مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات
العدد السادس عشر– كانون الاول 2022 – جمادي الاولى 1444 ISSN-2536-0027

# السيناريو والمونتاج الشعري في شعر رعد عبد القادر

**أ.د. حيدر برزان سكران**
**الباحثة غفران نعيم مغتاض**
**جامعة ذي قار ـ كلية الآداب / قسم للغة العربية**

ملخص
عُرف الشعر العربي المعاصر في تداخله مع مختلف الانواع الادبية والفنية جمالية كفلت له تفعيل طاقاته التعبيرية بمزيد من الحيوية والتألق والخروج عن إعتيادية الرؤية والتشكيل في آنٍ معاً ، وقد جاء هذا البحث ليقف عند حدود التضافر بين الفن الشعري وفن السينما ، ليرصد حضور تقنية المونتاج السينمائي بأساليبه المختلفة في بعض الكتابات الشّعرية المعاصرة.

**Summary**
Contemporary Arabic poetry, in its overlap with various literary and artistic genres, is aesthetically pleasing, ensuring its activation of its expressive energies with more vitality and brilliance, and deviating from the usual vision and formation at the same time. In his different styles in some

مقدمة
السيناريو يعني قصة تُروى بالصور ، والصور المتحركة ، وهي وسط مرئي يَنقل على نحو درامي قصة ما ، وبغض النظر عن نوع القصة ، لابد ان يكون للسيناريو بداية، ووسط، ونهاية[1] ، فكتابة السيناريو ((فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صورة بصرية في ذهن قارئ تغيره وتترك إنطباعاً حسناً لديه))[2] ، حيث ان المناظر في سياق أيّ فلم يعقب بعضها بعض في ترتيبها الزمني ما لم يدخل فيه نوع من التحول الى الوراء، كما يحدث في إستذكار مغامرات وأحلام وذكريات.[3]
ويأتي ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات ، من خلال هذا الترتيب معنىً خاصاً لم يكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة[4] ، ومن الواضح أن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لابد أن يكون أكثر ميلاً الى البطء في إيقاع المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة واجابات[5] حيث يقوم كاتب السيناريو تحويل الأفكار أو القصص إلى سيناريو يعبّر عن الموضوعات بالصورة والصوت ، ويكتبه مقسم إلى مشاهد وأماكن وأزمنة ، ويقوم برسم الشخصيات وتطور الصراع في تتابع يحقق الإيقاع العام للفيلم[6] ، والسيناريو هو الجزء المكمل للحوار في عرف الكتابة السينمائية ، حيث يعرض المقدمة الوصفية من وصفه المكان والزمان والأجواء ، بإعتبار الوصف ((هو أحد وسائل السرد التي تصور المرئيات دون أن يتدخل السياق))[7] ، والسيناريو مهم عند الشاعر رعد عبد القادر حتى إنّه يخرج نصّه كفيلم سينمائي يفضل السيناريو الذي أتقن صناعته وتمثيل لما قلناه ، ما نراه في نصّ (الميت ومن ودّعوه)[8] ، الذي يقول فيه :

في الصالة كانت ثمة مرآة كبيرة
وتابوت على الأرض
كان الرجل في التابوت يبتسم لمودعيه ،
وضعوا الأزهار فوق رأسه ورحلوا ....

المرآة الكبيرة
تظهر الرجل في التابوت يبتسم لمودعيه
وتظهر المودعين يضعون الأزهار فوق رأسه ويرحلون ....
ويوم رحل المودعون
ضلت الإبتسامة عالقة في ذاكرة المرآة
واحتفظت الصالة بذكرى الزهور...

بداية تقول : إنَّ الشاعر أبدع في وصف المكان وتجلياته بأدق التفاصيل حتى جعلنا نعيش أجواء تلك اللحظات ، إذ إستحوذ على حاسة البصر وإستدار تركيزها بهذا الوصف والتصوير للمكان والزمان وإعادة إنتاجها شعرياً ، لتحقيق تجربة شعرية جمالية ، ومن ثمَّ ((لإدراك المتلقي للذة النصّ ، الأمر الذي يقود إلى تنظيم توليفات تعبيرية تقوي التراكيب والمشاهد وتزيد من قدرته التأثيرية))[9] ، فقد أخضع المكان (الصالة) لإعادة الانتاج شعرياً وتمت صياغته بفعل وصفي تنحرف فيه الكاميرا الشعرية ، وهي التي يتوزع عملها بين تصوير اللقطة وتصوير المشهد وتصوير الحركة ، أيّ بمعنى أن ثمة أكثر من كاميرا تعمل في وقت واحد[10] ، إذ إنَّ تجليات السيناريو تنمو داخل حركة الكاميرا على اللقطات والمشاهد ، والشاعر نجده دائم البحث عن المشاهد التصويرية التي يمكن تقليها بصرياً وإمالتها إلى ذاكرة كلّ متلقي مرَّ بهذه الظروف ، مما جعله يعيد صياغة الحديث الشعري منتجاً بؤرة مكانية ذات طابع سينمائي ، فنلاحظ أنَّ هذا النّص يتكشّف وفق قصّة لا تكتمل الصورة إلاّ بإكتمالها ، إذ إنَّ اللقطات متلاحقة لا توجد جزئية تتوقف عندها ، وكل ما يدفع بهذه اللقطات التصويرية على التتابع هي الإيقاعات البصرية التي أحدثتها الفواصل ونقاط التتابع ، فنرى عمل السيناريو وهو ((يصف الأحوال ، والإشارات ، والإيعازات لتقطيع المنظر ، وحركية الكاميرا ، والأصوات وتفاصيل فنية أُخرى))[11] ، فيقدم القصة بنفس شعري متكامل بأدوات جرت في مكان الاحداث وسرد التفاصيل ، أمَّا الوتيرة الشعورية التي قدمتها الكاميرا فتتبع من قدرة الشاعر على ربط اللقطات من الناحية الموضوعية ، وهو الذي أدّى إلى التدفق الصوري ، وهذه اللقطات تحيط المكان موحية حركة الكاميرا نحو مستويين من التشكيل :

المستوى الأول : المكان الهيكلي (الصالة والتابوت ، والمستوى الثاني : (المرآة) بإعتبارها عاكسة لزوايا الصالة ومحتوية لحيثياتها ، لكنّ الكاميرا تضع اللقطة أمام بصر المتلقي بإنتظار التواصل الصوري وما يطرأ على ذلك من تحولات، ثم تتجه الكاميرا باتجاه أوسع خارج اللقطة الاولى ، ولكن ضمن مشهدها العام ليعطي النص جانباً من التنوع في التشكيل (كان الرجل يبستم ...) فتكشف عن محتوى جديد ومجال تصويري آخر تبدأ فيه من الملموس إلى المتصور والخيال (ظلت الابتسامة عالقة في ذاكرة المرآة) فالمرآة حين اظهرت الرجل يبتسم هي صورة عاكسة لوجه الرجل الميت ، لكن هذه الصورة بقيت عالقة في ذاكرة المرآة لتحدث إنزياحاً كبيراً في مستوى تلقي الصورة. إذ إنّ الذاكرة ((حالة ذهنية تتطلب إدراكاً رمزياً لإستيعاب حركتها في المجال الصوري))[12] ، وهذه المرآة إحدى ديكورات النصّ الفاعلة في تنشيط مرايا الصورة الشعرية ، وبعد هذا الرصد لحركة الكاميرا تتحول الصورة في مرحلة لاحقة من تطورها ضمن المجال الوصفي يعمل على شخصية (الصالة) ليضفي عليها شيئاً من الإيجابية وإحتفظت الصالة بذكرى الزهور ... إلى مجال صوري سردي تعمل فيه الكاميرا في مجال أوسع ، إذ تتجه نحو تعرية المجهول وفتحه على مجال الرؤية الوجودية :

واليوم هو يشيعهم بابتسامة إلى مثواهم الأخير
ويضع فوق رؤوسهم زهوراً كثيرة
ويرحل
تاركاً في الصالة تابوتاً فارغاً ومرآة كبيرة[13]

فالصورة السردية تسلِّط الرؤية الذهنية والبصرية على وجود مشهد مفاجئ تتجه الكاميرا الشعرية لكشفه وعكس حقيقته التي يتمحور حولها سيناريو النصّ ليتفتّح على حساسية الزمن وتشرع حكاية النصّ بالانعكاس في فضاء الصّورة.

والكاميرا الشعرية تصوّر الذات/ الشاعر وهو يمارس فعله السردي المرهون بالفلسفة ، حيث قام في سياق معاكس أو إنحرافي ، وذلك بأن يقدّم المونتير ، اللقطات تباعاً ، ثمَّ ينحرف في مسارها بعض اللقطات بشكل مفاجئ ليحفّز المشهد بالإنحراف المشهدي ، أثر تجاوز اللقطات المعكوسة في الإطار المشهدي العام المؤطر ليؤدي الحدث[14] ، فقيام فاعل الحركة الصورية في النصّ (الرجل الميت) بإنشاء موازي لفظي فبعد أن شيعوه ووضعوا عليه الزهور عاد هو ليشيعهم ويضع على رؤوسهم الزهور ، وهذه اللقطات في تشكيلها اللفظ المغاير تضاعف من طاقة الشعرية الصورية في المشهد الذي يعد ((مكان ساحة الحدث الذي يُرام نقله)[15] ، وهو سلسلة من اللقطات مرتبطة بعضها ببعض يربط بينها عامل مشترك[16] ، وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنَّ الشَّاعر قد يجمع في نصوصه المجسدة بصرياً والمتخيلة بإعتماد اللقطات القريبة التي تجعل الموضوع المجسد متحقق حيناً ومجسد بصرياً حيناً آخر ، وبهذا التلميح لفاعلية السيناريو والكاميرا نكون قد مهدّنا لجمالية العمل المونتاجي في النصّ ؛ لأنَّها أهم أدوات السيناريو ، فهذا أسلوب في التعبير وقاعدة لتجميع اللقطات المتفرقة وربطها بخيط البؤرة الأساسية في النصّ.

وفي نصّ ((إحتفال مؤجل))[17] ، إعتمد الشاعر تقنية السيناريو في إسلوبه الوصفي لتصوير مشاهد السمع البصرية المستلة من الواقع مركز في كاميرته الشعرية على رصد المشاهد الفنية التي يأتي بها السيناريست في كراسته من تقطيع فني للقطات والصور فيقول:

البالونات الورقية اطلقت في الفضاء
عمال الكهرباء يصلحون المصابيح
سيارات الإطفاء حضرت
سيارات الإسعاف
ردمت الحفر ونظفت السطوح ووزعت الحلوى
قبل دهورٍ كانت الالهة تتسلى بمنظر البئر
مذيعة التلفزيون غيرت مكياجها
الكائنات تهذي في نومها

إنَّ الشاعر في نقلهِ هذه المشاهد للمتلقي مزج بين روح الشعر وحقيقة الواقع اليومي لحياة المجتمع ، فتجسّد السيناريو بصورة معرفية تتفق مع زمن العرض الآتي للنصّ المفلمن ، كما إنه لم يتخيل عن الأصوات ، كأصوات الشخصيات ، وأصوات الآلات (البالونات ، سيارات الإسعاف والكهرباء ، ردم الحفر ، هذيان الكائنات) فكلّ هذه الثيم أغنت النصّ ورفعت مستواه من نصّ مقروء إلى نصّ مفلمن ، فحركة الكاميرا كما نلاحظ قد التقطت صوراً متفرقة عن الواقعة وجمعتها في سلسلة نصّية تمثل حالة التردي والتدهور الحياتي للمجتمع بحيث لا يمكن أن يكتمل الإحتفال ، فالاحتفال سيؤجل حتماً والشاعر إستفاد من تقنية الوصف التي أثرت النصّ ، ووضعت المتلقي أمام نصّ سينمائي للواقع اليومي للفرد ، ولعل وضوح الترسيم الفضائي مع طغيان البنية البصرية من خلال تتابع اللقطات والمشاهد أضاف للنصّ ميزة التكامل المشهدي ، وهذه الميزة الأهم في السينما ، حيث أنَّ ((السيناريو المحترف يكون مختصراً ، لأنَّه يهدف الى التركيز على إيجاد العناصر البصرية ... ويعبر عن تجربة إنسانية ))[18].

ثم يتواصل الشاعر في وصف المشاهد التي أدت الى تأجيل الاحتفال مستعيناً بلقطات أخرى تُظهر فداحة وقبح الحال والواقع الحياتي ، إذ يقول :

الإحتفال تأجل أكثر من مرة
بهت لون الشريط
وصدأ المقص
وتعفنت الكعكة
وغادرت السيارات ، ونام عمال الكهرباء
وفرقعت الزينة في السماء

زود الشّاعر المقطع بالافعال (بهت ، صدأ ، غادر ، تعفن) وهي أدوات تفيد بالنهايات ، وإنّ الإحتفال أصبح من الماضي ، فكلّ أدوات الإحتفال ، بهتت وصدأت ولا إحتفال أُقيم ! وهكذا إستطاع الشّاعر فلمنة

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات
العدد السادس عشر– كانون الاول 2022 – جمادي الاولى 1444 ISSN-2536-0027

النصّ الشّعري السينمائي ببراعة مستخدماً وسائل سينمائية متعددة لينحت للقصيدة قالباً بكراً ومضموناً بارعاً حتّى أوصلها للمتلقي في ثوب جديد من أوّل لقطة إلى آخر مشهد شعري محسوس .[19]

المونتاج:

يعد المونتاج من التقنيات السينمائية التي ظهرت في شعر رعد عبد القادر ، فيكاد نصّه أن لا يبلغ التمام إلاّ بعد إتمام عملية التوليف والمونتاج ، إذ يمثل عملية فنية وحرفية في الوقت نفسه ، تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي[20] ، في حين ورد تعريف المونتاج في معجم المصطلحات العملية هو تنظيم المشاهد واللقطات المصورة[21] ، ومن المؤكد أن سلسلة هذه التعريفات تجمعها ركيزة واحدة وهي ان المونتاج : عملية ربط وتوليف فني بين اللقطات ، لتشكيل بنية مشهدية محفزة للمتلقي بصرياً من خلال ما تثيره من إيماءات بصرية إيحائية ، تساعد اللقطات على البروز والتمثيل العياني المجسد ، على أساس ما تثيره هذه التقنية من تنشيط بصري يتبعه تأمّل وتفكُّر في سيرورة المشهد ومغزاه الفني[22] ، وبالنظر الى تجليات المونتاج الشعري في نصوص رعد عبد القادر سنقف على بعض الأشكال البارزة من تقنيات المونتاج التي تزدهي بها نصوصه ، وهي كالتالي :

أوّلاً : المونتاج التوليفي الترابطي

في هذا الشكل يقوم الشاعر / المونتير بتراكم اللقطات بشكل مكثف دفعة واحدة ، دلالة على أهمية الحدث ومحفزاته البصرية ، ومسبباته الشعورية ، فاللقطة لا تكاد تنتهي حتّى تحل محلها لقطة أخرى[23]، وهو خاصية أصلية في الشّعر حيث يقدم الشّاعر عدداً من اللقطات التي تبدو متباينة لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية إذ تكوّن صورتها الكلية بترابطها[24] ، وتظهر هذه الخاصية في نصّ (قمر وحروب)[25] الذي يقول فيه :

قمر ومدرسة
القمر في الأرض
والمدرسة في السّماء
ثمة في الساحة المكشوفة احجارٌ كريمةٌ
وصفٌ طويلٌ من الأشجار
في المستشفيات تقرع أجراس الطفولةِ
في الشوارع تدور عجلات الغبار
في البيوت تقفز الأحلام من النوافذ
بلا تلاميذ
الطيور في الخنادق
والظهيرة بلا أُمهات

من المؤكد أن هذا النوع من المونتاج يؤدي دوراً تحفيزياً من الناحية الفنية لقدرته على التقاط حيثيات المشهد من جميع زواياه ، بلقطات مكثفة تستدعي التركيز ، فهنا نجد أن الشاعر قد تمكن من منتجة المشهد من خلال تعاقب اللقطات ، واللقطة هي أصغر وحدة في الحدث السينمائي[26] ، فهي عبارة عن وحدات صغيرة من الفيلم الذي يتكون من مجموع تلك اللقطات ، مما يعني أنَّ الحدث داخل الإطار السينمائي عبارة عن حركة دلالية فعلية متصلة بحركة أخرى ، وبذلك تعد اللقطة هي المادة الأساسية في اللغة السينمائية[27] ، فالمشاهدة والصور ما هي الا عبارة عن لقطات متصلة مع بعضها ، ففي اللقطة الأولى نلاحظ أنَّ الأنموذج المكاني لدال القمر يتخلى عن دوره إلى دال المدرسة في اللقطة الثانية (المدرسة في السماء) ، مما يؤدي الى خلق متاهة تتحرك على فضاء الإنزياح مرة ، وعلى مسار الواقع مرة أخرى لتعكس مرارة التجربة وصراع الحياة مع الحروب ، ثمّ تغادر الكاميرا الفنية لِتلتقط صوراً أخرى وهي تتداخل بين الجزئيات لتتحول الى مشهد آخر مستقل لغةً ومعنى عن المشهدين السابقين القائمين على إنزياحات دلالية دفعت بمعنى الجمل الظاهري الى ما وراءه من معانٍ مضمرة ذات مناخ رؤيوي خاص يُسيّر فعالية الغموض في باطنية اللغة استناداً الى حساسية الرؤية التشكيلية التي تعمل على إنجازها ، فطبيعة اللغة ((مراوغة تتأتى على الاقتناص))[28] فلا تسلِّم ذاتها للقراءة بسهولة ، فهي تلعب مع المتلقي

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات
العدد السادس عشر– كانون الاول 2022 – جمادي الاولى 1444 ISSN-2536-0027

لعبة الحجب والتخفي والمواراة ، في سبيل الإبقاء على حساسية التخفي والمواراة لديها[29] ، لذلك لم نلحظ ترابطاً بين اللقطات عند القراءة العابرة (أحجارٌ كريمة) إذ لا علاقة منطقية بين اللقطتين السابقتين واللقطات التالية الاّ إنّها تحيل الى دلالة ذهنية ووحدة موضوعية تربط النصّ على مستوى التوليف بين تلك اللقطات مع تنافرها للوصول إلى الدلالة الكلية التي تربط مفاصل النصّ ، لأن التوليف بحد ذاته ((ينشأ من وضع مكونات غير متجانسة ، وهو من الائتلاف ...))[30] وعند الربط بين اللقطات نلمس الفكرية التي كوّنت الفضاء الشعري ، على الرغم من كثافة المساحة الشعرية التي تحركت بها الصيغ التعبيرية وبدت كأنها تتحرك بقدر من إحتشاد اللقطات المصورة إلاّ أنَّ منسوبها الدلالي إنتهى إلى منطقة تعبيرية تضع الشاعر موضع الراصد لتلك الوقائع ليصور الواقع الذي ستوقفه الحروب ، وكانت له بلاغة واضحة في إختيار اللقطات المتفرقة التي تفسّر ذلك الواقع الخاضع للحروب ، وعند توليفها نلمح ترابطاً موضوعياً يعطي الصورة الكلية لفكرة النصّ ، حتى ينتهي تدفق اللقطات في المقطع الأول إلى تدفق شعري آخر تنزاح فيه المفردات تعبيراً حراً عن حرارة المشهد وضغط الأسى ، حيث إحتشدت اللقطات بدوال غارقة في الأسى والسلبية وهي تنتهي الى إعتراف حصل بأكثر الصيغ التعبيرية وهذه اللقطات تنهض على مرجعيات وقائعية تمكن المتلقي من إستحضار الصورة ذهنياً كونه عاش هذه الصورة بكلّ تفاصيلها ، والنصّ الأدبي مكوّن من عناصر عدة بعضها آتٍ من التجربة الإنسانية والصلة بالواقع وبعضها آت ن اللغة ، كالكلمة ، والجرس الموسيقي ، والاوزان ، والنّص لابد فيه أن تتفاعل وتتآلف هذه العناصر لتكوّن النسق المطلوب.

ويبدو أنَّ الشّاعر إعتمد هذا النسق في المونتاج في نصّه من أصل تحقيق التوازن بين توترات الشعور الذاتي ونبض التجربة الجماعية لتكشف بنية النصّ التعبيرية لهذا التجميع عن إنّ المتناقضات والفجوات ، والتباينات هي التي تُحدث الإنسجام الجمالي عند تجاوزها فهي أساس لعبة الشّعر ولعبة السينما.[31]

ثانياً : المونتاج المتدفق غير المرئي

وظف الشاعر مونتاج التدفق ، حيث لا يظهر القطع ما بين اللقطات ، فاللقطة السينمائية هي أُخت اللقطة الثانية وهكذا[32] ... وكذلك الأحداث متواصلة مع بعضها ، وأن عمليات القطع لم تكن مرئية للمشاهد ، المتلقي ، ومن النماذج على ذلك نصّ : (حجر[33]) الذي يقول فيه :

رجل ينام في الحديقة
فمه مفتوح للشمس
فكاه يتحركان في النوم
دم الفراشات يصبغ أسنانه
إصبعه على الزناد
الفوهة إلى الأرض
يده على الركبة العارية المدماة
قدماه تغوصان في الحجر
وثمة فوق رأسه
غربان بأجنحةٍ بيض

تبدأ الكاميرا بتسليط عدستها على صورة الرجل النائم ، وتتسلط على مرايا الأعماق لتصور حال الذات بمعاناتها وأزمتها الوجودية ، وهي تلخص تجربة مُرة عبَّرت الذات الشاعرة عن تفاصيلها بلقطات متلاحقة ، متسلسلة منطقياً ، لقطة تلو الأُخرى ، جاءت على شكل ((مشهد سينمائي مبني على فعل الحركة وهي نامية متطورة من البداية حتى النهاية))[34] ، تصور مشاهد ذات بُعد متسلسل زمنياً ومكانياً، حيث جعل الرجل بؤرة مركزية ؛ لأنَّ التصوير تتمحور حوله اللقطات الوصفية وتغير من أطياف الشخصية لتدلي بمجموعة من الأحداث التي تسير على وقف تسلسل منطقي دون إنقطاع عبر لقطات المشهد ، وإنّ تطوّر الأحداث التوصيفية للرجل النائم عبر التسلسل الزمني تجعل المتلقي لا يشعر بالإنقطاع ، فعمليات المونتاج لا تظهر للمشاهد ؛ لأنّ اللقطات المتدفقة لا توحي بالقطع ولم يرد الشاعر/ المخرج أن يلفت إنتباه المتلقي / المشاهد عن تطور الأحداث[35] ، فمع هيمنة الالة الواصفة / الكاميرا وترادف اللقطات واحدة تلو الأخرى

على مستوى النصّ ، تحولت فيها الجمل إلى صور شعرية نابضة بالحركة ، فضلاً عن ملائمة إيقاع النصّ لتشكلاته الحرة المتنوعة المناسبة للتشكيل المونتاجي ، وهذا التكثيف يدعو المتلقي الى أن يأخذ المقطع كلّ دون توقف.

وفي نصّ (راس الكلب)[36] تجتمع اللقطات بدون فواصل : إذ يقول :

ماتت الزوجة
وبقي الرجل وبناته السبع
ومات الرجل وبقيت البنات السبع
وتزوجت البنات
ومات ازواجهن السبعة
ثم ذهبت البنات الى قبور ذويهن وازواجهن
ورجعت ترافقهن سبع فراشات
واليوم ،
الفراشات ـ وحدها ـ تحلق بالالاف
ترفرف فوق راس الكلب في القارب
الذاهب بالشمس الى المقبرة

هذا المشهد المكوّن من عدة لقطات متلاحقة ، متدفقة بصرياً وذهنياً ، تجعل المتلقي/ المشاهد يراقب الذوات الماثلة في النصّ (الام ، الاب ، والبنات وازواجهن) وكأنهم أمام عدة لقطات متلفزة متوالية تركيبياً ليصل الشّاعر إلى تأثيث المقطع بمعمارية فنية ذا صيغة تقريرية ، وذلك بإنفتاح الفيلم السينمائي المتسلسل الأحداث على مشهد مرئي يجسد لغة الموت عبر توالي الأزمنة وتلاحقها ؛ وقد أجاد في توظيف مفردات الواقع بطريقة إيحائية حيث قدم صوراً ذات نسق وصفي خاضعة لحركات سرية تعمق الحس الدرامي ، بيد أن تركيزه على بعض العناصر كرَّس عبرها ظواهر واضحة يستطيع المرء إدراكها بالعين المجردة ، وهذه المفردات أسهمت في إيصال الأحداث الى الذروة والإرتقاء بالنصّ ومضاعفة طاقاته الإيحائية لأجل الوصول الى لقطة مركزية (الفراشات وحدها ...) فاعتمد الشاعر التشكيل المتدفق للقطات التصويرية ، مع هيمنة فعل (الموت) ماتت الزوجة ، مات الزوج ، مات ازواج البنات ...) على مستوى النصّ تحولت الجمل إلى صور نابضة بالصّراع ، فالشاعر مضى بالأحداث بواسطة الكاميرا التصويرية لتجمع لقطات وتفاصيل نسج شريط شعري سينمائي بلغة ذات دلالات ضاغطة على الحدث وراصدة لماهية الموقف والة التصوير في النص هي الراوي الذي يلتقط الصور التي تشكل المشهد ((ويُرى من وجهة نظر محددة))[37] وهو الذي يعمل على ربط الأحداث وضبط التحولات في الزمان والمكان عبر تحول الحدث في المشاهد المتتابعة في النصّ[38] ، ومن هنا يمكن القول إنّ المونتاج المتدفق عند الشاعر يمنح نصّه فيضاناً شعورياً في تلقيه أثر تقارب اللقطات وعدم وجود فواصل بين لقطة واخرى.

ثالثاً : مونتاج المفارقة المغايرة

يعرف في الفن السينمائي بالمونتاج التقابلي ، او التضادي ، أو التناقضي ، ويعني تقديم لقطة مع لقطة متناقضة معها[39] ، ويعرف بالشعر بـ المفارقة التصويرية وهي خاصية أصلية في الشعر ، فالشاعر المونتير ، يقدّم لقطات متباعدة مفارقة لبعضها البعض بهدف مدلولها المركز وإستقطابها للمعنى الجدلي، فهو يثير انتباه القارئ[40] نظراً لما يثيره هذا المونتاج من مغايرة وإختلاف أثر بعض اللقطات والمشاهد المحتدمة بصرياً[41] ، وتظهر هذه التقنية في نصّ (فلك هو فلك)[42] إذ يقول :

رجل يجلس في بئر يكتب الرسائل لإمرأة تجلس فوق منارة القمر
رجل يجلس فوق منارة ، يكتب الرسائل لإمرأة تنام فوق القمر في البئر
رجل شمسي وعقله قمري وعمامته هدهدية
رجل يعانق شجرة فوقها غراب يقتل حية تحته ،
رجل يمشي على أربع
يصيح : يا صاحبة الكَرباج جسدك يعجبني

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات
العدد السادس عشر– كانون الاول 2022 – جمادي الاولى 1444 ISSN-2536-0027

تجلده سلوقية
رجل يحشو فمه بالذهب وجيوبه بالتراب
رجل سكران في كاسه امرأة ميتة يقول لها : قومي ، يرحمك الله
رجل في يديه تلبط سمكة النار
رجل يلعب بحربةٍ خضراء
ويصيح : فلك انا فلك

وتبرز أولى المفارقات وتضادها في لقطة رجل يجلس في بئر ، إمرأة تجلس فوق القمر رجل شمسي الرجل يعانق ... الخ وهكذا تستمر كاميرا العرض التشكيلي بجمع اللقطات المتفرقة ، لقطات بعيدة ولقطات قريبة تُجمع في سياق نصّي واحد ، فيواجه المتلقي نصّاً مشحوناً بالتعقيد ولغة عصية على الفهم تسهم في مضاعفة مجال التأويل وإنتاج المعنى حيث تنمو الأحداث بكثافة تصويرية نمواً تضادياً في سياق السرد الشعري بوصفها مثيرات سينمائية ولحظات تنوير تعمّق من قوة فضاء النصّ[43] ، فالنص يضج بالمفارقات والجمل المغايرة والمتناقضة مع بعضها ، ففي كل سطر شعري يعرض مجموعة من اللقطات المتضادة تحمل طابع المفارقة التصويرية وكل لقطة تناقض سابقتها فيقف متلقي النصّ أمام مشهد سينمائي مصمم وفق تتابع تعسّفي للقطات أُخذت من زوايا متعددة مع قطع لحركة الصورة وإتجاهاتها.

ولابد من الاشارة ايضاً الى أنّ نصوص رعد عبد القادر غالباً ما تأتي لتوليد المغايرة والتباين بين المشاهد واللقطات التصويرية ((لإبراز إحتدامها وتناميها مشهدياً بوصفها محفزات بصرية تدفع المُشاهد الى طرح تساؤلات وإستفسارات عديدة عما تولده من نوازع تأملية تفضي الى إحساس عميق وتأمل مفتوح))[44] وكأن الشاعر أراد أن يرتقي بتصوير النصّ ، وبث اللقطات ، وأن يدفع به من دائرة التأويل إلى دائرة الإستعراض ، فكثف السياق بقوة إختزال شعرية ذات تشكيل ذهني أدى إلى تشكيل صوري متناقض في الحدود والأبعاد ، لأنَّ ((إرتباط الدلالة الفنية بالتشكيل الصوري إرتباط عضوي متواشج ؛ لأن كليهما وليد الخيال المبدع ، والخيال نشاط فعّال يعمل على إستنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملاً فنياً محدود الأجزاء))[45] ، وبمتابعة اللقطات تتطور كثافة الأداء الشعري على مسرح الواقعية النصّيّة مشكلة منظومة مغلقة من الصور المبنية على علاقات تجريدية ليس لها معادل بصري بل معادل تخيلي ، إذ إنّ الشّاعر إستطاع من خلال الصور والتراكيب أن يحفّز مخيلة المتلقي ويشعره بتناقضها السّطحي.

والمفارقة التصويرية هي ((تكتيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين ، بينهما نوع من التناقض))[46] ، وهي ليس تقنية تشكيلية تزين النصّ بل لها أهمية في التغلغل في صميم النصّ ، وخلق الإثارة والمتعة وتحفيز المتلقي على التفكير والتأمل ، ففي النصّ تظهر المفارقات جليّة متكأة على إنعكاسات تقابلية جمعها الشّاعر لإبراز حرارة المشهد ، وتكثيف الإيحاءات التصويرية ومدلولاتها النفسية ، فنلاحظ جلياً التوتر والتنافر بن اللقطات التصويرية ، حيث تتشيّد عمارة النصّ بالإيحاءات والصورة المتضادة ، إذ للصورة دور ليس بقليل في النهوض بالمفارقات وتصعيدها ، فاللقطات تستجيب لفضاء تشكيلي منتج بدلالة التحرك في منطقة المفارقات (رجل يجلس في بئر ، رجل فوق المنارة رجل يمشي على أربع ، رجل يحشو فمه بالذهب وجيبه بالتراب ... الخ) ،

فإذا كانت هذه الصور تمارس دورها في النصّ ، فإنّها تكتسب أهمية مضاعفة حيث جاءت في سياق المفارقة ، ذلك أنَّها أقرب الى ذهن المتلقي من المجردات والأفكار[47] ، كما أنَّ لها الدّور الفعّال في كشف المعنى المتخفي في الصورة ، وفي مقطع من نصّ :

(الوّراق)[48] تظهر المفارقة التصويرية جليّة متكأة على إنعكاسات ضدية جمعها الشاعر لإظهار المونتاج المفارقي باسلوب تقابلي ـ تضادي لإبراز حدة المشهد وتكثيفه بإيحاءات صورية ومدلولات نفسية:

هو يشرب خمرته ويقوم يصلي في الموتى
أو يخلط خمرته بالحبر الأحمر
يخلق في الدكان حريقاً
ويصب عليه الإبريقا
فيرى أن كلاماً يتصاعد من جمر الصمت

ويهبط مخنوقاً
* * *
في الباب أنا ...
هي لي كأساً
وافرش سجادة مولاك
بين صلاتين
سأبتكر المعصية ـ الطاووس

يقدم الشاعر هنا صور ولقطات غير متوقعة ـ يبدو للوهلة الاولى أنّها تناقض مرجعية المتلقي المعتقدة بأن شارب الخمر لا يقرب الصلاة ، فالصلاة من الطهارة والخمر من المنكرات التي تنهى عنها الصلاة وكأن المتلقي هنا يلمس في هذه المفارقة نوع من السخرية والتهكم بحيث يصلي ويشرب الخمر في آنٍ واحد ؛ لأن السخرية تكون في بعض الأحيان سائرة في السبيل ذاته الذي يسيره التضاد والتنافر ، من أجل هذا قد يكون التهكم والهزأ والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي الى قلب المعنى وتغيير الدلالة الى ضدها تماماً كما يقلب التضاد المعنى الظاهر مبتدلاً إياه بالمعنى المضمر الذي ينتجه التلقي لا النصّ[49] ، فنلاحظ المفارقة جلية في (الصلاة ، شرب الخمر) ، (يخلق حريقاً ويطفأه إرتكب معصية بين صلاتين ، كلها مفارقات لا تتلاقى على أية شكل من الأشكال في الحقيقة والواقع ، لكنها في التكوين الشعري تصبح من الممكنات من خلال فك شفرات النصّ وسبر أغواره والتفاعل مع ميزات كل نقطة.

رابعاً : المونتاج التناظري

هو المونتاج المبني على تقنية التناظر بين لقطتين او بين جانبين متناظرين ، وذلك بأن يعرض الشاعر لقطة تتبعها لقطة أخرى مناظرة لها ، كمؤشر على فاعل دينامية التناظر المشهدي التي تحقق صورة المشهد كثافةً وحضوراً فعالاً في تبئير الحدث وتعميق مقتضيات البصرية الصورية[50] ، وتظهر هذه التقنية في نصّ (الكلب الأبيض والكلب الأسود)[51] إذ يقول :

ذهب كلب أبيض وجيء بكلب أسود
وذهب كلب أسود وجيء بكلب أبيض
القبر الأسود للكلب الأبيض
والوردة السّوداء على القبر الأبيض
والوردة البيضاء على القبر الأسود
في اللّيل تعوي القبور
العواء الأبيض
والعواء الأسود يشتبكان

إنّ أبرز ما يحققه المونتاج التناظري ، المجازية بين اللقطات المتباعدة لإثارة المشهد وتبئير مدلوله ، ومن هنا جاء إهتمام تيار ما بعد الحداثة بعملية المجازية بين المشهدي / البصري في تأسيس علم الجمال الذي يجمع المشهد / بالصورة[52] ، فالمونتاج التناظري لتوليف اللقطات المتناظرة في مشهد شعري يعكس دينامية اللقطات وتفاعلها في مسارها النّصّيّ المشهدي المكثف أي فلمنة المشاهد المتناظرة، والمونتاج التناظري يمنح النصّ مشهدية تكثيفية عالية من خلال خصوصية التناظر المشهدي بين اللقطات لدرجة منح المشهد الشعري بلاغة فنية ومصداقية تصويرية مضاعفة تحول النصّ إلى نموذج بليغ شديد التكثيف والإيحاء[53] ، فنلاحظ أنّ التناظر في خلق المفارقة باللقطات المعكوسة لتكثيف إيحائاتها التصويرية يعكس اللقطة ، كما في اللقطة المعكوسة (كلب أسود ، كلب أبيض) ، (وردة بيضاء، وردة سوداء ... الخ) ، وهذا الجدل في عكس المدلولات وقلب الرؤى يخلق مناورة مشهدية تركز على بؤرة الحدث.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنَّ الشاعر قد أفاد من تقنية المونتاج ونوّع في إستخدام اللقطات الشعرية من زوايا متعددة ، إذ إنَّ اللقطات وزوايا النظر أسهمت في إنتاج صور مشهدية منتقاة من الصور الفنية للواقع بطريقة إيحائية فنية.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات
العدد السادس عشر– كانون الاول 2022 – جمادي الاولى 1444 ISSN-2536-0027

خامساً : مونتاج التوازي

وتعني تقديم حدثين موازيين متداخلين ، بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل والتقابل بينهما[54] ، ففي نص (الأم) يعرض الشاعر رعد عبد القادر حدثين مختلفين متداخلين معاً في الحدث ، إذ يقدّم ملامح اللقطة الواحدة ثم ما يقابلها في اللقطة الثانية المتعلقة بها ، فيقول : [55]

بإسم أبي سقيت الغريب
وبإسم أمي أطعمته
شرب الغريب من مائي الذي سقيته
وأكل من طعامي الذي اطعمته
ومضى الغريب الى أهلي
وخطبني لنفسهِ
وقدَّم لهم الذهب والفضة
وأخذني من بين أبي وأمي
أخذني الغريب الى بيته من بيت أبي وامي
سقاني بإسم أبيه
وأطعمني بإسم أُمه
أنا شربت من ماء الغريب الذي أسقانيه
وأكلت من طعامه الذي اطعمنيه
وذهب الغريب
وترك لي ولداً وبنتاً

يكشف المقطع عن حركة كثيفة مستقرة في إتجاهين متوازيين وتظهر لنا الأم / المتكلمة في مركز الصورة ، وهي مركز البث والإستقطاب للحدث الشعري ، وهذا الوجود الأنثوي المتمركز هو وجود شعري يحصر الحضور البصري والذهني للصورة ، بينها وبين عدة إتجاهات من الفضاء النصّي من خلال حدثين متوازيين متساويين عن كل منظومة ، وقد إتّبع الشّاعر هذه الطريقة في تكوين لقطاته ؛ بوصفها قيمة جمالية تحقق للنصّ توازنه وتكامله الفني ، وبهذا المنحى تقول الناقدة خلود ترمانيني : ((يعد التوازي من أعمق أسس الفاعلية الفكرية في الشعر ؛ فهو شكل من التنظيم النحوي ، ويتمثل في تقسيم البنية اللغوية للجمل الشعرية الى عناصر متشابهة في الطول والنغمة ، فالنصّ يتوزع على عناصر وأجزاء تربط فيما بينها من خلال التناسب بين المقاطع الشعرية التي تنظمت جملاً متوازية ، وها هنا تُحقق التأثيرات النحوية أنساق التوازن في الشعر ، ومن ثم توجه حركة الإيقاع في النصّ))[56] ، فالعناصر التوازية هنا ، سقيت ، أطعمت ، شرب ـ أكل تتظافر في اللقطات منذ البداية ، اذ تبرز كل لقطة تؤلف معها كل حالة مستقلة (بإسم أبي ، بإسم أمي ، والحدث مضى ، خطبني لنفسه ... وهكذا تتسلسل اللقطات بتوافق زمني ما بين اللقطات ، هذا المشهد الشعري يعد مشهداً داخلياً بلغة السين يرتكز في بدايته على الإيحاء عبر إستنطاق المشهد لملامح الحدث التصويري ، والشاعر عادة يلجأ الى ربط سياقات سردية ترتكز على التمايز الشكلي عبر الإنتقال من لقطة الى أخرى مكملة ، وما ترمز اليه من دلالات شعرية بالمعاني ، ومن خلال تتبع مجريات الأحداث تتضح الأبعاد الرمزية للشخصية (الأم) ففي التصوير السينمائي ((أمكن تقريب الثقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، اذ أمكن التغلب على العنصر الزماني نهائياً فتكون الصورة المتحركة تعبيراً عن التكور في الزمن ، وبذلك تجمع اللقطة السينمائية بين الزمان والمكان))[57] ، اذ يعمل النصّ عمل اللقطة السينمائية فاللفظ يوصل المعنى في داخل النصّ ، مثلما توصله اللقطة.

سادساً : المونتاج الفجائي

يسمى بذلك لأن الشاعر يصوّر في نصّه ((مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف أحداث اثر ما في المتلقي))[58] ومن النماذج التي تمثلت بهذه التقنية نص (بائعة السمك)[59] فيقول :

شمس الصباح تطل
على شحاذين يعتمرون طاقيات اليهود
روسيا بائعة سمك مجفف

يحشد الشاعر مقطعين شعريين يبدآن في تطور سردي مستمر ومترابط يظهر قدراً من الإنتظار لإكمال المغزى الفني لكن هذا التسلسل الشعوري سرعان ما يتبدد بإفعام لقطة مفاجئة إختزلت في السطر الثالث (روسيا بائعة السمك) التي أربكت النص وأخرجته من تسلسله الشعوري والموضوعي وقد عملت هذه اللقطة في السطر الثالث على ((أسلبة النص وفق إحالات الخاتمة أو الصدمة ، وتتجلى هذه الأسلبة من خلال البوح ولن نجد نصّاً لا يبوح ، وربما كان البوح صدمة النصّ الذي يصبر على كتمان شجاه بواسطة اللعب بالصور والكلمات لتاثيل شعرية خاصة))[60] والحصيلة صورة نهائية عمقت فجوة الإنكسار وعملت على التّصعيد الدرامي وحافظت على سيولة الصورة المونتاجية دون الغوص في التفاصيل.

الخاتمة

ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث :

لقد تعاملت القصيدة المعاصرة مع الفن السابع ، السينما ، واستعارت منه أسلوب السيناريو والمونتاج، وإن هذه الدراسة قد كشفت مدى إفادة الشاعر رعد عبد القادر من تقنيات السينما بالجمع والتأليف بين اللقطات التي تبدو كأنها متباينة في صورتها الظاهرية ، إلاّ إنها مترابطة على مستوى التجربة الشعرية ، وإن الشاعر إذ يلجأ الى هذا التداخل الاجناسي ؛ فإن هدفه التركيز على تطوير فنية شعره وتوسيع رؤاه والذهاب بأدواته الشعرية الى مداها الأرحب ، والأعمق لتحقيق الجمالية المطلوبة في النصّ الشعري.

الهوامش

(1) ينظر : السيناريو ، سدفيلد ، ترجمة : سامي محمد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989م : 23.
(2) المصدر نفسه : 25.
(3) ينظر : النقد الادبي اصوله ومناهجه ، سيد قطب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ت : 28.
(4) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط4 ، 2002م : 227.
(5) ينظر : القصيدة العربية الحديثة ، البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ت : 46.
(6) ينظر : حرفيات الاخراج السينمائي ، علي بدرخان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2016م : 26.
(7) استعادة المكان (دراسة في اليات السرد والتأويل ، رواية السفينة) لجبران ابراهيم جبرا انموذجاً ، محمد مصطفى علي ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، د.ط ، 2004م : 15.
(8) المجموعة الكاملة : 306/2.
(9) الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث طه ياسين حافظ انموذجاً ، د. عبد الرزاق كريم خلف ، العدد الثاني والستون ، 2010م : 28.
(10) ينظر : شعرية الحجب في خطاب الجسد : 107.
(11) جمالية الادب والسينما ، مجلة الاقلام ، العدد2 ، 2001م : 19.
(12) شعرية الحجب في خطاب الجسد : 109.

(13) المجموعة الكاملة : 306/2.
(14) ينظر : حداثوية الحداثة الفرات ، يروت ، لبنان ، ط1 ، 2008م : 259.
(15) صناعة السيناريو ، محمد حماد : 209.
(16) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : 221.
(17) المجموعة الكاملة : 322/2.
(18) الإخراج السينمائي ، تقنيات وجماليات ، مايكل رابيجر ، ترجمة : احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1 ، 2013م : 317.
(19) ينظر : الاسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر ، محمد عجور دراسة نقدية فنية ، البحوث والدراسات ، دائرة الثقافة والاعلام بالشارقة ، الامارات العربية ، 2009م : 107 - 108.
(20) ينظر : معجم الفن السينمائي ، احمد كامل ومجدي وهبة : 92.
(21) ينظر : معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية الجديد ، احمد شفيق الخطيب ، ط2 : 386.
(22) حداثوية الحداثة : 254.
(23) ينظر : حداثوية الحداثة : 254.
(24) ينظر : علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في ادبية الادب ، عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2007م : 13 -14.
(25) المجموعة الكاملة : 314/2.
(26) ينظر : معجم المصطلحات السينمائية ، ميشيل ماري ، ترجمة : فائز بشور ، منشورات وزارة الثقافة ، العدد125: 81.
(27) ينظر : التوظيف الدلالي لبناء اللقطة ـ المشهد ـ المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة ، د. ماهر مجيد ، صلاح محمد طه ، الاكاديمي ، العدد52 ، 2009م : 189.
(28) الجحيم الارضي ـ قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ، محمد بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986م : 32.
(29) ينظر : شعرية الحجب في خطاب الجسد : 93.
(30) التوليف (المونتاج) في لشعر العربي المعاصر ، مجلة كلية التربية الاساسية ، سمير الخليل ، العدد53 : 23.
(31) ينظر : علم الشعريات ، عزالدين المناصرة : 13 - 14.
(32) ينظر : توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الاخرى ، تيسير محمد الزيادات ، دار البداية ، عمان، الاردن ، ط1 ، 2010م : 243.
(33) المجموعة الكاملة : 384/2.
(34) ينظر : شجر الكلام ، ربيعة جلطي ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، 1991م : 65 -66.
(35) ينظر : تداخل الانواع الادبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، المونتاج السينمائي الشعري انموذجاً، منى دوزة ، جامعة منتوري ، قسنطينة : 293.
(36) المجموعة الكاملة : 379.

(37) سردية السيناريو بين السرديات الادبية والسرديات الصورية ، د. طه حسين الهاشمي ، الاكاديمي ، العدد52 ، 2009م: 143.

(38) ينظر : القصيدة وتقنيات السيناريو ، فاضل ثامر ، ملة الادب المعاصر ، العدد46 ، 1994م : 14.

(39) ينظر : تداخل الانواع الادبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، المونتاج السينمائي/الشعري انموذجاً، منى دوزة ، جامعة منتوري ، قسنطينة : 278.

(40) ينظر : جمالية المشهد الشعري وتفاعله مع السينما ، قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي انموذجاً ، شريفة سعيدي، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوطياف ـ المسيلة ، 2020 ـ 2021 : 46.

(41) ينظر : حداثوية الحداثة : 266.

(42) المجموعة الكاملة : 364/1.

(43) ينظر : التشكيل الشعري الصفة والرؤيا / محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2011م : 135.

(44) ينظر : حداثوية الحداثة : 266.

(45) الصورة الفنية في النقد الادبي ، عبد القادر الرباعي ، مجلة المعرفة السورية ، العدد204 ، 1979م : 72.

(46) ينظر : عن بناء القصيدة العربية ، علي عشري زايد : 130.

(47) ينظر : المفارقة في الشعر العربي الحديث ـ امل دنقل ـ سعدي يوسف ـ محمود درويش انوذجاً ، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002م : 47.

(48) المجموعة الكاملة : 179/1.

(49) ينظر : الرؤية النصية ، ميلغيل ستيفن ، ترجمة : سيد عبدالله ، مجلة فصول ، العدد62 ، 2003م : 202.

(50) ينظر : حداثوية الحداثة : 267.

(51) المجموعة الكاملة : 402/2.

(52) ينظر : حداثوية الحداثة : 260.

(53) ينظر : المصدر نفسه : 265.

(54) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : 216.

(55) المجموعة الكاملة : 310.

(56) الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، خلود ترمانيني : 250.

(57) في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، روضان الصباغ ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، ط1 ، 2002م : 320.

(58) الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجاً ، سعيد بن زرفة ، الجان للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004م : 309.

(59) المجموعة الكاملة : 242/2.

(60) دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين) ،لأميرا سبر انموذجاً ، عبدالاله الصائغ ، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 1990م : 59.

المصادر


- المجموعة الكاملة ، رعد عبد القادر ، مكتبة الفكر الجديد ، ط1 ، بغداد ، 2013م.
- الإخراج السينمائي ، تقنيات وجماليات ، مايكل رابيجر ، ترجمة : احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1 ، 2013م.
- استعادة المكان (دراسة في اليات السرد والتأويل ، رواية السفينة) لجبران ابراهيم جبرا انموذجاً، محمد مصطفى علي ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، د.ط ، 2004م.
- الاسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر ، محمد عجور دراسة نقدية فنية ، البحوث والدراسات ، دائرة الثقافة والاعلام بالشارقة ، الامارات العربية ، 2009م.
- الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، خلود ترمانيني ، اطروحة دكتوراه ، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، سوريا ، 2004م.
- تداخل الانواع الادبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، المونتاج السينمائي الشعري انموذجاً، منى دوزة ، جامعة منتوري اطروحة دكتوراه ، كلية الاداب واللغات ، قسنطينة ، 2018م.
- التشكيل الشعري الصفة والرؤيا ، محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2011م.
- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة ـ المشهد ـ المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة ، د. ماهر مجيد ، صلاح محمد طه ، الاكاديمي ، العدد52 ، 2009م.
- توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الاخرى ، تيسير محمد الزيادات ، دار البداية ، عمان، الاردن، ط1 ، 2010م.
- التوليف (المونتاج) في لشعر العربي المعاصر ، مجلة كلية التربية الاساسية ، سمير الخليل، العدد53.
- الجحيم الارضي ـ قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ، محمد بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986م.
- جمالية الادب والسينما ، مجلة الاقلام ، العدد2 ، 2001م.
- جمالية المشهد الشعري وتفاعله مع السينما ، قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي انموذجاً ، شريفة سعيدي، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوطياف ـ المسيلة ، 2020 - 2021.
- الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجاً ، سعيد بن زرفة ، الجان للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004م.
- حداثوية الحداثة ، شعر بشرى البستاني أنموذجاً ، عصام ابراهيم شرتح ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2014م.
- حرفيات الاخراج السينمائي ، علي بدرخان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2016م.
- دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين) ،لأميرا سبر انموذجاً ، عبدالاله الصائغ ، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 1990م.
- الرؤية النصية ، ميلغيل ستيفن ، ترجمة : سيد عبدالله ، مجلة فصول ، العدد62 ، 2003م.
- سردية السيناريو بين السرديات الادبية والسرديات الصورية ، د. طه حسين الهاشمي ، الاكاديمي ، العدد52 ، 2009م.
- السيناريو ، سدفيلد ، ترجمة : سامي محمد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989م.
- شجر الكلام ، ربيعة جلطي ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، 1991م.
- شعرية الحجب في خطاب الجسد ، محمد صابر عبيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2007م.
- صناعة السيناريو ، محمد حماد ، الفرات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008م.

- الصورة الفنية في النقد الادبي ، عبد القادر الرباعي ، مجلة المعرفة السورية ، العدد204 ، 1979م.
- علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في ادبية الادب ، عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2007م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط4 ، 2002م.
- في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، روضان الصباغ ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، ط1 ، 2002م.
- القصيدة العربية الحديثة ، البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ت.
- القصيدة وتقنيات السيناريو ، فاضل ثامر ، مجلة الادب المعاصر ، العدد46 ، 1994م.
- معجم الفن السينمائي ، احمد كامل مجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1973م.
- معجم المصطلحات السينمائية ، ميشيل ماري ، ترجمة : فائز بشور ، منشورات وزارة الثقافة، العدد125.
- معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية الجديد ، احمد شفيق الخطيب ، ط2 ، مكتبة لبنان ، 1999م.
- المفارقة في الشعر العربي الحديث ـ امل دنقل ـ سعدي يوسف ـ محمود درويش انوذجاً ، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002م.
- النقد الادبي اصوله ومناهجه ، سيد قطب ، ط3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1959م.
- الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث طه ياسين حافظ انموذجاً ، د. عبد الرزاق كريم خلف ، العدد الثاني والستون ، 2010م.


CAMBRIDGE SCINTIFIC JOURNAL