وتفاصيل الحياة اليوميّة، أو يستلهمها من التّراث، أو من وحي الخيال، ويعرضها على صفحات القصيدة عرضًا تتوالى فيه الصّور على الورق، كما تتلاحق اللّقطات الفيلميّة على شاشة السّينما، فيتشكّل من مجموع هذه الصّور المتلاحقة مشهدًا شعريًّا متكاملًا، يربط بين لقطاته عنصر مشترَك بينها يجعلها قادرة على حمل رؤية شعريّة ذات دلالة محدّدة منسجمة[4].

ويرى فيليب مكماهون أنّ فنّ التّصوير في عمقه يتجلّى بكونه قصيدة غير واضحة؛ فكلّ من العمل الفنّيّ والأدبيّ– الصّورة الفنّيّة أو الشّعريّة– نماذج من الإحساس والإدراك، ونتاج تكنيك معيّن، ونشاط إنسانيّ يمنحنا نوعًا من الرّضا[5].

أمّا الشّعر فقد كان له فضل كبير على الفنّ السّابع لا سيّما في مرحلة تأسيسه؛ إذ تراسلت السّينما مع الشّعر واستمدّت منه بعض تقنيّاته التّعبيريّة الخاصّة؛ كالكناية، والاستعارة[6]،

---

[1] راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**، 20.
[2] ينظر: بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **البنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، العدد43، نيسان 2019، 790.
[3] ينظر: كوكتو، جان: **فنّ السّينما** (مقالة افتتاحية لروبين بلس)،7.
[4] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 38-37.
[5] ينظر: **فنّ الاستمتاع بالفنّ**، 122-121.
[6] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **السّابق**، 21.

والرّمزيّة، والإيجاز، والتّكثيف، والتّجريد، والانزياح، وغيرها، وهذا ممّا يؤكّد العلاقة الجدليّة بين الفنّيْن.

وعلى الرّغم من قدرة فنّي الشّعر والسّينما على التّراسل، والتقائهما في عدد من السّمات والرّؤى والأسس، إلّا أنّ الشّاعر السّينمائيّ جان كوكتو يرى أنّ " صناعة السّينما تقدّم حبرًا أقلّ مللًا من حبر القلم"[1]، في إشارة إلى المتعة الّتي يتركها العمل السّينمائيّ لدى المتفرّج، مقارنةً بنظيرتها الشّعريّة لدى المتلقّي.

إنّ المتعة الفنّيّة أمر نسبيّ لا يمكن قياسه بدقّة والحكم عليه؛ إذ يمكن لقصيدة بسيطة في نظر أحدهم– متلقّيًا كان أم ناقدًا– أن تترك من الدّهشة والمتعة والتأثير النّفسيّ العميق على آخرين، ما لا يتركه أكثر الأفلام جودةً في نظر البعض– متفرّجين ونقّاد– وهذا هو منبع الخلاف الأدبيّ الفنّيّ؛ مقياس الإحساس والتّأثّر الإنسانيّ المتفاوت، المرتكز على إبداع الفنّان في الصّنع، والمتلقّي في الأخذ.

الشّعر والسّينما فنّان يتقاطعان في عدد من السّمات العامّة، ويتباينان في خصوصيّة تلك السّمات المشترَكة؛ فهما يمتلكان أدوات الخيال، واستحضار الجمال[2]، والعاطفة القويّة، والقدرة على إعادة بلورة الواقع في عالمهما الفنّيّ، ويمتاز كلّ منهما بهويّة لغويّة خاصّة تتلاقى في حين، وتتباعد في حين آخر، وهما إذ يعتمدان ركيزة الصّورة الفنّيّة، نجد فارقًا بينهما في أسلوب نقل تلك الصّورة إلى متلقّيها؛ فيرتكز الشّعر في إيصال صوره الفنّيّة على حسّ المتلقّي وقدرته على فهمها ورسمها في ذهنه عبر الوصف الشّعريّ الخاصّ، بينما تنقل السّينما صورها الفنّيّة بصورة ملموسة أكثر، تؤطّر خيال متلقّيها عبر شاشة العرض الّتي تنقل تلك الصّور المتلاحقة أمام عين المتفرّج.

إنّ هذا التّلاقي الحذِر بين الفنّيْن، والتّعالق الخاصّ بينهما المتمثّل بحرص كلّ منهما على امتلاك هويّته الخاصّة كي لا تذوب في هوية الآخر، أفرز مصطلحَين متلاقييْن متباينَيْن؛ وهما الشّعريّة السّينمائيّة، والسّينما الشّعريّة، وهذا ما سيخصّص المحور التّالي البحث فيه.

---

[1] **فنّ السّينما**، 33.

[2] ينظر: قادري، عبد الكريم: **سينما الشّعر**، 12.

ثالثًا– السّينما الشّعريّة والشّعريّة السّينمائيّة.

تمكّن فنّ السّينما، على حداثته وصغر عهده، من إثبات قدرته على التّلاقي مع فنّ عريق نبيل كالشّعر، الأمر الّذي أدّى إلى خلط بعض الباحثين والمتخصّصين بين مصطلحَيْ (السّينما الشّعريّة) و(الشّعريّة السّينمائيّة)، وهذا ما يؤكّده عبد الكريم قادري بقوله:" تبيّن لي بأنّ معظم النّقّاد والباحثين والمخرجين، وكلّ مَن لهم علاقة بالمهن السّينمائيّة والبحث، يملكون فهمًا خاطئًا لسينما الشّعر إلّا ما ندر"[1].

وبدءًا بالسّينما الشّعريّة، وعلى الرّغم من صعوبة وضع تعريف دقيق محدَّد لكلمة(شعر)، يمكن القول إنّ السّينما الشّعريّة هي نتاج توظيف خصائص الفنّ الشّعريّ على الفيلم السّينمائيّ، فإذا ما طُبّق الشّعر عليه فذلك يعني" أنّ الفيلم يتضمّن لحظات من الشّحنات العاطفيّة الطّاغية، كما يشتمل على مواقف متعدّدة الأبعاد من الحوار والأداء، غنيّة بمعاني القيم الإنسانيّة وتوضيح تجارب الحياة وإدراك جوهرها، وهي تعني أنّ الفيلم فنّ يملك من المرونة والبلاغة ما يتيح للفنّان السّينمائيّ موارد تعبير تستخرج كلّ ما عنده من حساسيّة ووعي وإدراك، إذن فمفهوم الشّعر في السّينما لا يعني أنّ الفيلم مجرّد بديل للمسرحيّة أو الرّواية، ولكنّه فنّ له خصائصه المتميّزة الّتي تثير من الأحاسيس الفنّيّة لدى الفنّان والجمهور ما تعجز الفنون الأخرى عن إثارته"[2].

يتبيّن من الوصف السّابق أنّ توظيف عنصر الإحساس العالي الّذي يعدّ سمة بارزة للفنّ الشّعري، هو ركيزةٌ لعملٍ سينمائيّ شعريّ؛ قادر على ملامسة عمق إحساس المتفرّج، مُحدِثًا فيه ما يحدثه الشّعر المتمكّن في النّفس الإنسانيّة، من فوضى مشاعر خلاّقة، ما تلبث أن تفجّر الشّعور المرتقَب وراء قراءة قصيدة جيّدة، ذلك الشّعور الّذي يشبع عاطفة المتلقّي، ويقوده نحو التّغيير بأبعاده المختلفة؛ الحسّيّة والإدراكيّة والواقعيّة.

إنّ الفيلم الّذي يتقمّص الرّوح الشّعريّة، ينجح في أن يكون أكثر جاذبيّة، وقدرةً على إثارة الجدل، كأفلام الشّاعر والكاتب الروائيّ(جان كوكتو) ومنها: الحسناء والوحش، ودم الشّاعر[3]، ويرى كوكتو أنّ صناعة السّينما لم تكن مهنته، ولكنّه استخدم الفيلم وسيلة كي تسمح له أن

---

[1] **سينما الشّعر**، 11.

[2] راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**، 72.

[3] ينظر: **فنّ السّينما**،9، و بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **البنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، العدد 43، نيسان 2019، 791.

يُظهر ماذا بإمكان الشّعر وغيره من الفنون الأدبيّة، أن يصفوا من صور إبداعيّة[1]، فالفيلم عنده لا يعدو كونه أداة عرض تكنولوجيّة لصور حسّيّة فنّيّة، جسّدها بوسيلة مرئيّة مسموعة.

هناك من الباحثين مَن يطلق على السّينما الشّعريّة مصطلح السّينما الشّاعريّة ومنهم الباحث علاء عبّود الّذي يرى بأنّ السّينما الشّاعريّة هي انزياح السّينما عن لغة المعيار، بخرق السّائد[2]، وهذا الانزياح عن السّائد سمة الشّعر وأداته. ويرى كوكتو أنّ الشّاعريّ ليس شعرًا، بل يتجاوز ذلك بقوله إنّهما متعاكسان؛ فالشّعر نتاج اللّاشعور، أمّا الشّاعريّ فهو الشّعور بحدّ ذاته[3]. والفيلم الشّعريّ هو المراد بقولنا(السّينما الشّعريّة).

والأرجح أنّ مصطلح السّينما الشّعريّة أدقّ من السّينما الشّاعريّة، من حيث دلالته على معنى توظيف فكرة الشّعر في الفيلم؛ فالشّعور عند ابن منظور هو العِلم بالشّيء، والشّاعر هو العالِم بالشّيء، يقول:" شعَر به شعورًا: علِمَ. والشِّعر: منظوم القول غلَب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وقائله شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم"[4]، بمعنى أنّ الشّاعر يملك شعورًا أي عِلمًا بفنّ الشّعر الّذي هو في حدّ ذاته نتاج اللّاشعور، وحصيلة موهبة جعلته من أسمى أنواع القول.

لذلك فإنّ مصطلح السّينما الشّعريّة المنسوبة إلى فنّ الشّعر النّاتج في عمقه عن اللّاشعور بصورة لا يمكن إدراك دوافعها وحالاتها بالمعنى الحرفيّ للإدراك، هو أقرب إلى المراد من مصطلح السّينما الشّاعريّة المنسوبة إلى الشّاعريّ بمعنى المدرَك من القول، الّذي يوحي بالشّعر المتكلّف النّاتج عن دراسة وجهد ونظم، وليس هذا بشعر حقيقيّ.

إنّ الوزن أو الإيقاع المتناغم، هو من أبرز سمات الفنّ الشّعريّ، ويظهر هذا التّناغم في العمل السّينمائيّ الشّعريّ، على شكل إيقاع في اللّقطة السّينمائيّة؛ عبر العلاقة الموزونة بين طولها وحجمها ومضمونها، منسحبًا على المشهد السّينمائيّ بإيقاع يوحّد لقطات المشهد بصورة انسيابيّة، انتهاءً بإيقاع الفيلم النّاجم عن تناغم مشاهده كلّها، وإيقاع الفيلم هو الوزن الّذي يحدّد ما إذا كان العمل السّينمائيّ شعريًّا أم لا[5].

---

[1] ينظر: كوكتو: جان: **فنّ السّينما** (مقالة في مقدمة الطبعة الثانية من الكتاب كتبها أندريه برنار، وكلود غوتور) 15 .
[2] ينظر: **سمات السّينما الشّاعريّة عند المخرج(أندريه تاركوفسكي)**، مجلّة أهل البيت، العدد 19، 448.
[3] ينظر: **فنّ السّينما**، 37.
[4] **لسان العرب**، مادّة (شعر).
[5] ينظر: الهاشمي، طه: **شعريّة السّرد السّينمائيّ والتّركيبات الحكائيّة في الشّكل الفيلميّ**، مجلّة الأكاديميّ، العدد52، 2009، 136.

وتتجلّى روح الشّعر في العمل السّينمائيّ عبر سرعة حركة الصّور في الفيلم مع التّوظيف الواعي للصّوت فيه، ممّا يضفي عليه الجمال والمعنى المكثّف الّذي يميّز الشّعر[1]، إذ تحلّ الصّورة الحيّة والصّوت المسموع في الفيلم، مكان الصّورة الخياليّة والصّوت الذّهنيّ البحت في القصيدة.

أمّا عن الشّعريّة السّينمائيّة، فقد" قام الشّعراء المعاصرون برفد قصائدهم بأساليب سينمائيّة دقيقة ونافذة؛ لتجسيد الأحداث بصورة بيّنة تتوافق مع الرّوح الشّعريّة"[2]، مدركين ثراء فنّ السّينما بلغته وتقنيّاته، فأدخلوه إلى قصائدهم ليضاعفوا من طاقاتها التّعبيريّة، ما أدّى إلى بروز ظاهرة فنّيّة جديدة في النّصّ الشّعريّ المعاصر، وهي ظاهرة التّصوير المشهديّ؛ يضع الشّاعر فيها مشاهد القصيدة أمام متلقّيها، الّذين يتعاملون معها وكأنّهم يتلقّون صورة تتكشّف تدريجيًّا لهم، كمشاهدتهم فيلمًا سينمائيًّا[3].

ومن هنا، نرى قصيدة اللّقطة السّينمائيّة ترتكز على تقنيّات الصّورة والكلمة والإشارة في بناء صورتها الشّعريّة الحداثيّة؛ إذ لم يعد الشّعراء المعاصرون يقتصرون على التّشبيه والاستعارة والمجاز في تجسيد الصّور الذّهنية في أشعارهم، بل تعّدوها إلى أساليب حداثيّة متعدّدة ومنها التّقنيّات السّينمائيّة، الّتي خلّصت القصيدة من طرق التّشكيل التّقليديّة[4]، وسهّلت على المتلقّي إدراك الصّور الشّعريّة وكأنّها لقطات من فيلم سينمائيّ يرونه مجسّدًا بأبصارهم.

وتؤكّد أميمة الرّواشدة هذا الإدراك المجسّد للصّورة الشّعريّة في القصيدة السّينمائيّة، بتعريفها التّصوير المشهديّ في القصيدة المعاصرة على أنّه: " كلّ أداء شعريّ قابل للتّصوّر البصريّ، وما يرافقه من مستويات صوتيّة، وينطوي على عنصر دراميّ، وهو يضارع السّيناريو أو المشهد المُمَنتَج في السّينما، حيث يُستعاض عن الكلمة بالصّورة، ويتراجع دورها من الحامل الأوّل للدّلالة إلى مجرّد المترجِم للصّورة/الصّوت، بوصفها الوسيط النّاقل للمعنى في الفيلم"[5].

---

[1] ينظر: راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**،73-72.

[2] بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **البنية السّينمائيّة في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، العدد43، نيسان 2019، 791.

[3] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 35.

[4] ينظر: بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة شعاب جبليّة للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد29، 51-50.

[5] **السّابق**، 36.

وربّما يحمل مسمّى التّصوير المشهديّ دلالة أقلّ شموليّة من القصيدة السّينمائيّة؛ كونه يوازي المشهد الفيلميّ المُصوَّر الّذي هو جزء من بنية الفيلم السّينمائيّ، إلّا أنّ التّعريف الّذي قدّمته الرّواشدة، شمل عددًا من آليّات نقل هذا المشهد الشّعريّ عبر تقنيّات سينمائيّة، كالسّيناريو والمونتاج والمؤثّرات الصّوتيّة.

وكما أنّه لا يمكن عزل الصّورة الفنّيّة عن مجموع الصّور المشكّلة للقصيدة، كذلك الأمر فيما بتعلّق بالمشهد السّينمائيّ، الّذي لا يمكن فصله بشكل من الأشكال عن مشاهد الفيلم لئلّا يحدث ذلك الفصل نوعًا من البتر الّذي يؤدّي إلى انعدام المغزى، إلّا إذا قامت القصيدة في مجملها على مشهد سينمائيّ شعريّ واحد. ولهذا فإنّ مصطلح الشّعر السّينمائيّ يحوي دلالات أوسع من نظيره المشهديّ؛ من حيث اشتماله على معنى المشهد الفيلميّ المنقول عبر آليّات السّينما الخاصّة، وهذا تمامًا ما تفعله القصيدة السّينمائيّة، إذ تنقل مَشاهدها وصورها الشّعريّة بأسلوب أقرب إلى المادّيّ منه إلى الحسّيّ، عبر استعارتها تقنيّات السّينما بشكل مباشر حينًا، أو إيحائيّ حينًا آخر، لتصبح في مجملها أقرب إلى طبيعة الفيلم السّينمائيّ؛ فيلم يشاهَد في المخيّلة عبر الكلمات، لا بالصّور الصّوتيّة المتحرّكة.

ولهذا لا يمكن للقصيدة مهما استعانت بتقنيّات السّينما في نقل صورتها الشّعريّة، أن يتراجع فيها دور الكلمة من دالّ إلى مترجِم؛ إذ تبقى الكلمة هي المادّة الأساس في رسم القصيدة الشّعريّة/المشهد الشّعريّ، مهما بلغت حداثتها وتعدّدت تقنيّات عرضها؛ فالكلمة هي الدّالّة بالدّرجة الأولى على تفاصيل المشهد السّينمائيّ الشّعريّ الّذي نُقِل عبرها، ولم يُنقَل بوساطة تقنيّات الصّوت والصّورة بمعناهما الحرفيّ كما هو الحال في الفيلم السّينمائيّ.

رابعًا– مفهوم التّقنيّات الفنّية وأهمّيتها.

إنّ التّقْنيّة في معناها اللّغويّ المعاصر هي" أسلوب أو فنّيّة في إنجاز عمل أو بحث علميّ ونحو ذلك، أو جملة الوسائل والأساليب والطّرائق الّتي تختصّ بمهنة أو فنّ " تقنيّة القصّة/ الرّواية/ البناء" "[1]، وهي مشتقّة من الإتقان؛ بمعنى: إحكام الأشياء، ورجلُ تِقْنٌ، أي: مُتقنٌ للأشياء حاذق[2].

ومن هذا المعنى اللّغويّ ظهر مصطلح التّقنيّات الفنّيّة، وهي طرق تساعد المبدع في الوصول إلى الشّكل الفنّيّ، سواء عرف المبدع أم لم يعرف في أيّ طريق يسير[3]، بمعنى أنّ التّقنيّات هي وسائل خاصّة ينهجها المبدع– بصورة واعية أو عفويّة– في عمله الفنّيّ، ليصل إلى الشّكل الخاصّ بهذا الفنّ، بمعنى هويّته الّتي تميّزه عن غيره من الفنون.

فعلى سبيل المثال، فإنّ السّرد ركيزة رئيسة في الفن الحكائيّ كالرّواية والقصّة؛ فهو المنظّم لأحداثه وشخصيّاته وفضاءاته المتنوّعة[4] وهو ينطوي على عدد من التّقنيّات والأساليب الّتي تشكّله، كتقّنيّات السّرد بضمير الغائب أو المتكلّم، وتقنيّة الاسترجاع، أو الاستباق الزّمنيّ وغيرها، فهذه التّقنيّات السّرديّة ما هي إلا طرق للوصول إلى الشّكل السّرديّ، ومن ثمّ الشّكل الحكائيّ بالضّرورة.

وتأتي التّقنيّات الفنّيّة لتوجد الاختلاف بين الأعمال الفنّيّة الّتي يجمعها الإحساس في مستوىً واحد، ولكنّ التّكنيك هو المستوى الّذي يُحدِث الفرق بين هذه الأحاسيس/ الأعمال الفنّيّة، لذلك فإنّ الفنّ عند مستوى التّقنيّة هو الفنّ في حالة الشّغل اليدويّ، تعالجه التّقنيّات بأدواتها وموادّها لتُنتج في النّهاية التّصميم الخاصّ لكلّ عمل فنّيّ[5].

وعلى صعيد التّقنيّات السّينمائيّة، يرى دانييل أريخون أنّ الفيلم الجيّد هو حصيلة المعرفة، ليس بالحياة والعالم الّذي يصوّره فحسب، بل بالتّقنيّات الّتي تعالج تلك الأفكار والأحاسيس لكي تصبح أقوى تعبيرًا[6]؛ فإحساس الفنّان في العمل الفنّيّ ومهما بلغ في ذهن مبدعه من تميّز

---

[1] عمر، أحمد: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، 1/296

[2] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (تقن).

[3] ينظر: لوكاتش، جورج: **تاريخ تطوّر الدّراما الحديثة**، 1/15.

[4] ينظر: ديلمي، فطيمة: **تقنيّات السّرد في رواية" القاهرة الصّغيرة"**، رسالة ماجستير، 12.

[5] ينظر: مكماهون، فيليب: **فنّ الاستمتاع بالفنّ**، 122،107،109.

[6] ينظر: **قواعد اللّغة السّينمائيّة**، 11.

وإبداع، فإنّه لن يصل إلى المتلقّي بصورته الحقيقيّة إن لم ينجح مبدعه في آليّة نقل ذلك الإحساس، الأمر الّذي يجعل من التّقنيّات الفنّيّة على مستوىً من الأهمّيّة يوازي قيمة الحسّ الفنّيّ الإبداعيّ الّذي سيُنقَل بصورة مشوَّهة إن لم يمتلك الفنّان أدوات الفنّ الخاصّة، ولم يبدع باستخدامها.

وانطلاقًا من ذلك يتبيّن أنّ أيّ عمل فنّي هو نتاج لتقنيّة معيّنة منحته هويّته ومزيّته الخاصّة، ولعلّ هذه من أبرز قيم التّكنيك، حين يمنحنا أسس تصنيف الأعمال الفنّيّة المشتركة في عنصر الإحساس الجماليّ[1]، والمتباينة في الأنواع والمسمّيات بفضل مجموع التّقنيّات الّتي تحدّد نطاق كلّ عمل وتميّزه عن غيره من الفنون.

وفي الوقت الّذي تحمل فيه التّقنيّة الفنيّة تلك الأهمّيّة الكبرى، فإنّها يمكن أن تتحوّل إلى سلاح يفتك بالعمل الفنّيّ، إن هي طغت على حسّه الخاصّ، وقيّدته في سلاسل أساليبها، إن هي وُظّفت بطريقة مبالغ بها، بل العكس هو الصّواب؛ إذ يبقى الشّعور سيّد العمل الفنّيّ، وما التّقنيّة إلّا وسيلة توصله بصورته كما هي في ذهن مبدعه، ولا قيمة لها في حال أصبحت عقبة في طريق الإحساس.

وفي هذا السّياق، يعبّر المخرج السّينمائيّ أنتوني هارفي عن خوفه من أن تسيطر التّقنيّات السّينمائيّة على عمله أكثر ممّا يلزم، سيطرة تهدّد المبدع بأن تستحوذ عليه التّقنيّات السّينمائيّة الآليّة كالمونتاج والتّصوير والإضاءة والمؤثّرات الصّوتيّة وغيرها، وتتغلّب على ما سواها من عناصر حسّيّة إبداعيّة، الأمر الّذي يؤدّي إلى ضياع الهدف الرّئيس للمَشاهد السّينمائيّة، ويرى بأنّ المبدع السّينمائيّ الحقيقيّ لا بدّ أن يعرف تقنيّات هذا الفنّ بشكل دقيق، بحيث يتقن استخدامها، دون أن يشوّه المادّة المطروحة[2].

يمكن القول إنّ التّقنيّة تمثّل المستوى المدرَك المدروس في الفنّ، الّذي ينطوي على قواعد ونظريّات وطرق خاصّة تساعد الحسّ الفنّيّ على التّجلّي بصورته الإبداعيّة، إن تمكّن الفنّان من إحداث التّوازن المطلوب ما بين الشّعوريّ وغير الشّعوريّ في عمله الفنّيّ.

---

[1] ينظر: مكماهون، فيليب: **فنّ الاستمتاع بالفنّ**،109.
[2] ينظر: أريخون، دانييل: **قواعد اللّغة السّينمائيّة**،13.

الفصل الأوّل

السّيناريو السّينمائيّ

- **السّيناريو: مفهومه، وسماته، وأهمّيّته.**

السّيناريو/Scenario لغةً هي كلمة إيطاليّة مشتقّة من كلمة Scena الّتي تعني النّظر، أمّا اصطلاحًا، فيدخل السّيناريو في مجالات متنوّعة؛ فنّيّة وسياسيّة وإداريّة وغيرها؛ تعبيرًا عن وجهة النّظر المستقبليّة المحتمَلة ووصفها على شكل قصص سرديّ يمكّن أصحاب القرار من اتّخاذ القرارات المناسبة للنّهوض المستقبليّ إلى الأفضل[1].

وبربط المعنى اللّغويّ بالاصطلاحيّ، يمكن القول إنّ السّيناريو السّينمائيّ نظرةٌ مستقبليّة لأحداث الفيلم قبل تنفيذها وعرضها على الشّاشة، إنّه وصف كتابيّ لتلك الأحداث والشّخصيّات المترقَّب ترجمتها حركيًّا على شاشة السّينما.

إنّ السّيناريو السّينمائيّ على وجه الخصوص، وفي أبسط تعريف له يصبّ في عمقه، هو "قصّة تُروى بالصّور"[2]، ويمكن القول إنّه الخطوة الأولى –عامّة– في إعداد فيلم يروي قصّة يتلقّاها المشاهِد على هيئة صور مرئيّة متلاحقة عبر الشّاشة السّينمائيّة.

ورغم بداهة هذا التّعريف، إلّا أنّ على كاتب السّيناريو أن يحذر من الوقوع في فخّ تلك البساطة اللّغويّة، وهذا ما تحذّر منه الباحثة السّينمائيّة ليندا كاوغيل، التّي ترى أنّ بعض كتّاب السّيناريو يتعاملون معه على أنّه مجرّد سرد قصصيّ عبر مشاهد حواريّة تضمّ أحداثًا متنوّعة، الأمر الّذي يؤدّي بهم إلى كتابة سيناريو لا يستحوذ على اهتمام القارئ؛ لإهمالهم جودة عنصر الحبكة فيه، وهي ترى أنّ كتابة السّيناريو فنّ يضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصريّة في ذهن القارئ، تشدّه نحو النّهاية، وتمكّنه من المتابعة البصريّة والسّمعيّة بحيث يهتمّ بما يحدث[3].

والسّيناريو السّينمائيّ هو عمليّة تحويل القصّة من عمل مقروء إلى مشاهَد؛ مكوّن من مناظر ولقطات، وتحديد تفاصيل كلّ لقطة في العمل السّينمائيّ[4]، وكلّ ما يلزم من إجراءات التّغيير لجعل القصّة المقروءة قصّة سيناريو، تمتاز عن نظيرتها المكتوبة كونها تُقرَأ بالصّورة–المتخيّلة أو المرئيّة– لا بالكلمة.

---

[1] ينظر: رمضان، ياسر: **التّخطيط بالسّيناريو وأثره في تطوير الأداء المؤسّسيّ**، رسالة ماجستير،جامعة ملايا، كوالالمبور،38-37.
[2] فيلد، سِد: **السّيناريو**، 19.
[3] ينظر: **فنّ رسم الحبكة السّينمائيّة**، 18-17.
[4] ينظر: زايد، علي: **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**،221.

ولا تقتصر قصّة السّيناريو على القراءة بالصّورة، بل لا بدّ أن تكون الكلمة المكتوبة في نصّ السّيناريو، قابلةً أن تترجَم إلى صورة مرئيّة معروضة على الشّاشة السّينمائيّة، الأمر الّذي يقيّد كاتب السّيناريو بقواعد خاصّة في كتابته؛ إذ لا يمكنه" إعطاء أيّة دلالة عن طريق الكتابة إلّا بما يمكن ترجمته فيما بعد إلى صورة: الدّيكور، المظهر المادّيّ للشّخصيّات، وسلوكها وأفعالها"[1]، وهذا ما يجعل انتقاءه للكلمة/الكلمات الدّالّة على صورة متخيّلة أثناء القراءة، مرئيّة أثناء العَرض، أمرًا لا بدّ منه أثناء عمليّة كتابة السّيناريو.

ورغم تغيّر بعض تفاصيل شكل السّيناريو مع تطوّر كتابته على مرّ الزّمن، إلّا أنّه ما زال يحتفظ بشكل خاصّ وهيئة كتابيّة مميّزة، لا بدّ لكاتب السّيناريو من مراعاتها؛ تقوم على كتابة جمل موجزة واضحة، تكتفي بوصف الحركة والمكان في المشاهد المختلفة، مع مراعاة كتابة كلّ تفصيل في السّيناريو في مكانه المحدّد، مثل عنوان المنظر/المشهد، ووصف الحركة، وحتّى الحوار[2] الّذي يأتي منسجمًا مع الوصف السّيناريستيّ ومكمّلًا له.

أمّا عن الوصف في النّصّ السّيناريستيّ، فيأتي مختلفًا في لغته وتفاصيله عن النّصّ العاديّ؛ إذ يصف كاتب السّيناريو تفاصيل القصّة السّينمائيّة، بطريقة خاصّة ترتكز على الجمل البسيطة، المبنيّة على الفعل المضارع الّذي يعدّ الزّمن اللغويّ المعتمَد في الوصف، مبتعدًا عن الأساليب الوصفيّة الّتي تثقل كاهل القارئ في فهم مرادها[3]، وربّما يأتي الفعل المضارع وسيلة الوصف اللّغويّ السّيناريستّي، من منطلق أنّ السّيناريو في جوهره الدّلاليّ وصف مستقبليّ لما سيحدث، كما اتّضح في تعريفيه اللّغويّ والاصطلاحيّ.

لذلك، فإنّ كاتب السّيناريو يقتصد في اللّغة قدر الإمكان[4]، متّكئًا على الإيجاز اللّغويّ والوصفيّ بما لا يخلّ بجوهر الصّورة المكتوبة على الورق، المرئيّة على الشّاشة، وبمعناها الّذي يفترَض أن يصل المتلقّي بأقلّ كلمات، وأبسط طريقة، تحيد عن التّكلّف والاستعراض؛ على صعيديْ اللّغة والأسلوب.

---

[1] توروك، جان: **فنّ كتابة السّيناريو**،212، نقلًا عن: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**،317.
[2] ينظر: كاريتنيكوفا، إنجا: **كيف تتمّ كتابة السّيناريو**، 8.
[3] ينظر: هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**، 26.
[4] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 498.

وعلى كاتب السّيناريو أن يتجنّب الوصف المباشر؛ إذ تكمن قيمة الوصف في نصّه بمنح المتلقّي – قارئًا كان أم مشاهِدًا– معلومات عن الشّخصيّات والأشياء تمكّنه من فهم العناصر النّفسيّة لشخصيّات الفيلم دون الحاجة إلى التّصريح بها مباشرة؛ فالمعلومات في السّيناريو تمرَّر على شكل مواقف وأفعال وحوارات[1] كفيلةً بجعل المتلقّي يفهم مغزاها عبر لغة وصفيّة خاصّة، تقف في موقع وسطيّ ما بين المباشَرة السّطحيّة، والمجاز المبالَغ به.

ومن مواصفات الوصف الجيّد في السّيناريو، أن يُوزَّع على امتداد الزّمن؛ فلا يوصَف أيّ شيء في النّصّ إلّا في لحظته الملائمة، لتتكشّف تفاصيله مع سير الأحداث المتلاحقة، وهذا فرق جوهريّ بين كتابة السّيناريو وأشكال الكتابة الوصفيّة الأدبيّة الأخرى كالقصّة والرّواية وغيرهما[2].

والأسلوب الوصفيّ الجيّد للسّيناريو هو "الأسلوب غير المرئيّ، إنّه الأسلوب الّذي يتمّ الإحساس به"[3]، فلا يعرض كاتبه الأحداث بصورة وصفيّة نمطيّة تبعث الملل في النّفس بلغتها الاعتياديّة، بل بطريقة وصفيّة إبداعيّة ترتكز على مدى قدرة الكاتب على الوصول إلى عمق إحساس المتلقّي بوصفه الإبداعيّ، وإشاراته السّيميائيّة التّلميحيّة إلى صفات الشّخصيّة وما تمرّ به من أحداث.

وعن قيمة الحسّ العاطفيّ في السّيناريو تقول الباحثة السّينمائيّة ليندا كاوغيل: " السّيناريوهات العظيمة هي تلك الّتي تصل إلينا عاطفيًّا. وهي تخلق تدفّقًا للحدث نعلق في شباكه، ونمضي معه من البداية إلى النّهاية"[4].

إنّ السّيناريو هو الأساس الّذي يقوم عليه العمل السّينمائيّ في عناصره وتفاصيله المتنوّعة، ويمكن القول إنّه" العمود الفقريّ لأيّ عمل سينمائيّ، قد تضيف له العناصر الأخرى(التّصوير، التّمثيل، الإخراج، المونتاج...) لحمًا ودمًا، لكن بدون هذا العمود الفقريّ لن يكون للفيلم وجود"[5].

---

[1] ينظر: هارو، فرانك:**فن كتابة السيناريو**، 27.
[2] ينظر: هارو، فرانك: **نفسه**، 27.
[3] لوميت، سيدني: **فنّ الإخراج السّينمائيّ**، 62.
[4] **فنّ رسم الحبكة السّينمائيّة**، 218.
[5] دانسايجر، كين، وكوبر، بات: **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة (من مقدّمة مترجم الكتاب أحمد يوسف)**، 7.

فالسّيناريو المعدّ للتّنفيذ أمام آلة التّصوير السّينمائيّ هو بداية التّركيب الجيّد للفيلم[1]، إنّ الفيلم الجيّد هو نتاج سيناريو متقَن على صعد شتّى، قادر على جذب اهتمام منتجه ومخرجه، ومن ثمّ متلقّيه، حتّى الحدث الأخير فيه، بلُغته المرنة، وأسلوبه الوصفيّ النّاجح، وأحداثه المحبوكة بمهارة دراميّة.

وتكمن أهمّيّة السّيناريو بصفته الكاشفَ عن جوانب الشّخصيّة للقارئ والمشاهِد معًا[2]، بأسلوبه القائم على الوصف المضارِع لتفاصيل أفعال الشّخصيّة وما توحيه تلك الأفعال من سمات خاصّة بها، يهدف كاتب السّيناريو إلى إيصالها للمتلقّي.

يتمثّل هدف السّيناريو الرّئيس في التّأثير بالمتلقّي– القارئ/المتفرّج–[3]، وإنّ تحقيق السّيناريو لهدفه يعدّ عاملًا مهمًّا في إعلاء قيمته؛ فما قيمة التزام كاتب السّيناريو بمعايير كتابة نصّ السّيناريو جميعها، إن خلا نصّه من القدرة على ملامسة ذهن المتلقّي وروحه؟

إنّ قدرة السّيناريو على التأثير، ترتكز على دعائم عدّة لا بدّ لكاتب السّيناريو من تملّكها، منها إبداعه في الوصف الفنّيّ الحسّيّ ضمن نطاق المعايير التّقنيّة لكتابة السّيناريو، وتطويعه اللّغةَ لخدمة القصّة؛ بمفرداتها البسيطة غير الاعتياديّة في الوقت نفسه، وأساليبها الموجَزة، وخلق الحبكة القصصيّة المميّزة، الّتي تجعل من نصّ السّيناريو عملًا فنّيًّا قادرًا – في حدّ ذاته وقبل ترجمته على الشّاشة السّينمائيّة–على التّغيير، وقلب المعايير، وإحداث المفاجآت الدّراميّة المشوّقة، والصّادمة بالمعنى الإيجابيّ للكلمة.

---

[1] ينظر: أريخون، دانييل: **قواعد اللّغة السّينمائيّة**، 10.
[2] ينظر: فيلد، سِدْ: **السّيناريو**،51.
[3] دانسايجر، كين، وكوبر، بات: **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة(من مقدّمة مترجم الكتاب أحمد يوسف)**، 7.

- **تجلّي تقنيّة السّيناريو في الشّعر الحديث.**

ليست القصيدة الحديثة– في عمق مفهومها– تلك الّتي تُكتب في العصر الحديث، بل تلك الّتي تفتح فضاءاتها المتعدّدة على آفاق الحداثة شكلًا ومضمونًا، ولغةً وأسلوبًا ومخيالًا[1]، إنّها قصيدة متفرّدة ذات كينونة خاصّة؛ إذ ترفض أن تحصر نفسها في إطارات القصيدة التّقليديّة المألوفة[2] ولو وصل بها الأمر أن تستعير أدوات الفنون الأخرى لتخرج بتلك الصّورة المتفرّدة القادرة على البوح عن دواخل الشّاعر وأفكاره الحداثيّة وليدة عالم حداثيّ متداخل متفرّد.

والسّيناريو هو أحد الوسائل التّعبيريّة والتّقنيّات السّينمائيّة الّتي ظهرت في القصيدة المعاصرة، وارتقت بها إلى مستوى حداثيّ متقدّم[3] فظهرت قصيدة السّيناريو، الّتي ترتكز على عدد من المشاهد المرئيّة والمسموعة، يفضي كلّ واحد منها بعلاقة إلى الآخر، وينتج عن تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصّة ما[4].

لذا يمكن القول إنّ قصيدة السّيناريو ببنيتها القائمة على مفهوم السّيناريو السّينمائيّ، هي قصّة شعريّة تُروى بالصّور/ المشاهد الحكائيّة الشّعريّة، وتستعين بالكلمة اللّغويّة في بنيتها الهيكليّة والدّلاليّة الخاصّة، وبخيال شاعرها وقدرته على إيصال تلك المشاهد الشّعريّة كما هي في مخيّلته ونقلها إلى أذهان متلقّيها، أو حتّى تحويلها بالفعل إلى سيناريو لفيلم مستوحى من قصيدة السّيناريو تلك.

وتتجلّى تقنيّة السّيناريو في القصيدة الحداثيّة بمظهرين شعريّيْن؛ أوّلهما: تقسيم القصيدة إلى مشاهد ولوحات متتابعة تمامًا كما يحدث في السّيناريو السّينمائيّ[5]، تشكّل تلك المشاهد في مجموعها وتتابعها ونهايتها قصّة ذات مغزى يهدف إليه الشّاعر من بداية تشكّل فكرة هذه القصيدة لديه.

---

[1] ينظر: زايد، علي: **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 9.

[2] ينظر: **نفسه**، 20.

[3] ينظر: بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة" شعاب جبليّة" للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 29، 51.

[4] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 318.

[5] ينظر: حوم، علي: **أدوات جديدة في التّعبير الشّعريّ المعاصر**، 84، نقلًا عن: حسين، طلال: **القصيدة المركّزة في شعر عبد الرّزّاق الرّبيعي**، 142. والدّوخي، السّيدّ، وصالح، عبد السّتّار: **المونتاج في ديوان محمود درويش(مديح الظّلّ العالي)**، مجلّة أبحاث كلّيّة التّربية الأساسيّة، المجلّد9، العدد3، 356.

أمّا المظهر الثّاني فيتمثّل بتقنيّة تخطيط المناظر؛ إذ تضطلع القصيدة بوصف المكان والزّمان، وهيئة الممثّلين، وحالاتهم النفسيّة تمهيدًا لأخذ اللّقطة السّينمائيّة[1]، وكأنّ هذا الشّكل الشّعريّ لقصيدة السّيناريو، يوازي مرحلة تخطيط المَشاهد من مراحل كتابة السّيناريو بوصف المكان والزّمان وهيئات الممثّلين ومشاعرهم بشكلّ عامّ، تمهيدًا للبدء في مرحلة السّيناريو التّنفيذيّ بكتابة تفاصيل كلّ مشهد على لسان ممثّليه بلقطاته المتعدّدة المفصّلة، تلك المرحلة الّتي توازي طريقة تقسيم قصيدة السّيناريو إلى مشاهد ولوحات متتابعة.

إنّ تجلّي تقنيّة السّيناريو في القصيدة المعاصرة بالمظهريْن الموضّحَيْن آنفًا، لا يعني اقتصار القصيدة على واحد منهما دون الآخر؛ فكما يقوم السّيناريو في مجمله على عدد من الخطوات والمراحل المتعاقبة وصولًا إلى صورته النّهائيّة الّتي تصلنا، فإنّ قصيدة السّيناريو بدورها يمكن أن تنتج عن تخطيط المناظر والمشاهد الشّعريّة تخطيطًا أوّليًّا، وعن تتابع المشاهد واللّقطات الشّعريّة المقسّمة، كما تستطيع القصيدة الاكتفاء بشكل واحد منهما، وهذا كلّه قائمٌ على التّوازن الضّروريّ بين الشّكل والأسلوب والمضمون، والتّعالق الإبداعيّ بينهم.

ولمّا حظي الوصف في السّيناريو بأهمّيّة وسمات خاصّة كما ورد في المحور السّابق[2]، كذلك كان الحال في الوصف الشّعريّ الخاصّ بقصيدة السّيناريو؛ إذ يلجأ الشّاعر السّيناريست إلى التّصوير الوصفيّ الدّقيق في لغته الشّعريّة لرسم لقطاته ومشاهده على الورق وفي أذهان المتلقّين، فيحاول أن يصف كلّ مشهد بدقّة كبرى لتكون رؤيته الذّهنيّة واضحة قدر الإمكان، وهو بذلك يحجّم مخيّلة القرّاء/المتلقّين، ويحدّ من أثر الرّؤية الإخراجيّة على قصيدته الفيلميّة[3].

ولا يعني احتكار الشّاعر في قصيدة السّيناريو لذهن المتلقّي بمشاهده ولقطاته الحكائيّة الشّعريّة المتخيّلة، وإملاء تفاصيلها على خياله، لا يعني ذلك انعدام دور متلقّي قصيدة السّيناريو وقيمة قراءته لها، الّتي تظهر في مدى نجاحه في الوصول إلى المغزى العميق والفكرة المنشودة من هذه القصيدة ذات المشاهد واللّقطات والمناظر المتلاحقة، المنتهية بخاتمة ذات أثر صادم بصورة إيجابيّة، قادر على التّأثير والتّغيير، بفضل كينونة الشّعر الخاصّة.

---

[1] ينظر: حوم، علي: **أدوات جديدة في التّعبير الشّعريّ المعاصر**، 84، نقلًا عن: حسين، طلال: **القصيدة المركّزة في شعر عبد الرّزّاق الرّبيعي**، 142. والدّوخي، السّيّد، وصالح، عبد السّتّار: **المونتاج في ديوان محمود درويش(مديح الظّلّ العالي)**، مجلّة أبحاث كلّيّة التّربية الأساسيّة، المجلّد9، العدد3، 359.

[2] ينظر: 19.

[3] ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، 319.

-بنية السّيناريو وشكله.

يرى سِد فيلد أنّ بناء السّيناريو/ بنيته تقدّمٌ متدرّج لأحداث ووقائع مترابطة تصل في النّهاية إلى حلّ دراميّ، ما يوجب اندفاع القصّة إلى الأمام من بدايتها إلى نهايتها[1]، ما يعني أنّه لا بدّ أن يتدرّج السّيناريو -بغضّ النّظر عن قصّته- من البداية/ التّمهيد، مرورًا بالوسط/ المجابهة، وصولًا إلى النّهاية/ الحلّ، مع حبكات تتخلّل القصّة بصورة يمكن مقاربتها في هذا الرّسم التّخطيطيّ العامّ[2]:

ومن وجهة نظر فرانك هارو فإنّ هذه هي بنية السّيناريو العامّة الّتي يتّفق على هيكليّتها غالبيّة منظّري فنّ كتابة السّيناريو مع اختلاف في المصطلحات ليس أكثر؛ فالبداية هي التّمهيد أو التّقديم أو العرض، والوسط هو التّطوّر أو المجابهة، والنّهاية هي الحلّ أو حلّ العقدة. كما يطرح هارو توجّهًا مفاده أنّ الهدف الرّئيس من قصّة السّيناريو هو المحرّك الأساس للأحداث والحبكات، ويربط مسمّيات بنية السّيناريو به؛ فالفصل الأوّل- الفصل بمفهومه العامّ وليس المرتبط بالمعنى الفنّيّ الضّيّق للكلمة- هو (ما قبل الهدف) ، والفصل الثّاني هو فصل(أثناء الهدف)، أمّا الفصل الثّالث والأخير فهو (ما بعد الهدف)[3].

وتؤيّده في هذا التّوجه ليندا كاوغيل الّتي تحصر بنية السّيناريو ضمن ثلاثة مكوّنات رئيسة، تربطها بالهدف العامّ للقصّة؛ إذ ترى أنّه لخلق بنية سيناريو مقنعة لا بدّ أن يكون هناك شخصيّة تتصرّف من أجل تحقيق شيء ما، ويجب أن تواجه صراعًا، وحينما تنتهي القصّة لا بدّ أن يكون لها معنى[4]. فهذا الشّيء الّذي تسعى الشّخصيّة لتحقيقه هو ما أطلق عليه هارو مصطلح

---

[1] ينظر: **السّيناريو**، 70.
[2] ينظر: **نفسه**، 23.
[3] ينظر: **فنّ كتابة السّيناريو**، 136.
[4] ينظر: **فنّ رسم الحبكة السّينمائية**، 19.

الهدف، وتصرّف تلك الشّخصية في بداية القصّة يمثّل الفصل الأوّل من البنية وهو التّمهيد/التّقديم، ومواجهة الشّخصيّة صراعًا ما يوازي الفصل الثّاني أي مرحلة تطوير الأحداث/ المجابهة، أمّا انتهاء القصّة بحيث يكون لها معنى، يعني ضرورة وجود ترابط مقنع بين الأحداث وصولًا إلى آخر مراحل بنية السّيناريو وهي النّهاية/ حلّ العقدة الّتي لا بدّ أن تكون منسجمة مع ما تقدّم، ليكون لكلّ جزء من أجزاء بنية السّيناريو أهمّيّته الخاصّة، الّتي تشكّل كلّ منها على حدة حجر الأساس لِبُنيةٍ سيناريستيّة عامّة ذات مغزى.

وليست هذه البنى الثّلاث من اختراع أصحاب النّظريّات السّينمائيّة، بل إنّ كتّاب السّيناريو قد أخذوها من كتّاب القصّة[1]، مع مراعاة التّمايز بين القصّة والسّيناريو في خصوصيّة تلك البنى، والشّكل الّذي يعرضها فيه كاتبها.

وتأكيدًا على ما سبق يقول سِد فيلد في معرض تنظيره لكيفيّة طرح سيناريو محكَم البناء: " ما هي أفضل طريقة تبدأ بها نصّك؟ اعرف نهاية نصّك."[2]، هكذا، وببساطة سهلة ممتنعة تتطلّب مهارة خاصّة، يستطيع كاتب السّيناريو أن يطرح قصّة مترابطة، لكلّ عنصر من عناصرها مغزى خاصّ مترابط مع غيره من العناصر، لتصبّ جميعها بالنّهاية في صالح المغزى العامّ.

إنّ صعوبة المهارة الخاصّة لبناء سيناريو محكَم، تكمن في مدى قدرة السّيناريست على تطوير القصّة السّينمائيّة الّتي تضمّ عددًا من الشّخصيّات، مع إيجاد علاقة منطقيّة بين العناصر والأجزاء المتنوّعة، وتناول دقيق للمكان والزّمان السّينمائيَّين، ومعرفة ما يجب حذفه من القصّة وما يجب التّركيز عليه، وتقديم ذلك كلّه بحوار يبدو واقعيًّا لكنّه لا يقلّد ببساطة الحوار اليوميّ بين النّاس، والتّمكّن من كلّ ذلك هو التحدّي الّذي يواجهه كاتب السّيناريو، وهو في جوهره حرفة الكاتب السّينمائيّ[3].

إنّ بنية السّيناريو هي الّتي تمنح الفيلم السّينمائيّ إيقاعه، وهي ما يضمن أن يحقّق الفيلم التّطلّعات المرجوّة لدى المشاهدين، كما أنّها تساعد على تطوير الأحداث والشّخصيّات على مدار الحبكة/الحبكات الدّراميّة، وغالبًا ما يأتي الفيلم الجيّد ثمرة لسيناريو ملتزم بتلك البنية

---

[1] ينظر: كاريتنيكوفا، إنجا: **كيف تتمّ كتابة السّيناريو**، 54.
[2] ينظر: **السّيناريو**،81.
[3] ينظر: كاريتنيكوفا، إنجا: **السّابق(مقدّمة المترجم أحمد الحضري)**، 8.

الكلاسيكيّة[1]؛ تمهيد، وتطوير، وحلّ. إنّ بنية السّيناريو في جوهرها هي التّخطيط المنظّم الّذي يسيطر على دراميّة الأحداث، ويحفظها ضمن خطّة واضحة المعالم، تعين في ضمان قصّة ذات حبكة مقنعة، وهدف بيّن، ومغزى متحقّق.

والبحث في بنية السيناريو يقودنا إلى تناول الشّكل الّذي يعرض فيه الكاتب قصّته؛ فللسّيناريو شكل خاصّ، على كلّ سيناريست أن يراعيه، سواء أكان مبتدئًا أم محترفًا، فكلّ شيء فيه له مكانه المحدّد، من عنوان المشهد أو وصف الحركة أو الحوار، وقد تغيّرت بعض تفاصيله مع مرور الزّمن، فعلى سبيل المثال كان لا بدّ في شكل السّيناريو القديم أن يتمّ ترقيم كلّ منظر، وقد استُغنيَ عن هذا التّفصيل عندما أصبح السّيناريو شكلًا أدبيًّا صالحًا للقراءة في حدّ ذاته، ويمكن اختصار النّقطة الجوهريّة في شكل كتابة السّيناريو بقولنا إنّه لا بدّ أن نكتب بوضوح وإيجاز جملًا مختصرة، تكتفي بوصف الحركة والمكان[2]؛ فالوضوح والاختصار من أهمّ سمات الحوار في السّيناريو، ويجري بصيغة المضارع لا الماضي، مع وصف موجز دقيق لحركة الشخصيّات وحالتها وفعلها، وللمكان الّذي تتواجد فيه، ولا بدّ كذلك من وصف للزّمان، كما سيتّضح لاحقًا.

ويختلف شكل السّيناريو في المسلسلات التّلفزيونيّة عن نظيره في الأفلام السّينمائيّة؛ فسيناريو المسلسلات التّلفزيونيّة عادة ما يتّخذ الشّكل العموديّ/المتوازي؛ بحيث تقسم الصّفحة عموديًّا إلى قسمين؛ يخصّص الجانب الأيمن منهما لكتابة تفاصيل العناصر المرئيّة، من المشاهد وأرقامها وأوصافها والشّخصيّات ووصف حالاتها، بينما يخصَّص الجانب الأيسر لكتابة العناصر الصّوتيّة من حوار وموسيقى ومؤثّرات صوتيّة، وتعليق، وصمت، وغيرها[3].

أمّا شكل سيناريو الأفلام السّينمائيّة، فيتّخذ الشّكل الأفقيّ/ المتقاطع؛ بحيث تتقاطع العناصر المرئيّة والصّوتيّة في المشهد بصورة أفقيّة متتالية، دون تقسيم عموديّ للصّفحة كما سبق؛ إذ تُكتَب التّفاصيل المرئيّة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، بينما تكتب التّفاصيل الصّوتيّة المصاحبة للعناصر المرئيّة في الثّلث الأوسط فقط من الصّفحة[4].

---

[1] ينظر: هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**،181.
[2] ينظر: **نفسه**، 8.
[3] ينظر: العتر، علي: **أساسيات كتابة السّيناريو**، 49+60.
[4] ينظر: **نفسه**،49+60.

وبعد قراءة عدد من السّيناريوهات لمجموعة متنوّعة من الأفلام السّينمائيّة، ومع اختلاف بسيط بينها في تفاصيل عرض مشهد السّيناريو، يمكن استنباط هذا المخطّط العام للمشاهد الّتي تشكّل في تراكمها التّعالقيّ بنيةَ السّيناريو الكلاسيكيّة:

(رقم المشهد) **(معلومات المشهد)** : " داخلي/خارجي ، المكان ، الزمان".

(وصف المشهد) : "وصف تفاصيل المشهد والمكان والزّمان بصيغة المضارع".

(الشّخصيّة)" اسمها". **(حالة الشّخصيّة)** : " كلمات تصف حالة الشّخصيّة وشعورها ولغة جسدها وما إلى ذلك من تفاصيل الحالة".

(الحوار) : " يجري على لسان الشّخصيّة" .

(قطع)/ : " الانتقال إلى المشهد التّالي".

وفيما يلي بحث موجز مكثّف لكلّ جزء من أجزاء بنية السّيناريو، يليه تطبيق عمليّ على عدد من قصائد الشّاعر أمل دنقل.

أ- الفكرة.

على الرّغم من عدم ذكر هذه الجزئيّة كعنصر من عناصر بنية السّيناريو الثّلاثة، لكنّني ارتأيت ضمّها، والتّعامل معها كحجر الأساس الّذي يرجع إليه الفضل في البناء عليه؛ وذلك لأهمّيّتها الخاصّة، ولأنّها في عمق دلالتها، ركيزة تشكيل أجزاء بنية السّيناريو، ومن ثمّ فهي أساس وجود قصّة السّيناريو الّتي يمكن عرضها لاحقًا على شاشة السّينما.

وتعدّ الفكرة بذرة السّيناريو ونقطة الانطلاق الأولى نحو مضمون القصّة[1]، وهي العنصر الحاسم للنّصّ الأدبيّ المؤثّر؛ إذ يطرح فكرة هامّة وخاصّة تسيطر عليه من بدايته إلى نهايته[2]، وتبنى عليها لاحقًا أجزاء السّيناريو وبنيته الدّاخليّة من تمهيد، وتطوّر، وحلّ، وتكتسب تلك البنية عمقها وقوّتها من عمق الفكرة وتميّزها؛ إذ ترتبطان- الفكرة والبنية- بعلاقة طرديّة، ترتقي بقصّة السّيناريو وتكسبها طابعًا مؤثّرًا، أو تجعلها عاديّة لا تميّز فيها.

وعادة ما يقدّم كاتب السّيناريو فكرة قصّته قبل البدء بعرض تفاصيلها على الورق، ويمنحها لمنتج الفيلم الّذي يملك قرار تبنّيها أو رفضها، بمعنى تبنّي الفيلم أو رفضه، وتأتي الفكرة في خلاصة سطر واحد أو أسطر قليلة معدودة تجيب باختصار على سؤال: " عمَّ يتكلّم الفيلم؟"[3]، ففكرة السّيناريو هي موضوعه، وموضوع السّيناريو هو الفعل والشّخصيّة[4]، ما يعني الحديث عن الشّخصيّة الرّئيسة ووصفها بشكل واضح موجز، والفعل الرّئيس الّذي تقوم به أو الّذي يحدث لها.

ومتى ما أدرك الكاتب حاجة شخصيّته الرئيسة، وماذا تريد، وما الّذي يدفعها نحو الفعل الّذي تقوم به، يستطيع أن يخلق العقبات أمام بلوغها هذه الحاجة، ويطوّر الصّراع عبر الحبكات المقنعة، وصولًا إلى نهاية القصّة[5] .

إنّ إلمام كاتب السّيناريو بفكرة قصّته وأدوات صنع شخصيّته وهدفها، يجعله قادرًا على المضيّ بها قدمًا إلى الأمام، في تطوّر دراميّ مشوّق ومقنع، وهذا هو عامل مهمّ في نجاح السّيناريو والوصول إلى التّأثير المأمول للفيلم على متلقّيه.

---

(1) ينظر: توروك، جان: **فن كتابة السيناريو**، 146.
(2) ينظر: بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة" شعاب جبليّة" للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 29، 53.
(3) ينظر: هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**،11.
(4) ينظر: فيلد، سِد: **السّيناريو**، 29.
(5) ينظر: **نفسه**، 34-35.

ب- التّمهيد/ الاستهلال.

يحمل التّمهيد/الاستهلال من السّيناريو درجة كبيرة من الأهمّيّة والخصوصيّة بحيث يعدّ الحكَم الأوّليّ لذهن المتلقّي على قصّة السّيناريو؛ فإمّا أن يمنحه تشويقًا للاستمراريّة، وإمّا أن يطفئ فيه كلّ رغبة في قراءة القصّة أو مشاهدة الفيلم.

وللتّمهيد في قصّة السّيناريو وظائف ومهمّات؛ منها تحديد نوعيّة الفيلم، والإطار العام لزمان القصّة ومكانها، كما أنّه يقدّم الشّخصيّة/ الشّخصيّات الرّئيسة موحيًا بصفاتها الجسديّة والنّفسيّة وصلاتها وعلاقاتها، إضافة إلى أنّ الاستهلال يقدّم للمتلقّي خدمة جوهريّة، إذ يعرض فيه الحدث القادح في القصّة؛ وهو الحدث الّذي يمهّد الوصول إلى العقدة الدّراميّة الرّئيسة الأولى الّتي تكسر روتين الشّخصيّة/الشّخصيّات الرّئيسة وتحدّد لها هدفها[1].

ويلخّص (دوايت سوين) الوظائف المهمّة للفصل الأوّل/الاستهلال من قصّة السيّناريو، مؤيّدًا ما سبق بقوله إنّ" البداية توضّح الشّخصيّة داخل إطار المأزق، وتحدّد هدفه، وتنتقل بالقصّة إلى حيث تلتزم الشخصيّة بأن تكافح إلى النّهاية القاسية لكي تحقّق رغبتها"[2].

ولا بدّ أن يجري التّمهيد في السّيناريو وفق قانون التّكثيف؛ بحيث يمنح المشاهد/المتلقّي أكبر قدر ممكن من المعلومات في أقصر وقت، بعيدًا عن الإطالة ؛ فيعرض الزّمان والمكان والشّخصيّات وطباعهم وحالتهم وعلاقاتهم قبل البدء في الفعل/الهدف[3].

إنّ البنية المترابطة بين بداية السّيناريو ونهايته تحتّم خلق نصّ محكَم ذي مغزى مقصود ومفهوم على حدّ سواء، وهذا التّرابط بين البداية والنّهاية هو ما يحكم على السّيناريو بالنّجاح أو الفشل في تحقيق هدفه، وهو الفارق الجوهريّ بين كاتب يستهلّ قصّته وهو على وعي لما يريد أن يصل إليه في النّهاية، وآخر يجعل من التّمهيد خطوة أولى تائهة بصورة عشوائيّة لا تعي أين سيصل بها المطاف في النّهاية.

---

[1] ينظر: هارو، فرانك: **فن كتابة السّيناريو**، 138-142.
[2] **كتابة السّيناريو للسّينما**، 111.
[3] ينظر: توروك، جان: **فن كتابة السيناريو**، 163.

ج- **التّطوير/المجابهة.**

بعد أن حدّد كاتب السّيناريو شخصيّته/شخصيّاته الرّئيسة ومنحها هدفًا تريد تحقيقه بحافز من العقدة الدّراميّة الأولى/الحدث القادح، يأتي دور الجزئيّة الثّانية من قصّة السّيناريو متمثّلة في" الجهود الّتي يبذلها بطل الفيلم من أجل تحقيق هدفه. أي أنّ الفصل الثّاني يطوّر الحبكة الرّئيسة"[1] – الّتي تقع في نهاية الفصل الأوّل/التّمهيد-؛ إذ يتعرّض البطل فيه إلى العقبات الّتي تصعّد الصّراع في سبيل تحقيق هدفه المنشود.

لا بدّ أن تواجه الشّخصيّة عقبات وصراعًا يحافظ على التّوتّر الّذي يضمن التّشوّق للأحداث التّالية، ويجب أن يكون صراعًا واضحًا مقنعًا يفهم المتلقّي سبب حدوثه[2]، ومتصاعدًا بحيث يمنحه شعورًا بقوّة دفع السّرد/الأحداث إلى الأمام، في محاولة لتخطّي العقبات الّتي تغذّي الصّراع/الدّراما وصولًا إلى الهدف[3].

يبدأ السّيناريو في هذا الفصل بجمع زخمه من الحركة والأحداث والحبكات في سعيه لزيادة التّوتّر وصولًا إلى الذّروة في نهايته[4] وهي أعلى نقطة في التّوتّر الدّراميّ[5]، لذلك لا غرابة بأن يكون هذا الفصل هو الأطول الّذي يضمّ مجمل قصّة السّيناريو[6].

والحبكة هي مجموعة من الأحداث المترابطة تسير قدمًا عبر صراع بين قوى متضادّة وصولًا إلى ذروة وحلّ يحدّدان معنى العمل، وهي تثري العمل بمزيد من التّشويق لإرضاء المشاهدين[7]، إنّها تمنح السّيناريو عنصر التّأثير في سير أحداث النّصّ وفي نفس المتلقّي على حدّ سواء.

يمكن تطوير حبكة السّيناريو بطريقتين: شفويًّا عبر الحوار، وبصريًّا من خلال الحدث، وفي كلتا الطّريقتين لا بدّ لكاتب السّيناريو أن يتصوّر الحدث بصريًّا وهو يكتبه[8]، كي يخرج

---

[1] هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**، 159.
[2] ينظر: كاوغيل، ليندا: **فن رسم الحبكة السّينمائيّة**،21.
[3] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **فنّ الإخراج السّينمائيّ**،51،54.
[4] ينظر: برونال،أدريان: **سيناريو الفيلم السّينمائيّ**، 20.
[5] ينظر: كاريتنيكوفا، إنجا: **كيف تتمّ كتابة السّيناريو**،54.
[6] ينظر: فيلد، سِد: **السّيناريو**،25.
[7] ينظر: كاوغيل، ليندا: **السابق**، 28-27.
[8] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **السّابق**، 59.

يخرج بحبكة مقنعة صادقة، تظهر قوّتها ممثَّلة أمام المتفرّجين، ولا تكتفي بصورة باهتة على الورق؛ إذ تفقد قيمتها في هذه الحالة.

إنّ الغاية الكبرى للحبكات بشكل عامّ –وللفصل الثّاني من السّيناريو بشكل خاصّ– أن تطورّ الأحداث، وتنمّي الصّراع وتقوده إلى ذروته، تلك اللّحظة الّتي يقضي المتلقّي وقته منتظرًا إيّاها بترقّب واهتمام، لذلك يجب أن تكون مكثّفة مؤثّرة قدر الإمكان، لا تطفئ حماسه، ولا تستدعي مللّه، أو خيبة أمله.

د– **النّهاية/حلّ العقدة.**

بعد أن تظهر ذروة السيناريو في الجزئية السابقة، لا بدّ من نهاية له، فـ" الذروة يتبعها دائمًا الحل، هبوط الحدث، وكلّ ما يحدث بعد الذّروة هو الحلّ"[1].

ويطلق سِد فيلد على جزئية النّهاية مصطلح(الفصل الثّالث)، وهو الفصل الّذي يوصل قصّة الفيلم إلى حلّ، بأن يمنح المشاهد إجابة على سؤاله: ماذا يحدث للشّخصيّات وصراعها؟ ومن المهمّ أن تكون الإجابة متينة محكمة، لكي تكمل صورة الفيلم بشكل متكامل[2] ، يقنع المشاهد حتّى لو لم تأتِ النّهاية موافقةً لرغبته.

يكشف الفصل الثّالث من السّيناريو التغيّرات الّتي طرأت على بطل الفيلم وعلى العالم المحيط به[3] ، بعد الصّراعات والعقبات الّتي مرّ بها في فصل التّطوير والمجابهة، إنّه يأتي بمثابة الخلاص النّهائيّ لسلسة الأحداث السّابقة المتصاعدة.

إنّ المنطق والتّاريخ من أكثر المتحكّمين في نهايات قصّة الفيلم، إذ يفرضا على كاتب السّيناريو نهاية واحدة يحكمها المنطق في حال حوى الفيلم حدثًا لا ينتج عنه منطقيًّا إلّا نتيجة واحدة، أو ضمّ أحداثًا تاريخيّة تفرض وجودها الواقعيّ في النّهاية– إلّا في حال قصد الكاتب أن يخلق فيلمًا فانتازيًّا– لكن، وبشكل عامّ، يجب أن تسير أحداث الفيلم التّاريخيّ أو فيلم السّيرة الذّاتيّة وفق حقائق مسجّلة معروفة[4].

---

[1] كاريتنيكوفا، إنجا: **كيف تتم كتابة السيناريو**،54،71.
[2] ينظر: **السّيناريو**، 25.
[3] ينظر: هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**، 177.
[4] ينظر: برونال، أدريان: **سيناريو الفيلم السّينمائيّ**،21.

- **بنية السّيناريو في شعر أمل دنقل.**

تتناول هذه الجزئية تجلّي بنية السّيناريو في عدد من قصائد دنقل الواقعة في دواوين متنوّعة، ولعلّ قصيدته (من مذكّرات المتنبّي) الواقعة في ديوان(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) من أقوى القصائد القائمة على بنية سيناريو متين مترابط الأجزاء من الفكرة إلى البداية/الاستهلال، مرورًا بالوسط/التّطوير، وصولًا إلى النّهاية/ هبوط الحدث.

كتب الشّاعر هذه القصيدة عقب نكسة 1967م، مرتديًا فيها قناع المتنبّي، متحدّثًا باسمه ليعبّر عن خيبة أمله من الواقع العربيّ الذّليل عقب هزيمة 1967 الّتي تنبّأ بها وحذّر أمّته العربيّة قبل ثلاثة أشهر من وقوعها في قصيدته(حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعريّ)[1].

يقوم موضوع سيناريو القصيدة على فكرة البوح بمدى البؤس الّذي يعتمر الشّاعر من الحكّام العرب وتخاذلهم الّذي أوقع الهزيمة في أرض العروبة، متقمّصًا شخصيّة المتنبّي/ البطل، طوال القصيدة، الّتي يستهلّها بمشهد قائم على الصّوت الدّاخليّ الحزين للشّاعر/المتنبّي، نتخيّله مخاطبًا جمهور المتفرّجين بكلمات افتتاحيّة مؤثّرة:

أكره لون الخمر في القنّينة

لكنّني أدمنتها.. استشفاء

لأنّني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاءَ

عرفتُ فيها الدّاءَ[2]

بهذا المقطع الشّعري يُفتتَح سيناريو القصيدة، بكلمات كفيلة أن تجذب المتلقّي/المتفرّج للمتابعة، تشوّقًا لمعرفة تفاصيل هذا الدّاء الّذي يهرب منه إلى الخمر، منذ أن أتى هذه المدينة، وأصبح مسلوب الإرادة والحرّية، يردّد ما يُملى عليه في كنف حاكمها. إنّ هذا المقطع الشّعريّ الخالي من دلالة مكان المشهد وزمانه، المكتفي بصوت الشّاعر/المتنبّي مخاطبًا بكلماته جمهور المتلقّين،

---

[1] ينظر: مجاهد، أحمد: **عودة المتنبّي**، مقال إلكتروني، www.shorouknews.com

[2] **الأعمال الشعرية**، 237.

يشكّل بمكوّناته السّابقة كافّة، تمهيدًا بمشهد واحد، قصير الوقت، فيه عقدة مشوّقة تظهر في كلمة(الدّاء)، وهو مشهد جاذب للاهتمام بسيناريو فيلم سينمائيّ يعوَّل عليه.

ينتقل الشّاعر إلى الفصل الثّاني من السّيناريو، أطول الفصول، وأكثرها زخمًا بالأحداث المتصاعدة، يعرض فيه تفاصيل قصّته المؤلمة، ودائه الّذي لزمه في هذا الوطن العربيّ المهزوم. يقع هذا الفصل في ثمانية مشاهد، تبدأ بمشهد داخليّ في قصر الملك كافور، وقت الضّحى:

أمثُل ساعة الضّحى بين يديْ كافور

ليطمئنّ قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السّجن ولا يطير!

أبصر تلك الشّفة المثقوبة

ووجهه المسودَّ، والرّجولة المسلوبة

.. أبكي على العروبة[1]

يستمرّ السّيناريو بصوت الشّاعر مخاطبًا الجمهور، رغم ظهور شخصيّة جديدة (الملك كافور الإخشيدي) ورمزيّته إلى الحاكم العربيّ الطّاغية، مسلوب الإرادة، ذي الرّجولة المهانة، الخانعة الخاضعة مع عدوّه[2]، فلا يملك الشّاعر بعد رؤيته، إلّا أن يبكي على حال العروبة الرّاهن، بعد أن قادها حكّامها إلى الهزيمة. وقد جاءت الأفعال المضارعة في المقطوعة الشّعريّة معزّزةً صورتها كمشهد سيناريو احترافيّ متكامل العناصر؛ من لغة السّيناريو المضارعة، وتحديد للمكان والزّمان، ووصف حالة الشّخصيّتين؛ شخصيّة المتنبّي الماثل بين يدي الحاكم، الباكي على العروبة، وشخصيّة كافور الحاكم الدّيكتاوريّ، والكوميديا السّوداء بوصف وجهه الأسود وشفته المثقوبة بأعماله، بينما لا يظهر الحوار الخارجيّ حتّى اللّحظة، إذ يكتفي المشهد بصوت الشّاعر الدّاخليّ مخاطبًا المتلقّين.

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 237.

[2] ينظر: بكور، سعيد: **توظيف التّراث في شعر أمل دنقل**، مقال إلكتروني، www.odabasham.net .

أمّا الجزئيّة الثّانية في فصل التّطوير والمجابهة، فهي امتداد للمشهد السّابق مع إضافات جديدة على بنيته؛ إذ لا يزال المكان والزّمان كما هما(داخليّ- قصر الحاكم، ساعة الضّحى)، مع فارق ظهور شخصيّات جديدة؛ ممثّلة بجارية المتنبّي الّتي سئمت إقامتها في مصر وحاكمها الرّخو الجبان، وبالشّعب المصريّ مغمض العيون الّذي ما يزال يجدّد الولاء لحاكمه مستبشرًا به الخير، إضافة إلى بروز الحوار الخارجيّ بين الشّخصيّات في مشهد حيويّ متحرّك:

يومئ؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشّجاع/ وسيفه في غمده.. يأكله الصّدأ/ وعندما يسقط جفناه الثّقيلان؛ وينكفئ. أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر/ ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرّقاع/.. جاريتي من حلب، تسألني" متى نعود؟"/قلت: الجنود يملأون نقط الحدود/ ما بيننا وبين سيف الدّولة/ قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الرّكود/ فقلت: قد سئمتُ-مثلك- القيام والقعود/ بين يدي أميرها الأبله./ لعنت كافورا/ ونمت مقهورا[1].

تنتقل القصيدة إلى مشهد ثانٍ في فصل التّطوير والمجابهة، وتظهر فيه شخصيّة المرأة بوصفها رمزًا إلى الأرض العربيّة المقاوِمة المسلوبة[2]، لا يزال المتنبّي ماثلًا في مكان داخليّ/ قصر الحاكم، وفي الزّمان ذاته/ وقت الضّحى، إلّا أنّ المشهد ذاته يتّخذ في بدايته طابع القطع الرّجعيّ في ذهن المتنبّي، مستذكرًا خولة البدويّة الشّخصيّة الجديدة ورمزيّتها السّابقة:

"خولة" تلك البدويّة الشّموس/ لقيتها بالقرب من" أريحا"/ سويعةً، ثمّ افترقنا دون أن نبوحا/ لكنّها كلّ مساءٍ في خاطري تجوس/ يفترُّ بالشّوق والعتاب ثغرُها العبوس/ أشمّ وجهها الصّبوحا/ أضمّ صدرها الجموحا!/ سألت عنها القادمين في القوافلْ/ فأخبروني أنّها ظلّت بسيفها تقاتلْ/في اللّيل تجّارَ الرّقيق عن خبائها/ حين أغاروا، ثمّ غادروا شقيقها ذبيحا/ والأب عاجزًا كسيحا/ واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل/ يرتعدون جسدًا وروحا/ لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطّريحا! [3].

يجري المشهد السّابق في ذهن المتنبّي كما يظهر للمتلقّي، ثمّ ما تلبث تفاصيله بالتّكشّف؛ فالمكان في البداية خارجيّ/ بالقرب من مدينة أريحا، ساعة لقاء المتنبّي بخولة، دون هويّة زمانيّة

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 238.

[2] ينظر: بكور، سعيد: **توظيف التّراث في شعر أمل دنقل**، مقال إلكتروني، www.odabasham.net.

[3] **السّابق**، 239-238.

واضحة. ثمّ يأتي المشهد الثّالث؛ وهو مشهد متخيَّل يجري في ذهن الشّاعر/المتنبّي والأرجح أنّه بمكان داخليّ/ ساعة المساء، يتخيّل فيه المتنبّي خولة تزوره في هاجسه، مشتاقةً معاتِبة(وهذان وصفان للشّخصيّة بلغة السّيناريو)، ثمّ يُقتطَع المشهد المتخيَّل بآخر واقعيّ- المشهد الرّابع-، مبنيّ على حوار خارجيّ بين المتنبّي وركّاب القوافل الّذين يسألهم عن خولة ليطمئنّ عليها، أمّا إجابة الرّكّاب على تساؤل الشّاعر فتمثّل تصاعدًا لذروة القصّة، وتطوّرًا للعقبات الّتي تواجهها شخصيّة خولة/ الأرض العربيّة؛ إذ أخبروه أنّ خولة تقاتل أعداءها بسيفها ، بينما جيرانها- في رمزيّة إلى الدّول العربيّة- يكتفون بالمراقبة مرتعدين لا يجرؤون على مناصرتها- وهذا وصف سيناريستيّ لشخصيّة الجيران/ الدّول العربيّة : يرنون، يرتعدون خوفًا، لا يجرؤون أن يغيثوها-.

تنتهي المشاهد المتخيَّلة، ويقطعها الحاكم كافور بمشهد خامس(داخليّ- قصر الحاكم/ساعة الضّحى) سائلًا المتنبّي عن سرّ شروده وحزنه:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنّها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطّة

تصيح " كافوراه.. كافوراه"

صاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة

تُجلَد كي تصيح" واروماه.. واروماه"

لكي يكون العين بالعين

والسّنُّ بالسّنِّ)[1].

يمثّل هذا المشهد بحواره الدّائر بين المتنبّي وكافور، تصاعدًا آخر لوتيرة الذّروة، بلغة سيناريو ساخر من كافور وجبنه والطّريقة الّتي ارتأى أن يتبعها لينتقم من الأعداء سارقي الأرض العربيّة؛ فبدلًا من أن ينتقم لأرضه المسلوبة ويقاتل أعداءها، يكتفي بأن يطلب من غلامه- شخصيّة

[1] **الأعمال الشعرية**، 240.

ثانويّة جديدة– أن يشتري له جارية روميّة ليعاقبها ويجلدها كما يجلد الأعداء أرضه العربيّة، فالعين بالعين والسّنّ بالسّنّ. وهذه لقطة كوميديّة سوداء، تثير ضحك المتلقّين النّاجم عن قهر وحزن كبيرين.

ينتقل فصل التّطوير والمجابهة إلى المشهد السادس، الّذي يشكّل تصاعدًا للذّروة في بدايته، وهبوطًا تدريجيًّا نحو النّهاية في آخره. ما يزال المكان داخليًّا/ قصر كافور، أمّا الزّمان فقد انتقل من ساعة الضّحى إلى وقت اللّيل؛ وهذه إشارة أخرى إلى بداية نهاية قصّة السّيناريو الشّعريّ:

في اللّيل؛ في حضرة كافور؛ أصابني السّأم/ في جلستي نمتُ.. ولم أنمْ/ حلمت لحظةً بِكا/ وجندك الشّجعان يهتفون: سيف الدّولة/ وأنت شمسٌ تختفي في هالة الغبار عند الجولة/ ممتطيًا جوادك الأشهب، شاهرًا حسامك الطّويل المهلكا/ تصرخ في وجه جنود الرّوم/ بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم/تخوض، لا تبقي لهم إلى النّجاة مسلكا/ تهوي، فلا غير الدّماء والبكا/ ثمّ تعود باسمًا.. ومنهكا/ والصّبية الصّغار يهتفون في حلب:/ "يا منقذ العرب"/ " يا منقذا العرب"/ حين تعود.. باسمًا.. ومنهكا/ حلمتُ لحظة بِكا/ حين غفوتُ[1].

ما زال المكان والزّمان على وتيرتيهما– داخليّ/ قصر كافور، ليلًا–؛ إذ يغفو الشّاعر في حضرة كافور في قصره، من شدّة سأمه من مجالسة كافور، وهنا ينتقل السّيناريو إلى المشهد السّابع الّذي يُظهر تصعيدًا آخر لذروة الأحداث؛ فبعد أن يغفو المتنبّي، يحلم بسيف الدّولة؛ الحاكم الّذي يشكّل فكرة الزّعامة الحقيقيّة المضادّة لحكم كافور وزعامته الواهية، ويبيّن مشهد الحلم تفاصيل وصف شخصيّة سيف الدّولة الحاكم القويّ، متّكئًا في الوصف على الفعل المضارع– فعل لغة السّيناريو–؛ إذ يختفي سيف الدّولة في هالة من غبار، ويمتطي جواده، ويشهر سيفه، ويصرخ في وجه الرّوم، ويخوض الحرب، ويعود باسمًا منهكًا، بينما يهتف الصّبية الصّغار– شخصيّات ثانويّة تعزّز مشهد بطولة سيف الدّولة– من حوله: يا منقذ العرب؛ في إشارة إلى تعطّش الأمّة العربيّة وتوقها إلى زعيم مخلّص لها، من أعدائها الخارجيّين، وحكّامها الواهنين.

[1] **الأعمال الشعرية**، 241-240.

أمّا المشهد الثّامن، فيشكّل بداية الهبوط نحو نهاية قصّة السّيناريو، تمهيدًا لمشهديْها الأخيرين؛ إذ يصحو المتنبّي من حلمه الهانئ، ويعود إلى أرض الواقع، حيث الحاكم كافور ما زال جالسًا متصدّرًا مجلسه، يقصّ بطولاته الكاذبة على ندمانة في القصر– شخصيّة ثانويّة جديدة–، ثمّ ينام، وينتهي المشهد بوصف لشخصيّة ثانويّة أخرى– شخصيّة الخادم– الّذي يبتسم بعد نوم كافور، في إشارة إلى مله من حديث كافور عن بطولاته المزعومة، وفرح الخادم بنهايته:

لكّنني حين صحوتُ: وجدتُ هذا السّيّد الرّخوا

تصدّر البهوا

يقصّ في ندمانة عن سيفه الصّارم

وسيفه في غمده يأكله الصّدأ!

وعندما يسقط جفناه الثّقيلان، وينكفئ..

يبتسم الخادم..! [1]

وهكذا، انتهت مشاهد المتنبّي وكافور، الّتي وقعت كلّها في الفصل الثّاني من قصّة السّيناريو/ القصيدة، وبقي أن ينهي الشّاعر قصّة السّيناريو الّتي ارتأى أن يختمها بمشهدين أخيرين؛ يمثّل الأوّل منهما نهاية لقصّة المتنبّي وكافور بحديث خارجيّ يجري بين المتنبّي وجاريته، الّتي تطلب منه أن يكتري للبيت حرّاسًا؛ لأنّ البلد قد خلت من الأمن، وطغى فيها اللّصوص، فيجيبها المتنبّي أنّ سيفه القاطع قد ضُيّعَ في مصر الّتي يرفض حاكمها القتال، لكنّه يستدرك الحديث عن سيفه المُضاع، بتساؤل ساخر:" ما حاجتي للسّيف مشهورا/ ما دمت قد جاورت كافورا؟"[2]:

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا

فقد طغى اللّصوص في مصر بلا رادع

فقلت: هذا سيفيَ القاطع

---

[1] **الأعمال الشعرية** ، 242-241.

[2] **نفسه**، 242.

ضيّعه خلف الباب.. متراسا!

(ما حاجتي للسّيف مشهورا

ما دمت قد جاورتُ كافورا؟)[1]

أمّا المشهد الأخير فيمثّل نهاية القصّة/ القصيدة كلّها، ويمكن أن نتخيّله الصّوت المنفرد الّذي افتتح الفيلم/ القصيدة في البداية، مخاطبًا جمهور المتلقيّن، بتناصّ شعريّ من قصيدة المتنبّي الشّهيرة (لا تشترِ العبد) [2]، يقول دنقل:

" عيدٌ بأيّة حال عدت يا عيدُ؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيكَ تهويدُ؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلًا منها الأناشيد!

ناديت: يا نيل هل تجري المياهُ دمًا

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

" عيد بأيّة حال عدتَ يا عيدُ؟[3].

يقدّم فيها الشّاعر/ كاتب السّيناريو، في هذا المشهد الأخير كلمات ذات وقع مؤثّر، تمثّل خاتمة لا حلّ لها حتّى لحظة كتابة القصيدة، وحتّى هذه اللّحظة؛ إذ لا تزال الأمور على حالها واقعيًّا؛ بؤس عربيّ، وأرض مسلوبة، ودم مراق، وحكّام نيام.

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 242.
[2] **الدّيوان**، 506.
[3] **السابق**، 242.

- **أنواع السّيناريو.**

يمكن تقسيم السّيناريو إلى نوعين: سيناريو قائم على المشهد الواحد من أوّله إلى آخره، يوحي بأنّ كاتبه يعرض القصّة كلّها في مشهد واحد، فتبدو مكثّفة موجزة، وآخر ذي مشاهد متعدّدة، تتعالق في بنيتها وتطوّرها لتنتج في النّهاية قصّة متكاملة العناصر.

والواقع أنّ عبارة سِد فيلد:" يُبنى المشهد حسب البداية والوسط والنّهاية كما السّيناريو"[1] هي الّتي أوحت لي بفكرة تقسيم السّيناريو إلى هذين النّوعين؛ فإذا كان المشهد الواحد يحمل بنية السّيناريو نفسها من تمهيد وعرض ونهاية، فيمكن إنتاج فيلم كامل يبدو للوهلة الأولى أنّه قائم على مشهد واحد؛ بفكرة مطروحة، ومكان وزمان محدّديْن، وبنية مترابطة.

وبناءً على تمّ الاطّلاع عليه والبحث فيه، يمكن القول إنّه يصعب العثور على فيلم سينمائيّ قائم على مشهد واحد – بالمعنى الحرفيّ– من أوّله إلى آخره، فهناك أفلام اللّقطة الواحدة الّتي تصوَّر مشاهدُها كلّها بطريقة اللّقطة الواحدة دون اقتطاع لقطات المشهد، ومن ثمّ يتمّ انتقاء أفضل اللّقطات ودمجها عن طريق المونتاج، فتبدو للمتفرّج وكأنّها فيلم بمشهد واحد[2]، وبدمج عبارة فيلد السّابقة، وفكرة أفلام اللّقطة الواحدة، يمكن أن نعثر في شعر دنقل على قصائد سينمائيّة تبدو ذات مشهد واحد متكامل؛ إذ تجري أحداثها في مكان وزمان ثابتيْن، وتقوم على بنية متماسكة بين البداية والوسط والنّهاية، وعلى قصائد أخرى قائمة على مشاهد متعدّدة مترابطة كما هو حال غالبيّة الأفلام السّينمائيّة؛ الأمر الّذي دفعني قدمًا نحو هذا التّقسيم لأنواع السّيناريو.

واستكمالًا للبحث في المشهد السّينمائيّ قبل الشّروع بتطبيق نوعيْه على شعر دنقل، يمكن القول إنّ المشهد هو أكبر وحدة جوهريّة داخل الفيلم، مستقلّ بحدّ ذاته، وهو مجموعة من المناظر واللّقطات المرتبطة ببعضها البعض عبر حدث معيّن أو فكرة ما[3]، فلا بدّ أن يحمل المشهد غاية معيّنة، تضيف حدثًا جديدًا إلى القصّة، وتدفعها إلى الأمام في تطوّر مستمرّ، وهذا

---

[1] **السّيناريو**،137-139.

[2] ينظر: حسن، عذراء، وكاظم، محمد: **المونتاج الممنوع وتكنيك الانتقال في أفلام اللّقطة الواحدة" فيلم 1917 أنموذجًا"**، مجلة الأكاديمي، العدد 97، 200.

[3] ينظر: سوين، دوايت: **كتابة السّيناريو للسّينما**، 62 وكاريتنوفا، إنجا: **كيف تتمّ كتابة السّيناريو**، 71.

هو هدف المشهد وغايته، كما يجب أن يكون محدّد الزّمان والمكان، اللّذين لا بدّ أن يجري المشهد كلّه في إطارهما دون أن يتغيّرا؛ فإذا تغيّر المكان أو الزّمان يصبح المشهد جديدًا[1].

ولا تختلف طريقة تقطيع المشهد الواحد في السّيناريو عن طريقة تقطيع المشاهد المتتالية فيه، إلّا بكونها أكثر تحديدًا بحكم ضيق وحدة المشهد بالنّظر إلى السّيناريو ككلّ، وعليه لا بدّ للسّيناريست أن " يقوم بتحديد المكان أوّلًا إن كان خارجيًّا أو داخليًّا، ومن ثمّ اسم المكان الّذي يتواجد فيه الحدث، وبعدها تعيين زمان الحدث، مع اللّقطات المتقطّعة كما هو مطلوب في التّقطيع السّيناريويّ"[2].

ويقسّم سِد فيلد المَشاهد إلى قسميْن: المشاهد البصريّة كمشاهد الحركة والملاكمة وغيرها، ومشاهد الحوار بين شخصين أو أكثر[3]، بينما يقسّم دوايت سوين المشاهد إلى نوعيْن آخرين من وجهة نظره: مشاهد التّتابع، ومشاهد التّجميع؛ فمشهد التّتابع هو وحدة من الحركة المستمرّة، يتضمّن عددًا كبيرًا من اللّقطات تنتهي بفاصل زمنيّ، ومثاله مشاهد الزّفاف أو مشاهد العراك وما إلى ذلك، أمّا مشهد التّجميع فهو وحدة من المعلومات والأفكار، تجمع بين لقطات منفردة متنوّعة صُوّرت دون مراعاة لاستمراريّة الحركة وتتابعها، فيأتي مشهد التّجميع ويربط بينها، ومثاله مشاهد رحلة سياحيّة أو تغطية حدث ما كإعصار أو فيضان[4].

إنّ تقسيم سِد فيلد للمشاهد إلى بصريّة وحواريّة تقسيمٌ أقرب إلى الشّموليّة من تقسيم سوين؛ إذ ينبع تقسيم فيلد من رؤية نظريّة بحتة، بينما ينبع تقسيم سوين من رؤية الكاميرا وزواياها في تصوير لقطات المشاهد ومونتاجها، إضافة إلى أنّه يمكن أن ندرج مشاهد التّجميع والتّتابع على حدّ سواء إلى المشاهد البصريّة لدى فيلد.

وأيًّا كان نوع المشهد، فهذا لا يعني استقلاليّة كلّ نوع منه بصورة تامّة؛ فقد تتداخل هذه الأنواع–وهو الأرجح–؛ فلا صراع بين المشاهد البصريّة/الحركيّة، والمشاهد الحواريّة/السّمعيّة[5]، والأغلب أن تندمج معًا بما يخدم رؤية المشهد، وسيرورة حركته الدّراميّة.

---

(1) ينظر: فيلد، سِد: **السّيناريو**، 144-138.

(2) بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة شعاب جبليّة للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 29، 46.

(3) ينظر: **السّابق**، 139.

(4) ينظر: **كتابة السّيناريو للسّينما**، 64-65.

(5) ينظر: الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**،31، ولوميت، سيدني: **فنّ الإخراج السّينمائيّ**، 45.

- **أنواع السّيناريو في شعر أمل دنقل.**

أ- سيناريو المشهد الواحد.

يظهر هذا الشّكل من السّيناريو جليًّا في قصيدة (رمسيس) الواقعة في ديوان (قصائد غير منشورة)، إذ تُبنى القصيدة على سيناريو يبدو للوهلة الأولى أنّه قائم على مشهد واحد، بمكان وزمان ثابتين، وبالارتكاز على تقنيّة مشهد التّجميع؛ إذ ترصد الكاميرا الشّعريّة عددًا من اللّقطات غير المتتابعة، ومن ثمّ تأتي القصيدة كلّها لتجمع هذه اللّقطات مشكّلة مشهدَ سيناريو متكامل مكوّن من سبعة أسطر شعريّة:

من أين ترفع السّنابل الخضراء في القرى أعناقها

والجند يسحقونها في زحفهم للشّام

كي يدخل الفرعون في المركبة الحربيّة

ليخطب الوعّاظ باسمه

وتدفع الجزية

وتعول النّساء في قرانا.. قرية.. قرية

وتملأ البيوت بالأيتام والأيتامْ! [1]

يبني دنقل موضوع مشهد القصيدة على فكرة استلهام شخصيّة تراثيّة تاريخيّة، شخصيّة الفرعون رمسيس، والأرجح أنّه رمسيس الثّاني، فرعون مصر في القرن الثّالث عشر قبل الميلاد، الّذي شنّ وجنده هجمات عسكريّة على بلاد الشّام امتدّت على مدار عشرين عامًا، مستكملًا حرب أبيه سيتي الأوّل لاسترجاع قادش والمستعمرات السّوريّة الّتي كان قد ضمّها تحتمس الثّالث إلى مصر، لكنّ الفارق بين رمسيس الثّاني وأبيه سيتي أنّ أباه قد أدرك بعد سبع سنوات انعدام جدوى هذه الحرب الّتي لا أحقيّة لهم بها فأوقفها، بينما أصرّ رمسيس الثّاني بصلفه وعناده على

[1] **الأعمال الشعرية**، 14.

إعادة المضيّ بها قدمًا مستنزفًا طاقة مصر مدّة عشرين عامًا، وقد انتهت هجماته العسكريّة على بلاد الشّام بالفشل الّذريع؛ حين وقّع معاهدة الصّلح والسّلام مع حكّام بلاد الشّام[1].

وبالعودة إلى القصيدة، نرى دنقل الشّاعر الثّائر في وجه كلّ حكم ديكتاتوريّ متسلّط، يستوحي قصّة الفرعون الطّاغية رمسيس الثّاني، في مشهد يصف فيه هجومه وجنده على بلاد الشّام، مشهد يجري في مكان خارجيّ، ربّما يصلح أن يكون في السّاحة العامّة لقرية من القرى الشّامية، وفي زمان يبدو – من جوّ القصيدة العامّ– في وقت النّهار.

تبدأ الكاميرات برصد لقطات المشهد المنفصلة في ساحة القرية؛ تصوّر اللّقطة الأولى جند رمسيس يسحقون السّنابل الخضراء في القرية، أمّا الثّانية فتلتقط صورة لرمسيس الثّاني يجتاح القرية في مركبته الحربيّة، وتأتي الثّالثة لتظهر الوعّاظ المتسلّقين المسيَّسين يعتلون المنابر ليخطبوا باسم الحاكم الطّاغية، أمّا الرّابعة فتصوّر عامّة النّاس الضّعفاء الّذين أصبحوا غرباء في أرضهم وهم يدفعون الجزية مقابل الحماية، وتلتقط الخامسة صورة لنساء القرية تعول وتولول من شدّة الخوف والبؤس– يمكن تخيّلها بصوت ذي صدىً ممتدّ يندمج معه عويل النّساء في القرى المجاورة–، أمّا اللّقطة السّادسة والأخيرة فتصوّر البيوت المحيطة مليئة بالأيتام البؤساء؛ من فقدوا آباءهم في هذه الحرب الظّالمة.

وبتجميع هذه اللّقطات السّتّ، يظهر لنا نحن المتلقّين/المتفرّجين، مشهد سينمائيّ متكامل العناصر، مشهد بصريّ متحرّك، وسمعيّ حواريّ في الوقت نفسه، يجري في مكان خارجيّ/ ساحة القرية، وزمان نهاريّ، ويُبنى على فكرة وغاية واضحتين يطرحهما الشّاعر/السّيناريست؛ فكرة البؤس الّذي يخلّفه الطّغاة في الشّجر والبشر، وفي كلّ ما يقع تحت سلطتهم، وغاية التّعبير عن رفض هذا الظّلم، والدّعوة الضّمنيّة إلى التّمرد عليه، والتّخلّص منه.

[1] ينظر: كتشن، كنت: **رمسيس الثّاني فرعون المجد والانتصار**، 313-315.

ب–سيناريو المشاهد المتعدّدة.

تمثّل قصيدة(من أوراق "أبو نواس") الواقعة في ديوان (العهد الآتي) أنموذجًا لقصيدة السّيناريو القائم على المشاهد المتعدّدة المتتابعة، الّتي تشكّل في ترابطها المجمَل فكرة سيناريو القصيدة الّتي تقنّع فيها الشّاعر المصريّ بقناع الشّاعر العبّاسيّ أبي نواس معبِّرًا بصوته وببعضٍ من حيثيّات حياته المُشار إليها في القصيدة عن فكرة سيناريو قصيدته وتفاصيل أحداث مَشاهده.

ولربّما رأى دنقل في شخص أبي نوّاس وحياته تقاربًا منه جعله يتّخذ من أبي نوّاس قناعًا ينطق عبره عمّا يجول في داخله؛ فقد عُرِف الشّاعران بتمرّدهما على واقعٍ حاول جاهدًا أن يكمّم كلمتهما، كما عايش كلاهما وجع فقد الأحبّة؛ إذ عرف دنقل فقد الأخت والأب والمدينة والوطن[1]، كما عرف أبو نوّاس فقد الأب والأمّ منذ صغره، فقد تركه أبوه في كفالة أمّه الّتي تخلّت عنه بدورها[2]، فعاش الفقد، الّذي ولّد فيه كرهًا لواقعه ورغبةً ملحّة في التّمرّد عليه، والحلم بواقع آخر مختلف تمامًا؛ الأمر الّذي وسّع من الهوّة بين واقعه وأحلامه، وانعكس عليه بنفسيّة مضطربة قلِقة، ممزّقة بين ما هي عليه وبين ما تصبو إليه.

لذلك جاءت قصيدة دنقل معنونةً باسم الشّاعر أبي نواس، ليعبّر فيها الشّاعر المصريّ عن فكرتها حول مأساة المثقّف العربيّ المعاصر وتمزّقه بين إيمانه بأهمّيّة الكلمة ودورها في التّغيير وبين تضييق السّلطات الحاكمة عليها ومحاصرتها وقائليها[3]، ذلك التّمزّق ذاته الذّي عايشه أبو نواس وشكّل شخصيّته القلِقة الرّافضة.

" إنّ محنة الكلمة المكمّمة والمقهورة أمام الاستبداد هي جوهر القصيدة ولبّها الأساسيّ"[4]، وتظهر هذه المحنة بصورة ومستويات متعدّدة عبر مقاطع القصيدة السّبعة، الّتي أطلق عليها دنقل اسم (أوراق) وكأنّها صفحات من كتاب حياة أبي نواس، يتجلّى في تفاصيلها قمع كلمة المثقّف وكبتها بشتّى الطّرق.

سيكتفي تطبيق المشاهد المتعدّدة للسّيناريو في هذه القصيدة، على المقطع/الورقة الأولى منها؛ إذ تشكّل وحدة شعريّة سيناريويّة متكاملة العناصر، معبّرة عن فكرة تامّة، بشخوص وأحداث

---

(1) ينظر: الرّويني، عبلة: **أمل دنقل الجنوبيّ**، 16.
(2) ينظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** 2/95.
(3) ينظر: رحماني، علي: **الرفض والتجاوز في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2003، 64-63.
(4) علي، محمود: **قصيدة القناع والثنائية المراوغة**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة المنيا، العدد 32، 2018، 144.

ومشاهد تتعالق في بنية سيناريويّة في حدّ ذاتها، تنفصل عن الأوراق السّتّ التّالية انفصالًا بنيويًّا، وتتّصل معها في الوقت ذاته من حيث المساهمة الجزئيّة منها في تشكيل الدّلالة العامّة لفكرة القصيدة.

تُفتتح المقطوعة الشّعريّة السّينمائيّة بمشهد خارجيّ/ في طريق العودة من المدرسة/ نهارًا، وهو مشهد حواريّ يدور بين شخصيّتين؛ شخصيّة الرّاوي/ الشّاعر المتقنّع بقناع أبي نواس، وتتولّى هي سرد أحداث المَشهد، وشخصيّة صديق طفولته في المدرسة.

يفتتح الصّديقُ المَشهدَ بسؤال يطرحه على الرّاوي/أبي نواس، وهما يلعبان بقطعة نقديّة لعبة ملك أم كتابة؟:

" ملكٌ أم كتابةْ؟"

صاح بي صاحبي؛ وهو يلقي بدرهمه في الهواءْ

ثمّ يلقُفُهُ..

(خارجَيْن من الدّرس كنّا.. وحبر الطّفولةِ فوق الرّداءْ

والعصافيرُ تمرقُ حول البيوت،

وتهبطُ فوق النّخيلِ البعيدْ)[1]

يمارس الشّاعر في المقطع السّابق دور السّيناريست في إرفاق ملاحظات توضّح مكان المشهد وتفاصيله بصيغة لغة السّيناريو الّتي ترتكز على الفعل المضارع، حاصرًا ملاحظاته تلك بين قوسين، كما تجري تقنيّة كتابة السّيناريو في إرفاق المؤلّف ملاحظات داخل نصّ السّيناريو الّذي يكتبه، وهي ملاحظات جوهريّة تصف فعلَ الشّخصيّتين وخروجهما من المدرسة والحبر يلطّخ زيّهما المدرسيّ، بينما يلعبان بقطعة النّقود، كمان تمنح وصفًا للمكان (طريق العودة من المدرسة) والتّفاصيل الّتي تحيط في فضائه الخارجيّ؛ من رفرفة للعصافير حول بيوت المدينة/ القرية(المكان العامّ في السّيناريو) الّتي يسكناها وهبوطها فوق النّخيل، في صورة سينمائيّة توحي

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 378.

ببراءة الطّفولة، وشقاوتها، والسّلام النّفسيّ العامّ الّذي يحيط بتكوين الحدث ويجري في إطاره، قبل أن تكبر الشّخصيّتان وتصدمان في بؤس الواقع وحقيقته المؤلمة؛ جبروت السّلطة وسحقها للكلمة.

وبتأمّل سؤال الصّديق " ملك أم كتابة؟" النّاجم عن براءة لعبة طفوليّة، وربطه بغاية القصيدة وسيميائيّتها المركزيّة، يمكن القول إنّ هذا السّؤال المتصدّر للمشهد الحواريّ، يحمل في طيّاته الدّلالة الشّموليّة للقصيدة السّينمائيّة، إذ يقف فيه الدّالّان والمدلولان المركزيّان في القصيدة/ الفيلم في صراع أمام بعضهما؛ ملك أم كتابة؟ في رمزيّة تتخفّى وراء الدّالّيْن المباشريْن، وتحمل كنه السّؤال الجوهريّ المقصود: سلطة حاكمة(ملك)؟ أم كلمة حرّة (كتابة)؟ فـ" العملة لا يلتقي فيها الوجهان مطلقًا، فإمّا الملك وإمّا الكتابة (السّلطة في مواجهة الكلمة)" [1].

تتتابع أحداث اللّعبة في المشهد، لتتبيّن للقارئ/ المتفرّج إجابةُ الشّاعر/ الرّاوي على سؤال صديقه:

" ملك أم كتابةْ؟"

صاح بي.. فانتبهتُ، ورفّتْ ذبابةْ

حول عينينِ لامعتيْنِ..

فقلت: "الكتابةْ"

فتح اليدَ مبتسمًا؛ كان وجه المليكِ السّعيدْ

باسمًا في مهابةْ [2]

لقد اختار الشّاعر/الرّاوي بعينين لامعتيْن ثقةً وأملًا(وصف سيناريستيّ لفعل الشّخصيّة الممثّلة ولغة جسدها أثناء تمثيل الحدث) وجهَ الكتابة، وحرّيّةَ الكلمة وقوّتها وأثرها في مواجهة السّلطة الحاكمة، وذلك بعد تفكير شرد عقله فيه، تعبيرًا عن حيرة الشّخصيّة وقلقها– وفق المعنى الرّمزيّ المقصود– من خيارها الّذي ترغب به، بأن تفقد حرّيّتها وكرامتها وربّما حياتها، إن هي اختارت

[1] علي، محمود: **قصيدة القناع والثنائية المراوغة**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة المنيا، العدد 32، 2018، 143.
[2] **الأعمال الشعرية**، 379-378.

طريق الكلمة الحرّة، فهي تدرك في قرارة نفسها رجحان كفّة السّلطة على أرض الواقع، وقمعها لأصحاب القلم الحرّ واستبدادها بهم.

وهذا ما يحصل فعلًا في اللّعبة– كما يحصل في الواقع–، حين تهوي آمال الرّاوي؛ إذ يظهر وجه الملك(السّلطة) مبتسمًا مهيبًا، ليبدّد كلّ طموحاته وأحلامه في تغيير الواقع بقوّة الكلمة، فتخسر الشّخصيّة الرّاوية اللّعبة، وتصطدم آمالها بخيبةٍ تطارد واقعَها وأحلامها، وتقف لهما بالمرصاد.

تسير أحداث المشهد وصولًا إلى نهايته، حيث يأتي دور الصّديق ليختار أحد وجهَيْ العملة:

" ملكٌ أم كتابة؟"

صحتُ فيه بدوري..

فرفرف في مقلتيْه الصّبا والنّجابةْ

وأجاب: " الملك"

(دون أن يتلعثم.. أو يرتبكْ)

وفتحتُ يدي..

كان نقشُ الكتابة

بارزًا في صلابة [1]

يظهر في نهاية المشهد التّناقض الحادّ بين الشّخصيّتيْن أثناء اختيارهما أحد وجهَيْ العملة النّقديّة؛ ففي الوقت الّذي اختارت فيه شخصيّة الشّاعر/ الرّاوي الكتابةَ بعد تردّد وحيرة وشرود في تفكيرها، فإنّ شخصيّة الصّديق تختار الملك بجرأة وقوّة لا يشوبها أيّ ارتباك؛ في إشارة توحي بيقين الصّديق أنّ قبضة السّلطة أقوى من قلم الحرّ، لكنّما تصطدم إجابته هو الآخر بمفارقة تتجلّى بظهور نقش الكتابة لا الملك؛ في إشارة رمزيّة أخرى إلى أنّ القلم الحرّ قد ينتصر أحيانًا

[1] **الأعمال الشعرية**، 379.

على عنجهيّة السّلطة وقمعها، بما يحدثه من تغيير فكريّ وتمرّد ثوريّ ولو بنفوس قلّة قليلة من النّاس.

وبهذا، ينتهي المشهد الأوّل السّابق بخسران كلّ من الصّديقيْن في لعبتهما الطّفوليّة، وصراعهما الطّفوليّ البريء الّذي يحمل في طيّاته مدلولًا عميقًا إلى قوّة الصّراع العربيّ بين فكر المثقّف وكلمته الحرّة وبين سلطته وقبضتها الحاكمة المستبدّة، لتظهر من خلف المشهد رسالة أوّليّة موحية بصراع أزليّ لا يموت بين الخير والشرّ، وبين الحرّيّة والاستبداد، ينتصر فيه أحد طرفَيْ المعادلة حينًا، ويربح الآخر حينًا آخر.

لقد مثّل المشهد الأوّل السّابق وحدة سيناريويّة متكاملة العناصر، تدور الأحداث بين شخصيّتيْها في مكان وزمان ثابتيْن، ويتراوح صراع الأحداث بينهما صعودًا وهبوطًا، في جوّ دراميّ مشوّق، وبنهايتيْن مخالفتيْن للمتوقّع، تُحدثان صدمة لدى المتفرّج؛ صدمة تكشف عن دلالات تلك الأفعال ورموزها الشّعريّة الّتي يريد الشّاعر الإيحاء بها عبر هذا المشهد الحواريّ البصريّ، الّذي تتابعت أحداثه بطريقة تصاعديّة مقنعة، وتفاعلت فيما بينها وصولًا إلى النّهاية المقصودة.

وانتقالًا إلى الجزئيّة الثّانية من المقطوعة، فإنّها ما تزال يجري على لسان الشّاعر المتقنّع بقناع أبي نواس، الّذي يمثّل صوت السّارد لأحداث المشاهد المتخيَّلة– كما سيتّضح لاحقًا–، يروي الشّاعر فيه ما فعلت الحياة به وصديقَ طفولته في طلب العلم، ويصف حالهما بعد أن دارت بهما الأيّام، ولم يعودا طفليْن كما كانا في المشهد السّابق، فيقول:

دارت الأرض دورتَها

حملتنا الشّواديفُ من هدأة النّهرِ

ألقت بنا في جداول أرض الغرابة

نتفرّق بين حقول الأسى.. وحقول الصّبابةْ [1]

[1] **الأعمال الشعرية**، 380-379.

والواقع أنّ هذا المشهد– إن أمكن تسميته بهذا الاسم تجاوزًا وانسياقًا مع الرّؤية السّينمائيّة في المقطوعة– غير واضح المعالم السّيناريويّة؛ فهو لا يجري بمكان وزمان محدّديْن واضحيْن، كما أنّه مُصاغ بلغة شعريّة بحتة لا تقرب اللّغة السّيناريويّة الواضحة المحدّدةِ بجلاء أحداثَ المشهد وأفعالَ الشّخصيّات وتعابيرَها التّمثيليّة.

لكنّنا يمكن أن نتخيّله – سينمائيًّا– صوت الشّاعر الرّاوي معلّقًا ذاتيًّا على أحداث ما يجري على الشّاشة أمام المتفرّجين– يمكن أن نتخيّلهما سيناريويًّا مشهدَيْن منفصليْن يمثّل كلّ منهما حياتيْ الصّديقيْن على حدة، مع مراوحة في عرض لقطاتٍ من كلا المشهديْن تجعل المتفرّج يدرك تناقض حياتيْهما– بأسلوب سرديّ وصفيّ، يصف فيها حاله وصديق طفولته بعد أن شبّا عن الطّوق، وأصبحا رجلين فرّقتهما الأيّام، ومضى كلّ منهما في الطّريق الّذي اختاره طفلًا؛ طريق الكتابة والكلمة الحرّة العصيبة على القول في زمن جائر؛ وقد اختاره الشّاعر الرّاوي، وطريق السّلطة ورفاهيّة التّقرّب إلى الحاكم؛ وقد اختاره الصّديق.

تنتهي المقطوعة السّينمائيّة بمشهد أخير، مشهد داخليّ/ على سلّم قصر الخليفة الرّشيد/ مساءً، يلتقي فيه الشّاعر المتقنّع بقناع أبي نواس، مع صديق طفولته، مصادفةً داخل قصر الخليفة؛ إذ يكون الشّاعر نديم الرّشيد وسميره، أمّا صديقه فيتولّى أمر حجابة الخليفة وحراسته، يقول الشّاعر ساردًا وصف ذلك اللّقاء المشهديّ بينهما:

قطرتيْن؛ التقيْنا على سلّم القصرِ..

ذات مساءٍ وحيدْ

كنتُ فيه: نديم الرّشيد

بينما صاحبي.. يتولّى الحجابة[1]

يمثّل المشهد السّابق والأخير، مشهدًا سرديًّا واضح المعالم السّيناريويّة، محدَّد المكان والزّمان بدقّة، واصفًا أفعال الشّخصيّتيْن، اللّتين رغم اختلاف الطّريق الّي سلكته كلّ منهما في شبابها، إلّا أنّهما عادتا والتقتا بعد زمن، تحت كنف السّلطة الحاكمة؛ الشّاعر المثقّف صاحب القلم الّذي

[1] **الأعمال الشعرية**، 380.

لم يعد حرًّا بما فيه الكفاية وقد أصبح نديم الخليفة، والصّديق الطّامح لمناصب سلطويّة منذ صغره، وقد أصبح حاجب الخليفة؛ في إشارة موحية إلى غلبة السّلطة على القلم، وتوغّلها في الواقع العربيّ بصورة مسيطرة تمكّنها من ضمّ النّقيضيْن تحت جناح سلطتها النّافذة.

- **أنماط سرد السّيناريو.**

تأتي كلمة السّرد في اللّغة بمعنى: " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا"[1]، وفي معناها الاصطلاحيّ الأدبيّ الطّريقةُ الّتي تُحكى بها القصّة[2] أو الوسيلة الّتي يعمدها الكاتب في نقل معلومات الشّخصيّة وأفعالها وردودها إلى المتلقّي، عبر الكلمة المسرودة[3].

وإذا كانت الكلمة هي أساس السّرد الأدبيّ على تنوّع أشكاله، فإنّ "الصّورة هي الأساس في السّرد السّينمائيّ"[4]؛ إذ تُسرَد قصّة الفيلم عبر تتابع صور لقطاته ومشاهده أمام عيون المتفرّجين. وبينما تعدّ الكتابة اليدويّة أو الإلكترونيّة وسيلة السّرد الأدبيّ عمومًا، فإنّ الكاميرا هي وسيلة سرد الصّورة في الفيلم السّينمائيّ.

ترى مارلين فيب أنّ " دي. دبليو. جريفث" هو الرّائد الأكثر تأثيرًا في فنّ السّرد السّينمائيّ والنّهوض به؛ فهو الّذي رأى أنّ الكاميرا تلعب دورًا مهمًّا في سرد قصّة الفيلم، كما أدرك أنّ التّسلسل الفيلميّ يجب أن يتكوّن من لقطات كثيرة منفصلة، تحكم الضّرورةُ الدّراميّة طريقة اختيارها وترتيبها، وقد تمكّن من تحقيق التّنويع السّرديّ الّذي يريده من لقطة إلى أخرى، ومن ثمّ التحكّم في التّكثيف الدّراميّ للأحداث أثناء تقدّم القصّة[5].

يقسم السّرد إلى نمطين رئيسين: السّرد الذّاتيّ، والسّرد الموضوعيّ أو المعرفيّ؛ أمّا السّرد الذّاتيّ فيمثّل السّرد من وجهة نظر الرّاوي، الّذي يخبر بالأحداث ويمنحها تأويلًا معيّنًا يفرضه على المتفرّج، وهي وجهة نظر أحاديّة محدّدة مضادّة لوجهة النّظر الموضوعيّة الّتي يمثّلها سرد الكاتب أو المخرج أو ربّما شخصيّة أخرى تروي لنا ما حصل مع الشّخصيّة قيد السّرد عنها، ويطلق على النّمط الثّاني مسمّى السّرد الموضوعيّ؛ كونه ينبع من نظرة موضوعيّة تمنح ساردَها المصداقيّة أمام المتفرّج، إذ لا يتدخّل الكاتب في تفسير الأحداث بل يكتفي بوصفها كما تجري،

---

(1) ابن منظور،: **لسان العرب**، 3/211، مادّة (سرد).

(2)2 ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النّصّ السّرديّ**، 45.

(3) ينظر: محمود، آسيا: **التّعالق السّردي بين القصّة القصيرة والفيلم الرّوائيّ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة، العدد 103،243.

(4) عموري، سعيد: **من النّصّ السّرديّ إلى الفيلم السّينمائيّ قراءة في اشتغال المصطلحات**، مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة/ قسم الآداب والفلسفة، العدد 12، 17.

(5) ينظر: **أفلام مشاهدة بدقّة مدخل إلى فنّ تقنيّة السّرد السّينمائيّ**، 27-21.

مانحًا المتلقّي فرصة تفسير ما يسرَد عليه، ويسمّى كذلك بالسّرد المعرفيّ؛ نتيجة افتراضنا معرفة السّارد بمعلومات كاملة حول الشّخصيّة الّتي يسرد قصّتها[1].

ويهدف السّرد الذّاتيّ في قصّة الفيلم إضافة إلى تعريفنا بأفكار الشّخصيّة وحالتها وشعورها الخاصّ، يهدف إلى تحقيق تماثُل للمتفرّج مع الشّخصيّة، والتّماثُل هو الآليّة السّيكولوجيّة الّتي تقدّم للمتفرّج الحالة المعنويّة للشّخصية، بحيث تجعل المتفرّج يفكّر مثل هذه الشّخصيّة ويشعر بها، وهذا ما يحقّقه السّرد الذّاتيّ النّاجح الّذي يجعل المتفرّج يشعر وكأنّه يعيش مع الشّخصيّة ويمرّ بما تمرّ به، ويتأثّر بها متماثلًا معها إلى حدّ كبير[2].

يطرح طه الهاشميّ وجهة نظر مختلفة إلى حدّ ما في تفسيره للسّردين الذّاتيّ والموضوعيّ في الفيلم؛ فهو يرى أنّ السّرد الموضوعيّ سرد دراميّ يهدف إلى دفع الفيلم إلى الأمام وتطوير الصّراع ومجريات الأحداث، فهو يأتي معبّرًا عن خصائص دراميّة بحتة لا علاقة لها بوصف الشّخصيّة ذاتها، أمّا السّرد الذّاتي فيرى أنّه تعبير عن الخصائص النفسيّة للشّخصيّات، مجسّدًا المضمون الذّهنيّ للشّخصيّة على الشّاشة، إذ يمنحنا السّرد الذّاتيّ– نحن المتلقّين– لقطة تفسيريّة للشّخصيّة وحالتها منفصلة إلى حدّ ما عن مجريات أحداث الفيلم البحتة وتتابعها الدّراميّ[3].

إنّ الهاشميّ في طرحه هذا يفصل– وبصورة حادّة– بين الحدث والشّخصيّة في الفيلم السّينمائيّ؛ فسرد الأحداث والصّراع ومجرياتهما وتطوّرهما هو سرد موضوعيّ، أما السّرد عن الشّخصيّة نفسها وحالتها النّفسيّة والشّعوريّة فهو سرد ذاتيّ، من وجهة نظره، لكنّه لم يتطرّق إلى كون الشّخصيّة والحدث مكمّلان للحدث السّينمائيّ بصورة لا يمكن فصلهما فيها، والتّعامل مع كلّ منهما على حدة، إضافة إلى أنّ وجهة نظر السّرد الموضوعيّ من الزّاوية الّتي يطرحها توماتشفسكي– وهي الزّاوية الأدقّ في هذا الخصوص–تحتمل أن يسرد صاحبها بنظرته الموضوعيّة إما حدثًا دراميًّا بحتًا، أو أن ينقل وصفًا موضوعيًّا واقعيًّا لحالة الشّخصيّة ونفسيّتها وما يجري في ذهنها من أفكار، أو ما تمارسه في القصّة من أفعال.

---

[1] ينظر: فينوترا، فران: **الخطاب السّينمائيّ**، 326-318 ولحمداني، حميد: **بنية النّصّ السّرديّ**، 47-46.
[2] ينظر: فينوترا، فران: **السّابق**، 319.
[3] ينظر: **تجنيس السّيناريو موقع السّيناريو من نظريّة الأجناس الأدبيّة**، 48-47.

- **أنماط سرد السّيناريو في شعر دنقل.**

عادة ما يظهر نمطا السّرد في السّيناريو معًا، ويتناوبان في سرد القصّة، و" نتيجة التّناوب بين القصّ الذّاتيّ، والسّرد المعرفيّ، تُخلَق الاستراتيجيّات الّتي تجسّدها الخطابات السّمعيّة والبصريّة"[1]، بمعنى أنّ النّمطين يسهمان معًا وبشكل تكامليّ تراكميّ في تجسيد اللّقطات والمشاهد السّمعيّة والبصريّة المتتابعة، الّتي تشكّل في تعالقها قصّة السّيناريو المطروح.

يظهر نمطا السّرد الآنفين بصورة واضحة في قصيدة (الطّيور) الواقعة في ديوان (أوراق الغرفة 8)، وهو الدّيوان الّذي يضمّ قصائد الشّاعر الأخيرة الّتي كتبها طوال فترة مرضه بالسّرطان على مدار أربع سنوات(1983–1979)، والغرفة رقم 8 هي آخر الغرف الّتي قاوم فيها الشّاعر مرض السّرطان، ماكثًا فيها ما يقارب عامًا ونصف، في الطّابق السّابع من المعهد القوميّ للأورام حتّى رحيله عام 1983م، وقد شهدت ميلاد ست قصائد: ضدّ من، وزهور، ولعبة النّهاية، والخيول، والسّرير، والجنوبيّ[2].

تحمل قصيدة (الطّيور) رؤية رمزيّة تحوي إحساسًا مفعمًا بالقلق وانعدام الأمان في الوطن، تحكي عن الطّيور الدّاجنة الّتي تعيش على أرض المدينة بين النّاس، والطّيور البرّيّة الّتي تتّخذ السّماء موطنًا لها، لكنّ كليهما يفتقدان الحرّيّة والأمان؛ فالدّاجنة تشعر بخطر قربها من النّاس الّذين يهدّدون حياتها في أيّ لحظة، والبرّيّة قد كُتب عليها التّشرّد والنّفي والاستمرار في الطّيران هروبًا من خطر البشر[3].

تبدأ القصيدة بمشاهد سيناريستيّة تصوّر فيه الكاميرا السّينمائيّة حياةَ الطّيور البرّيّة مستعينةً بتقنيّتي السّرد الموضوعيّ والذّاتي:

الطّيور مشرّدة في السّموات

ليس لها أن تحطّ على الأرض،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرّياح!

---

[1] فينوترا، فران: **الخطاب السّينمائيّ**، 319.

[2] ينظر: دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية**، 486 والرّويني، عبلة: **أمل دنقل الجنوبيّ**، 128-127.

[3] ينظر: أبو غالي، مختار: **المدينة في الشّعر العربيّ المعاصر**، 236.

ربّما تتنزّلُ

كي تستريح دقائق

فوق النّخيلِ–النّجيلِ–التّماثيل

أعمدة الكهرباء–

حوافّ الشّبابيكِ والمشربيّاتِ

والأسطح الخرسانيّة.

(اهدأْ، ليلتقط القلبُ تنهيدة،

والفمُ العذبُ تغريدة

والقط الرّزق..)

سرعان ما تتفزعُ..

من نقلة الرّجل،

من نبلة الطّفل،

من ميلةِ الظّلّ عبر الحوائط،

من حصوات الصّياح! [1]

تُستَهلّ مشاهد الطّيور البرّيّة، بعدسة الكاميرا الّتي تمثّل السّارد الموضوعيّ لقصّة السّيناريو؛ إذ تأخذ لقطات متنوّعة للطّيور البرّيّة المعلّقة في السّماء، الّتي تتقاذفها الرّياح، ولا تستطيع أن تحطّ على الأرض خوفًا من البشر وقلقًا على مصيرها، لكنّها ربّما تستريح قليلًا من طيرانها وتتنزل مجموعات موزّعة بين النّخيل، والنّجيل، وفوق التّماثيل، وأعمدة الكهرباء، وحوافّ الشّبابيك، والمشربيّات، والأسطح الخرسانيّة.

[1] **الأعمال الشعرية**، 456-455.

يأتي بعد ذلك صوت السّارد الذّاتيّ، وهو صوت الشّاعر الّذي يتقنّع بصورة الطّيور البرّيّة معبّرًا عن خوفه هو الآخر من المدينة القاسية وقلقه من بشرها الّذين يسلبون حرّيّة أفرادها، فيقول مخاطبًا ذاته/ الطّير البرّيّ الّذي تقمّصه: اهدأ قليلًا واسترح من الطّيران ، كي تلتقط أنفاسك، وتلقط رزقك.

ثمّ ما يلبث أن يعود صوت السّارد الموضوعيّ المتمثّل بصورة عدسة التّصوير، إذ تخبرنا أنّ الطّائر/ الشّاعر قد فزع من البشر حوله، وعاد سريعًا يحلّق في سمائه البعيدة عن الخطر الأرضيّ البشريّ كما ظنّ.

تتابع الكاميرا/ السّارد الموضوعيّ وصفها لخوف الشّاعر/ الطّائر من خطر السّماء بعد أن لجأ إليها هاربًا من مخاطر الأرض؛ إذ هو الآن معلّق في السّماء، تتقاذفه الرّياح السّريعة، وتهدّد حياته أشعّة الشّمس الحارقة، فـ" تصبح الطّيور، رمزًا للحرّيّة، الّتي تواجهها قوىً كونيّة أبديّة ومعادية، صادمة، لا قبَل لكائن بقهرها ودحرها"[1]، يقول الشّاعر:

الطّيور معلّقةٌ في السّموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائيّ: للرّيح

مرشوقةٌ في امتداد السّهام المضيئةِ

للشّمس[2]

يعود صوت السّارد الذّاتيّ/ الشاعر الطّائر، مخاطبًا نفسه أن يرفرف، فليس أمامه سوى أن يفرّ من البشر المستبيحون حرّيّتَه، والمستباحة حرّيّتهم، فرارًا متجدّدًا كلّ صباح، لا يمكن مقاومته خوفًا على حرّيّته وحياته الّتي يرفض بدوره أن تُستباح.

(رفرِفْ..

فليس أمامك–

---

[1] لحسن، عزوز: **أمل دنقل ألوان الفجيعة الفادحة وفردوس الطّفولة المفقودة دراسة سيميائيّة جماليّة**، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 1، 306.

[2] **الأعمال الشعرية**، 456.

والبشر المستبيحون والمستباحون: صاحون–

ليس أمامك غيرُ الفرارْ..

الفرار الّذي يتجدّد.. كلّ صباح!)

إلى هنا ينتهي صوت السّارد الموضوعيّ/الكاميرا، والسّارد الذّاتيّ/الشّاعر الطّائر، في عرض مشاهد ولقطات تظهر حياة الطّيور البرّيّة ومخاوفها، ليكملا متناوبَيْن كما سبق، عرضَ مشاهد الطّيور الدّاجنة، الّتي لم تسلم هي الأخرى من الخوف على حياتها بعد أن فقدت حرّيّتها وأصبحت أسيرة البشر:

والطّيور الّتي أقعدَتها مخالطةُ النّاس،

مرّتْ طمأنينة العيش فوق مناسرِها..

فانتخثْ،

وبأعينها.. فارتخثْ

وارتضَت أن تقاقئَ حول الطّعام المتاحْ

ما الّذي يتبقّى لها .. غير سكينة الذّبح،

غيرُ انتظار النّهاية.

إنّ اليد الآدميّةَ.. واهبةَ القمح

تعرف كيف تسنّ السّلاح! [1]

يظهر في المشهد السّابق صوت السّارد الموضوعيّ/ الكاميرا عارضًا لقطات سينمائيّة متتابعة تصف حياة الطّيور الدّاجنة الّتي يبدو للوهلة الأولى أنها تعيش حياة الرّخاء والطّمأنينة بين البشر الّذين يتكفّلون بإطعامها والاهتمام بها، لكن ما يلبث أن يقطع صوت السّارد الذّاتيّ/ صوت الشّاعر الطّائر لقطات الكاميرا الموضوعيّة معقّبًا متسائلًا: ما الّذي سيبقى لهذه الطّيور هي

[1] **الأعمال الشعرية**، 457.

الأخرى إلّا أن تنتظر نهايتها على أيادي هؤلاء البشر؛ حيث تتوهّم الأمان الزّائف؛ فاليد الّتي تهبها الطّعام هي ذاتها الّتي تعرف كيف تسنّ السّكين لذبحها في أيّ لحظة شاءت.

ينهي الشّاعر قصيدته السّينمائيّة بمشهد أخير يشكّل خلاصة رؤيته الفلسفيّة الخاصّة لانعدام الأمن وفقدان الحرّيّة في أيّ نمط حياة يعيشه الإنسان العربيّ في أوطانه سارقة الطمأنينة والحرّيّة، فيقول:

الطّيورُ.. الطّيورْ

تحتوي الأرضُ جثمانها.. في السّقوط الأخيرْ!

والطّيور الّتي لا تطيرْ..

طوت الرّيش، واستسلمتْ

هل تُرى علِمَتْ

أنّ عمر الجناح قصير.. قصيرْ؟!

الجناحُ حياة

والجناحُ ردى.

والجناحُ نجاةْ.

والجناحُ.. سدى! [1]

ويبدو جليًّا تناوب صوتيْ السّرد الموضوعيّ والذّاتي في المشهد؛ فقد بدأت عدسة الكاميرا بلقطة ترصد الطّيور البرّيّة وهي تسقط من السّماء سقوطًا أخيرًا، فتضمّ الأرض جثمانها، ولقطة أخرى ترصد سلوك الطّيور الدّاجنة الّتي آثرت الاستسلام لحياتها بين البشر منتظرةً مصير الموت الحتميّ في النّهاية، وبعد أن تنهي الكاميرا توصيف نهاية حياة كلّ منها يدخل صوت السّارد الذّاتيّ/ الشّاعر منفردًا غير متقمّص هذه المرّة قناع الطّائر، لينهي القصيدة برؤية فلسفيّة

[1] **الأعمال الشعرية**، 458-457.

أخيرة، متسائلًا فيها إذا ما كانت الطّيور تعلم أنّ عمر جناحها قصير مصيره أن يموت، بطرق متنوّعة؛ إذ تتعدّد الأسباب ويبقى الموت واحدًا، وينهي القصيدة بصوته الذّاتيّ صادحًا برمزيّة عالية، تتخّذ لفظ الجانح عمادًا لها؛ فالجناح/ الحرّيّة هو الحياة إذ يناله الإنسان فيحيا حرًّا كريمًا، وهو الموت إذ يكون سببًا في نهاية حياته إذا ما تفوّه أو تصرّف بحرّيّة في وطنه كاتم الأنفاس، وهو النّجاة عندما يتمكّن الإنسان من تحقيقه في حياته فينجو من كلّ سعي للنّيل منه، وهو الهباء والسّدى بعينه في وطن عربيّ يقتل حرّيّة طيوره/ أبنائه، ويسلبها بأيّ شكل كان.

ويبدو أنّ ارتكاز الشّاعر في قصيدته على التّناوب المتعمَّد في سرد أحداث السّيناريو المطروح، بين صوت السّرد الموضوعيّ والآخر الذّاتيّ، قد أتاح للشّاعر حرّيّة التّعقيب الرّمزيّ الذّاتيّ الّذي حمل في ثناياه رؤى فلسفيّة خاصّة بالشّاعر، تمكّن من طرحها بعد كلّ سرد موضوعيّ للكاميرا السّينمائيّة الّتي اكتفت بتوصيف واقعيّ حقيقيّ للّقطات والمشاهد المختلفة، بينما تكفّل صوت الشّاعر في التّعقيب التأمّليّ الذّاتيّ على كلّ لقطة ومشهد موضوعيّ، معبّرًا عن وجهة نظره الخاصّة بواقع انعدام الأمان في وطنه خاصّة، وفي الوطن العربيّ عامّة، واقع بائس مرهق لكلّ مواطن عربيّ؛ سواء أصدَحَ بصوته عاليًا ثائرًا حرًّا- تمامًا كما الطّائر البرّيّ-، أم آثر حياة الاستسلام والقبول بالأمر الواقع- كالطّائر الدّاجن-، إذ لن يسلم في أيّ حال من الأحوال من قبضة السّلطات الخانقة للحرّيّات، والمهدّدة للحيوات.

الفصل الثّاني

التّصوير السّينمائيّ

- **مفهوم التّصوير السّينمائيّ وأهمّيّته.**

السّينما فنّ الصّور المتحرّكة الأوّل، إذ تشكّل الصّور أهمّ عناصرها، بدليل أنّه بالإمكان مشاهدة فيلم صامت، مصوَّر دون صوت، لكنّه من غير الممكن الاستماع إلى فيلم سينمائيّ دون صور، لذلك فإنّ تقنية التّصوير السّينمائيّ من أهمّ التّقنيات السّينمائيّة؛ إذ تقوم بتنفيذ وجهات النّظر المكتوبة أو المنطوقة تنفيذًا عمليًّا[1]، يرتبط به مدى نجاح الفيلم، وقدرته على تحقيق الهدف الرّئيس المتمثّل بما يريد أن يوصله إلى الجمهور من رسائل، وأن يتركه في أنفسهم من مشاعر.

ولذا تمتلك السّينما لغة بصريّة ذات قواعد لغويّة خاصّة؛ تأتي اللّقطة فيها رديفًا للكلمة، ويكون المشهد رديفًا للجملة[2]، أمّا الكاميرا فهي القلم الّذي يكتب به المخرج والمصوّر تلك اللّغة الخاصّة[3]. فإذا كانت لغة الإنسان في أساسها لغة منطوقة ترتكز على اللّسان في التّعبير عن أغراضها، فإنّ لغة الفيلم لغة مرئيّة تعتمد العين والبصر ركيزة في تحقيق مرادها.

وبعيدًا عن النّظرة المجازيّة للكاميرا، يمكن القول إنّها أهمّ آلة تقنيّة في الصّناعة السّينمائيّة؛ فالصّور الّتي تلتقطها عدسات الكاميرا تُنتِج في مجموعها شريطَ الفيلم النّهائيّ المكوَّن من سلسلة من الصّور التقطتها عينا المصوّر والمخرج عبر الكاميرا[4].

والكاميرا هي جهاز التّصوير الضّوئيّ المتتالي الّذي يسجّل الصّورة المرئيّة على شريط سالب، وقد اخترعه الأخوان لوميير نهاية القرن التّاسع عشر، وسمّي حينها بالمسجّل السّينمائيّ، الّذي يقوم بتسجيل الحركة/الصّورة وتمثيلها وإعادة إنتاج العالم المرئيّ الحقيقيّ عبر هذا الجهاز، ثمّ أعاد الأمريكيّون تسميته تحت مصطلح الكاميرا[5].

تسبق عمليّة التّصوير السّينمائيّ مرحلة مهمّة تُدعى بالمرحلة التّحليليّة/ السّيناريو الإخراجيّ، يقوم فيها المخرج ومدير التّصوير والمصوّر بوضع خطّة للتّصوير تنطلق من الفكرة الأوّليّة للفيلم وتمرّ بأحداثه، كأنّهم يفتّتون الكلّ إلى أجزاء صغيرة ويتجهّزون لتحقيق هذه الأجزاء – اللّقطات–

---

(1) ينظر: عجور، محمد: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 337.
(2) ينظر: فينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 6.
(3) ينظر: عجور، محمد: **السّابق**، 24.
(4) ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 139.
(5) ينظر: برونل، أدريان: **سيناريو الفيلم السينمائي**، 56، وجورنو، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**، 12.، والزعبي، لؤي: **السّابق**، 139.

على الشّاشة، محدّدين أهمّ جوانب العمل، وأبرزها: محتوى كلّ لقطة، وحجمها[1]، إضافة إلى طبيعة الدّيكور، وزوايا التّصوير، ووتيرة الفيلم وإيقاعه، وبعض المؤثّرات الصّوتيّة والموسيقى[2]، وهي مرحلة جوهريّة تحدّد مصير تصوير الفيلم، ومصير الفيلم بالضّرورة، فيما إذا كان سيؤول إلى النّجاح أم الفشل، إنّها تشبه مرحلة التّخطيط أو التّصميم الأوّليّ، ووضع الأساسات السّليمة الّتي ستُبنى عليها المرحلة النّهائيّة.

ويعدّ مدير التّصوير هو المسؤول الأوّل عن هذه المرحلة، فهو المشرف على طاقم التّصوير كلّه، ومن أبرز مهمّاته أن يحدّد عمليّة توزيع الإضاءة وضبطها في اللّقطة الواحدة ، وأن يعيّن موقع الكاميرا للحصول على أفضل تكوين للّقطة، وأن يختار العدسة المناسبة ويحدّد فتحتها الملائمة لكلّ لقطة، مراعيًا أن يوافق ذلك كلّه وجهة نظر المخرج[3]، الّذي يملك سيطرة ورؤية مهمّة في توجيه عمل الكاميرا[4] بما يتناغم مع تحقيق الأهداف الدّراميّة والجماليّة والنّفسيّة والإبداعيّة الّتي يريدها من اللّقطات والمشاهد.

وليس التّصوير السّينمائيّ مجرّد مهنة حرفيّة يقع على عاتق المصوّر فيها أن يحمل الكاميرا أو يثبّتها ويأخذ اللّقطات المختلفة حسب، بل إنّها عمليّة إبداعيّة لا يمكن أن تترك الأثر المطلوب دون أن يكون محترفوها – المصوّر ومدير التّصوير والمخرج– أصحاب نظرة مبتكرة، تنسجم عندهم الرّؤية الفنّيّة مع نظيرتها البصريّة، وفي ذلك يقول مدير التّصوير السّينمائيّ المصريّ سعيد شيمي: "إنّ روح الفيلم في رأيي تولد وتظهر مع عمل مدير التّصوير بالفيلم وبالطّبع بموافقة المخرج صاحب اليد العليا، ولكن بدون الرّؤية الإبداعيّة لمدير التّصوير فالفيلم يصبح دون مذاق ونقلًا فوتوغرافيًّا محايدًا"[5].

---

[1] لاحقًا في هذا البحث، هناك تفصيل عن محتوى اللّقطة وحجمها في محور اللّقطة وأنواعها. ينظر: 71.
[2] ينظر: روم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، 77 - 78.
[3] ينظر: عجور، محمد، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 338.
[4] ينظر: لوميت، سيدني: **فن الإخراج السينمائي**، 125.
[5] **اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**، 17.

- **الصّورة الشّعريّة والصّورة السّينمائيّة.**

تمتدّ جذور كلمة الصّورة إلى الكلمة اليونانيّة القديمة أيقونة icon الّتي تعني التّشابه أو المحاكاة[1] أمّا في اللّغة العربيّة فقد جاءت كلمة الصّور بمعنى صفة الشّيء وهيئته، يقول ابن منظور:" صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[2]، فالصّورة لغويًّا تعني هيئة الشّيء الّتي تحاكي واقعه وتُشابهه.

يعرّف جابر عصفور الصّورة الشّعريّة ويبيّن أهميّتها بقوله إنّها" طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[3].

أمّا الصّورة السّينمائيّة فهي صورة بصريّة عينيّة[4]، تنعكس على عدسة الكاميرا ثمّ تُعرَض على شاشة السّينما فتنعكس بدورها على شبكيّة عين المتفرّج. إنّها على نقيض الصّورة الشّعريّة الذّهنيّة المتخيَّلة، صورة حقيقيّة يبصرها المتفرّج بعينيه.

إنّ الصّورة السّينمائيّة صورة متحرّكة تحمل كمًّا كبيرًا من الثّراء التّعبيريّ؛ فهي مرئيّة وذهنيّة، ومحسوسة ومجرّدة، وواقعيّة وخياليّة[5]، الأمر الّذي يجعل تأثيرها وجاذبيّتها أقوى من تأثير الصّورة الشّعريّة، الّتي تقتصر على الجانب الذّهنيّ المَتخيَّل.

والصّورة السّينمائيّة هي المادّة الخامّ للفيلم، ومن أهمّ خواصّها قربها الشّديد من الواقع، فهي تنقل لنا حركيًّا ما يحدث واقعيًّا نقلًا دقيقًا، لكنّها تمتاز عن الصّورة الواقعيّة العاديّة بأنّها صورة موجّهة من ناحية جماليّة في الاتّجاه الّذي يريده المخرج لها[6]، وهذا الجانب الجماليّ يمثّل ضرورة قصوى في جعل الفيلم قيمة إبداعيّة تأثيريّة تثير في الأفكار والنّفوس البشريّة ما لا تستطيع الصّور والأحداث الواقعيّة نفسها أن تثيره فيها.

---

(1) ينظر: عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات**، 9.
(2) **لسان العرب**: 4/473. (مادّة صور)
(3) **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، 323.
(4) ينظر: عبد الحميد، شاكر: **السابق**، 10.
(5) ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 23.
(6) ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، 13.

وتعدّ الصّورة عاملًا أساسيًّا في خلق الاتّصال والتّواصل المعرفيّ والإنسانيّ؛ كونها مصدرًا ثريًّا لإنتاج المعاني المختلفة والتّعبير عنها[1]، وقد كانت الصّورة أحد أبرز العوامل الّتي شكّلت تعالقًا قويًّا بين فنّي السّينما والشّعر؛ إذ تعدّ عنصرًا مشترَكًا بينهما، لا يمكن لأيّ منهما الاستغناء عنها، رغم خصوصيّتها واختلاف طبيعتها في كلّ من الفنّين.

ويؤكّد محمّد عجور التّشابهَ القويّ بين الفنّين السّينمائيّ والشّعريّ؛ كونهما يقومان على الخطاب بالصّورة، فيقول:" القصيدة نتاجٌ أدبيّ يشبه الفيلم، والشّاعر والسّينمائيّ يتّفقان في تحويل المعاني صورًا، وتوليد المعاني الجديدة من خلال الصّور"[2].

وانطلاقًا من ذلك تنبع العلاقة القويّة بين فنّي السّينما والشّعر؛ كونهما يقومان على الخطاب البصريّ أو الخطاب بالصّورة[3]، إلّا أنّ هذه العلاقة القويّة لا تعني التّطابق التّام ين كينونة الصّورة الشّعريّة ورديفتها السّينمائيّة، بل هي علاقة تقارب أو تشابه في القيمة الفنّيّة، والأثر الّذي ترميان إلى تحقيقه في ذهن القارئ/ المتفرّج، إذ ترتقيان في مستوى الخطاب وفي الرّسائل المراد إيصالها من وراء العمل الفنّيّ؛ سينمائيًّا كان أم شعريًّا.

ومن أوجه خصوصيّة كلّ من الصّورتين، أنّ الصّورة السّينمائيّة هي" تشكيل مادّيّ يمكن إدراكها بصريًّا ضمن حدود إطار معيّن يحدّ حدودها، ومن الممكن إبصارها لتحيلنا بعد ذلك إلى صورة ذهنيّة ينتج عنها تصوّرات أو هيئات معيّنة تنطلق من دلالاتها المتجانسة"[4] لذا فإنّ الصّورة السّينمائيّة صورة تُرى حقيقةً لا مجازًا على الشّاشة بالعين المجرّدة، ثمّ ما تلبث أن تقود ذهن المتفرّج إلى صور ذهنيّة يشكّلها انطلاقًا من دلالات الصّورة الواقعيّة، بينما الصّورة الشّعريّة صورة ذهنيّة في أساسها، يتخيّلها القارئ بعد أن يقرأ كلماتها الدّالّة على الورق، ويشكّلها هو في ذهنه تشكيلًا أقرب إلى الواقعيّة الماديّة في البداية، ثمّ ينطلق ذهنه إلى الصّور والدّلالات العميقة، الّتي تقبع ما وراء الصّورة البدائيّة الأولى.

---

[1] ينظر: حسن، عذراء، وسعيد، فادية: **تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي**، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 12، العدد 1، 2019، 4.

[2] **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 25-24.

[3] ينظر: بلاوي، رسول، ودريانورد، زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ في قصيدة شعاب جبليّة للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 29، 50.

[4] حسن، عذراء، وسعيد، فادية: **السّابق**، 4.

وهذا تمامًا ما يحدث في ذهن المتفرّج على الفيلم؛ فهو يرى بعينيه صورة على الشّاشة، ثمّ ما تلبث أن تقود الصّورة المعروضة دماغ المتفرّج إلى صور أخرى ذهنيّة تمثّل المغزى الحقيقيّ لها، أو الإحساس المُراد إثارته في نفس المتفرّج ومشاعره، الأمر الّذي يؤكّد التّقارب والاختلاف في الوقت نفسه بين الصّورتين السّينمائيّة والشّعريّة.

ولا تظهر قيمة الصّورة السّينمائيّة إلّا عبر الحركة ؛ لذا كانت العلاقة بين الصّورة السّاكنة والسّينما علاقة واهية تقضي على الخاصّيّة الفريدة للصّورة السّينمائيّة؛ الحركة داخل إطار زمنيّ، فهي ليست صورة تضاف إليها حركة، بل هي صورة في الحركة نفسها، ولا يمكن لها أن تقوم وحدها وتؤدّي غرضها بمعزل عن حركة بقيّة الصّور في الفيلم[1]، فـ"العلاقات بين الصّور هي الّتي تصنع شكل المعنى السّينمائيّ البحت"[2].

أمّا في الصّورة الشّعريّة، فيمكن القول إنّ قيمتها لا تظهر إلّا عبر بنيويّة النّص كلّه، وعلاقتها بالصّور الشّعريّة المتعدّدة فيه، وبإطار موضوعه العامّ الّذي يدور حوله، فهي الأخرى لا يمكن عزلها عن بقيّة الصّور الشّعريّة الأخرى، وإلّا صارت صورة مبتورة فاقدة قيمتها الإبداعيّة، مع فارق جوهريّ يكمن في أنّ طبيعتها ليست حركيّة، بل ذهنيّة بحتة؛ سواء أكانت صورتها الذّهنيّة جامدة ساكنة أم حيويّة متحرّكة.

إنّ عدسة الكاميرا هي المسؤول التّقنيّ عن صناعة الصّورة السّينمائيّة، بينما رؤية المخرج والمصوّر هي المسؤول الفنّيّ عن صناعة إبداعها وأثرها الجماليّ، أمّا في الصّورة الشّعريّة فإنّ الشّاعر هو المسؤول الأوّل والأخير عن صناعتها وابتكارها بدوالّها المتعدّدة؛ البسيطة والعميقة والجماليّة والفنّيّة، عبر أدوات الإبداع الأدبيّ من رموز ودلالات وألفاظ تحيل إلى الألوان والأصوات والحركات، وتقنيات البناء الدّراميّ، وغيرها من الأدوات الّتي تعدّ –مجازيًّا– رديفًا لعمل عدسة الكاميرا في تصوير الصّورة السّينمائيّة.

---

[1] ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 139، والسلمان، حسن: **الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق**،31.
[2] فينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 21.

- **الكاميرا: موقعها، وحركتها، وزوايا التّصوير.**

المخرج هو الرّاوي الأهمّ لقصّة الفيلم، والكاميرا هي الصّوت الّذي يروي القصّة عبره[1]، ومن هنا اكتسبت الكاميرا أهمّيّتها الكبرى في السّينما، فهي ليست مجرد آلة، إنها الأداة المعبّرة عن الحدث، والوسيلة الموصلة للإحساس الّذي يريد المخرج إثارته.

سيتناول هذا المحور البحث عن الكاميرا وغاياتها الإخراجيّة مرورًا بثلاثة محاور رئيسة: موقع الكاميرا، وحركتها، وزوايا التّصوير. وسيظهر عبر هذا المحاور كيف تمتلك الكاميرا قدرة إخراجيّة هائلة تتحقّق باتّحادها مع عين المصوّر ومهارته، ومع رؤية المخرج وإبداعه.

أ- موقع الكاميرا.

من أبرز الأمور الّتي يجب على المخرج أن يحدّدها فيما يتعلّق بالكاميرا هو موقعها؛ فاختياره الموقع سيحدّد الأثر الدّراميّ الخاصّ للّقطات والمشاهد.

ويمكن أن نقسّم موقع الكاميرا إلى جانبين: موقعها من الحدث، وموقعها من المتفرّج.

أمّا الجانب الأوّل فيعني: إلى أيّ مدى يريد المخرج للكاميرا أن تكون قريبة من الحدث؟ من حيث الاقتراب منه أو الابتعاد عنه؛ فوضع الكاميرا على مسافة بعيدة من الحدث الّذي تنقله الشّخصيّات، يجعل المتفرّج يقف موقف المراقب، المبتعد عن هذه الشّخصيّات وما تفعله، وعلى النّقيض، فإنّ وضع الكاميرا على مسافة قريبة من الحدث يمكّن المتفرّج من الإحساس بقوّة الحدث، والتّأثّر به، والحميميّة تجاهه[2].

إنّ هذا التّقسيم لا يعني تفضيل وضع الكاميرا القريب من الحدث على نظيره البعيد؛ فلكلّ استخدامه المحدّد، وهدفه الّذي يجب أن يتوافق مع الأهداف الدّراميّة الإخراجيّة للأحداث المصوَّرة، وأن يسير في خطّها.

وحتّى يتمكّن المخرج من تحديد موقع الكاميرا المناسب بالنّسبة للحدث في ذاته- وليس الاقتراب أو الابتعاد منه- فعليه أن يجيب على تساؤل يثيره في نفسه: ما المهامّ الّتي يريد من

---

[1] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيات الإخراج السينمائي**، 85.
[2] ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 128.

الكاميرا أن تؤدّيها؟[1]، بحيث تسهم في النّقل البنّاء لكينونة اللّقطات والمشاهد، وصيرورتها، ولبنية الحدث وتفاصيله الّتي يريد المخرج إيصالها إلى المتفرّج، بما يخدم بنية القصّة كلّها والأحداث السّابقة واللّاحقة للحدث قيد التّصوير.

أمّا عن موقع الكاميرا فيما يتعلّق بوجهة النّظر الّتي سيراها المتفرّج، فلها موقعان: ذاتيّ، وموضوعيّ. فالكاميرا الذّاتيّة تصوّر لنا ما تراه الشّخصيّة، أمّا الموضوعيّة فتصوّر ما تراه آلة التّصوير[2] وبمعنى آخر، فإنّ الكاميرا الموضوعيّة تجعل المتفرّج مراقبًا للأحداث بشكل حياديّ موضوعيّ، فلا يتّخذ موقفًا منحازًا لشخصيّة ما، إنّه بمثابة مَن يشاهد الحدث عن بُعد، بطريقة يتقصّدها المخرج؛ ليعرض المعلومات عمّا يجري دون أن يبدي رأيه بها، أو لنقل دون أن يجعل المشاهِد يتبنّى وجهة نظر خاصّة فيما يجري، أو يتعاطف مع إحدى الشّخصيّات[3].

وعلى النّقيض، تأتي الكاميرا الذّاتيّة لتُشعِر المشاهد أنّه مدرك لما تدركه هذه الشّخصية[4]، يعيش الحدث من وجهة نظرها، فيحسّ بإحساسها، الأمر الّذي يجعله متأثّرًا بما تمرّ بها، وكأنّه يعيشه هو بنفسه؛ فالكاميرا الذّاتيّة تنقل الحدث كما تعيشه الشّخصيّة وتراه بعينيها، وليس كما يراه المخرج وكاميرته الموضوعيّة النّاقلة للأحداث بحياديّة.

إنّ اللّجوء إلى الكاميرا الذّاتيّة يجعل المتفرّج متّحدًا مع الشّخصيّة، يشعر بمشاعرها الدّاخليّة؛ الأمر الّذي يخلق رابطًا قويًّا بين المتفرّج وقصّة الفيلم[5]، وكونها تنقل لنا الحدث من وجهة نظر ذاتيّة، فيفضّل أن تقتصر على أحداث معيّنة فلا تستخدم بصورة مفرطة؛ لأنّها ستبدو مدّعية بشكل مبالغ به[6]، الأمر الّذي يفقدها قيمتها وتأثيرها المنشود في نفس المشاهِد، وربّما يتجاوز الأمر إلى أن تترك في المتفرّج طابعًا سيّئًا تجاه الشّخصيّة، على نقيض الطّابع المُرام.

---

[1] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيات الإخراج السينمائي**، 89.
[2] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 101.
[3] ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 129.
[4] ينظر: جورنو، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**،13.
[5] ينظر:: دانسايجر، كين: **السّابق**، 129.
[6] ينظر: ديك، برنارد: **السّابق**، 103-102.

ب-حركة الكاميرا.

تقسم الكاميرا من حيث حركتها إلى نوعين: الكاميرا الثّابتة، والكاميرا المتحرّكة.

ويعدّ اختيار حركة الكاميرا من أمور التّصوير المهمّة الّتي يجب على المخرج اتّخاذ القرار بشأنها، بما يتناسب مع الهدف الدّراميّ، إن كان تحقيقه أفضل مع الكاميرا الثّابتة على حاملها دون حركة، أو مع الكاميرا المحمولة؛ فإذا كان إحساس الثّبات في اللّقطات مطلوبًا يلجأ حينها إلى الكاميرا الثّابتة، أمّا إذا كانت الحيويّة هي المطلوبة من اللّقطة، فيستخدم الكاميرا المتحرّكة الّتي تحقّق حرّيّة كاملة في الحركة؛ وعلى سبيل المثال، فإنّ الكاميرا المتحرّكة تتناسب مع تصوير مشهد انفجار قنبلة، كونها توحي بالاهتزاز المفاجئ للمصوّر كردّ فعل للانفجار، الأمر الّذي يجعل المشاهِد يشعر وكأنّه قريب من الحدث، فيكون مقنعًا له بصورة أكبر[1].

وتمتاز آلة التّصوير المتحرّكة بقدرتها على تغطية مساحة أكبر، ومن ثمّ تعزيز ما يشاهده المتفرّج، وزيادة معرفته بما يدور داخل الإطار المشهديّ، وعلى الجانب الآخر فإنّ آلة التّصوير الثّابتة المكتفية بتقنية تزويم عدسة الكاميرا على اللّقطة اقترابًا أو ابتعادًا، توفّر الوقت والمال في آن، كما أنّها تحقّق الهدف الدّراميّ بصورة أكبر في حال تطلّب الهدف على سبيل المثال تصوير تعابير وجه ممثّل دون أن يشعر بآلة التّصوير، أو تحديد شخصيّة معيّنة ضمن حشد، أو نقل صورة مسطّحة عامّة بعيدة عن العمق والتّفاصيل[2]، أو غيرها من تفاصيل التّصوير الّتي يسعى المخرج إلى تحقيقها بما يتناسب ورؤيته الإخراجيّة للفيلم.

وبالمجمل، فإنّ معظم المخرجين السّينمائيّين لا يميلون إلى تثبيت الكاميرا واللّجوء إلى الّزوم؛ بسبب كثرة استعمالهما على أيدي مصوّري التّلفاز والهواة[3]، وقد ظهر تيّار سينمائيّ حداثيّ عام 1995 في الدّينمارك أقرّ مجموعة من القواعد السّينمائيّة الحداثيّة من ضمنها أن تكون الكاميرا المستخدمة في التّصوير السّينمائيّ محمولة غير ثابتة[4]. ولا يعني ذلك انعدام استخدام تقنية التّزويم بالكاميرا الثّابتة؛ إذ تبقى لها أهمّيّة معيّنة لبعض اللّقطات والمشاهد تتلاءم والهدف الإخراجيّ للّقطات والمشاهد، ولا يمكن أن تحقّقها الكاميرا المحمولة.

---

[1] ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 131.
[2] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 106،111.
[3] ينظر: جورنو، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**، 107.
[4] ينظر: السلمان، حسن: **الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق**، 28.

يطلق على حركة الكاميرا الثّابتة في مكانها، الّتي يتحرّك فيها الرّأس حول نفسه، مصطلح (الحركة البانوراميّة) أو الحركة من نقطة ثابتة، ويمكن أن تتحرّك فيها الكاميرا حول نفسها حركة أفقيّة (Pan) من اليمين إلى اليسار أو العكس، أو حركة عموديّة(Tilt)؛ للأعلى(Tilt up)، وللأسفل(Tilt down) ، أو حركة جامعة للحركتين الأفقيّة والعموديّة. ويلجأ المخرج إلى الحركة البانوراميّة لتحقيق عدّة أهداف منها: تصوير مساحة كبيرة في لقطة واحدة فقط ، أو ملاحقة الحدث وفق حركته أفقيًّا أو عموديًّا. وتعدّ الحركة البانوراميّة حركة بسيطة إلى حدّ ما يلجأ إليها المخرجون الجدد غير المتمكّنين بعد من القواعد الإخراجيّة الأكثر دقّة[1]، الّذين لا يستغنون هم أنفسهم عن البانوراميّة في تصوير بعض المشاهد الّتي تتطلّب هذه الحركة لتحقّق الغرض التّعبيريّ المطلوب.

وفي المقابل، يطلق مصطلحا(ترافيلينغ) أو الحركة من وضع الحركة، ليدلّا على حركة الكاميرا نفسها – وليس رأسها فقط– أفقيًّا باتّجاه الأمام أو الخلف، ودائريّا، وعموديًّا؛ صعودًا وهبوطًا، إذ توضع الكاميرا وفق جهاز متحرّك كعربة أو سيّارة، لتصوير اللّقطات والمشاهد ولوجًا إلى دائرة الحدث الدّراميّ بتحريك الكاميرا إلى داخلها، أو خروجًا منها بتحريك الكاميرا إلى خارجها، بما يخدم تحقيق الهدف التّعبيريّ الدّراميّ[2].

إنّ حركات الكاميرا السّينمائيّة – بصرف النّظر عن نوعها– تسهم إلى جانب حركة الممثّلين في تحديد ميزانسين الفيلم السّينمائيّ؛ أي حصيلة الحركات الّتي يؤدّيها الممثّل بالشّراكة مع الكاميرا بما يتوافق وأهداف السّيناريو[3].

وممّا تقدّم، يمكن القول إنّ الكاميرا السّينمائيّة متحرّكة بجوهرها، سواء أكانت ثابتة على الحامل، أم محمولة؛ إذ بإمكان رأسها أن يتحرّك حركات دائريّة أو أفقيّة أو رأسيّة عموديّة. إنّها الحركة الّتي تنسجم والرّوح الحركيّ للفيلم؛ بصوره ولقطاته ومشاهده المتعدّدة المتتالية.

---

[1] ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 132 ، وفينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 226-224.
[2] ينظر: دانسايجر، كين: **السّابق**، 133، وفينوترا، فران: **السّابق**، 243-241.
[3] ينظر: ميخائيل، روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، 100.

ج- زوايا التّصوير.

يشير مصطلح زاوية التّصوير إلى موضع الكاميرا بالنّسبة إلى الشّيء المراد تصويره، مقارنة مع مستوى نظر الإنسان إلى هذا الشّيء في الواقع المُعاش والبعد الاعتياديّ. وتختلف زاوية التّصوير باختلاف موضع النّاظر والمنظور إليه؛ فوق أو تحت مستوى النّظر، قريبًا أم بعيدًا، متحرّكًا أم ثابتًا، وغيرها من المعايير ذات الصّلة بعلاقة النّاظر والمنظور إليه[1].

وتعدّ زاوية الرّؤية بالنّسبة للمتفرّج هي نفسها زاوية الالتقاط بالنّسبة للكاميرا، فالصّورة السّينمائيّة الّتي تنقلها لنا الكاميرا ليست مجرّد تسجيل موضوعيّ للحدث، بل تتجاوز ذلك إلى استطاعتها أن تنقل وجهة نظر ذاتيّة للشّخصيّة نفسها كما اتّضح سابقًا في محور موقع الكاميرا[2]؛ وذلك لأنّ الكاميرا يمكنها رؤية الشّيء من زواياه جميعها، بطريقة تستطيع عبرها أن تثير الإبهار البصريّ للمُشاهد، وتعمل الجانب الفكريّ والوجدانيّ لديه[3].

يمكن أن نحصر زوايا التّصوير في ثلاثة جوانب رئيسة- تتفرّع منها زوايا تصوير أخرى- وهي: زاوية مستوى العين أو الزّاوية المحايدة، والزّاوية السّفلى المنخفضة، والزّاوية العليا المرتفعة[4].

والزّاوية المحايدة هي الزّاوية الرّئيسة القياسيّة لبقيّة زوايا التّصوير، وفيها تكون الكاميرا على مستوى النّظر الاعتياديّ نفسه لعين الإنسان العاديّ في نظره إلى الشّيء المراد تصويره، بحيث تكون الكاميرا مستوية تمامًا دون ميل تجاه أيّ محور. والزّاوية المحايدة زاوية تقليديّة، فهي أكثر الزّوايا طبيعيّة بالنّسبة إلى الكاميرا/ المتفرّج، ويلجأ إليها المصوّر عادةً في حال لم يتلقّ أيّ تعليمات أو ملاحظات تصويريّة من المخرج[5].

أمّا الزّاوية السّفلى المنخفضة فتكون الكاميرا فيها أسفل الشّيء المراد تصويره، وتتفرّع منها الزّاوية المنخفضة جدًّا، وهذه الزّاوية أفضل ما تكون لتصوير اللّقطات القريبة؛ كونها تتيح لعين المُشاهد نظرة أفضل إلى عين الممثل، ما يخلق تواصلًا مؤثّرًا، كما تتميّز هذه الزّاوية بأنّها تترك

---

(1) ينظر: رواشدة، أميمة: **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، 251 ، نقلا عن: مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي: **معجم الفن السينمائي**، 384.

(2) ينظر: **البحث**،65 .

(3) ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 143.

(4) ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 131-130 وفينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 114.

(5) ينظر: دانسايجر، كين: **السابق**، 131 والزعبي، لؤي: **السابق**،144، وفينوترا، فران: **السابق**، 115.

لدى المتفرّج انطباعًا بأنّ الشّخصيّة المصوَّرة أكثر قوّة وذاتيّة، فتعظّم قيمتها، وتمنح المشاهد إحساسًا بتفوّقها أو تسلّطها، وتوحي بالنّزعة البطوليّة المفضّلة في أفلام المغامرات والإثارة والتّشويق، وفي المقابل فإنّها في بعض الأحيان تحاول تشويه الشّخصيّة، أو جعلها أكثر بؤسًا وغرابةً وتعقيدًا[1]، كلّ ذلك يتمّ بما يتوافق والسّياق الدّراميّ لأحداث الفيلم، ورؤية المخرج للحدث، وكيف يريد إيصاله للمتفرّج، وما الطّابع الّذي يفضّل تركه لديه.

وعلى نقيض الزّاوية المنخفضة أو المنخفضة جدًّا، تأتي الزّاوية المرتفعة الّتي تتفرّع منها الزّاوية المرتفعة جدًّا، وتكون الكاميرا فيها أعلى، أو أعلى جدًّا، من الموضوع المراد تصويره، وتأتي إيحاءاتها مناقضة تمامًا للإيحاءات الّتي تقدّمها الزّاوية المنخفضة، فهي تمنح المتفرّج نفسَه الشّعور بفوقيّته على الشّخصيّة، حين تضعه في موقع مميّز للمراقبة، وكأنّه يرى كلّ شيء ويراقبه عن كثب، كما تشعره في بعض الأحيان بضعف الشّخصيّة المصوَرة من هذه الزّاوية، وخضوعها؛ إذ تبدو له محجَّمة مقزَّمة، تظهر في مواقف الضّعف والذّلّ، وربّما يلجأ إليها المخرج ليجعلها قائمة بدور المعلّق على الحدث، الّذي يقودنا ويعرّفنا على تفاصيله[2].

ويطلق على الزّاوية المرتفعة مصطلح زاوية عين الطّائر/ زاوية الهيليوكبتر، حينما تكون الكاميرا أعلى اللّقطة بزاوية عموديّة، وتستخدم لتصوير منظر بانوراميّ شامل لتبدو وكأنّها طائر يحلّق في السّماء ويشرف على ما يراه تحته من مناظر وأحداث[3]. وتعدّ زاوية عين الطّائر من أكثر الزّوايا الّتي تظهر في القصيدة السّينمائيّة المعاصرة، بوصفها الزّاوية الأكثر دراميّة وإيحاءً كما تصفها أميمة الرّواشدة[4]، وربّما يحمل هذا الوصف مبالغةً تقلّل من شأن الزّوايا الأخرى الّتي تحمل كلّ منها تأثيرًا خاصًّا تظهر قيمته بمدى انسجامه مع فكرة القصيدة السّينمائيّة ونصّها وتصوير أحداثها كما يريد لها الشّاعر أن تكون؛ فلكلّ زاوية تصويريّة/شعريّة إيحاء ودراميّة ما يتماشيان مع الحدث قيد التّصوير، ولو استُبدلت بغيرها من الزّوايا لأضعفت الفكرة وأخلّت بنسق القصيدة ودراميّتها.

---

[1] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيات الإخراج السينمائي**، 98، ودانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 130، والزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 144، وسلمى، مساعدي، ونايلي، نفيسة: **رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة قراءة في عينة من الأفلام السينمائية**، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والنفسية، المجلد 5، العدد 1، 2019، 38، وفينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 119، ومارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، 47.

[2] ينظر:ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 99، ودانسايجر، كين: **السابق**، 130، والزعبي، لؤي: **السابق**،144، وفينوترا، فران: **السابق**، 131-128.

[3] ينظر: الزعبي، لؤي: **السابق**،144.

[4] ينظر: **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، 252.

- **اللّقطة، وأنواعها.**

تمثّل اللّقطة الجزء الفيلميّ الأصغر، المصوَّر من نقطة واحدة، وتشكّل مجموعةُ اللّقطات باختلاف أحجامها المشهدَ السّينمائيّ الواحد[1]، وتعرّف كذلك كونها وحدة فيلميّة تحوي حدثًا، وزاويةً، وحقلًا: حدثًا لموضوعه، وزاوية للكاميرا وموضعها وحركتها الخاصّة، وحقلًا للمساحة المؤطّرة لها، هذه العناصر إضافة إلى الإيقاع الدّاخليّ الخاصّ للّقطة، وعلاقتها ببقيّة اللّقطات المصوّرة، يمنحها– أي اللّقطة– سياقًا ذا معنى محدّدًا[2]، تظهر قيمته بتواجده منسجمًا مع بقيّة اللّقطات، ومشكّلًا في تعاقبه معها، وانصهاره بها، فكرةَ المشهد الواحد وحدثه وهدفه.

واللّقطة بمفهوم بسيط لها هي ما تسجلّه الكاميرا بعمليّة مفردة[3]، أي منذ أن تبدأ الكاميرا عملها وهي في موضع معيّن إلى اللّحظة الّتي تتوقّف فيها، ما يعني أنّ الإطار الزّمنيّ للّقطة غير محدّد، فليس هناك من زمن معيّن للّقطة إذ يمكن أن تتراوح ما بين ثوانٍ معدودة إلى أخرى ممتدّة[4]، بناءً على اللّحظة الّتي يطلب فيها المخرج أيقاف الكاميرا، فتنتهي اللّقطة حينها.

يمكن تصوير اللّقطة الواحدة من كاميرا متحرّكة أو ثابتة، واللّقطات المصوَّرة أثناء حركة الكاميرا تكون أطول زمنيًّا من نظيراتها الملتقَطة بكاميرا ثابتة؛ لأنّ الكاميرا حينها تتبع الممثّل، فتقترب منه، أو تبتعد عنه، أو تمشي خلفه، وأن تعبر اتّجاهات متنوّعة[5].

ويتطلّب التقاط اللّقطة الواحدة إعدادًا خاصًّا للكاميرا؛ من حيث موضعها وزاويتها وضبط الإضاءة وتهيئة الدّيكور، وغيرها من العناصر الفنّيّة الإخراجيّة، وعادة ما يتمّ التقاط أكثر من لقطة من إعداد كاميرا واحد؛ فتصوَّر كلّ اللّقطات المطلوبة من إعداد كاميرا معيّن، قبل أن تنتقل إلى إعداد جديد، وذلك بصرف النّظر عن موقعها في المشهد أو الفيلم[6]، ويأتي دور المونتاج بعد ذلك لتجميع اللّقطات المتتالية المكوّنة للمشهد الواحد، وتركيبها في سياق متسلسل يشكّل المشهد المتكامل.

---

[1] ينظر: روم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، 60-57.
[2] ينظر: فينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 24-23.
[3] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 94.
[4] ينظر: إبراهيم، موفق: **التوظيف الدرامي للقطة القريبة في أفلام الرعب**، مجلة الأكاديمي، العدد 89، 2018، 184.
[5] ينظر: روم، ميخائيل: **السابق**، 58.
[6] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيات الإخراج السينمائي**، 105.

تعرّف اللّقطة وفق ثلاثة معايير رئيسة: المسافة، والمساحة، والموضوع؛ الأوّل بمدى قربها أو بعدها من الموضوع قيد التّصوير، والثّاني وفق المساحة الّتي سيتمّ تغطيتها، وبمعنى أدقّ فإنّ اللّقطة وفق المساحة تعمل على تحديد مكان التّصوير، وتسمّى حينها باللّقطة التّأسيسيّة؛ كونها ستؤسّس للموقع الّذي سيكون مسرح الحدث، أمّا المعيار الثّالث فيكون وفق ما تحويه اللّقطة؛ فقد تكون لقطة ثنائيّة تشمل شخصين، أو ثلاثيّة تشمل ثلاثة، وما إلى ذلك، وقد تكون لقطة معاكسة متناوبة بين شخصيتين أثناء محادثة بينهما[1].

ويعدّ المعيار الأوّل– تعريف اللّقطة وفق المسافة– معيارًا رئيسًا ينجم عنه تحديد حجم اللّقطة، الأمر الّذي يضعه المخرج في سلّم أولويّات رؤيته الإخراجيّة؛ لما له من أثر بارز في نقل الصّورة السّينمائيّة بالطّريقة الّتي تخدم بنية الفيلم الدّراميّة، وسياق فكرته، ومضمون رسالته.

وللّقطة وفق المسافة والحجم ثلاثة أنواع رئيسة، تتفرّع من كل واحد منها أنواع جزئية، وهي: اللّقطة العامّة، واللّقطة المتوسّطة، واللّقطة القريبة.

أمّا اللّقطة العامّة، فيطلق عليها اللّقطة البعيدة، وتدخل في نطاقها اللّقطة العامّة جدًّا/ البعيدة جدًّا، وتصوّر هذه اللّقطة من مسافة بعيدة/ بعيدة جدًّا، لتظهر مساحة كبيرة من الموقع المصوَّر[2]؛ فاللّقطة البعيدة جدًّا أو لقطة الأفق تستخدم لتغطية مكان واسع بكلّيّته، أو منظرًا طبيعيًّا ممتدًّا بحيث يبدو بعيدًا جدًّا، أو حدثًا كبيرًا يحوي جموعًا بشريّة كبيرة كمشاهد المعارك، والفرسان والخيول، فلا يمكن عبرها تمييز جسم الشخصيّة وملامحها، وفي مقابلها تأتي اللّقطة العامّة/ البعيدة، لتصوّر مكانًا بأكمله، ولكن ليس كبيرًا جدًّا، كتصوير غرفة كبيرة تحوي شخصيّات كثيرة مجتمعة، بحيث سيتمكّن المتفرّج من رؤية الشّخصيّة المشهديّة – على نقيض اللّقطة البعيدة جدًّا– ولكن بصورة غير واضحة معالمها بدقّة[3].

وللّقطة العامّة/ العامّة جدًّا عدد من الوظائف، فقد يستخدمها المخرج في بداية الفيلم كلقطة تأسيسيّة لزمان الأحداث ومكانها، وقد يلجأ إليها لإبراز أبعاد جماليّة للمناظر الطّبيعيّة على سبيل

---

[1] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 95-94.
[2] ينظر: عجور، محمد: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 340.
[3] ينظر: برونل، أدريان: **سيناريو الفيلم السينمائي**، 33، وروم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، 61.

المثال وما فيها من تكوينات مبهرة للمتفرّج، وقد تحمل دلالة نفسيّة تسهم في إبراز طبيعة العلاقات بين الشّخصيّات والموجودات في إطار المشهد وتكوينه بصورة عامّة[1].

وانتقالًا إلى اللّقطة المتوسّطة– الّتي تنطوي تحتها اللّقطة المتوسّطة القريبة، واللّقطة المتوسّطة البعيدة– فيمكن القول إنّها أكثر اللّقطات استخدامًا؛ كونها ضروريّة لتبرير المواقف والانفعالات المتنوّعة، وتوضيح العلاقات بين الشّخصيّات، وتوكيد حالتها العاطفيّة وإظهار طابع العلاقات والصّلات فيما بينها، إضافة إلى أنّها تخلق انسيابيّة مطلوبة عند الانتقال من اللّقطة العامّة إلى القريبة. ويمكن أن تحوي اللّقطة المتوسّطة أربع شخصيّات داخل الكادر السّينمائيّ[2]، وعن طريقها نستطيع رؤية الشّخصيّة بطريقة أكثر وضوحًا، إذ تصوّرها من وسطها إلى أعلى رأسها[3].

وتعدّ اللّقطة المتوسّطة مزيجًا ما بين المعلوماتيّة والعاطفيّة؛ فهي تقدّم للمتفرّج معلومات بنّاءة داخل النّسيج الدّراميّ، كما تمنحه عاطفة تجاه الشّخصيّة إلى حدّ ما؛ كونها تجعله أقرب إليها وإلى أحداث حياتها وكينونتها، وهو ما تفتقر إليه اللّقطة العامّة. أمّا اللّقطة المتوسّطة القريبة فتعني تصوير الشّخصيّة من صدرها إلى أعلى رأسها، واللّقطة المتوسّطة البعيدة فتصوّر الشّخصيّة من ركبتيها إلى أعلى رأسها، وتسمّى باللّقطة الأمريكيّة، وهي ضروريّة لتصوير السّلاح الموضوع على جانب فخذ الممثّل كما في أفلام رعاة البقر الأمريكيّة[4].

وانتهاءً باللّقطة القريبة، الّتي تتفرّع منها اللّقطة القريبة جدًّا، فإنّنا نستطيع وصفها باللّقطة العاطفيّة؛ كونها تتعلّق غالبًا بالوجه الإنسانيّ، واستخدامها في معظم الأحيان يكون بدافع التّأكيد على عاطفيّة اللّقطة، ودراميّتها المؤثّرة، فهي تصوّر الشّخصيّة من أعلى رأسها حتّى كتفيها، أو تصوّر شيئًا تفصيليًّا معيّنا، بينما تصوّر اللّقطة القريبة جدًّا جزءًا صغيرًا جدًّا من الشّخصيّة أو الشّيء؛ كالعين أو الفم، أو النّظّارة، أو عنوان الكتاب، وغيرها من التّفاصيل الصّغيرة، فتكون لقطة كبيرة جدًّا تملأ الشّاشة، تضعنا في تواصل مع الشّيء، أو مع الشّخصيّة، فنقترب منها

---

(1) ينظر: إبراهيم، موفق: **التوظيف الدرامي للقطة القريبة في أفلام الرعب**، مجلة الأكاديمي، العدد 89، 2018، 185-184.

(2) مصطلح سينمائيّ تقنيّ بحت وهو صورة مستطيلة تتكرّر بانتظام على شريط الفيلم السّينمائيّ، ويحيط بها من الجانبين عدد من الثقوب، ويفصل كلّ كادر عن الكادر الّذي يليه خطّ ضيّق. تلتقط الكاميرا عددًا من الصّور الفوتوغرافيّة تطبع كل واحدة منها على كادر منفصل، وعندما تعرَض هذه الصّور بشكل متتالٍ سريع، يشعر المشاهد حينها بحركة مستمرّة متّصلة، وهذه الحركة هي جوهر فنّ السّينما وأساسه. ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 137.

(3) إبراهيم، موفق: **السّابق**:185، وبرونل، أدريان: **السّابق**، 33 والزعبي، لؤي: **السابق**: 145.

(4) دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 126، والزعبي، لؤي: **السابق**: 145.

ونشعر بها وبمشكلاتها وبمشاعرها المختلفة[1]، وعلى المخرج أن يعرف بدقّة متى يطلب تنفيذ اللّقطة المقرّبة أو المقرّبة جدًّا، حتى لا تعطي نتيجة عكسيّة بكثرة استعمالها، أو بظهورها في مشاهد لا داعي لها، فتفقد حينها قيمتها الدّراميّة، وتأثيرها العاطفيّ المهمّ.

لقد أخذت اللّقطة القريبة الفيلم السّينمائيّ إلى حدود أوسع وأكبر أثرًا على متفرّجيه؛ فقد قرّبت بينهم وبين الفيلم، ودمجتهم في أحداثه، وجعلتهم جزءًا منها، غير مكتفية باستعراض الأحداث أمامهم استعراضًا عامًّا، بل ركّزت على الجانب النّفسيّ والعاطفيّ لديهم، فأثارته عبر إبرازها المكنونات النفسيّة لشخصيّات الفيلم، لذلك، وحتّى تنجح في تحقيق ما تريد، يلزم لتنفيذها ممثّلون محترفون يمكنهم التّحكّم بشكل مقنع في تعابير أجسادهم ووجوههم تحديدًا، بحيث تتناسب وعاطفة الحدث المراد إيصالها[2].

وعلى الرغم من أنّ التّدرّج في أحجام اللّقطة مهمّ للإحاطة بالمساحات المشهديّة المتفاوتة قيد التّصوير، إلّا أنّه لا توجد قوانين وقواعد محدّدة واضحة تشترط استخدام المصطلحات المتنوّعة لأحجام اللّقطات[3]، فهي تبقى مصطلحات نسبيّة تختلف وفق طبيعة الفيلم ومشاهده ولقطاته، وترتكز على قواعد المخرج الخاصّة، ونظرته الّتي يملكها تجاه فكرة الفيلم، والّتي يريد نقل مضمونها وعواطفها إلى المتفرّج.

---

[1] ينظر: دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**، 126، والزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 145 وفينوترا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، 31.

[2] ينظر: إبراهيم، موفق: **التوظيف الدرامي للقطة القريبة في أفلام الرعب**، مجلة الاكاديمي، العدد 89، 2018، 186-185.

[3] ينظر: فينوترا، فران: **السابق**، 27.

[3] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 94.

- **الإخراج الفنّيّ للصّورة السّينمائيّة.**

يقول المخرج السّينمائيّ سيدني لوميت: "لا يوجد قرار غير مهمّ في السّينما، فبالإضافة للكاميرا، فإنّ الإخراج الفنّيّ(الدّيكورات) والأزياء، هما أهمّ عناصر خلق الأسلوب، أو المظهر الخاصّ بالفيلم"[1].

لذلك فإنّ الإخراج الفنّيّ أو التّصميم الإنتاجيّ[2] للصّورة السّينمائيّة، يحمل قيمة لا تقلّ عن قيمة التّصوير بحدّ ذاته؛ إذ لا يمكن للصّورة السّينمائيّة مهما كانت جودة تقنية التقاطها من حيث الموقع والزّاوية وحجم اللّقطة، أن تصل إلى كمالها التّأثيريّ بمعزل عن العوامل الفنّيّة المحيطة بها.

وقد سلّط لوميت –في حديثه السّابق عن الإخراج الفنّيّ– الضّوءَ على المؤثّرات البصريّة من ديكورات وأزياء وإكسسوارات، ودورها الفنّيّ في الإيحاء بالمزاج العامّ للفيلم، لكن يمكن القول إنّ الإخراج الفنّيّ للصّورة السّينمائيّة لا يقتصر على المؤثّرات المرئيّة حسب، بل نستطيع أن ندرج في خطابه، الإضاءةَ وما لها من دور فعّال في عرض الصّورة كما يريد لها المخرج أن تكون، إضافة إلى المؤثّرات السّمعيّة المختلفة وإنتاجها ومكساجها، الّتي بدورها تكمل المشهد العامّ للصّورة؛ فكلّ تلك العناصر مجتمعة تلعب دورها في خلق الجوّ الخاصّ للمشهد الواحد، والجو العامّ للفيلم، وتعزّز من أثر الصّورة وفاعليّتها.

إنّ انصهار هذه العناصر الفنّيّة مجتمعةً واندماجها مع العناصر السّرديّة والدّراميّة والتّصويريّة في الفيلم، يشكّل في مجموعه التّصميمَ البصريّ للفيلم، النّاجم عن إعداد عناصر المشهد، والكاميرا، وتصميم الإنتاج، والإضاءة، والأزياء، والدّيكور، والإكسسوار، وتصميم الصّوت والموسيقى[3]؛ فليس مفهوم التّصميم البصريّ مقتصرًا على دلالته الحرفيّة المتّصلة بالصّورة والبصر– رغم أنّهما أساس فكرة السّينما–، بل يتعدّى ذلك في العمل السّينمائيّ ليشمل العناصر السّابقة ومنها الصّوت، الّذي يسهم بطريقة لا يمكن إنكارها، في تعزيز أثر الصّورة السّينمائيّة،

---

[1] **فن الإخراج السينمائي**: 103.

[2] تصميم الإنتاج هو مصطلح سينمائيّ يوازي مصطلح الإخراج الفنّيّ، فمصمّم الإنتاج في السّينما هو نفسه المخرج الفنّيّ. ينظر: لوميت، سيدني: **نفسه**، 104.

[3] ينظر: بروفيريس، نيكولاس: **أساسيات الإخراج السينمائي**، 93.

الّتي ستصبح مجرّد صورة متحرّكة مرئيّة، لكنّها غير مدرَكة حسّيًّا وعاطفيًّا بشكل كافٍ، لولا أثر الصّوت المندمج فيها.

ومن هنا سيتناول هذا المحور، البحث في ثلاثة عناصر رئيسة من عناصر تصميم الإنتاج أو الإخراج الفنّيّ للصّورة السّينمائيّة، وهي: الإضاءة، والمؤثّرات البصريّة، والمؤثّرات السّمعيّة.

أ- الإضاءة.

لا يمكن تصوير أيّ فيلم روائيًّا كان أم تسجيليًّا[1]، دون الاستعانة بالإضاءة بوصفها عنصرًا رئيسًا للتّصوير بالكاميرا، مع اختلاف مصدر الإضاءة في النّوعين؛ فالفيلم الرّوائيّ يعتمد الإضاءة الاصطناعيّة بوساطة المعدّات الكهربائيّة؛ كونه يصوّر في استوديوهات ومواقع تصوير خاصّة، بينما يرتكز الفيلم التّسجيليّ على الإضاءة الطّبيعيّة الواقعيّة كأشعّة الشّمس وضوء القمر، أو أيّ إضاءة موجودة في العالم الواقعيّ[2].

ولا تقتصر الإضاءة السّينمائيّة على وظيفتها الرّئيسة في تمكين المشاهِد من رؤية اللّقطات والمشاهد بوضوح، بل تتعدّى تلك الوظيفة البدهيّة إلى تحقيق وظائف وغايات فنّيّة وجماليّة، تعزّز دراميّة الفيلم، وتخلق فيه جوًّا انفعاليًّا، كما تحرّك مشاعر المتفرّج، وتثير عواطفه، وتعمل فكره[3].

وغالبًا، لا يمكن للمخرج أن يكتفي بالضوء المتوافر في موقع التّصوير، في الدّاخل أو الخارج، فهو يحتاج إلى أضواء إضافيّة تسهم في نقل التّأثير الّذي يريده لها، وعادة ما يتمّ ذلك باعتماده قاعدة إضاءة النّقاط الثّلاث: الإضاءة الأساسيّة، والمُشبِعة، والخلفيّة؛ فالإضاءة الأساسيّة يمثّلها مصدر النّور الرّئيس، لكن لا يمكن استخدامه وحده؛ إذ سيعطي ظلالًا غير محبّبة، لذلك يلجأ المخرج إلى الإضاءة المُشبِعة لتوفير الإضاءة للأجزاء المظلمة من الصّورة والواقعة في الظّل، فيوضع النّور المشبِع -الّذي يكون أقلّ توهّجًا من النّور الأساسيّ- مقابل النّور الرّئيس على الجانب الآخر من آلة التّصوير، وإذا أراد المخرج للصّورة أن تترك إحساسًا

---

[1] الفيلم الرّوائيّ هو الفيلم الّذي يرتكز في سرده على بناء روائيّ يؤلّفه السّيناريست، ويجسّد الممثّلون شخصيّاته ويمثّلون أحداثه، وعادة يتمّ تصويره داخل استوديو. أما الفيلم التّسجيليّ الوثائقيّ فهو الفيلم الّذي يتّخذ من الواقع والحقيقة مادّة له، ولا يعتمد القصّة والخيال، فيعالج الواقع كما هو دون تغيير، أو قد يقدّم له تفسيرًا خلّاقًا بأسلوب فنّيّ. ينظر: الزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 125-122.

[2] ينظر: الزعبي، لؤي: **نفسه**، 142.

[3] ينظر: سلوانس، مايكل: **الدرة البهية في الفنون السينمائية**، ومارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، 54.

بالعمق لدى المتفرّج، فلا بدّ حينها من الاستعانة بالإضاءة الخلفيّة، الّتي توضع خلف الشّيء أو الشّخص المراد تصويره وأعلى منه، الأمر الّذي يولّد إحساسًا بعمق الصّورة، وتركيزها، عبر اجتماع نقاط الإضاءة الثّلاث[1].

وللإضاءة السّينمائيّة من حيث التّصميم العامّ لقوّة الضّوء نوعان رئيسان: الإضاءة المنخفضة، والإضاءة الشّديدة، وغالبًا ما يرتبط تصميم الإضاءة بنوعيّة الفيلم المعروض، ويتراوح تصميمها عادةً ما بين كثرة الظّلال والتّباينات بين الصّورة والظّل في الأفلام التّراجيديّة أو أفلام الرّعب، وتدعى حينها بالإنارة الأساسيّة المنخفضة، وما بين الإضاءة السّاطعة الخالية من الظّلال في الأفلام الكوميديّة، أو الأفلام الّتي يغلب عليها الهدوء والسّلام كالأفلام الموسيقيّة الغنائيّة، وتدعى حينها بالإنارة الأساسيّة الشّديدة، كما تتنوّع بدرجة أو بأخرى داخل الفيلم نفسه، بناءً على كينونة المشهد وحالته الخاصّة[2].

أمّا الإضاءة السّينمائيّة من حيث الزّاوية الّتي ينير منها الضّوء الموضوعَ المصوّر، فلها خمسة أنماط: أماميّة، وخلفيّة، وعلويّة، ومنخفضة، وجانبيّة. ولكلّ من هذه الزّوايا تأثيره الخاصّ الّذي يضفيه على الصّورة، وتحديدًا على الشّخصيّة المصوَّرة؛ فالإضاءة الأماميّة تجعل الشّخصيّة تبدو أكثر جاذبيّة وشبابًا وهدوءًا، والخلفيّة تبرز التّفاصيل الدّقيقة وتزيد من عمق الصّورة وتأثيرها، والعلويّة تمنح الوجه شبابًا وروحانيّةً خاصّة، والسّفليّة المنخفضة تضفي نوعًا من الشّؤم وتبرز جانب الشّرّ في الشّخصيّة، وتوحي بأنّ شيئًا سيّئًا على وشك الحدوث في المشهد، أمّا الجانبيّة فتجعل الوجه نصفه في الضّوء ونصفه الآخر في الظّلّ، فتظهر تفاصيله وعيوبه، عبر تداخل الظّل والضّوء، وقد تشير حينها إلى انقسام في الشّخصيّة، أو إلى شخصيّة متأرجحة، وهي مناسبة للّقطات الدّراميّة[3].

---

[1] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 184-183.
[2] ينظر: ديك، برنارد: **نفسه**، 185، وسلوانس، مايكل: **الدرة البهية في الفنون السينمائية**،16.
[3] ينظر: ديك، برنارد: **السّابق**، 18-186، وسلوانس، مايكل: **السّابق**، 17.

وبذلك تتشارك الإضاءةُ وفعلَ الشّخصيّة والحدثَ قيد التّصوير في التّعبير عن مشاعر الفرح أو الحزن أو الخطر أو الهدوء أو التّوتر، وغيرها من الأحاسيس البشريّة، كما توحي زوايا سقوط الإضاءة على الشّخصيّة المصوَّرة بدلالات نفسيّة مرتبطة بفعل الشّخصيّة[1].

وضمن حقل التّأثير النّفسيّ الّذي يتركه نمط الإضاءة وتصميمها العامّ وزاويتها على الشّخصيّة، فإنّ الإضاءة تسهم في إبراز ملامح الشّخصيّات وجمالها، وإخفاء عيوب الوجه والجسد، أو على النّقيض، تبرز عيوبهما وتتسلّط عليها[2]، كلّ ذلك بما يتماشى ودراميّة الحدث، ونظرة المخرج له.

وللإضاءة دور بارز في خلق الشّكل العامّ والبناء الدّاخليّ لجوّ الفيلم، إذ بإمكانها إيصال الإحساس بالزّمان والمكان والمزاج النّفسيّ العامّ للفيلم أو لمشهد معيّن فيه، كما تعدّ الإضاءة وسيلة قويّة لجذب انتباه المتفرّج إلى كلّ ما له مغزى في اللّقطة أو المشهد[3].

وعلى الرّغم من أنّ الإضاءة لا تقع ضمن نطاق القيمة السّرديّة السّينمائيّة كالسّيناريو والتّصوير التّقنيّ البحت؛ كونها لا تشكلّ وحدها بمعزل عن قصّة الفيلم وتصويره أيّ فائدة تُذكَر على صعيد إفادة المتفرّج بمجريات الأحداث، لكنّها في الوقت نفسه، تعدّ أداة فنّيّة مهمّة في يد المخرج المبدع المبتكر؛ إذ تشكّل قيمة إثرائيّة لا يمكن الاستهانة بأثرها، وتعزّز من عاطفيّة الأحداث والشّخصيّات المصوّرة، كما تصنع رموزًا وإيحاءات مبتكرة، تسهم في تشكيل الطّابع الجماليّ والإبداعيّ للفيلم السّينمائيّ.

ب- المؤثّرات البصريّة/ تصميم المناظر.

يأتي مصطلح المؤثّرات البصريّة أو المؤثّرات الخاصّة ليشير – في بعض السّياقات السّينمائيّة وتقنياتها- إلى الخدع السّينمائيّة البصريّة وحيلها[4]، لكنّه في سياق هذا البحث لن يكون دالًّا على الخدع والحيل البصريّة، بل سيأتي موازيًا لمصطلح (المناظر) السّينمائيّة وتصميمها؛ ويعني: كلّ ما يحيط في الحدث السّينمائيّ من أمور وتفاصيل تراها العين في المشهد، ويشير

---

[1] ينظر: جبوري، حيدر: **توظيف الإضاءة في التعبير عن ازدواجية الشخصية السينمائية**، مجلّة الأكاديمي، العدد 89، 2018، 173.

[2] ينظر: فيلدمان، جوزيف: **دينامية الفيلم**، 145.

[3] ينظر: فيلدمان، جوزيف: **نفسه**، 147-146.

[4] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 188، وكونتر، جوليان: **كيف تعمل المؤثرات السينمائية**، 10.

إلى المضمون البصريّ للّقطات والمشاهد، وتصميمه، وطريقة تنظيمه؛ ويشمل المنظر العامّ/ ديكور المكان الّذي يتمّ فيه التّصوير، وتصميم الحوائط ولونها وظلالها، وملابس الممثّلين ومكياجهم وإكسسواراتهم، وكلّ ما تقع عليه العين داخل إطار تكوين المشهد[1].

وليست المؤثّرات البصريّة مجرّد خلفيّة بسيطة وراء الأحداث، إنّما هي امتداد لموضوع الفيلم وفكرته وشخصيّاته، إذ تسهم بشكل فعّال في توصيل المعلومات إلى المشاهِد، والتّعبير عن طباع الشّخصيّات وأذواقهم ونفسيّاتهم، كما تستطيع أن توحي بأفكار ورموز معيّنة تنساق ومسار الفيلم[2].

وتعدّ أزياء الممثّلين وملابسهم عنصرًا بصريًّا مهمًّا يمكن عبره التّعرّف على الشّخصيّة بسهولة، لذلك لا بدّ أن تكون الملابس السّينمائيّة مطابقة لحقيقة الشّخصيّة وملائمة لسلوكها وصفاتها، حتّى تكون عنصرًا فنّيًّا مكمّلًا للصّورة السّينمائيّة ككلّ، ومقنعًا للمتفرّج[3]، ولذلك فإنّ درجة مجازيّة ملابس الممثّلين وحتّى مكياجهم في العمل السّينمائيّ، أقلّ بكثير من درجة واقعيّتهم- أي الملابس والمكياج- فعليهما أن يكونا مقاربين للحقيقة والواقع قدر الإمكان- باستثناء الشّخصيّات السّينمائيّة الخياليّة أو الأسطوريّة مثلًا-[4] حتّى يقتنع المشاهِد ويصدّق ما تراه عينه ليكون موائمًا وأسلوب الشّخصيّة وكيانها وصفاتها الإنسانيّة الخاصّة.

أمّا الدّيكور- داخليًّا كان أم خارجيًّا- فيحمل قيمة بصريّة خاصّة في العمل السّينمائيّ، وعليه أن يكون ملائمًا وطبيعة الحدث قيد التّصوير، ومطابقًا له في مدى واقعيّته، وأن يساعد في تكوين الجوّ الدّراميّ النّفسيّ، حتّى يكون عنصرًا فنّيًّا مقنعًا ومكمّلًا للحدث[5].

ويسهم تصميم الدّيكور وتنسيق عناصره وألوانه وظلاله، في تحديد الإطارين الزّمانيّ والمكانيّ للأحداث، وبيان حالة الطّقس، والتّعبير عن طبيعة البيئة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والنّفسيّة لشخصيّات العمل، ومستواها الثّقافيّ، إنّه يساعد في التّعبير الحيّ لوجهة نظر القصّة وكاتبها ومخرجها، كما يكمّل الأبعاد الأساسيّة للعمل السّينمائيّ، ويسهم في رفع القيمة الفنّيّة والدّراميّة

---

(1) دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السينمائي**،137، وعجور، محمد: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 295.
(2) ينظر: عجور، محمد: **نفسه**، 296.
(3) ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، 58.
(4) ينظر: روم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، 225.
(5) ينظر: مارتن، مارسيل: **السّابق**، 61.

للفيلم، عبر تعميق المضمون، وإثراء المشاهد، شريطة أن يتوافق وفكرة الفيلم وحيثيّاته وواقعه، وإلّا لأصبح أداة فنّيّة تعيق العمل الفنّيّ، وتقلّل قيمته[1].

ج- المؤثّرات السّمعيّة.

رغم أنّ العمل السّينمائيّ عمل بصريّ بالدّرجة الأولى، إلّا أنّ مشاهدة فيلم دون صوت على الإطلاق لن يكون خيارًا مثاليًّا ومريحًا، فالصّوت يحمل قيمة مهمّة لم يستطع العمل السّينمائيّ الاستغناء عنها حتّى في بداياته مع الأفلام الصّامتة الّتي كان الصّمت فيها يعني انعدام الحوار المنطوق بين الشّخصيّات، لكنّها كانت تحوي نوعًا من المؤثّرات الصّوتيّة، والأصوات الموسيقيّة[2].

ويندرج الصّوت في الفيلم تحت نوعين رئيسين: صوت الطّبيعة المستمدّ من كلّ ما هو طبيعيّ كأصوات الرّياح والمياه والأشجار والطّيور، وغيرها، والصّوت البشريّ، وهو أيّ صوت يصدره الإنسان أو يسهم في صناعته، ويأتي في ثلاثة أنواع: أوّلها: الأصوات الكلاميّة؛ النّاجمة عن الحوار، أو الّتي تؤلّف موقفًا دراميًّا كالهتافات، وهي أصوات تصبّ في البنية الأساسيّة للبناء الفيلميّ، وثانيها: الأصوات الميكانيكيّة؛ كأصوات الآلات والسّيّارات والطّائرات والبواخر، وغيرها، وثالثها: الموسيقى، وتصاحب الحوار أو الاستعراض أو الأغنية في الفيلم[3].

وكون هذا المحور يدرس المؤثّرات السّمعيّة تحت مظلّة الإخراج الفنّيّ أو تصميم الإنتاج، فستستثنى الأصوات الكلاميّة البشريّة من الدّراسة التّطبيقيّة للمؤثّرات السّمعيّة؛ كون الكلام البشريّ لا يندرج تحت بند الإخراج الفنّيّ السّينمائيّ، الّذي يتناول الصّوت التّقنيّ المنتَج والمركَّب بأجهزة ومعدّات تقنيّة خاصّة- باستثناء إذا كان الصّوت الكلاميّ مدبلجًا ومركَّبًا لاحقًا على الصّورة المرئيّة-.

وللأصوات في الفيلم على تنوّعها قيمة وظيفيّة وتعبيريّة، فهي تشير إلى زمان الحدث المرئيّ ومكانه، ومن ثمّ فهي تدعّم الصّورة المرئيّة، كما تعمل المؤثّرات الصّوتيّة على تعزيز جوّ الفيلم

---

[1] ينظر: عجور، محمد: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 297-296.
[2] ينظر: ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، 70.
[3] ينظر: عجور، محمد: **السّابق**، 316-315.

العامّ، وتغذية حسّ المتفرّج وعواطفه، إضافة إلى إمكانيّة أن تؤدّي الأصوات وظائف رمزيّة ودلالات إيحائيّة متعدّدة[1].

كما يعمل الصّوت على رفع الإحساس بواقعيّة الفيلم، ويساعد على تفسير الصّورة المرئيّة، ويزوّد المتفرّج بمعلومات قد تتجاوز الإطار المرئيّ المعروض، خاصّة عندما يكون الصّوت مسموعًا دون أن تظهر صورة مصدره، ولا تتحقّق كلّ تلك السّمات المهمّة للمؤثّرات السّمعيّة على تنوّعها، إلّا إذا كانت الأصوات متزامنة مع الصّور، ومتوافقة مع حركتها، وأن تتمتّع الأصوات بالدّقّة أثناء تسجيلها، لتحقّق عنصر الإقناع والتّأثير[2].

وفي ختام البحث عن دور الإخراج الفنّيّ في تعزيز فاعليّة عمل الصّورة السّينمائيّة، يجدر القول إنّ على مصمّم الإنتاج والمخرج، أن يأخذا بعين الاعتبار أهمّيّة أن تكون هذه المؤثّرات على اختلاف أنواعها، رافدًا داعمًا للتّصوير السّينمائيّ؛ بأن تأتي متّسقة والسّياق الدّراميّ للأحداث والمشاهِد المتسلسلة، مضيفةً معنىً واقعيًّا أو رمزيًّا لها، معبّرةً بصورة دقيقة عن انفعالات الشّخصيّات، وعواطفها المختلفة، ومعليةً من وتيرة الدّراما والصّراع في القصّة السّينمائيّة، ولا يتمّ ذلك إلّا إذا جاءت العناصر الفنّيّة دقيقةً، متّخذةً مواقعها الصّحيحة داخل العمل، بعيدةً عن الإقحام والاستعراض الفنّيّ الّذي لا مبرّر دراميّ له، لأنّها ستصبح حينها أداة هادمة لقيمة العمل السّينمائيّ، ومقصيةً إيّاه عن فضاء التّأثير الوجدانيّ والحسّيّ والفكريّ لدى المُشاهِد.

وبهذه الملاحظة البحثيّة، ينتهي الجانب التّنظيريّ البحت للتّصوير السّينمائيّ والشّعريّ، لينتقل البحث إلى القسم التّطبيقيّ التّحليليّ لتقنيّات التّصوير السّينمائيّ وتجلّيها في نماذج من شعر دنقل.

---

[1] ينظر: مراد، مراح: **الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2019-2018، 106.

[2] ينظر: الربيعات، علي: **دور الموسيقا التّصويرية والمؤثرات الصوتية في تعزيز الإحساس الفلمي**، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 80، والزعبي، لؤي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، 185.

ثانيًا– تقنيّات التّصوير السّينمائيّ وتجلّيها في شعر أمل دنقل.

ترتكز عدد من قصائد دنقل على تقنيّة التّصوير السّينمائيّ، إذ يتقمّص الشّاعر فيها دور المصوّر والمخرج السّينمائيّ لتغدو تلك القصائد أقرب ما تكون إلى فيلم مصوَّر بالكلمات يُعرَض أمام القارئ، فيحيله في ذهنه إلى صور تتحرّك في إطار أحداث متسلسلة تتفاعل فيما بينها لتحاكي صور العمل السّينمائيّ.

لذلك فإنّ بإمكان المهتمّين بالشّأن السّينمائيّ، أن يتّخذوا من قصائد دنقل الّتي تتجلّى فيها تقنيات السّينما ومن بينها تقنيّة التّصوير، مادّةً سيناريستيّة مدعّمة ببعض العمل الإخراجيّ الّذي يلقي الشّاعر شذرات منه في قصائده، وأن يضيفوا عليها صبغة التّصوير السّينمائيّ وتقنيّاته وقواعده الخاصّة، ليحيلوها إلى أفلام روائيّة أو توثيقيّة مميّزة بخطابها الرمزيّ اللّافت، وبعمق أفكارها، وبشعريّة أحداثها المثيرة للوجدان والعواطف.

وقد كان لتقنيّة التّصوير السّينمائيّ في ديوان (تعليق على ما حدث) حضور بارز في عدد من قصائده، ويمكن إيعاز ذلك إلى أسلوب القصّ الحاضر في عدد منها، الّذي عمد الشّاعر إليه في التّعليق على ما حدث بعد هزيمة نكسة حزيران عام 1967م[1]، إذ يضمّ الدّيوان مجموعة من القصائد متأثّرة بأسلوب القصّة وعناصرها، ومصوَّرة بصور شعريّة يمكن إحالتها إلى صور سينمائيّة ناجحة، عبر تقنيّات التّصوير المتنوّعة، لتغدو قصائد بقالب شعريّ سينمائيّ رمزيّ يحيل إلى دلالات سياسيّة ووطنيّة وقوميّة ونفسيّة، تتصبّغ بمشاعر الهزيمة والقهر والحزن على ما جرى.

ولا يعني هذا الغنى السّينمائيّ في الدّيوان السّابق، انعدامَ أثر تقنيّات التّصوير السّينمائيّ في قصائد ودواوين أخرى، إذ يمكن تبيّنها في عدد منها، كقصيدة البطاقة السّوداء من ديوان قصائد غير منشورة، وقصيدة الملهى الصّغير من ديوان مقتل القمر، وقصيدة الكعكة الحجريّة من ديوان العهد الآتي [2].

---

[1] ينظر: عصفور، جابر: **أمل دنقل الشاعر القومي**، مقال من مجلة العربي، http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=64 .

[2] ينظر: **الأعمال الشعرية**، 60، 133، 336 (على التّرتيب).

إلّا أنّ هذا المبحث التّحليليّ التّطبيقيّ، سيكتفي بدراسة تقنيّات التّصوير السّينمائيّ في قصيدتين اثنتين تقعان في ديوان (تعليق على ما حدث)، وهما: الحداد يليق بقطر النّدى، وميتة عصرية.

والواقع أنّ الدّراسة التّحليليّة ستكتفي بهاتين القصيدتين كونهما نموذجيْن بارزيْن يمكن عبرهما تطبيق التّقنيات التّصويريّة ومؤثّراتها الّتي بُحثت في المبحث السّابق، بطريقة إخراجيّة سينمائيّة تتنوّع فيها أدوات التّصوير، وتتعالق لتشكيل فضاء القصيدة/ الفيلم، وتكوين فكرتهما ودلالاتهما المنشودة.

أ- الحداد يليق بقطر النّدى.

استوحى الشّاعر في قصيدته (الحداد يليق بقطر النّدى) شخصيّة تراثيّة تاريخيّة عربيّة، تتمثّل بالأميرة قطر النّدى ابنة خُمارَويه بن أحمد بن طولون، وقد تولّى الحكم أيّام المعتمد على الله، واستمرّ في حكمه بعد تولّي المعتضد بالله، الّذي تزوّج قطر النّدى ابنة خمارويه. عُرِفت الأميرة قطر النّدى بفرط جمالها ورجاحة عقلها، كما اشتُهِرَت بجهاز عرسها الباذخ الّذي جهّزه أبوها لها، حتّى قيل إنّه لم يسبق له مثيل[1].

كتب دنقل قصيدته (الحداد يليق بقطر النّدى) عام 1969م، ليكشف عبرها عن مدى عمق الأثر النّفسيّ الّذي خلّفته هزيمة نكسة حزيران في نفوس الشّعوب العربيّة، عبر استحضاره شخصيّة قطر النّدى وأبيها خمارويه، ويرى بعض الباحثين إنّ الشّاعر يستوحي شخصيّة قطر النّدى وأبيها خمارويه بعد أن يجرّدهما من دلالتهما التّراثيّة، مضفيًا عليهما دلالة معاصرة؛ يرمز فيها بخمارويه إلى المسؤولين العرب الغارقين في التّرف والخمول، وبقطر النّدى إلى الأرض العربيّة المسلوبة[2]، بينما ترى الدكتورة الباحثة شذى حسين إنّ هذا التّفسير لا يعدو كونه تفسيرًا مخلًّا؛ فالشّاعر في رأيها لا يعمد إلى تجريد الشّخصيّتين من دلالاتهما التّراثيّة، بل إلى تعقيد دلالات هذه الشّخصيّات، وتصعيدها إلى آفاق رمزيّة متعدّدة[3].

---

[1] ينظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، 250-2/249.

[2] ينظر: زايد، علي: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، 216، وعبد الرحيم، رجب: **الصبغة التراثية في تشكيل عناوين القصائد عند أمل دنقل**، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، العدد، 3966.

[3] ينظر: **دراسة موازنة بين قصيدة (شباك وفيقة) لبدر شاكر السياب وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) لأمل دنقل**، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد، العدد 101،248.

ويمكن القول إنّ رأي الباحثة شذى حسين أقرب إلى دلالات القصيدة، حيث إنّ دنقل لا يجرّد الشّخصيّتين من دلالاتهما التّراثيّة تجريدًا تامًّا، بل يتّخذ من تلك الدّلالات أساسًا يرتكز عليه في تشكيل رموزهما الخاصّة في القصيدة؛ فخمارويه الحاكم المتخاذل في قصيدة دنقل، يقترب من شخصيّة خمارويه الواقعيّة في جانب خاصّ يكمن في خذلانه لطولونية بتجهيزه جهاز ابنته على نفقة أموال الدّولة، ما أدّى إلى افتقارها[1]، وكذلك يبدو خمارويه في القصيدة حاكمًا خاذلًا لأرضه السّليبة(قطر النّدى)، غارقًا في ترفه ولهوه الخاصّ، تاركًا إيّاها هائمةً على وجهها دون خلاص، حتّى أصبح الحداد هو الّذي يليق بها، لا الفرح، في تعبير تهكّميّ، ومفارقة ساخرة، تحمل في طيّاتها ضعف المهزوم وقهره.

وبعد هذا التّمهيد الجوهريّ لمناسبة قول القصيدة ولرموزها ودلالاتها الرّئيسة، يمكن تقصّي تقنيّات التّصوير السّينمائيّ الّتي يمكن توظيفها فيها، والمتمثّلة بتحويل سيناريو القصيدة إلى فيلم مصوَّر بالكاميرا السّينمائيّة وتقنيّاتها؛ من موضعها وحركتها وزواياها، ولقطاتها، ومؤثّراتها الفنّيّة الّتي لا غنى لها، لتغدو وكأنّها عمل سينمائيّ روائيّ رمزيّ، نتفرّج عليه ذهنيًّا على الورق، ونستطيع تحويله فعليًّا إلى فيلم متحرّك على الشّاشة، عبر تضافر جهود فريق سينمائيّ متكامل.

ترتكز هذه القصيدة السّينمائيّة على مؤثّرَيْن سمعيّيَن جوهريّيْن، يشكّلان ركيزة بنيتها، ويتناوبان فيما بينهما حينًا، ويتداخلان حينًا آخر في عرض قصّة السّيناريو الشّعريّ، وهما صوت الجوقة وصوت الرّاوي.

والجوقة هي صوت الجماعة، وتُسمّى بـ " الكورس"، وهي مجموعة من المغنّين أو الرّاقصين أو الصّامتين أو المعلّقين، وتشترك الجوقة في التّمثيل بتعليقها على الأحداث أو بتحاورها مع الممثّلين أو بصمتها المعبّر[2]، وقد مثّلت الجوقة في قصيدة (الحداد يليق بقطر النّدى) رمزيّة انتظار المخلّص والمنقذ لقطر النّدى من أسرها[3]، وجاءت الجوقة في القصيدة صوتًا للكورس الغنائيّ، الّذي يعلّق بغنائه الشّعبيّ الحزين على أحداث القصيدة/الفيلم، ويمكن تخيّلها سينمائيًّا صوتًا غنائيًّا في الخلفيّة دون رؤية الوجوه، يصاحب تتابع المشاهد واللّقطات، وسيرورة الأحداث

---

[1] ينظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، 2/250.

[2] ينظر: عجور، محمد: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، 145.

[3] ينظر: حسين، شذى: **دراسة موازنة بين قصيدة (شباك وفيقة) لبدر شاكر السياب وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) لأمل دنقل**، مجلة كلية الآداب في جامعة بغداد، العدد 101، 252.

وتطوّرها، ليعبّر عن صوت الحزن على ما يجري بقطر النّدى، وليضيف تعليقات أساسيّة تخدم دلالة القصيدة وأهدافها في بعض المواطن، كما سيتّضح لاحقًا.

تبدأ القصيدة بصوت الجوقة تغنّي:

قطرُ النّدى.. يا خالْ

مهرٌ بلا خيّالْ

.....

قطرُ النّدى يا عينْ

أميرةُ الوجهينْ[1]

ولكي يتوافق غناء الجوقة ورمزيّة القصيدة/ الفيلم، فإنّ على مهندس تقنيّة الصّوت في الفيلم، وبالتّعاون مع رؤية المخرج، أن يجعل غناء الجوقة وصوتها بعيدًا عميقًا؛ ليتوافق رمزيًّا مع بُعد المخلّص والمنقذ للأميرة/ الأرض الأسيرة.

يبدأ صوت الجوقة بالتّلاشي تدريجيًّا، ويظهر صوت الرّاوي، الّذي يمثّل الكاميرا الموضوعيّة، لتصوّر لنا تفاصيل المشهد الأوّل من القصيدة، وهو المشهد نفسه الّذي كان يراه المتفرّج، وهو يسمع صوت الجوقة تغنّي في المقطوعة السّابقة، لكنّه كان يراه بلقطة عامّة جدًّا، دون تفاصيل واضحة، وفي خلفيّتها صوت الجوقة المغنّية:

صوت:

كان "خمارويه" راقدًا على بحيرة الزئبقْ

وكانت المغنّياتُ والبناتُ الحورْ

يطأْنَ فوق المسكِ والكافورْ [2].

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 254.

[2] **نفسه**، 254.

تمثّل المقطوعة الشّعريّة السّابقة المشهد الأوّل من القصيدة، وهو مشهد خارجيّ يجري أمام القصر نهارًا، وقد التُقِط في بداية القصيدة –حينما كان صوت الجوقة خلفيّة صوتيّة له–، بلقطة عامّة جدًّا، تَلتَقَط بكاميرا ثابتة من زاوية علويّة عموديّة/ زاوية عين الطّائر، وبتصوير بانوراميّ أفقيّ شامل يظهر بذخ القصر وما حوله.

تبدأ لقطة ثانية، وهي لقطة عامّة يتوقّف مع بدئها صوتُ الجوقة السّابق، لتحلّ محلّه أصوات بعيدة أقرب ما تكون إلى أصوات الجلبة المتداخلة، فلا يتبيّن المتفرّج تفاصيلها، وتتمثّل بأصوات الطّبيعة حول قصر خمارويه وأصوات الشّخصيّات وأفعالها في المشهد. تصوَّر تلك اللّقطة العامّة بكاميرا ثابتة من زاوية عموديّة/ زاوية عين الطّائر تصويرًا بانوراميًّا أفقيًّا في البداية، يظهر فيه القصر وما حوله بتصوير شامل أكثر قربًا ووضوحًا من اللّقطة السّابقة –العامّة جدًّا–.

تبقى الكاميرا ثابتة في موضعها، وتنتقل عدستها من التّصوير البانوراميّ الأفقيّ إلى التّصوير العموديّ للأسفل، لتهبط تدريجيًّا وتقترب أكثر من الشّخصيّات.

أمّا اللّقطة الثّالثة في المشهد، فتصوّر خمارويه راقدًا بجانب بحيرة الزّئبق، بينما المغنّيات يغنّين ويرقصن حوله وهنّ يطأن المسك والكافور في دلالة على مدى البذخ الّذي يعيشه. وهي لقطة عامّة متوسّطة، تؤخَذ بكاميرا متحرّكة تقترب فيها الكاميرا بصورة تدريجيّة من الشّخصيّات لتتحوّل إلى لقطة متوسّطة، تبيّن للمتفرّج الشّخصيّاتِ وأفعالَها عن قرب، وتوحي حركة الكاميرا فيها بحيويّة الأحداث وتفاعل الشّخصيّات فيما بينها– خمارويه والرّاقصات– بينما تتّخذ حركة الكاميرا ثلاث زوايا؛ الأولى زاوية مستوى النّظر تظهر حيثيّات المشهد بصورة كلّيّة، تنتقل إلى زاوية تصوير علويّة تظهر خضوع المغنّيات وتذلّلهنّ لخمارويه، ومن ثمّ إلى زاوية منخفضة قريبة تصوّر تسلّط خماوريه وسلطته بينما هو راقد بجانب البحيرة.

تنتقل القصيدة السّينمائيّة إلى المشهد الثّاني، الّذي يمثّل في رمزيّته تخلّي خمارويه عن شعبه، بينما هو غارق في لهوه:

والفقراءُ والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذّهب المبدورْ

ينتظرون حفنةً صغيرةً.. من نورْ[1]

وهو مشهد خارجيّ/ أمام القصر المغلق/ نهارًا، يصوّر أبناء شعبه الفقراء مجتمعين أمام قصره المغلق في وجوههم- بينما هو في الجانب الآخر من باحات القصر الشّاسع مسترخٍ بجانب البحيرة وحوله المغنّيات الرّاقصات- ينتظرون خروجه ورأفته بحالهم، متأمّلين أن يمدّ لهم يد العون.

يصوَّر المشهد بكاميرا متحرّكة، تبدأ بلقطة عامّة متوسّطة من زاوية علويّة، تجعل المشاهِد شاهدًا على بؤس الشّعب، وسوء حاله. ثمّ تُلتَقَط لقطة ثانية، لقطة متوسّطة على مستوى النّظر، تقرّب المتفرّج بصريًّا ونفسيًّا من بعض أفراد الشّعب بينما هم ينتظرون بيأس وحزن كبيرين خروج حاكمهم الّذي يظنّونه داخل قصره المغلق.

وتجدر الإشارة إلى أنّ لقطات المشهديْن السّابقيْن تصوَّر جميعها بكاميرا موضوعيّة لا ذاتيّة، تقف فيها الكاميرا موقف النّاقل الموضوعيّ الأمين للأحداث، وتجعل المتفرّج شاهدًا محايدًا يوازن في نفسه وفكره بين حياة خمارويه وحياة شعبه، وينحاز وجدانه الموضوعيّ للشّعب البائس، بينما يُشحَن غضبًا وقهرًا من خمارويه وأفعاله، وهذه المشاعر تثيرها فيه لا شعوريًّا تقنيّات التّصوير المتوافقة والسّياق الدّراميّ للأحداث، ودلالاتها الرّمزيّة المؤثّرة الّتي يتقصّد المخرج تركها في نفوس المشاهِدين.

إضافة إلى ذلك، فإنّ ديكور المشهد وأزياء الممثّلين وإكسسواراتهم، تمثّل داعمًا معزّزًا لتلك المشاعر لدى المتفرّج، وعليها أن تتوافق شكليًّا والفكرة الجوهريّة الكامنة في التّناقض الحادّ بين حياة الحاكم وشعبه، لتنسجم كلّ تلك المؤثّرات المرئيّة وتتناغم في تكوين الصّورة المشهديّة السّينمائيّة، وتشكيل رؤية بصريّة متناغمة بين الشّكل والمضمون.

ينتهي المشهد الثّاني المنقول بصوت الرّاوي الشّاعر/ الكاميرا الموضوعيّة، وتختفي أصوات الشّعب تدريجيًّ، ليحلّ محلّها صوت الجوقة المغنّية مرّة أخرى، لتبدو خلفيّة سمعيّة للمشهد الثّالث اللّاحق. تغنّي الجوقة مستاءةً ومتأثّرةً على حال قطر النّدى:

قطر النّدى.. يا عينْ

[1] **الأعمال الشعرية**، 255-254.

أميرةُ الوجهينْ

...

قطر النّدى

قطر النّدى [1]

يعود صوت الرّاوي مرّة أخرى، لينقل لنا أحداث المشهد الثّالث، وكأنّه كاميرا موضوعيّة، بينما يبدأ صوت الجوقة بالاختفاء تدريجيًّا لتظهر أصوات شخصيّات المشهد الثّالث:

صوت:

هودجها يخترق الصّحراءْ

تسبقه الأنباءْ.

أمامها الفرسانُ ألف ألف

وخلفها الخصيانُ ألف ألف

تعبر في سيناءْ [2]

المشهد الثّالث مشهد خارجيّ، يجري في صحراء سيناء نهارًا، يُظهِر هودج العروس قطر النّدى بضخامته وتميّزه الّذي وصل إلى حدّ ذيع صيته بين النّاس حتّى قبل أن يروه. تظهر أمام الهودج مجموعة كبيرة من الفرسان، ووراءه مجموعة أخرى من الفرسان الّذين وصفهم الرّاوي/ الشّاعر بالخصيان، في إشارة إلى ضعف الحكم العربيّ، وتخاذل الحكّام العرب وجيوشهم عن حماية أرضهم العربيّة.

يصوَّر المشهد في لقطتيْن، الأولى لقطة عامّة من زاوية علويّة تصوّر الهودج وجموع الفرسان على خيولهم بينما يمشون في صحراء سيناء(ديكور خارجيّ يمثّل الصّحراء بتفاصيلها). تؤخذ اللّقطة بكاميرا موضوعيّة متحرّكة تمشي مع هودج قطر النّدى والفرسان، بطريقة مضطربة قليلًا

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 255.

[2] **نفسه**، 255.

على حاملها لتتوافق واضطراب حركة الفرسان والهودج، وتتماشى ورمزيّة اضطراب الحكم العربيّ وتعثّره.

أمّا اللّقطة الثّانية، فهي لقطة متوسّطة، تؤخذ بكاميرا متحرّكة من زاوية مستوى النّظر، يظهر في إطار اللّقطة الفرسان المتخاذلين في الخلف، ويمكن تخيّلهم يسيرون خلف الهودج لاهين يتجاذبون أطراف الحديث بضحك واستهتار، ولا يحرصون على الهودج وحماية مَن فيه. تدعَّم هذه اللّقطة بمؤثّرات سمعيّة تتمثّل بأصوات أحاديث الفرسان وضحكاتهم، وبإضاءة عميقة معزَّزة بإضاءة خلفيّة علويّة على الهودج، الغارق في عمق وحدته وعدم اكتراث الفرسان في حماية مَن فيه.

يختفي صوت الفرسان تدريجيًّا بينما يستمرّ المشهد على وتيرته، لتعود الجوقة مغنّيةً بصوتها الحزين، الرّاجي خلاص قطر النّدى:

جوقة:

قطر النّدى.. يا ليلْ

تسقط تحت الخيلْ

....

قطر النّدى يا مصرْ

قطر النّدى في الأسرْ[1]

إنّ الجوقة في المقطوعة السّابقة ليست مجرّد مؤثّر صوتيّ غنائيّ، يحرّك عواطف المتفرّج ويجعلها تتضامن مع الأميرة قطر النّدى/ الأرض العربيّة، وتُقهَر على حالها، بل تعدّت ذلك إلى مشاركتها في التّعليق على ما تراه لتكشف لنا وقوع الأميرة قطر النّدى في الأسر؛ نتيجةً حتميّةً لتخاذل الفرسان عن حمايتها، ولتستغيث بمصر أمّ الأمّة العربيّة، وبزعامتها في ذلك الوقت– حكم جمال عبد النّاصر– وتستحثّها على إنقاذ الأرض الأسيرة وتخليصها.

[1] **الأعمال الشعرية**، 256-255.

يعود صوت الرّاوي لينقل أحداث المشهد الرّابع:

(استمرار):

تعبر في سيناء

تعبر في مضارب البدْوِ، وفي نضوب الماءْ

عند انتصافِ الصّيفْ [1]

تسهم الأفعال المضارعة في الأسطر السّابقة في جعل المقطوعة السّعريّة تبدو وكأنّها مادّة سيناريو سينمائيّ بحت، ينقل تفاصيل المشهد الرّابع، الّذي ما زالت أحداثه تجري في نهار صيفيّ، في صحراء سيناء، ولكنّه يقتصر في شخوصه على شخصيّة واحدة، شخصيّة الأميرة الوحيدة، الّتي تخاذل الجميع عن حمايتها. تعبر الأميرة وحيدةً في صحراء سيناء(الدّيكور الخارجيّ الصحراويّ نفسه)، تعاني الظّمأ، وتبحث عن الماء رمز الخلاص والحرّيّة، لكنّها لا تجده، تبدو تائهةً مرهَقة وحيدة. وهنا يقع دور مهمّ على المؤثّرات البصريّة الممثّلة بالإضاءة التّراجيديّة للمشهد الّتي تسيطر الظّلال فيها علة اللّقطة، وبالمكياج السّينمائيّ، وطبيعة الملابس الّتي ترتديها، وتعابير جسد الشّخصيّة المؤدّية، بأن تسهم جميعها في نقل حالتها النّفسيّة العصيبة للمتفرّج.

تكون اللّقطة الأولى من المشهد السّابق، لقطة عامّة توحي باستمراريّة مكان المشهد(صحراء سيناء)، تؤخَذ من زاوية علويّة توحي بضعف الشّخصيّة وانكسارها، وبكاميرا موضوعيّة متحرّكة تمشي مع الأميرة بينما هي تعبر في الصّحراء باحثة عن الماء/ الخلاص.

واللّقطة الثّانية في المشهد، لقطة متوسّطة على زاوية مستوى النّظر، تصوّر الأميرة عن قرب بينما تبدو تائهةً تبحث عن الماء فلا تجده.

أمّا اللّقطة الثّالثة، فهي لقطة قريبة تركّز على تفاصيل وجه الأميرة وما يعلوها من بؤس وحزن وتيه، بإضاءة منخفضة من زاوية جانبيّة تتداخل فيها الظّلال والأضواء على وجه

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 256.

الشّخصيّة، مع غلبة الظّلال؛ لتبيّن تفاصيل الوجه، وترفع دراميّة اللّقطة، وتوحي ببؤسها، ولتكون لقطة عاطفيّة مؤثّرة تحرّك مشاعر المتفرّج، وتُعلي مستوى التّأثير الدّراميّ.

وبينما يستمرّ المشهد الرّابع الواقعيّ، يتداخل معه مشهد آخر متخيَّل، يتمّ الإيحاء به عبر تقنيّات بصريّة خاصّة، واختفاء تدريجيّ للّقطة الحاليّة، وظهور تدريجيّ للّقطة الأولى من المشهد المتخيَّل الّذي يجري في ذهن الأميرة بينما ما تزال قابعة في صحراء سيناء:

تحلم بالوصول للأردن

ترخي أعنّة الخيول حول مائهِ

تغسل وجه الحزنْ[1]

يمثّل المشهد الخامس حلمَ الأميرة التّائهة بالوصول إلى برّ الأمان والخلاص، وتحقيق الوحدة العربيّة، الّتي تمثّل الخلاص الحقيقيّ للشّعوب العربيّة، واستعادة أراضيها ومكانتها.

ويصوَّر المشهد الخارجيّ المتخيَّل، نهارًا، في الأردن، بينما تبدو الأميرة سعيدةً بخلاصها من أسرها وتيهها، وهي تغسل وجوه خيولها، وترخي أعنّتها لتشرب من نهر الأردن وترتوي بعد ظمئها.

ويمكن تصوير مشهد الحلم السّابق بثلاث لقطات: الأولى لقطة عامّة من زاوية علويّة بكاميرا ثابتة تصوّر مظهرًا بانوراميًّا شاملًا يبيّن المكان الجديد (الأردن/ نهر الأردن)، والثّانية لقطة عامّة متوسّطة على زاوية مستوى النّظر تُظهر الأميرة سعيدة تشرب الماء هي وخيولها حدّ الارتواء، والثّالثة قريبة بزاوية منخفضة تصوّر وجه الأميرة السّعيد، وبإضاءة متوسّطة أقرب إلى القويّة، يطغى فيها الضّوء على الظّلّ، من زاوية أماميّة تجعل وجه الأميرة أكثر هدوءًا، أو زاوية علويّة تمنحه لمسة روحانيّة معيّنة، تمتلئ بها نفسها بعد خلاصها، لتكون هذه اللّقطة القريبة مناقضة من حيث تقنيّات التقاطها ودلالاتها النّفسيّة، للّقطة القريبة السّابقة الّتي صُوِّرَت في المشهد الواقعيّ السّابق.

[1] **الأعمال الشعرية**، 256.

يعود صوت الجوقة، ويتداخل تدريجيًّا ليحلّ محلّ صوت الطّبيعة الصّحراويّة الثّقيل، الّذي سيطر على أجواء المشهد الرّابع الواقعيّ، إذ ما تزال الأميرة وحيدة أسيرة، بلا منقِذ وبلا مصير معروف. تغنّي الجوقة حزينة، مستنجدةً بمصر العروبة:

قطر الندى ... يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى

قطر الندى[1]

تصل القصيدة إلى نهايتها، بتداخل صوت الجوقة والرّاوي، واتّحادهما معًا بحث يبدوان صوتًا خارجيًّا بعيدًا يعلّق على أحداث المشهد السّادس والأخير/ وحدة قطر النّدى وتيهها في الصّحراء، بلا حول ولا قوّة، تنتظر من يحرّرها ويعيد لها كرامتها السّلبية، بقوّة السّلاح، وبخدعة الحرب وحيلتها:

الصّوت والجوقة:

... كان خمارويهُ" راقدًا على بحيرة الزئبقْ

في نومة القيلولةْ

فمَن يا تُرى يُنقذ هذه الأميرة المغلولةْ؟

من يا تُرى ينقذها؟

من يا تُرى ينقذها؟

بالسّيف..

أو.. بالحيلةْ؟[2]

---

[1] **الأعمال الشعرية**، 257-256.

[2] **نفسه**، 257.

يعود المشهد الأخير ليجري في المكان والزّمان ذاته الّذي جرت فيهما أحداث المشهد الأوّل؛ باحة من باحات قصر الحاكم خمارويه، نهارًا وقت القيلولة، إذ ما يزال الحاكم راقدًا جانب بحيرته الباذخة، غارقًا في نومه، غير مكترث بمصير ابنته الأسيرة، ولا يحرّك ساكنًا لإنقاذها، بينما يستنجد صوت الجوقة والرّاوي بمَن يحرّر قطر النّدى/ الأرض العربيّة، ويعيد لها كرامتها، بقوّة السّلاح، وبخدعة الحرب وحيلتها.

ويصوَّر المشهد الأخير بأربع لقطات: الأولى لقطة عامّة متوسّطة بكاميرا ثابتة وتصوير بانوراميّ أفقيّ من زاوية عين الطّائر، تعود بالمتفرّج إلى باحة القصر وترف البحيرة، والثّانية، لقطة متوسّطة قريبة بكاميرا متحرّكة تقترب تدريجيًّا من خمارويه لتظهر تفاصيل نومته الهانئة بجانب البحيرة، والثّالثة لقطة قريبة جدًّا بزاوية منخفضة جدًّا تعمد إلى تشويه وجه الشّخصيّة ونقله بصورة تهكّميّة ساخرة بينما ما يزال غارقًا في نومه مع مؤثّر صوتيّ لشخيره يعلو، لينخفض تدريجيًّا متيحًا للجوقة والرّاوي أن يعلّقا بصوت واضح: فمَن تُرى ينقذ الأميرة المغلولة؟ بالسّيف أو بالحيلة؟

وينتهي المشهد والفيلم معًا بلقطة رابعة أخيرة تصوَّر بكاميرا متحرّكة بزاوية مستوى النّظر تبدأ قريبة من الحاكم وتبتعد تدريجيًّا عنه بينما يعود صوت الجوقة والرّاوي عميقًا بعيدًا كما بدأ أوّل القصيدة/ الفيلم، ليوحي الابتعاد والبُعد على تعدّد أشكاله التّصويريّة والصّوتيّة، بأنّ لحظة الخلاص العربيّ، واستعادة الأرض الأسيرة، ما زالت بعيدة حتّى هذه اللّحظة.

ب- قصيدة (ميتة عصريّة).

تقع قصيدة (ميتة عصريّة) في ديوان (تعليق على ما حدث) وقد كتبها الشّاعر سنة 1970م، وتأتي فكرتها ودلالتها الرّئيسة امتدادًا لفكرة الدّيوان ومناسبته، ووحيًا من دلالته العامّة، الّتي ترمي إلى التّعبير عن الوجع العربيّ جرّاء هزيمة نكسة حزيران عام 1967م.

ويأتي عنوان القصيدة واصفًا الموت المتجلّي في القصيدة بالعصريّ؛ لأنّه يأتي فيها جرّاء أخبار المذياع الّذي يعدّ آلة عصريّة حديثة نسبيًّا[1].

[1] ينظر: السروي، صلاح: **شعرية الهزيمة والرفض عند أمل دنقل(3)/ تعدّد الأصوات – المشهد الدرامي في شعر أمل دنقل**، صحيفة ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com .

سيقتصر تطبيق التّقنيّات التّصويريّة السّينمائيّة في هذه القصيدة على المقطع الأوّل حسب؛ ذلك أنّه يشكّل وحدة سينمائيّة متكاملة بحدّ ذاتها، منفصلة في بنيتها وفضائها الخاصّ عن مقطعي القصيدة التّاليين، ومتّصلة معهما في سياق الرّؤية العامّة حسب.

يبدأ المقطع الأوّل بمشهد داخليّ/ صباحًا، يصوّر بطل القصيدة السّينمائيّة وقد زاره شبح الموت بغتة وهو في غرفته وحيدًا، يستمع عبر المذياع إلى موجز أنباء الصّباح:

فتح المذياعَ.. واستلقى!

وكان القدح الساخنُ

في وحدته المستغرقةْ

(يدخل الطّيف الّذي يهبط بغتةْ

يسكت المذياع سكتةْ)

- (موجز الأنباء)..

ألقت يده السّيجارة المحترقةْ

صرّت النّافذة المنغلقة[1]

يبدأ المشهد بلقطة عامّة متوسّطة، تُلتَقط بكاميرا ثابتة وبتصوير بانوراميّ أفقيّ يصوّر المكان وتفاصيل الدّيكور المهمّة داخل إطار الكادر، وتشمل المذياع والطّاولة ومقعد الشّخصيّة أو سريره والنّافذة.

وبلقطة أخرى متوسّطة إلى قريبة، وبكاميرا موضوعيّة متحرّكة تتابع حركة الشّخصيّة وتسير معها على زاوية مستوى العين، يمكن للمتفرّج مشاهدة البطل بوضوح وهو يفتح المذياع، ثمّ تسير الكاميرا وراءه وتصوّره مستلقيًا في سريره بعد أن فتح المذياع، لتعود مرّة أخرى في حركتها وتصوّر الطّاولة وتقترب من القدح السّاخن فوقها من زاوية علويّة بسيطة، مع إضاءة خلفيّة

[1] **الأعمال الشعرية**، 268.

تعزّز عمق صورة القدح وحيدًا، وتظهر غفلة الشّخصيّة عن قدحها السّاخن، وتركها إيّاه على الطّاولة؛ في إشارة إلى تيهها وانعدام تركيزها.

تنتقل الكاميرا الذّاتيّة المتحرّكة لتأخذ لقطة متوسّطة تبدأ من زاوية علويّة، تصوّر نافذة الغرفة بعينيْ الشّخصيّة، وهي تلمح طيفًا يهبط بغتةً من النّافذة ويدخل الغرفة. تهبط الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل هبوطًا متناسقًا مع سرعة هبوط الطّيف/ رمز الموت والشّؤم، لتعزّز من شعور المتفرّج بالرّهبة والخوف، وهو الشّعور ذاته الّذي ينتاب الشّخصيّة أثناء مشاهدتها الطّيف هابطًا، كما يأتي هبوط الكاميرا والاهتزاز الّذي سيحدث جرّاء حركتها من الأعلى إلى الأسفل، معمّقًا لإحساس الرّهبة والتّوتّر الّذي يريد الشّاعر/ المخرج إضفاءه على جوّ القصيدة/الفيلم، ومنبئًا بحدوث أمر عصيب.

وهنا لا بدّ من الاستعانة بالخدعة البصريّة لتصوير صورة طيف أو شبح بهيئة وملامح سينمائيّة خاصّة تتناسب ومهمّة ترك طابع الخوف والقلق منه في نفوس المتفرّجين لا الشّخصيّة؛ فالشّخصيّة لا ترى الطّيف، بل هي تحيا الآثار النّفسيّة المترتّبة على هبوطه في الغرفة دون أن تشعر بوجوده.

أمّا المؤثّر السّمعيّ المتمثّل بصوت المذياع عندما فتحه البطل في بداية المشهد، فيسكت فجأة ويختفي بمجرّد هبوط الطّيف إلى الغرفة، لتتحوّل المادّة السّمعيّة مع هبوطه في المشهد إلى صوت المذيع معلنًا عن بدء موجز الأخبار، الّتي يستدلّ المتفرّج أنّها نشرة لن تبعث على التّفاؤل؛ فقد تزامن وقتها ودخول الطّيف المشؤوم.

وبرؤية موضوعيّة، تنتقل الكاميرا لتأخذ لقطة قريبة من زاوية علويّة ليد البطل وهي تلقي السّيجارة المحترقة أرضًا دون وعي منه، بعدما سمع صوت المذيع معلنًا عن موجز الأنباء، وتسهم هذه اللّقطة القريبة في تبيّن لغة جسد يد الشّخصيّة، الّتي تظهر مرتعشة وهي تلقي السّيجارة دونما انتباه؛ في رمزيّة إلى مدى توتّرها وخوفها ممّا ستسمعه عبر المذياع.

تعود الكاميرا المتحرّكة ذاتها في اللّقطة السّابقة وتنتقل من اللّقطة القريبة لليد صاعدةً إلى الأعلى لتصوّر نافذة الغرفة بزاوية مستوى العين، مع مؤثّر سمعيّ في الخلفيّة (صوت صرير) لتعزيز جوّ التّوتّر والرّهبة في المكان، إلى جانب الظّلال الكثيفة المحيطة بالنّافذة.

أمّا إضاءة هذا المشهد فهي إضاءة تراجيديّة خفيفة، يمتزج الضّوء والظّل فيها مناصفة؛ لإضفاء الطّابع الصّباحيّ عبر الضّوء، والطّابع المقلق المحيط في المكان عبر الظّلال.

يكمل الشّاعر/ المخرج أحداث المشهد، واصفًا أفعال الطّيف بعد هبوطه الغرفة، وردّة فعل الشّخصيّة بعد سماعه موجز الأخبار:

(يعبر الغرفةَ:

فوق الحائط الأزرق.. صورةْ

ظلّ يجلو تحتها خنجرَه.. مبتسما)

مدّ ساقيهِ،

وكان الرّعب في عينيهِ

صار الصّوتُ والموتُ

عدوًّا واحدًا

منقسما![1]

تمثّل الأسطر ما بين القوسين وصفَ الطّيف، الّذي يصوَّر بلقطة عامّة متوسّطة مأخوذة بكاميرا متحرّكة على مستوى العين، تلاحق الطّيف وهو يعبر أرجاء الغرفة متأمّلًا فيها. تقترب الكاميرا بلقطة متوسّطة قريبة، لتصوّر جزءًا من الدّيكور(حائط الغرفة الأزرق وعليه صورة معلّقة) بوجهة النّظر الذّاتيّة؛ بعينيْ الطّيف ونظراته، وتستعين بتقنيّات الإضاءة لتعميق أبعاد الصّورة وإبرازها على الحائط.

تنتقل الكاميرا المتحرّكة ذاتها إلى زاوية منخفضة سفليّة تقترب فيها من الطّيف الواقف أمام الصّورة، وتظهره بهيئة المنتصر القويّ، وهو يجلو خنجره (إكسسوار مهمّ لشخصيّة الطّيف ورمزيّتها إلى الموت) تحت الصّورة مبتسمًا بخبث يوحي برغبته في قتل مَن فيها، الّذي لم يكشف الشّاعر عن هويّته، تاركًا الأمر لخيال القارئ، إلّا أنّ السّيناريست أو المخرج السّينمائيّ لا

[1] **الأعمال الشعرية**، 269.

يستطيع ترك محتوى الصّورة فارغًا معتمدًا على خيال المتفرّجين، فعليه أن يصوّر مضمون الصّورة، الّتي من الممكن أن تكون صورة الشّخصيّة نفسها، أو صورة بطل أمميّ عربيّ؛ في إيحاء برغبة الطّيف –وهو رمز الموت والشّؤم– في قتل الرّوح المعنويّة للشّخصيّة والقضاء عليه، أو قتل ما تبقّى للعرب من شذرات قوميّة بطوليّة، ما زالوا متمسّكين بصورتها الرّومانسيّة باعثًا لبصيص الأمل في نفوسهم المقهورة بعد هزيمة حزيران.

ينتهي المشهد الأوّل بكاميرا موضوعيّة ثابتة، تصوّر الشّخصيّة بلقطة أمريكيّة على مستوى العين تظهر الممثّل بوضوح وهو مستلقٍ على سريره، ثمّ يرتفع رأس الكاميرا عموديًّا إلى الأعلى قليلًا، مع تزويم للعدسة والاقتراب من وجه الشّخصيّة وتبيّن ملامح الرّعب في عينيه، الّذي سينتقل بدوره إلى القارئ/المتفرّج، ويدرك سبب رعب الشّخصيّة؛ الكامن في خوفه ممّا سيذيعه المذياع من أخبار، إذ يصبح الصّوت(المذياع) حينها والموت (الطّيف)، وجهان لعملة واحدة تحارب الشّخصيّة وتحاول القضاء عليه.

ينتقل المقطع الشّعريّ السّينمائيّ إلى مشهدَيْن متداخليْن، متناوبيْن فيما بينهما: مشهد داخليّ نهاريّ، يصوّر الشّخصيّة وهي ما زالت قابعة في مكانها في الغرفة، ومشهد خارجيّ نهاريّ يصوّر تفاصيل الحياة المستمرّة في الخارج على مستوياتها وأشكالها المتنوّعة في إشارة إلى استمراريّة الشّخصيّة وتقوقعها على نفسها ادخل فضائها المليء بمشاعر القلق والخوف، يقول الشّاعر:

ظلّ في مقعدهِ

سار التّرامْ

وهو في مقعدهِ

كلّت يدا بائعة الخبز الصّغيرةْ

وهو في مقعدهِ..

كفّ فحيح الصّمتِ في المذياعِ،

وانساب " السّلام"

وهو في مقعدِهِ

-(موجز أنباء الصّباحْ)

وهو في مقعدِهِ

في يده سيجارة ملتصقةْ

وعلى الحائطِ.. صورة! [1]

بكاميرا موضوعيّة ثابتة، ومن زاوية مستوى العين، وبلقطة أمريكيّة متوسّطة، يصوّر المخرج المشهد الدّاخليّ الثّابت، إذ يظهر البطل جالسًا في مقعده طوال المشهد، يستمع إلى نشرة أخبار الصّباح عبر المذياع (مؤثّر سمعيّ مستمرّ من المشهد الأوّل يصمت حينًا ويظهر حينًا آخر)، ومعالم القلق والتّوتّر بادية على محيّاه، مع ملاحظة ضرورة تنويع تعابير القلق الجسديّة لتتغيّر مع كلّ لقطة في المشهد، ليظهر ذلك بوضوح عند التّناوب بين لقطات المشهد الدّاخلي، ولقطات المشهد الخارجيّ.

أمّا المشهد الخارجيّ فيبدأ بكاميرا موضوعيّة ثابتة، تصوّر الحياة في الخارج تصويرًا بانوراميًّا أفقيًّا بزاوية عين الطّائر، بلقطة بعيدة عامّة، تظهر صورة التّرام/ القطار في كادرها عن بعد، مع مؤثّر سمعيّ في الخلفيّة يمتزج فيه صوت القطار مع أصوات الطّبيعة والنّاس والحياة في الخراج، ثمّ ينخفض رأس الكاميرا تدريجيًّا من الأعلى إلى الأسفل ليقترب شيئًا فشيئًا من الأحداث الّتي تدور في المشهد الخارجيّ.

ثمّ، وبكاميرا موضوعيّة متحرّكة، يصوّر المخرج تفاصيل الحياة خارجًا على أرض الواقع، ويبدأ بلقطة عامّة أقرب إلى المتوسّطة على زاوية مستوى العين تصوّر القطار وقد انطلق في سيره، ثمّ تتحرّك الكاميرا باتّجاه بائعة الخبز الصّغيرة (الّتي تكون قريبة من القطار) تصوّرها بلقطة متوسّطة من زاوية علويّة قليلًا، تقترب منها شيئًا فشيئًا وتهبط على زاوية مستوى النّظر، وتظهر الطّفلة الصّغيرة تبدو عليها علامات التّعب والضّعف، وهنا لا بدّ لفنّيَّيْ الملابس والمكياج

[1] **الأعمال الشعرية**، 270-269.

أن يوفّقا بين هيئة الفتاة وعملها، لتدلّ أزياؤها وهيئتها العامّة على بؤسها وضعفها في إشارة إلى بؤس الحكومات العربيّة وسوء حال شعبها.

ينتهي المقطع السّينمائيّ بلقطة أخيرة من المشهد الدّاخليّ، تصوّر الشّخصيّة بلقطة متوسّطة وكاميرا متحرّكة تقترب أكثر من يد الشّخصيّة بزاوية علويّة لتصوّر السّيجارة الملتصقة بأصابع يدها، معبّرة عن استمراريّة توتّرها، بينما ما زالت الصّورة معلّقة على الحائط؛ في إشارة توحي بأنّ الطّيف ما زال موجودًا في الغرفة، يجلي خنجره تحت الصّورة، ومعه كلّ العبء النّفسيّ الّذي يلقي به على كاهل الشّخصيّة دون أن تراه، لكنّها ما تزال تشعر بثقل حضوره، مثقلةً بالقلق والهموم بينما تسمع موجز الأنباء المشؤوم عبر إذاعة الصّباح.

وعلى مسؤول المونتاج في الفيلم أن يقطّع لقطات المشهديْن، ويناوب بينهما في العرض، ما يسهم في خلق التّأثير النّفسيّ المنشود لدى المتفرّجين، عبر عقدهم موازنة مؤلمة بين ثبات الشّخصيّة على فعل الجلوس والاستماع إلى نشرة الصّباح، الّتي تكبح قدرتها على الانخراط في تفاصيل الحياة المتعدّدة الحيويّة خارجًا، الأمر الّذي يثير في نفوسهم التّعاطف مع قلق الشّخصيّة واضطرابها وسلبيّتها الّتي لم تستطع الهرب من قيودها وحصارها الخانق(قيود المذياع).

وهكذا يظهر مدى الأثر الفاعل لتقنيّة التّصوير السّينمائيّ، ولآليّاتها على مستوياتها المتعدّدة من اختيرا دقيق لموقع للكاميرا، ولحركتها، ولزاوية التّصوير المناسبة، ولحجم اللّقطة، يظهر مدى أثرها في الارتقاء بالقصيدة السّينمائيّة في حال طُبّقَت بصورتها الدّقيقة، الّتي لا تغفل دور سياق الأحداث والعاطفة المسيطرة عليها، فتتّخذهما إطارًا عامًّا تتماشى وكينونته، لتكون عنصرًا فاعلًا لا هادمًا، يأخذ بيد رؤية القصيدة، ويسمو بها إلى آفاق أوسع، وآثار أقوى.

الخاتمة.

خلص البحث إلى النّتائج الآتية:

1- انفتح فنّا الشّعر والسّينما على الفنون الأخرى؛ فتجاوز الشّعر بانفتاحه هذا حاجزَ النّمطيّة والتّقليديّة، داخلًا دائرة الحداثة، كما انصهرت السّينما–الفنّ السّابع– مع الفنون السّابقة لها في سرديّة حكائيّة تُنقَل على هيئة تكنولوجيّة بتقنيّات خاصّة تطوّرت عبر السّنين.

2- يتعالق فنّا الشّعر والسّينما عبر ارتكازهما بصورة جوهريّة على الصّورة المتناغمة إيقاعيًّا في القصيدة وفي الفيلم، مع اختلاف في كينونة كلّ من الصوّرتيْن، وهو ما تمليه طبيعة كلّ نمط فنّيّ منهما.

3- يتقاطع فنّا الشّعر والسّينما بامتلاكهما أدوات الخيال، واستحضار الجمال، والعاطفة القويّة، والقدرة على إعادة بلورة الواقع في عالمهما الفنّيّ.

4- السّينما الشّعريّة هي نتاج توظيف خصائص الفنّ الشّعريّ على الفيلم السّينمائيّ ليتضمّن شحنات عاطفيّة قويّة، تنقَل بإحساسٍ عالٍ، وليشمل مواقف متعدّدة الأبعاد، غنيّة بالقيم الإنسانيّة، وتجارب الحياة الواقعيّة.

5- تنقل القصيدة السّينمائيّة مشاهدَها وصورها الشّعريّة بأسلوب أقرب إلى المادّيّ منه إلى الحسّيّ، عبر استعارتها تقنيّات السّينما بشكل مباشر، أو غير مباشر، لتصبح القصيدة أقرب إلى فيلم سينمائيّ يُشاهَد في المخيّلة عبر الكلمات، ويمكن تمثيله فيلميًّا بصور مرئيّة متحرّكة على شاشة السّينما.

6- التّقنيّات الفنّيّة هي طرق وأساليب تساعد المبدع في الوصول إلى الشّكل الفنّيّ المطلوب، وتنطوي على قواعد ونظريّات خاصّة تساعد الحسّ الفّنيّ على التّجلّي بصورته الإبداعيّة، عبر تحقيق الفنّان للتّوازن الضروريّ بين الشّعوريّ وغير الشّعوريّ في عمله الفنّيّ.

7- السّيناريو السّينمائيّ هو أساس الفيلم، وهو قصّة تُروى بالصّور، ويرتكز في أسلوبه على الجمل الموجزة الواضحة، مُصاغةً بالفعل المضارع، ومكتفيًا بوصف أمكنة المَشاهد

وأزمنتها والحالات النّفسيّة للمثّلين عبر حركاتهم وأفعالهم بعيدًا عن الوصف المباشر الصّريح.

8- استعار الشّعر الحديث تقنيّة السّيناريو السّينمائيّ، فظهرت قصيدة السّيناريو ، لتكون قصّة تُروى باللّغة الشّعريّة –الّتي تقترب من لغة السّيناريو من حيث الإيجاز والتّلميح البعيد عن التّصريح المباشر– وترتكز على عدد من المَشاهد المرئيّة والمسموعة، الّتي ينتج عن تداخلها وتعاقبها قصّة ما.

9- تتجلّى تقنيّة السّيناريو في القصيدة الحداثيّة بمظهريْن شعريّيْن، أوّلهما: تقسيم القصيدة إلى مشاهد ولوحات متتابعة كما هو الحال في السّيناريو السّينمائيّ، وثانيهما: تخطيط المناظر؛ فتقوم القصيدة بوصف المكان والزّمان وهيئة الممثّلين وحالاتهم النّفسيّة تمامًا كما يفعل السّيناريو.

10- تداخل مظهرا قصيدة السّيناريو السّابقين في القصيدة السّينمائيّة عند الشّاعر أمل دنقل، فقسّم قصائده السّيناريويّة إلى مشاهد ولوحات متتابعة، مضمّنًا فيها تخطيط المناظر بأسلوب شعريّ بصورة مباشرة حينًأ، وإيحائيّة شعريّة حينًا آخر.

11- تمثّل قصيدة (من مذكّرات المتنبّي) الواقعة في ديوان(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) مثالًا على القصيدة السّينمائيّة القائمة على بنية سيناريو متين مترابط الأجزاء، بدءًا بالفكرة الّتي تقوم على البوح بمدى بؤس الشّاعر من تخاذل الحكّام العرب ما أدّى إلى هزيمة حزيران 1967م، مورًا بالاستهلال، إلى التّطوير، ووصولًا منه إلى هبوط الحدث/النّهاية.

12- يعتمد دنقل في قصيدته (من مذكّرات المتنبّي) سماتِ السّيناريو السّينمائيّ ممثّلةً بالوضوح والاختصار المكثّف في وصفه أمكنةَ مشاهد قصيدته وأزمنتها وحالات شخصيّاتها.

13- يظهر سيناريو المشهد الواحد جليًّا في قصيدة (رمسيس) الواقعة في ديوان (قصائد غير منشورة)؛ إذ تُبنى القصيدة على سيناريو يبدو للوهلة الأولى أنّه قائم على مشهد واحد بمكان وزمان ثابتين، لكن بتجميع هذه اللّقطات المنفصلة، تصبح القصيدة كلّها قصيدة قائمة على مشهد سيناريو متكامل.

14- تمثّل قصيدة(من أوراق "أبو نواس") الواقعة في ديوان (العهد الآتي) أنموذجًا لقصيدة السّيناريو القائم على المشاهد المتعدّدة المتتابعة، الّتي تشكّل في ترابطها المجمَل فكرة سيناريو القصيدة الّتي تقنّع فيها الشّاعر المصريّ بقناع الشّاعر العبّاسيّ أبي نواس معبّرًا بصوته وببعضٍ من حيثيّات حياته المُشار إليها في القصيدة عن فكرة سيناريو قصيدته وتفاصيل أحداث مَشاهده.

15- يظهر نمطا سرد السّيناريو؛ الذّاتيّ والموضوعيّ متناوبيْن معًا في قصيدة (الطّيور) الواقعة في ديوان (أوراق الغرفة 8)، وهي قصيدة تحمل رؤية رمزيّة تحوي إحساسًا مفعمًا بالقلق وانعدام الأمان في الوطن، وتمثّل الكاميرا الشّعريّة/السّينمائيّة في القصيدة نمط السّرد الموضوعيّ ووجهة النّظر المحايدة في رواية الأحداث، أمّا صوت الشّاعر فيحمل في طيّاته نمط السّرد الذّاتيّ الّذي يتقمّص فيه الشّاعر صورة الطّيور معبّرًا هو الآخر عن خوفه وقلقه مثلها تمامًا، وانعدام إحساسه بالأمان في الوطن.

16- تعدّ تقنيّة التّصوير السّينمائيّ من أهمّ تقينيّات السّينما؛ إذ تقوم فيها الكاميرا بتنفيذ وجهات النّظر المكتوبة أو المنطوقة تنفيذًا عمليًّا برؤية المخرج الإبداعيّة وبمهارة المصوّر التّقنيّة.

17- تتلاقى الصّورتان الشّعريّة والسّينمائيّة؛ فالقصيدة السّينمائيّة نتاج أدبيّ يشبه الفيلم، والشّاعر والسّينمائيّ يتّفقان على توليد المعاني الجديدة عبر الصّور، أو تحويل المعاني صورًا.

18- عدسة الكاميرا هي المسؤول التّقنيّ عن صناعة الصّورة السّينمائيّة، بينما رؤية المخرج والمصوّر هي المسؤول الفنّيّ عن صناعة إبداعها، أمّا في الصّورة الشّعريّة السّينمائيّة فإنّ الشّاعر مخرج قصيدته ومصوّرها ومبتكر صورها، عبر أدوات الإبداع الفنّيّ مستعينًا بتقنيّات التّصوير السّينمائيّ.

19- المخرج هو الرّاوي الأهمّ لقصّة الفيلم، والكاميرا هي الصّوت الّذي يروي القصّة عبره، ومن هنا اكتسبت الكاميرا أهمّيّتها الكبرى في السّينما، فهي ليست مجرد آلة، إنها الأداة المعبّرة عن الحدث، والوسيلة الموصلة للإحساس الّذي يريد المخرج إثارته، عبر موقعها، وحركتها، وزوايا تصويرها، الّتي يجب على المخرج أن يأخذها جميعًا بعين العناية ودقّة الاختيار بما يتلاءم والسّياق الدّراميّ للأحداث.

20- ترتكز عدد من قصائد دنقل على تقنيّة التّصوير السّينمائيّ، إذ يتقمّص الشّاعر فيها دور المصوّر والمخرج السّينمائيّ لتغدو تلك القصائد أقرب ما تكون إلى فيلم مصوَّر بالكلمات يُعرَض أمام القارئ، فيحيله في ذهنه إلى صور تتحرّك في إطار أحداث متسلسلة تتفاعل فيما بينها لتحاكي صور العمل السّينمائيّ.

21- لتقنيّة التّصوير السّينمائيّ في ديوان (تعليق على ما حدث) حضور بارز في عدد من قصائده، ويمكن إيعاز ذلك إلى أسلوب القصّ الحاضر في عدد منها، الّذي عمد الشّاعر إليه في التّعليق على ما حدث بعد هزيمة نكسة حزيران عام 1967م.

22- مثّلت قصيدتا (الحداد يليق بقطر النّدى) و(ميتة عصريّة) الواقعتان في ديوان (تعليق على ما حدث) نموذجيْن بارزيْن يمكن عبرهما تطبيق التّقنيات التّصويريّة ومؤثّراتها، بطريقة إخراجيّة سينمائيّة تتنوّع فيها أدوات التّصوير، وتتعالق لتشكيل فضاء القصيدة/ الفيلم، وتكوين فكرتهما ودلالاتهما المنشودة.

23- تجلّت أنواع اللّقطات الرّئيسة والثّانوية في القصيدتين السّابقتيْن، بما يتوافق والهدف الدّراميّ لكلّ حدث ولقطة ومشهد، وبما يعكس الحالات النّفسيّة لشخصيّاتها وأحداثها. بإمكان المهتمّين بالشّأن السّينمائيّ، أن يتّخذوا من قصائد دنقل الّتي تتجلّى فيها تقنيات السّينما ومن بينها تقنيّة التّصوير، مادّةً سيناريستيّة مدعّمة ببعض العمل الإخراجيّ الّذي يلقي الشّاعر شذرات منه في قصائده، وأن يضيفوا عليها صبغة التّصوير السّينمائيّ وتقنيّاته وقواعده الخاصّة، ليحيلوها إلى أفلام روائيّة أو توثيقيّة مميّزة بخطابها الرمزيّ اللّافت، وبعمق أفكارها، وبشعريّة أحداثها المثيرة للوجدان والعواطف.

المصادر والمراجع

أوّلًا- الكتب.

- آجيل، هنري: **علم جمال السّينما**، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر- بيروت، الطّبعة الأولى، 1980.
- أرن آوستن، ووليك رنيه: **نظريّة الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، دار المرّيخ- السّعوديّة، الطّبعة الثّالثة، 1992.
- أريخون، دانييل: **قواعد اللّغة السّينمائيّة**، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب- مصر، دون طبعة، 1997.
- بروفيريس، نيكولاس: **أساسيّات الإخراج السّينمائيّ(شاهد فيلمك قبل تصويره)**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القوميّ للتّرجمة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2014.
- برونل، أدريان: **سيناريو الفيلم السّينمائيّ**، ترجمة: مصطفى محرم، نسخة إلكترونيّة، مكتبة نور الإلكترونيّة.
- توروك، جان: **فنّ كتابة السّيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع- دمشق، 2014.
- جورنو، ماري: **معجم المصطلحات السّينمائيّة**، ترجمة: فائز بشور، نسخة إلكترونيّة، مكتبة نور الإلكترونيّة.
- حسين، طلال: **القصيدة المركّزة في شعر عبد الرّزّاق الرّبيعي**، دار غيداء للنّشر والتّوزيع- الأردن، دون طبعة، 2017.
- حوم، علي: **أدوات جديدة في التّعبير الشّعريّ المعاصر(الشّعر المصريّ نموذجًا)**، دائرة الثّقافة والإعلام- الشّارقة، دون طبعة، 2000.
- ابن خلّكان، شمس الدّين أحمد بن محمّد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر- بيروت.
- دانسايجر كين، وكوبر بات: **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القوميّ للتّرجمة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2011.

- دانسايجر، كين: **فكرة الإخراج السّينمائيّ (كيف تصبح مخرجًا عظيمًا)**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القوميّ للتّرجمة– القاهرة، الطّبعة الأولى، 2009.
- دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة**، مكتبة مدبولي– القاهرة.
- ديك، برنارد: **تشريح الأفلام**، ترجمة: محمّد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة– المؤسّسة العامّة للسّينما– سوريّا، الطّبعة السّادسة، 2013.
- راغب، نبيل: **النّقد الفنّيّ**، مكتبة مصر ودار مصر للطّباعة.
- الرّواشدة، أميمة: **التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر**، منشورات وزارة الثّقافة– الأردن، الطّبعة الأولى، 2015.
- روم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السّينمائيّ**، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي– بيروت، الطّبعة الأولى، 1981.
- الرّويني، عبلة: **أمل دنقل الجنوبيّ**، دار سعاد الصباح – الكويت، الطّبعة الأولى، 1992.
- زايد، علي: **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، دار الفكر العربيّ– القاهرة، دون طبعة، 1997.
- زايد، علي: **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة ابن سينا– القاهرة، الطّبعة الرّابعة، 2002.
- الزّعبي، لؤيّ: **مدخل إلى الصّورة والسّينما**، الجامعة الافتراضيّة السّوريّة– سوريّا، دون طبعة، 2020.
- السّلمان، حسن: **الخطاب السّينمائيّ بين النّظريّة والتّطبيق(تطبيقات في الفيلم العراقي)**، منشورات دار ابن النّفيس– الأردن.
- سلوانس، مايكل: **الدّرّة البهيّة في الفنون السّينمائيّة**، نسخة إلكترونيّة، مكتبة نور الإلكترونيّة.
- سميث، جيوفري: **موسوعة تاريخ السّينما في العالم**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، المشروع القومي للترجمة–مصر.
- سوريو، اتيان: **الجماليّة عبر العصور**، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات– بيروت– باريس، الطّبعة الثّانية، 1982.

- سوين، دوايت: **كتابة السّيناريو للسّينما**، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنّشر والتّوزيع– القاهرة، الطّبعة الثّانية، 2010.
- شيمي، سعيد: **اتّجاهات الإبداع في الصّورة السّينمائيّة المصريّة**، المجلس الأعلى للثّقافة– القاهرة، الطّبعة الأولى، 2003.
- عبد الحميد، شاكر: **عصر الصّورة الإيجابيّات والسّلبيّات**، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب– الكويت، دون طبعة، 2005.
- العتر، علي: **أساسيّات كتابة السّيناريو**، سلسلة كتب دراسات سينمائيّة– القاهرة–، الطّبعة الأولى، 2015.
- عجور، محمّد: **التّقنيّات الدّراميّة والسّينمائيّة في البناء الشّعريّ المعاصر**، دائرة الثّقافة والإعلام– الشّارقة، الطّبعة الأولى، 2010.
- عصفور، جابر: **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافيّ العربيّ– بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1992.
- عمر، أحمد: **معجم اللّغة المعاصرة**، عالم الكتب– الرّياض، الطّبعة الأولى، 2008.
- أبو غالي، مختار: **المدينة في الشّعر العربيّ المعاصر**، المجلس الوطنيّ لثّقافة والفنون والآداب– الكويت، دون طبعة، 1995.
- فرامبتون، دانييل: **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة– القاهرة، الطّبعة الأولى، 2009.
- فيب، مارلين: **أفلام مشاهدة بدقّة(مدخل إلى فنّ تقنيّة السّرد السّينمائيّ)**، ترجمة: محمّد هاشم عبد السّلام، المركز القوميّ للتّرجمة– القاهرة، الطّبعة الأولى، 2013.
- فيلد، سد: **السّيناريو**، ترجمة: سامي محمّد، دار المأمون للتّرجمة والنّشر– بغداد، دون طبعة، 1989.
- فيلدمان، جوزيف: **ديناميّة الفيلم**، ترجمة: محمّد عبد الفتّاح قناوي، الهيئة المصريّة العامّة لكتاب– مصر، دون طبعة، 1996.
- فينوترا، فران: **الخطاب السّينمائيّ لغة الصّورة**، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثّقافة– سوريّا، الطّبعة الأولى، 2012.

- قادري، عبد الكريم: **سينما الشّعر(جدليّة اللّغة والسّيميولوجيا في السّينما)**، منشورات المتوسّط- إيطاليا.
- كاريتنيكوفا، إنجا: **كيف تتمّ كتابة السّيناريو**، ترجمة: أحمد الحضري، المجلس الأعلى للثّقافة- مصر، الطّبعة الثّانية، 1999.
- كاوغيل، ليندا: **فنّ رسم الحبكة السّينمائيّة**، ترجمة: محمّد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة- سوريّا، الطّبعة الأولى، 2013.
- كتشن، كنت: **رمسيس الثّاني فرعون المجد والانتصار.** ترجمة: أحمد أمين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دون طبعة، 1997.
- كوكتو، جان: **فنّ السّينما**، ترجمة: تماضر فاتح، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسّسة العامّة للسّينما- سوريّا، الطّبعة الأولى، 2012.
- كونتر، جوليان: **كيف تعمل المؤثّرات السّينمائيّة**، ترجمة: هاشم النّحّاس، المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر- مصر.
- لحمداني، حميد: **بنية النّصّ السّرديّ**، المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع- بيروت، الطّبعة الأولى، 2010.
- لوكاتش، جورج: **تاريخ تطوّر الدّراما الحديثة**، ترجمة: كمال الدّين عيد، المركز القوميّ للتّرجمة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2016.
- لوميت، سيدني: **فنّ الإخراج السّينمائيّ**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القوميّ للتّرجمة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2014 .
- مارتن، مارسيل: **اللّغة السّينمائيّة**، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والأنباء والنّشر- الدّار المصريّة للتّأليف والنّشر- مصر، دون طبعة، 1964.
- المتنبّي، أحمد بن الحسين: **الدّيوان**، دار بيروت- للطّباعة والنّشر- بيروت، دون طبعة، 1983.
- مكماهون، فيليب: **فنّ الاستمتاع بالفنّ**، ترجمة: أسامة الجوهري، المركز القوميّ للتّرجمة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2010.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين: **لسان العرب**، دار صادر- بيروت.

- النّويهي، محمّد: **قضيّة الشّعر الجديد**، المطبعة العالميّة- القاهرة، دون طبعة، 1964.
- هارو، فرانك: **فنّ كتابة السّيناريو**، ترجمة: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسّسة العامّة للسّينما- سوريّا، دون طبعة، 2013.
- الهاشمي، طه: **تجنيس السّيناريو وموقع السّيناريو من نظريّة الأجناس الأدبيّة**، الدّار الثّقافيّة للنّشر- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2010.

ثانيًا- الرّسائل العلميّة.

- ديلمي، فطيمة: **تقنيّات السّرد في رواية" القاهرة الصّغيرة" لعمارة لخوص**، ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر،2014.
- رحماني، علي: **الرّفض والتّجاوز في شعر أمل دنقل**، ماجستير، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، 2003.
- رمضان، ياسر: **التّخطيط بالسّيناريو وأثره في تطوير الأداء المؤسّسي**، ماجستير، جامعة ملايا، كوالالمبور، 2020.
- مراد، مارح: **الفيلم الرّوائيّ التّاريخيّ بين حرفيّة الحادثة التّاريخيّة والتخيّل السّينمائيّ**، دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2019.

ثالثًا- الصّحف والمجلّات.

- إبراهيم، موفّق: **التّوظيف الدّراميّ للّقطة القريبة في أفلام الرّعب**، مجلّة الأكاديمي، العدد 89، 2018.
- بلاوي رسول، ودريانورد زينب: **البنية السينمائية في شعر عدنان الصّائغ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة، جامعة بابل، العدد 43، 2019.
- بلاوي رسول، ودريانورد زينب: **تقنيّة السّيناريو السّينمائي في قصيدة" شعاب جبليّة" للشّاعر سعدي يوسف**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 29، 2019.
- بلاوي رسول، ودهقان مهتاب، وزارع ناصر: **سرديّة القصيدة الطّفوليّة وفقًا لمنهج فلاديمير بروب (قصيدة أحكي لكم طفولتي يا صغار لسليمان العيسى) أنموذجًا**، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 1، 2020.

- جبوري، حيدر: **توظيف الإضاءة في لتّعبير عن ازدواجيّة الشّخصيّة السّينمائيّة**، مجلّة الأكاديمي، العدد 89، 2018.
- حسن عذراء، وسعيد فادية: **تعبيريّة انفتاح الإطار من الصّورة المرئيّة إلى الصّورة المدركة في الفيلم السينمائيّ**، المجلّة الأردنيّة للفنون، المجلّد 12، العدد 1، 2019.
- حسن عذراء، وكاظم محمّد: **المونتاج الممنوع وتكنيك الانتقال في أفلام اللّقطة الواحدة"فيلم 1917 أنموذجًا"**، مجلّة الأكاديمي، العدد 97، 2020.
- حسين، شذى: **دراسة موازنة بين قصيدة(شبّاك وفيقة) لبدر شاكر السّيّاب وقصيدة (الحداد يليق بقطر النّدى) لأمل دنقل**، مجلّة كلّية الآداب في جامعة بغداد، العدد 101، 2012.
- الدّوخي السّيّد، وصالح عبد السّتّار: **المونتاج في ديوان محمود درويش" مديح الظّلّ العالي"**، مجلّة أبحاث كلّيّة التّربية الأساسيّة، المجلّد 9، العدد العدد 3، 2010.
- الرّبيعات، علي: **دور الموسيقا التّصويريّة والمؤثّرات الصّوتيّة في تعزيز الإحساس الفلمي" فلم القلب الشّجاع نموذجًا"**، المجلّة الأردنيّة للفنون، المجلّد 8، العدد 1، 2015.
- سلمى مساعدي، ونايلي نفيسة: **رمزيّة الخطاب السّينمائيّ من خلال الصّورة قراءة في عيّنة من الأفلام السّينمائيّة**، مجلّة الرّواق للدّراسات الاجتماعيّة والنّفسيّة، المجلّد 5، العدد 1، 2019.
- عبد الرّحيم، رجب: **الصّبغة التّراثيّة في تشكيل عناوين القصائد عند أمل دنقل**، مجلّة الدّراسات العربيّة.
- عبود، علاء: **سمات السّينما الشّاعريّة عند المخرج(أندريه تاركوفسكي)**، مجلّة أهل البيت، العدد 19، دون سنة إصدار.
- أبو علي، محمّد: **أسلوب الإخراج السّينمائيّ في شعر أمل دنقل**، مجلّة الدّراسات العربيّة، كلّيّة دار العلوم، المجلّد 7، العدد 36، 2017.
- علي، محمود: **قصيدة القناع والثّنائيّة المراوغة(قصيدة من أوراق أبي نواس لأمل دنقل) نموذجًا**، مجلّة العلوم الإنسانيّة، العدد32، 2018.

- عموري، سعيد: **من النّصّ السّرديّ إلى الفيلم السّينمائيّ قراءة في اشتغال المصطلحات**، مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، العدد 12، 2014.
- لحسن، عزوز: **أمل دنقل ألوان الفجيعة الفادحة وفردوس الطّفولة المفقودة دراسة سيميائيّة جماليّة**، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 1، 2009.
- محمود، آسيا: **التّعالق السّرديّ بين القصّة القصيرة والفيلم الرّوائيّ**، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة، المجلد 25، العدد 103، 2019.
- الهاشمي، طه: **شعريّة السّرد السّينمائيّ والتّركيبات الحكائيّة في الشّكل الفيلمي**، مجلّة الأكاديمي، العدد 52، 2009.

ثالثًا- المقالات الإلكترونيّة.

- البستاني، بشرى: **جماليّات السّينما في الشّعر**: سيناريو كاظم الحجاج نموذجًا، موقع رسائلى الشّعر، www.poetryletters.com
- بكور، سعيد: **توظيف التّراث في شعر أمل دنقل**، موقع أدباء الشّام، www.odabasham.net
- السروي، صلاح: **شعريّة الهزيمة والرّفض عند أمل دنقل (3) (تعدّد الأصوات- المشهد الدّراميّ في شعر أمل دنقل)**، ديوان العرب، www.diwanalarab.com
- عصفور، جابر: **أمل دنقل الشّاعر القوميّ**، مجلّة صحيفة العربي، www.3rbi.info
- مجاهد، أحمد: **عودة المتنبي**، موقع بوابة الشّروق، www.shorouknews.com

الملخّص باللغة الإنجليزيّة

Using cinematography techniques in the modernist poetry have enriched and reshaped modernist poetry styles and its metaphors. These modern techniques make poetry resemble to a great extent moving pictures and films. This plays a significant role in strengthening the impact of poetry on readers. It also affirms the interconnectedness of different art forms, and this in turn contributes in leveling up the art movements in general and poetry in particular.

Amal Dunkol's poems are a perfect example of cinematic modern poetry. In Donkol's poems, the word along with the poetic images and the poet play a cinematic role. The poet becomes more like a scriptwriter, photographer and a film director. All contribute in turning a poem into a film. This technique can achieve remarkable effects, as the implied camera eye reveals more details of a scene

The study is divided into two chapters and an introduction. The introduction tackles the connection between cinema and poetry and how they affect each other. It also provides an explanation for the cinematography technique and its significance. The first chapter entitled" cinematic scenarios in Amal Dubkul's Poems" discusses the scenarios theoretically and analytically: Amal's Dubkol poems as a case study. The second chapter entitled : "cinematography in Amal Dunkul's poems " examines the techniques used by the poet. The study ends with a conclusion that includes the results of the study.

Hebron University

Deanship of Postgraduate Studies

program of Arabic language and literature

Cinematic Techniques in Amal Donqol's Poetry

Prepared by

Bayan Yousef Motawi' Tartouri

Supervised by

Dr. Hussam Tamimi

This thesis was submitted in fulfillment of the requirements for a Master's degree in Arabic Language and Literature to the Deanship of Graduate Studies at Hebron University.

2022/ 2023