المجلد: 18 العدد: 02/مارس2023
ص: 469 - 492
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

المشهديّة في السّينما المتحرّكة المتخيّل المشترك تجربة تميم البرغوثي كمثال

The spectacle in the mobile cinema, the shared imagination: Tamim Al-Barghouti's experience as an example

أمال المعلول* [1]
المعهد العالي للفنون والحرف جامعة صفاقس، تونس
maaloul.amel@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2023/03/19	تاريخ القبول:2023/03/21	تاريخ النشر: 2023/03/28

****

ملخص:

تقدّم السّينما المتحرّكة كمجال مستحدث للإبداع المعاصر تطوّرا على مستوى التّقنيّات الموظّفة وأيضا على مستوى الطّرح الفكري للأفلام المنتجة. فهي تجسّد لا محالة مبشرة بميلاد مساحة شاسعة للإبداع عبر الصّورة. ذلك أنّ الفيلم المتحرّك يكتسب اليوم بعدا مختلفا فقد أصبحت ‹‹ آليّات المونتاج تجسيدا بطريقة ما لمشاغلة الذّاكرة بين الواقع والمتخيّل...›› فإنّ المونتاج السّينمائي المتحرّك ليس عمليّة تقنيّة خاصّة فقط بإنتاج الفيلم ولكنّه أيضا طريقة في التّفكير من جديد عبر الصّورة والقصّة المشوّقة والسّيناريو المحكم وعبر تناسقيّة التّقنيّات الموظّفة من إضاءة وصوت وصورة ممنتجة. وهكذا تشكّل صيرورة إنتاج المعنى بالفيلم المتحرّك مسارا كاملا ‹‹ للحكاية السّرديّة الجرافيكيّة››. ونظرا لخصوصيّة السّينما المتحرّكة كمنتوج بصري شامل لعناصر بصريّة ولغويّة كذلك، لذلك اتّجه بحثنا في هذا المقال نحو تبيّن خصوصيّة تجربة الشّاعر تميم البرغوثي الفنيّة،والتّعرف على خصوصيّات السّرد الحكائي المطروح - من خلال القصيدة المصوّرة ‹‹ المنظر››-، من سرد شعري شفهي إلى سرد جرافيكي متحرّك. وتهدف مقاربتنا من خلال المقال إلى التّطرّق لثلاث مراحل في الدّرس تتمثّل أوّلها في تقديم لمفهوم الشّعر وإشارة مقتضبة لمراحل تطوّره، منتقلين بعد ذلك للحديث عن نمط الكتابة الشّعريّة وتبيّن ذلك الانتقال في كلّمرّة من الكتابة المشهديّة إلى المشهديّة السّينمائيّة وذلك الخيال المخفي للمعاني الضّمنيّة. في حين اهتممنا في العنصر الثّالث من المقال بالحديث عن البورتراي كماهية خاصّة تتدرّج نحو العموم، مقدّمين في ذلك نماذج فنيّة مماثلة شكلا وفكرا جمع من خلالها البرغوثي بين قضايا حضارات سابقة وزماننا المعاصر. فالصّورة السّينمائيّة المتحرّكة من هذا الجانب هي مشكّلة بنية ذات تنظيم طريف ومعقّد في الآن نفسه تجعل من هذه المعلومات والخصوصيّات كبنى ذهنيّة انفعاليّة مسؤولة عن تأثيرات بالغة التّعقيد يخضع لها المشاهد. وهكذا قد يتشكّل أساس اللّغة السّينمائيّة الشّعرية من ذلك الإدراك البصري العميق. فالرّؤية البصريّة وفقا لهذا الطّرح هي القاعدة في تكوين الوعي الثّقافي ورؤية العالم من خلال السّينما عموما والسّينما المتحرّكة بالخصوص‹‹أي أنّها أساس ومدّعم لامتلاكنا للسّيميو ثقافي للعالم *sémio culturelle*›› فليس هذا الطّرح السّينماتوغرافي المتحرّك المستحدث مجرّد ترتيب إجرائي للمشهديّة الشّعرية أو المشهديّة السّينمائية

* المؤلف المرسل

فحسب بل هو يجسّد بنية وعي كامل وتمشّي فكري إبداعي مخصوص قائم الذّات ونشيط في التّعاطي مع الكلمة، الشّكل، الفضاء، الحركة والزّمن في حلقة مستمرّة أساسها الخيال المبدع.

الكلمات المفتاحية:

السّينما المتحرّكة– السّرك الحكائي- المشهديّة السّينمائية- تذهين المرئي- السيموثقافي.

ABSTRACT **:**

. Animation Cinema, as an emerging field of contemporary creativity, presents a development both at the level of the techniques employed and at the level of the intellectual presentation of the films produced. It inevitably embodies the birth of a vast space of creativity through images. It is that the animated film acquires today another dimension, because “the mechanisms of the assembly became in a way an incarnation of the concern of the memory between reality and imaginary...”. The editing of the animated film is not only a technical process of making the film, but it is also a way of rethinking through the image, the interesting story, the tight script, and through the coherence of the techniques employed such as lighting, sound, and a produced image. Thus, the process of production of meaning in the animated film constitutes a complete journey of “graphic narrative history”.Considering the specificity of cinema in motion as a complete visual product of visual and linguistic elements, our research in this article aims to identify the specificity of the artistic experience of the poet Tamim Al-Barghouti, and to identify the specificities of the proposed narrative - through the illustrated poem "almanthar" - from oral poetic narration to animated graphic narrative.Our approach, through the article, is to address three steps in the lesson. The first is an introduction to the concept of poetry and a brief indication of its stages of development. We then move on to talk about the style of poetic writing. And this passage is revealed each time from the stage writing to the cinematographic show, and this hidden imaginary of implicit meanings.Whereas, in the third element of the article, we have focused on talking about the portrait as a particular essence that gradually progresses towards the general, presenting similar artistic models in form and thought through which Barghouti has combined the problems of previous civilizations and our contemporary times. From this point of view, the animated cinematographic image is a structure with a strange and complex organization which makes this information and characteristics of emotional mental structures responsible for extremely complex effects to which the spectator is subjected. Thus, the basis of poetic cinematic language can be formed from this deep visual perception.Visual vision, according to this proposal, is the basis for the formation of cultural awareness and worldview through cinema in general and mobile cinema in particular, it embodies the structure of mindfulness and a specific creative intellectual movement which becomes autonomous. -upright and active in processing word, form, space, movement and time in a continuous cycle based on creative imagination

Keywords :

moving cinema - narration - scenic writing - cinematographic spectacle - semiotics

1. مقدمة:

تشكّل السّينما اليوم وأكثر من أيّ وقت مضى تجسيدا لما بلغه الوجود البشري من تطوّر في كلّ المستويات وبالأخصّ التّطور التّقني. لذلك مثّلت ولادة السّينما مبشرة لدى الإنسان بنشأة نمط جديد للتّفكير، كالتّفكير عبر الصّورة والكاميرا، وهي كذلك مبشرة بنمط جديد من الكتابة وهو الكتابة عبر الصّورة المتحرّكة. فالسّينما ترسم اليوم واقعا جديدا ومعاصرا للإنسان، من خلال قدرتها على تجسيم الأحداث وتجسيم الأشخاص في صور حيّة نابضة بالحركة.كما أنّ للسّينما قدرة على التّفكير ثمّ إعادة التّفكير من جديد عبر الصّورة والقصّة المشوّقة والسّيناريو المحكم وتناسقيّة الصّوت مع الصّورة. وربّما هذا ما يفسّر ما شهدته الكتابات الفلسفيّة والتّأويليّة من نزوع نحو هذا الإبداع. ذلك أنّ السّينما وكما وصفها ‹‹أندري بازان›› ‹‹ تكفن الزّمن››، عندما تحفظ خصائص الإنساني،لهذا السّبب تصبح السّينما هي الحضور، وهي الرّؤية الموسّعة للوجود.إنّها مجال يضمّ الأدب والفلسفة، الفنّ والتّصميم، والرّواية والشّعر والمسرح، كما أنّها تتوجّه للإنسان بمختلف فئاته العمريّة وبمختلف انتماءاته الحضاريّة والفكريّة.وهكذا تشكّل صيرورة إنتاج المعنى بالفيلم المتحرّك حلقات مستمرة فيها ماهي متّصلة وفيها ما تكون مختلفة ومنفصلة، ولكن ما يجمع بينها كلّها هو اشتراكها في مادة دلاليّة واحدة وهي الحكاية السردية –الجرافيكية، فهي إن شأنا ‹‹عملية ترجمة محاكاتيه، أو هي إعادة تشكّل المختزل في شكل مفصّل وإعادة إنتاج المؤثّرات الدّلالية اللغوية- الصّورية، في أشكال ماديّة منسجمة مع وسائل التّواصل والتّعبير بالسّينما››[1]. كما أنّ طرق توظيف تقنيّات السّينما المتحرّكة أو ما يعبّر عنه بالمهارة الفنيّة – والتّقنية- في تشكيل المقطع والمشهد، والتّركيب والمونتاج يبرز لا محالة قدرة على تكوين وحدات مترابطة فيما بينها تنشئ بدورها بوادر المعنى. ولأنّ دور السّينما لا يمكن حصره في نقل الواقع فقط، بل اكتسب الفيلم المتحرّك بعدا مختلفا من خلال الرّؤية السّينمائية المعاصرة. فقد أصبحت‹‹ آليات المونتاج – اليوم- تجسيدا بطريقة ما لمشاغلة الذاكرة بين الواقع والمتخيّل...››[2]. فإنّ المونتاج السّينمائي المتحرّك ليس عملية تقنية خاصة فقط بإنتاج وصنع الفيلم، ولكنّه أيضا مبدأ قائم الذّات للإبداع وطريقة في التّفكير. كما أنّ مرحلة إنجاز الصّورة-الحركة تعتبر ذات مكانة مهمّة، ذلك أنّ المونتاج –الصّوري- بمعناه الجمالي هو عمليّة تركيب ومزج دقيقة لجزئيات الحكاية المطروحة والفكرة وبالتّالي الفيلم. ليصبح بذلك كل مشهد من مشاهد الفيلم كلوحة خطيّة صورية مشحونة ببعد تأويلي فلسفي يراعي فيه دور التّأليف والإخراج والتّلقي. كما تراعى فيه علاقة الصّورة- الرّسم، بالإحساس وبالفعل والعاطفة. وكماأدرج ذلك دولوز،فأنّ المونتاج بهذا المعنى يتمثّل في تركيب

الأنواع الثّلاثة للصّور، فهو تنسيق الصّور-الحركة، أي التّنسيق المشترك للصّورة-الإحساس، والصّورة-الفعل والصّورة-العاطفة.ونظرا لخصوصيّة السّينما المتحرّكة كمنتوج بصري معاصروشامل لعناصر لغويّة وبصريّة، لذلك يتّجه بحثنا في هذا المقال المقدّمنحو التّطرق إلى المعاني والمقاصد الضمنيّة لمثل هذا التّمثّل الجرافيكي المتحرّك. واستخلاص معالم خصوصيّة التّجربة المعدّة للدّرس من خلال عرض معالم سرد حكائي يتميّز بنمط عرض مخصوص، من سرد شعريّ شفهي إلى سرد جرافيكي بصري متحرّك، حملتنا المادّة الجرافيكية المدرجة ضمنه لفك شفرات المعنى المقصود، حتّى كانت بعض المشاهد‹‹كمشاهد أيقونية›› أضحت كعلامات استفزت فينا حب الشرح والاستدلال. ذلك أن ‹‹ الصورة في شكلها البسيط المنفصل لا تقدم دلالتها السيميائية إلا ضمن الإطار الجامع للعناصر الأيقونيّة التّي تكون وحدة دلالية في لغة السّينما››[3]وتحملنا لتعبير سيميو ثقافي شامل، لتجربة تحمل مشاغلحضارة الأمس وواقع اليوم.من هنا تتجلّى أهميّة هذا الطّرح وتكمن في وضع الخطوط المعرفيّة لفهم العلاقة ما بين المادّة الجرافيكيّة والمشهديّة السّينمائية المتحرّكة. فما هي الدّلالة الفكريّة لمثل هذه النّوعيّة من الإنتاج السّينمائي؟ وما مدى مساهمة التّكنولوجيا في دعم جماليّة الصّورة السّينمائية؟ كما أنّالفكرة ومن ثمّ السّيناريو لهما مكانتهما الرّياديّة والمؤسّسة للعمل السّينماتوغرافي، ولذلك يتضمن طرحنا مساءلة الفكرة السّينماتوغرافيّة في علاقتها بالصّورة الثّابتة والمتحرّكة بالأساس؟ فهي إن شئنا مقاربة تحليليّة تبيّن أهميّة مفهوم السّرد السّينمائي ومسارات تنقّله من لغة السّرد النصّي إلى لغة سينمائيّة بصريّة طريفة. ممّا يفترض طرح بعض إشكاليآت الدّلالة السّينمائية ومقاربة تحوّل العلامة السّرديّة والأيقونة من مصدرها الأوّل النصّ الشّعري السّردي إلى تشكّلها ضمن اللّغة البصريّة للفيلم السّينمائي المتحرّك. ذلك أنّ الصّورة السّينمائيّة المتحرّكة وإضافة لجانب حضورها وطرحها الإستطيقي، هي تؤسّس لمبحث ثقافي أو‹‹ سميو ثقافي››عندما تحمل مشاغل وأفكار المجتمعات العربيّة.وتهدف مقاربتنا من خلال المقال المقدّم إلى التطرق لثلاث مراحل، تتمثل أولها في تقديم لمفهوم الشعر وإشارة مقتضبة لمراحل تطوره. والتدرج بعد ذلك للحديث عن نمط الكتابة الشعرية كأسلوب مستحدث من أنماط الشعر. وفيما يتعلق بالعنصر الثاني، فستهتم الدراسة بذلك الانتقال من الكتابة المشهدية أو من المشهدية الشعرية إلى المشهدية السينمائية والإشارة إلى ذلك المتخيل المخفي، باعتبارهما الأدوات الأساسية التي استخدمها الشاعر تميم البرغوثي في التعبير عن المعاني والأفكار.ويهتم العنصر الثالث من هذا الجزء بالإشارة إلى البورتراي كعنصر محوري

وكمادة فنية لعرض المشهدية السينمائية الخاصة بعمل تميم البرغوثي. وتستند دراستنا في ذلك إلى نماذج من الأعمال الفنية المماثلة إن كان فكرا أو شكلا، والوقوف على كيفية تجسيدهم وتبليغهم للمفهوم والفكر المطروح وخصائصه البلاغية الفنية والجمالية. ومن ثمّ التخلّص لما تحمله هذه المشهديّة المتحرّكة من مدلول سيميو ثقافي.

1 - في مفهوم الشّعر والكتابة المشهديّة

يعرف الشعر بأنه كلام موزون ومقفى ويكون دال على معنى. فهو أيضا يعتمد على موسيقى خاصة، ويطلق عليها حسب بعض الدراسات الموسيقى الشعرية، التي تجسد نوعا من الكلمات الحاملة لمعان لغوية تؤثر بدورها على الإنسان عند سماعها أو كذلك قراءتها. ويظهر من خلال الشعر أيضا العنصر الوجداني والخيالي. فيمكن أن يكون الشعر وصفا لمشهد طبيعي أو لأشخاص، أو وصف لمواقف وأحداث، أو تعبيرا عن دواخل النفوس من خواطر وعاطفة وأحلام. وقد يكون الشعر كذلك انعكاسا لشخص ونفس واحدة، أو يشمل انعكاسا للنفس الجماعية. وقال إبن منظور في تعريف الشعر‹‹ الشعر المنظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا. - وقال لفيومي - الشعر العربي هو النظم الموزون، وحده ما تركب تركبا متعاضد، وكان مقفى موزونا، مقصودا به ذلك. فما خلا من هذه القيود أو بعضها فلا يسمى شعرا ولا يسمى قائله شاعرا››[4]. وقد يقدّم الشّعر على شاكلة قصائد ودواوين أو قد ينصهر مع بعض الفنون الأخرى فيدمج الشّعر مع فنون السّينما مثلما يطرح المثال الذي نسعى لدراسته. ويتكون الشعر عموما من خلال خمسة عناصر، وأولها تتمثل في الفكرة، ذلك أنه من المفروض أن يقوم الشعر على فكرة تبنى عليها القصيدة. والعاطفة كذلك تعدّ عنصرا ضروريا لنشأة الشّعر من جميع العواطف التي تختلج النّفس البشريّة من مشاعر الفرح أو الخجل والحبّ وغيرها. كذلك الخيال عنصر أساسي، فالشّاعر يحتاج بالضّرورة لتوظيف الخيال في أشعاره ذلك أنّه يعبّر تعبيرا تصويريا، يكون الخيال محرّكا لتناسقيّة الأبيات بالقصيدة. والأسلوب أيضا من العناصر الفاعلة حيث يتميّز كلّ شاعر بأسلوبه الشّعري الخاصّ به والذي يميّزه كالأسلوب الأدبي أو الخطابي وغيرها من الأساليب المدرجة. إنّ مفهوم الشّعر يعدّ من المفاهيم الإشكاليّة إن شئنا، فقد أشار عديد الباحثين إلى الصّعوبة البالغة التي تكتنف أيّ محاولة لتعريف الشّعر، كنتيجة لكثرة ما ورد من أوصاف وتعريفات لهذا المفهوم. ونشير في ذلك لما قالته الشّاعرة الأمريكية ‹‹أميلي دكنسن

Emily Dickinson››‹‹ إذا قرأت كتابا وأحسست بقشعريرة لا يمكن حيالها لأيّ نار أن تبعث الدّفء في جسدي، عرفت عندها أنّني إنّما أقرأ شعرا. وإذا شعرت كما لو أنّ قمّة رأسي لم تعد في مكانها، أدركت أنّ ذلك هو الشّعر. هذان هما سبيلاي لمعرفة الشّعر، فهل ثمّة سبيل آخر؟[5]››. وعندما سئل عميد الأدب الإنجليزي ‹‹صاميول جونسن Samuel Johnson››‹‹ ما الشّعر؟›› أجاب بعد تفكير طويل ‹‹ من الأسهل كثيرا أن نتحدّث عمّا هو ليس بشعر. فنحن جميعا نعرف ما المقصود بالضّوء، ولكن ليس من السّهل أن تقول ما هو››[6] .ولعلّه أيضا من المتّفق والواضح لدينا أنّ مفهوم الشّعر اتّسم عبر هذه العصور المختلفة بعدم الثّبات وعرف عديد التّغييرات. ففي القرن الثّامن عشر-المنظورون الغربيون يعتبرون الشّعر‹‹ مرآة للطّبيعة والحياة›› فهو محاكاة للطّبيعة والحياة يعرضها الشّاعر بأسلوبه الجالب للمتعة الفنيّة. وأيضا بالنّسبة للشّعر العربي كذلك كان هو مرآة للحياة، فقد دافع الشّعر عن مبادئ القبائل وفي عهد الإسلام دافع عن مبادئ الدّين والرّوحانية، وبقي كذلك الشّعر هو مرآة للحياة السّياسية والفكرية في جميع المجتمعات وعبر عديد العهود التّي مرّت بها البشرية. ولكن لابدّ أن نشير أيضا بأنّ هذا المفهوم شهد تغييرات وفقا لتطوّر الفكر البحثي والفلسفي ومقتضياته المعاصرة. وهي أنّ معنى وموضوع القصائد المعاصرة ينفلت بثنايا الرّمز وشمولية الرّؤيا المطروحة، من قيوده الزّمانية والمكانية. وبذلك لا يعود تجسيده محاكاة مجرّدة أو وصفا محضا، بل يغدو الموضوع المطروح وشبكة احتضانه تجليّا رمزيّا خياليا منفتحا على دلالات لا حصر لها. فحسب الإنجليزي ‹‹وردزورث ‹‹William Words‹‹ الشّعر هو الفيض التّلقائي للمشاعر الجياشة››[7]، وفي ذلك رأى وردزوزث بأنّ الشّعر مصدره بالأساس هو الشّاعر ذاته وليس المظهر الخارجي والزّمن المحيط بالشّاعر فقط،فعناصر القصيدة تكمن فيما يجول داخل الشّاعر من أحاسيس وانفعالات، ويتّفق في رأيه هذا مع الأديب العربي الكبير-الجاحظ 159-255 – عندما وصف الشّعر على أنّه ‹‹شيء تجيش به نفوسنا فتقذفه على ألسنتنا ››[8]. الشّعر إذن يشكّل استجابة انفعالية تعكس إحساس الشّاعر القوي، وتبرز تأثّره بالعالم وبالواقع من حوله،ممّا يخلق لدى السّامع-المشاهد الإحساس العميق والانفعال الذي يرتبط بكلّ مقومات حياته الفكرية والاجتماعية وتجاربه الشّخصية. ومن هنا نلاحظ حوارا ضمنيا وتواصلا صامتا ما بين الشّاعر والمتلقّي. ذلك الحوار أو التّساؤل الدّاخلي الذي أنشأه تميم البرغوثي في نفوسنا. وقد لاحظنا بإنّ الكتابة المشهدية في الشّعر هي من أبرز العوامل الجاذبة للسّامع المشاهد إن صح القول، وهي التّي تمكّن الشّاعر من خلقها محاولا أن يشكّل حدثا افتراضيا أو وصفا تصويريا

لمكان معيّن أو نشاط ما، أو كذلك لشخصيّة أو حدث تاريخي، وكل ذلك يكون افتراضيا في الزّمان والمكان، ولكن منطلقه يكون الواقع المعيشي في جانب منه.

فإنّ مفهوم الكتابة المشهدية تعود أصوله إلى الشّعر منذ القدم من خلال عديد النّماذج في الشّعر الجاهلي أو كذلك مع مختلف مراحل الشّعر العربي. كما أنّه ومن خلال الكتابة المشهديّة في القصيدة الشّعرية يتمكن الشّاعر من تخيّل مشاهد كاملة تشعرنا بأنّنا وسط مشهد ركحي أو مشهديّه ذهنية كاملة، يجعلنا الخيال نستحضرها فور سماعنا الشّعر المنظوم. ولكن ومع الواقع المعاصر بات من الضّروري تدعيم هذه القصائد المنظومة بطرق ووسائل جديدة ومستحدثة وذلك لجلب أوفر لانتباه المشاهد ولا سيما الأطفال واليافعين، وخاصّة أمام ما تشهده الصّورة اليوم من تملّك لانتباه المشاهد.وتبعا لكلّ هذه المعطيات لجأ العديد من الشّعراء إلى الكتابة المشهدية في الشّعر، من خلال البناء لأحداث افتراضية في النصّ في مكان وزمان افتراضيين كذلك، فأصبحنا ننتقل ذهابا وإيّابا من المشهديّة الشّعرية نحو المشهديّة السّينمائية والعكس بالعكس. ‹‹فإنّ الصّورة السّينمائية هي ما كان يطمح الشّاعر إلى تمثيله في نصّه، عبر اللّغة الشّعرية التي يمكن تأمّلها عن طريق الخيال وهنا تتماس المشهديّة بين السّينما والشّعر... ويقول أحمد محمد الصغير في بحثه المعنون –الصّورة الشّعرية الدّرامية في قصيدة الحداثة العربية- ‹‹لقد استمدّ الشّاعر الحداثي من المونتاج السّينمائي تقنية الصّورة الشّعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السّينما، لأنّ الخطاب الشّعري الحداثي قد انفتح على جميع الفنون الأخرى واستفاد من أدواتها››[9]. ولعلّ هذا الأمر يوضّح لنا قوّة الخطاب وثرائه الدّلالي والفنّي، ولا سيما إن اجتمع مع ما نشهده اليوم من تطوّر في المجال التّواصلي ومن سرعة العرض وتعبيراته التّي توفّرها التّكنولوجيا الحديثة ومختلف برامج الكمبيوتر المعاصرة، كلّ ذلك جعل من الشّعر فنّا قريبا من السّينما التّي تكون وبجميع تجلياتها تقريبا سردية ومرئية شأنها شأن الشّعر الذي يكون سردي محكي.فنحن نلاحظ تغيّر مفهوم الشّعر، فقد أصبح قادرا على التقاط المشهديّة وخلق أنسجة تواصل وتكامل ما بينه وبين الكتابة بالصّورة وتقنيّات التّركيب والتّوليف والحسّ البصري. و‹‹يمكن التّعرض لبعض التّجارب السّينمائية العالمية التّي حاولت أن تجد لغة مشتركة بين الشّعر والسّينما، منها تجربة الكاتب والشّاعر الفرنسي جاك بريفير(1900-1977)الذّي انتقل إلى السّينما كاتبا للسّيناريوهات ومخرجا، كذلك نذكر تجربة الكاتب والشّاعر والمخرج الإيطالي بيرباولو بازوليني(1922-1975). ››[10]‹‹

فالشّعر-إذا- هو مرجع الواقع، وهو من يصنع مفاهيم الأشياء والأحياء، وهو من يمنحها وجودا متجدّدا في الأرض››[11]. ولذلك يحاول البحث إيجاد ذلك المتخيّل المشترك بين الشّعر والسّينما، متمثّلا في سينمائية الشّعر وشعريّة السّينما.

2 ـ من المشهديّة الشّعرية إلى المشهديّة السّينمائيّة: المتخيّل المشترك

تفيد بعض الدّراسات بأنّ الشّعر ولد من المسرح. هكذا تصبح القصيدة عبارة عن قصيدة مشهديّه، عند مسرحة النصّ الشّعري.كما تفيد بحوث أخرى بأنّه كان لظهور السّينما أثر عظيم على الشعر، فالمشاهد التّي يقدّمها الفيلم السّينمائي هي تقريبا ذاتها التّي يطمح الشّاعر لرسمها طوال عدة قرون. وبناء على ذلك يمكننا اعتبار المشاهد السّينمائية كقصائد من نوع خاص يدرّب الشّاعر خياله على كتابتها قبل اختراع الكاميرا بعصور كثيرة.وعليه يمكننا أن نستنتج بأنّ الإخراج السّينمائي للفيلم الحركي عمل على تطوير الصّورة المشهديّة للنصّ الشّعري وعلى تأكيد معانيها وترسيخ أهدافها وخلق حالة إبداعية وجمالية. فيحيلنا التّفسير الدّلالي الحرفي للمشهد مباشرة على الرّؤية والعين تحديدا والحواس والعقل عامة. وإذا ما تدرجنا إلى مفهوم المشهد السّينمائي، بما هو وحدة للسّيناريو،فهو في إطاره العام يعتبر حدث يقع في زمان ومكان وإيقاع معيّنين. ويبنى المشهد كذلك من لقطات متتالية لتكون – هذه اللّقطات- مجتمعة أبعاد المشهد وإحداث التّأثير والإحساس بفكرتها. وعلى رأي أحمد فاضل ‹‹فليس هناك شيء مثل المشهد أقدر من أن يمنح الحياة والحركة للقصة –وبالتّالي للفكرة المقترحة-... ومن اللّقطات تتكوّن المشاهد وبتجمعها يمكن الوصول إلى فيلم متكامل ودراما ممتعة...››[12]. أمّا ‹‹المشهديّة،فهو مصطلح يختصّ بالمشاهد ذات العلاقة بالسّرد. بينما المشهد هو وحدات سردية متقطعة في شكل صور تؤلّف مع قصّة››[13] . وقد أظهرت القصيدة المعاصرة قدرة هائلة في التّواصل مع الفنون الأخرى، ولاسيما السّينما. وكان ذلك من خلال محاولات أوليّة مع قدماء الشّعراء الذّين قدموا نصوصا تقترب في بنائها وكذلك في طريقة عرضها من أسلوب المشهد السّينمائي. واتّسع مجال هذا النّمط من التّقديم شيئا فشيئا حتّى أصبحت ظاهرة التّصوير المشهدي من أبرز الظّواهر الفنيّة في القصيدة المعاصرة، عندما نتحوّل بالنصّ الشّعري من عمل مقروء إلى عرض مشاهد ومسموع، أي صورة متحرّكة تمتثل أمامنا بحضور قويّ. ويؤدّي ذلك إلى التّنقّل بالمتلقّي من نمط القراءة سامع إلى نمط القراءة مشاهد، وتدخل بذلك الصّورة المشهديّة ضمن ما يعرف بالصّورة الكلية الشّاملة. كما تكتسب الصّورة الشعريّة المشهديّة قيمتها الفنيّة من مجال الرّؤية التّي تستدعي وجودها، أي من قدرتها على بلوغ مفهوم خاصّ بها،

وكذلك توليد الإحساس بالتّجربة المعروضة.فعلى رأي الكاتب والمخرج السّينمائي حسين السّلمان: ‹‹ هنا في هذا التأمّل أبحث عن الأهميّة البصريّة للسّينما...››[14].ويستند تبعا لذلك كلّ من الشّعر والسّينما إلى مرجعيّات خاصّة، وللتعرّف على هذه العلاقة والتّي تعتبر حسب رأيينا مثيرة للاهتمام، قد خصّصنا هذا العنصر إلى توضيح العلاقة القائمة ما بين القصيدة الشّعريّة والمشهد السّينمائي ضمن الأفلام المتحرّكة الخاصّة بتميم البرغوثي [15]وهو شاعر فلسطيني الأصل، اشتهر على نطاق واسع بالعالم العربي بعديد القصائد.فإنّ المتأمّل في مغلب أعمال تميم البرغوثي الشّعرية وقصائده يلاحظ بوضوح أنّه غالبا ما يعمد إلى جمل مشهديّه قريبة من لغة السّيناريو في السّينما أو المسرح. كما نجد في متنه الشّعري السّردي صورا بصرية حسية قريبة من صور الفنون البصرية كالسّينما، فالصّورة في سرد تميم ‹‹هي شقيقة الصّورة الشعرية››. ويتّسم شعر تميم البرغوثي كذلك بهيمنة الحسّ الوطني وقضايا مجتمعية تهمّ البلدان والثّقافات العربية بصفة عامّة، إذ أنّه أخذ على عاتقه قضية وطنه المسكون فيه ولم يغادر روحه يوما رغم بعده القسري عنه، بل إنّه تجاوزها معبرا عن وجع الإنسانية. وينبني شعر تميم البرغوثي في أغلبه على مضامين هادفة مفعمة بالحماسة والأحاسيس والمشاعر، والانفعالات التّي تكون كفيلة بتحريك تفاعل القارئ وإثارة انتباهه. ولمّا كان ‹‹ الفيلم كتابة بالصّور››، من هذا المنطلق لجأ تميم إلى تقنية المشهديّة واللّقطات المتحرّكة لتجسيد الأفكار والمضمون وبث الرّوح والحركة في تلك اللّقطات التّي يقتطعها من الحياة، متّحدة مع الرّمز والخيال للتّعبير عن مشاعره ورؤيته للعالم وتصوير الواقع وإعادة صياغته بصورة فنيّة جاذبة. وقد صدر لتميم عديد المؤلّفات والدّواوين، نخصّ منها بالذّكر ديوانه بعنوان - المنظر- عن دار الشّروق بالقاهرة سنة 2002، وهو ديوان منشور باللّهجة العامية المصرية، ويضم هذا الدّيوان عديد القصائد. ونخصّ بالدّرس القصيدة بعنوان ‹‹ المنظر ›› التّي تقدّم مشهديه وصفية لمقهى مصري. حيث يصف تميم البرغوثي الشّخصيات، هيآ تهم وحالاتهم النّفسية والجوّ العام بالمقهى، وهو ما سنحاول عرضه فيما يلي بالجمع بين كلمات القصيدة مفصلة، ومصاحبة بالمشاهد المدرجة، نص مقابل صورة مشهديه.

خذ عندك أوصف قهوة في الشارع	قاعد ينطق فوقها أحوالهكما الكورة	مشوار طويل عالرجل زي القط

كل الي قاعد فيها حاطط رجل فوق الثانية والرجل الي فوق وكأنها هتشوط	يبحلق فيها ويفكريبحلق فيها ويفكر	متكوروالرجل تتمرجح كفعل المهدمن هزاته تلقى القط متخدر
 مترصصين كده جنب بعض كأنهم لازمة على نوتة موسيقى قاعدة تتكرر	 والشيشة جنب الشيشة والليات خطوط بالورب زي قوايش العسكر	 الكل ثابت خالص إلا القهوجي
 مارر على صف الكراسي يوصل الطلبات	 ده واد رصين	 وده قهوجي
 وده بهرجي	 وده أيوجي	 وده معترض
 وده واد ما بين الإثنين الرجل فوق الثانية والرجل الي فوق وكأنها هتشوط	 رأي الدخان الهادي في العباسية ناقشه على الهواء نقاش والصبح والسبورة شاش بيغلف المنظر بيلصمه تلصيم كأنه لزق أو ضمادات	 والشمس زي طبيبة إيدها ثقيلة على المساكين تطلع تشيل الشاشعن المنظر فيتكسر
شعر تميم البرغوثي/ رسوم وإخراج خالد صدقة- تحريك إسلام أمين هندسة الصوت عز يغوري عيد https://www.youtube.com/watch?v=4fvBrksGqmg		

فلا يخفى عنا ذلك النّزوع المشهدي داخل هذه القصيدة ‹‹فهي فيها فرجة ››، وككلّ قصيدة مشهديه هي قابلة لنوعين من القراءة، قراءة في مسرح لغوي، من خلال الألفاظ اللّغوية المسترسلة والمنظومة يتكفّل القارئ باكتشافها واكتشاف بعدها الشّعري، وقراءة في ذهن القارئ تتكفّل معاني

القصيدة ببلوغها. فتفارق القصيدة مسرح نظمها لتدخل ذهن قارئها،ولعلّ هاته الأبيات التّي عرضت في شكل مشاهد أو وحدات سرديّة تسعى إلى رسم مشاهد صغيرة بلغة حسيّة سينمائيّة وبصريّة تتحرّك خلالها الشّخوص والأحداث بطريقة معبّرة.فإنّ تميم ومن خلال هذا النّمط السّردي وكأنّه يوظّف الصّور السّردية ذات العلاقة المتينة بالسّيناريو السّينمائي، وبالخصوص عند تحويلهلتلك المقاطع السّردية إلى صور بصريّة حركيّة ولقطات سينمائيّة حيّة. وهو ما يحيلنا على المشهد السّينمائي المتحرّك بالخصوص. كما أنّ أغلب القصائد مع تميم البرغوثي تتكوّن من نواة سرديّة منفصلة شكلا، ومتّصلة من خلال المضمون، وذلك عبر آليّة التّقطيع البصري في شكل مشاهد ممّا يجعلها حسب رأيينا شديدة القرب للكتابة السّيناريستية، والتّي تكون في صيغة صور سردية قائمة على إيقاع من عرض الصّور الشّعرية.هذه ‹‹ التّقنية ذات التّعالق الدّرامي بالمشاهد السّينمائية››[16]. ولمّا كان الشّعر في تصوّر كولردج ارتحال دائم نحو الجدّة، وبحث متزايد عن الصّور والمعاني التّخييلية. فهو يكتنز لا محالة بغايات جمالية يبغي الشاعر تحقيقها من خلال تشكيل مكونات قصيدته فتكونكإمتاع للمتلقي. ‹‹فالقصيدة هي ذلك النّوع من التّأليف الذّي يتعارض مع المؤلّفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر››[17] إذ ليس من مهامّ الشّعر عرض الحقائق العلمية ونقل الظّواهر الإدراكية بصورة حرفية فقط، وإنّما تتأتّى المتعة الشّعرية من قدرة مضامينها وصورها على تحرير قارئها من إدراكه المحدود وانفعالاته العاطفية المألوفة وإدماجه في السّياق التّخييلي لتجارب الشّاعر. ولعلّ تميم البرغوثي- صحبة فريق العمل المصاحب له من مخرج ومهندس صوت ومصمّم للرّسوم –قد نجحوا في خلق وزن سمعي بصري متناسق ما بين تتابع المشهديّات –الرّسوم المتتابعة، والنصّ المنظوم وفق وزن شعري متّزن ونغمي نقل لنا – المنظر- مثلما ارتأى تميم تسميته أو مشهد المقهى المصري. وعلى رأي كولردج أيضا: ‹‹فلا تقتصر فاعليّة الوزن – من خلال قصيدة تميم البرغوثي- على مستوى البناء الشّكلي والمحتوى الدّلالي للشّعر، وإنّما تتّصل كذلك بالجانب العاطفي للشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء... بقدر ما يعمل الوزن في نفسه من أجل نفسه فإنّه يميل إلى أن يزيد الحيويّة والقابليّة لدى كلّ من المشاعر العامّة والانتباه... ›› ويقول أيضا‹‹الوزن في ذاته هو ببساطة باعث للانتباه، ولهذا فهو يثير السّؤال التّالي: لماذا يبعث الانتباه بهذهالطّريقة؟ لا يمكن أن يجاب على هذا السّؤال بمتعة الوزن فقط بل هي مشروطة بمناسبة الأفكار والتّعبيرات التّي يضاف إليها الشّكل المنظوم ومعتمدة عليه››[18]. فإنّ قيمة الوزن حسب رأينا ومن خلال عمل تميم البرغوثي، لا تكمن فقط في نظم

القصيدة الشّعرية أو الخاطرة الشّعرية،بل في قدرته على تأكيد المعاني الشّعرية وترسيخ الصّور التّخييلية في الذّهن من خلال طاقته الإيحائية ضمن وحدات موسيقية منسجمة.فمن خلال أفلام تميم المتحرّكة نلاحظ وزنا إن شأنا بصريّا يخلقه مع كل عمل يقدّمه عند التّركيز على تقديم مشهديّه مزدوجة، فهي مشهديّه من واقع يومي في مقهى مصري شعبي من جهة، ومشهديّه أكثر عمقا خلقها تميم من خلال تتابعيّة الشّخوص بالفيلم أو المقطع المتحرّك، ممّا خلق بدوره وزنا استثنائيا رمزيا مشكّل من مادّة جرافيكية مخصوصة لمجموعة من البورتريهات التّي بدت وكأنّها تقصّ علينا مشهديّه مجتمع وحضارة بأكملها. فإنّ الشعر من خلال تجربة تميم البرغوثي يمكن أن يقدّم سردية مصرية محكية. ولعلّه ومثلما صرّح بذلك‹‹ ...السّينمائي الفرنسي جاك كوكتوذات مرة ... محكوم على السّينما أن تكون شعرية››[19]وإن دلّ هذا القول على شيء فهو يدلّ على العلاقة الرّابطة ما بين الشّعر والسّينما، ‹‹فلا مجال لنفي التّداخل بين المجالين،...أحدهما مرئي والآخر غير مرئي›› ولكنالسّؤال المطروح ها هنا: هل العبور من الشعر إلى السّينما أو العكس من السّينما إلى الشّعر قادر على صياغة مسافة جديدة ثالثة تؤدي إلى ‹‹شعرنة›› الصّورة السّينمائية وعبور القصيدة إلى الفيلم؟ماذا يمكن أن يضيف هذا الأسلوبلتفاصيل الحياة اليومية والنّتاج الشّعري الجديد؟ ما هي ربّما الخصوصيّات الفنيّة والتّقنية المستخدمة؟ وماهي مداولاتها الفكريّة والجماليّة؟

3- البورتراي:ماهية خاصّة تتدرّج نحو العموم

لقد دأب الإنسان منذ عصور قديمة إلى تسجيل حالات الإنسان أو الشّخص السّعيدة أو الحزينة، المتأمّلة أو الغاضبة وبعديد السّبل الفنيّة والجماليّة المطروحة حسب كلّ عصر من العصور. ولمّا كانت الصّورة الشّخصية - صورة الوجه - هي من أهمّ الأنماط تعبيرا عن الحالات النّفسية والمزاجية للإنسان. فالوجه وحسب بعض الدّراسات يعتبر ‹‹ ككتاب مفتوح، نقرأ من خلاله حالة صاحبه الآنية وتستشف منه تركيبته النّفسية ككلّ››. ولا تقتصر الصّورة الشّخصية أو البورتراي[20] على وسائل التّعبير التّقليدية، كالرّسم والتّصوير والنّحت والحفر، بل تعدّتها لتصبح محور اهتمام التّصوير الضّوئي والتّصوير المتحرّك والثّابت على حدّ السّواء. فمثّل البورتراي مادّة رئيسية لعدد كبير من الرّسامين التّشكيليين ورسّامي الكاريكاتير القديمة والمعاصرة كذلك، وهو محلّ اهتمام السّينمائيين مثلما سنحاول كشف ذلك. فإذا كان هدف جاستون باشلار التّعبير عن الواقع واليومي للإنسان أو الطّبيعة المجاورة له بالكلمة الشّعرية، فمثل الشّاعر كمثل الفنّان عندما يهتمّان بمهمّة تجاوز الواقع الحسي المباشر من أجل النّفاذ إلى الواقع المخفي. ‹‹ويجب أن نلاحظ

هنا أنّ الانفصال عن الواقع المباشر(Immédiate Reality) وعن الملاحظة البصريّة (Visual observation)، ينجم عن أن كلاّ من حلم اليقظة والخيال الذّي يتحلّى بهما الفكر العلمي، يتأسّسان عن طريق الانفصال عن المباشر، ولهذا قد تساءل باشلار في كتابه – العقل العلمي الجديد: عن ماذا يعني في الحقيقة- الإيمان بالواقع؟ وماهي فكرة الواقع؟ وماهي الوظيفةالميتافيزيقية الأساسيّة للواقعي؟ وهو يجيب بقولة: ‹‹ إن الإيمان بالواقع هو- ما هويّا- الاقتناع بأنّ الوجود يتعالى على المعطيات الحسيّة المباشرة، أو بالأحرى الاقتناع بأنّ الواقع الخفي يتضمّن ما هو أكثر من مجرّد الواقع المعطى المباشر...›› [21]. وبناء عليه فإنّقراءة قصيدة ما يعدّ حدوث خبرة بهذا الغموض، بتلك الصّور المتراكبة وبالتّفسيرات المتعدّدة. فإنّهذا التّراكب الذّي يطرحه تميم البرغوثي من خلال مشاهده ليس بالاعتباطي، كما أنّ تركيزه على البورتراي في فيلمه المقدم يوحيبالاستمرارية والشمولية. فكأنه أراد سرد الحاضر بالاستناد للقديم، لأصول فكرية جماليّة وفنيّة متغلغلة في التّراث والحضارة المصريّة القديمة.فالشّعر حسب ما أورده باشلار ‹‹هو مبدأ التّزامن الماهوي – une simultanéité essentielle- الذّي فيه يكتسب الوجود الأكثر تبدّدا وتفكّكا وحدته، إذ أنّه تأسيس للحظة مركّبة، ترتبط بتزامنيآت عديدة يقوض بها الشّاعر الاستمرارية البسيطة للزّمان المتّصل، أي أنّ التّزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النصّ وتتابع في الصّور››[22].هكذا أراد تميم تحقيق ماهيته الشّعرية من صلب الزّمان المتّصل. أمّا في مصر الفيوم بمصر، التّي شهدت أبرز مثال يذكر عبر التاريخ، بورتريهات الفيّوم[23]، ‹‹ هي شخوص ذو عيون واسعة بها لمعة الحياة بشكل معتمد، متشابهون لكن لكلّ منهم ملامحه الخاصّة، وتملك تلك الوجوه دلائل على موهبة صانعيها في رسم بعض من أوّل البورتريهات الواقعية، ربّما في تاريخ فنّ البورتراي››[24]. وقد وصفت هذه البورتريهات بأقدم لوحات تصوير الوجه البشري بالكون.إنّه تواتر في العرض يحملنا لإحساس بالتّجاوز ما بين هذه البورتريهات وشخوص الفيلم القصير الخاصّ بتميم البرغوثي. فكأنّنا بتميم وفريق العمل المصاحب له قد أرادوا استرجاع الواقع الفكري الحضاري لهذا الفنّ، ولمشهديّه المقهى المصري، فروادها هم كأيقونات فنيّة تطرح مبدأ ما هوي خاصّ حضاري مصري، فرغم اختلافاتهم تجمعهم أصولهم الحضاريّة. فتميم إن شأنا طرح تعدديّة الشّخوص واختلافاتهم من جهة، ولكنّه أيضا يطرح وحدة حضارية فكرية وفنية كذلك. فحتّى على مستوى اختياريّة الألوان هي تقريبا من نفس لوحة الألوان، ونفس البهرج في التّسلسل التّشخيصي إن شأنا.فكأنّ لبورتريهات تميم البرغوثي ولوجوه الفيّوم قيمة تاريخية للفنّ، فهي انتقال من الفنّ

المصري الذّي اشتهر بالرّسم على الجدران والكهوف إلى الرّسم المتحرّك المعاصر. فإنّ الشّخوص المدرجة في فيلم تميم توحي بحركة المقهى التّي تجمع ما بين الحياة في التّجمّع والاختلاف، والموت إن شأنا في التّجاور لزمن طويل، مثلما يقول النصّ الشّعري-مترصرصين ومرصرصين/ كده جنب بعض كأنّهم لازمة موسيقى قاعدة تتكرّر-، فترمز للعاطل عن العمل وللذّي تحمله ضغوط الحياة لأن يجلس كجثة هامدة على كراسي المقهى لا يفعل شيئا سوى أنّه ينتظر الوقت يمرّ- قاعد ينطق فوقها أحواله-فإنّ النصّ كما الصّور المصاحبة يتضمّنان دلالات ثنائية، قد جعلنا الجوّ الجمالي للفيلم المتحرّك نستحسنها.

ولعلّنا نشير أيضا إلى أسلوب رسم البورتراي الشّبيهبالأقنعة [25]وهي أكثر الفنون انتشارا بين الشّعوب الإفريقية والمعبّر القويّ عن الهويّة الحضاريّة لشعوب إفريقيا. وإذا ما اتّبعنا التّسلسل التّاريخي للحضارات فإننا نجد أن أبرز حضارة لها علاقة وطيدة بهذا الفنّ وأعرقها هي حضارة وادي النّيل إذ أنّها أقدم حضارة إنسانية شمال القارّة الإفريقية. وتبقى هذه الأقنعة مع كلّ العصور تؤكّد الهويّة الثّقافية للقارّة فهي واحدة من أبرز وأهمّ الفنون المتوارثة، التّي كانت تشكّل مزيجا من ثقافات الفنون والمذاهب المختلفة ولذلك كانت كلّ نوعية من الأقنعة تعكس حدثا أو موسما أو موضوعا معيّنا.ولعلّ أبرز مثال يذكر الفنّان بابلو بيكاسو ومرحلته الفنيّة التّي سمّيت بالمرحلة الزّنجية وامتدّت من سنة 1907 إلى سنة 1909تقريبا، والتّي عبر بيكاسو فيها بطريقة طريفة ومميّزة عن أثر القناع والمنحوتات الإفريقية التّي كانت أحد مصادره الفنيّة البصرية والفكرية الهامّة في تلك الفترة. وظهر ذلك في العديد من البورتريهات التّي أنجزها والتّي أدرجنا إحداها بالجدول الموالي. فقد عكس تناوله للوجوه والأجسام مدى تأثير الفنّ الإفريقي عليه وعلى العديد من فنّانين أوروبا في الحقيقة، وهو ما كان بمثابة الشّرارة التّي فجّرت ثورة الفنّ الحديث بظهور التّكعيبية والتّجريد. فإنّ فنّ بيكاسو تحدّى المعايير المتعارف عليها في البورتراي، فلم‹‹...يكن بيكاسو يرسم البورتراي بناء على طلبات تأتيه من الخارج بل كان يختار شخصيّاته حسب الرّغبة والمزاج ومن ضمن المحيطين به، ولذلك كان يتمتّع بحريّة نادرة في تصوير ما يريد وبالأسلوب الذّي يريد وكان يضمنه ما شاء من الخطوط والألوان التّي تمتزج بالذّاكرة والتّي تعكس الطّريقة التّي يرى بها الشّخص الذّي يرسمه››[26].

قناع افريقي

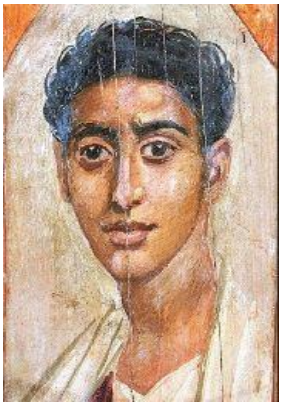
https://picclick.co.uk/Art-African-Mask-Dan

رسم لخالد صدقة

https://www.behance.net/sadaq

مثال من البورتريهات المدرجة بالفيلم المتحرك لتميم البرغوثي

https://www.youtube.com/watch?v=4fvBrksGqmg

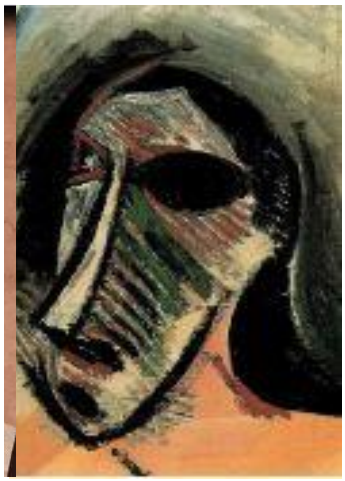


مثال من بورتريهات تعود لعصور قديمة تعرف- بوجوه الفيوم-

https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/547951

قناع افريقي

https://picclick.co.uk/Art-African-Mask-Dan-Bassa-

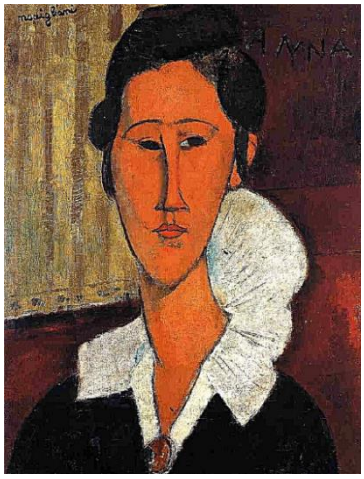


مقطع من لوحة آنسات أفينيون لبيكاسو

https://www.timeout.fr/paris/art/5-choses-a-savoir-sur-les-demoiselles-davignon-de-pablo-picasso

بورتراي لشخصية من الفيلم

https://www.youtube.com/watch?v=4fvBrksGqmg



بورتراي لأميديو موديلياني

https://www.alamyimages.fr/photo-image-juan-gris-par-amedeo-modigliani-1915

وفي الحقيقة قد تبع الفنّان الإسباني في هذا الأسلوب الفنّي في رسم الوجوه بأسلوب القناع العديد من الفنّانين نذكر على سبيل المثال الفنّان خوان غريس والفنّان أميديو موديلياني أيضا، فنحن نلاحظ التّشابه الكبير بين هيكلة الوجوه المقدّمة والبعض من تركيبية الأقنعة الإفريقيّة. ولذلك أكّدت

عديد الدّراسات بأنّ فنّ الأقنعة الإفريقيّة هو فنّ رمزي يهدف من خلاله الفنّانين من جهة إلى محاكاة أرواح الأجداد، ومن جهة أخرى إلى حياكة أفكار مختلفة. واستمرّ الشّغف بهذا الأسلوب ليشمل الفنّانين والمصمّمين المعاصرين أمثال خالد صدقة منجز الرّسوم بالفيلم المتحرّك الخاصّ بتميم البرغوثي. فلا شكّ أنّنا نلاحظ قرب نمط تشكيل ورسم البورتراي الخاصّ به سواء المثال المدرج بالجدول المقدّم أو الشّخوص المقدّمة بالفيلم المتحرّك، ففيها تطابق ونمط شكلي قريب من القناع الإفريقي. هكذا تأتي الاحتفاليّة من منطق سعي الإبداع أو المبدع نحو تبادل الثّقافات بين دول حوض النّيل للتّعريف بمكنوز الدّول الإفريقيّة التّي تزخر بروائع العادات والتّقاليد. ولمّا كان الشّاعر تميم البرغوثي من الشّعراء الذّين يسيرون نحو التّجديد والتّجريب محدّدا أهدافه نحو الابتكار بلا قيود تحدّ من تدفّق الأفكار الشّعرية لديه، والتّي تنبع حتما من احساسه الدّاخلي ورؤيته الشّاملة للثّقافة العربيّة والواقع العربي، فإنّشعره كان منفتحا على ميادين التّأويل واستخراج المضامين والمعاني، والتّجديد في إلقاء الأفكار ولا سيما طريقة تقديمها، الطّريقة الجاذبة لنا كمتلقين. فلعلّنا ندرك بأنّالصّورة الشّعرية- المشهديّة لدى تميم البرغوثي تتطوّر عبرالخيال الذّي يعتبر الآلة أو الميكانزيم المحركة لفعل الكتابة الشّعرية. ‹‹ فالصّورة بماهي خيال هي بالأساس فعل نفسي وواقع قصدي وهذا ما يجعلنا ننظر إلى كلّ تمثيل تخييلي على نحو من الامتلاء العيني والإدراك الخارجي أسوة بما جاء به هورسل –Edmund Husserl- ›› في فكرة الفينومونولوجيا››. ولكن أكثر من مجرّد تشكيل للصّور سعى بعض الشّعراء إلى خلق وابتداع عوالم جديدة ... يتحوّل معهم المشهد الشّعري من تجربة واعية إلى فضاء حلمي يحتمي به ويحملمقاصده، ليصوّره على شاكلة خاصّة يتفرد بها››[27]. لعلّنا ندرك بعض ملامح هذا التّوجّه الفنّي في تشكيل الصّورة عند تميم البرغوثي، عندما تعاقبت المشاهد الشّعريّة البصريّة بنمط سريع وكانت في معظمها مقرّبة جدّا على وجوه الشّخصيّات، استدعى من خلالها الشّاعر الماضي في مقابل واقع المجتمع المصري والأمّة العربيّة بوجه عام. فمثّلت هذه الشّخوص بدورها مصدر تأثير وانفعال لدى المتلقّي ينتج من خلال التّوليف الذّي اعتمده البرغوثي في تشكيل صورهالمشهديّة.‹‹ لعلّه شكل من أشكال التّورية التّي تتحوّل، وهي تذكّرنا بتكعيبيّة بيكاسو، كلّ صوره تبدو مستقلّة عن الأخرى ظاهريّا ولكن لها منطقا خاصّا في ذهن الشّاعر. ››[28]. فإنّ تميم البرغوثي يشكّل الصّورة كما انبثقت في ذهنه، يفكّكها ويحرّرها من المألوف لترسم بآليّات فنّان بارع يهدم ما اتّفقت عليه الاستعمالات الفنيّة المألوفة فينشئ عبرها عالمه الخاصّ. هي إن شئنا رؤية تصويرية ترفض

حصر الإبداع الشّعري في العروض والبلاغة وتعوّضها بأخرى مبتكرة. هو إذا عالمه الخاصّ الذّي يثير في أذهاننا عوالم أخرى نبتكرها من ابداعه المراوغ، صور شعرية في مشهد كلّي أشبه بومضات يجمعها البرغوثي ‹‹ويرصّفها على قارعة الحياة››. ومن خلال تجميع اللّقطات التّي كوّنتها الرّسوم الجرافيكية يضعنا الشّاعر أمام مشهد سينمائي متكامل وكأنّنا نتابع مشاهد حيّة من فيلم سينمائي متحرّك.فكان الهدف المحرّك لكلّ تصوّرات تميم هو إبراز الطّبيعة الحقيقية للغة الشّعر وتعريفة لشخصيّة المواطن المصري في نفس الوقت. ‹‹وقدعبّر كولردج بنفسه عن ترابط انشغالاته حين استنتج السّؤال ما الشّعر؟ يقع في صلب ما الشّاعر؟ إلى حد أنّ الإجابة على واحد منهما متضمّنة في حلّ الآخر.فالأوّل يهتمّ بمعالجة العناصر الجماليّة والمكوّنات اللّغوية للنصّ الشّعري، ويتّصل في ذلك بمعالجة موضوع الفعل الخيالي وتجليّاته عبر النصّ، في حين يركز الثّاني على الملكة الذّهنيّة والجانب النّفسي والعاطفي لدى الشّاعر باعتباره منتج العمل وبذلك يهتمّ بمقاربة طبيعة النّشاط الخيالي وخصائصه الإدراكية››[29].ولذلك حرص تميم على اختيار أجمل الأساليب والألفاظ الأكثر دلالة عن المعنى الشّعري وأقواها إثراء لتخييليّه القصيدة حتّى تكون المتعة الجماليّة والفنيّة بمثابة ميثاق ضمني بين الشّاعر والمتلقّي.ولعلّه ذات السّبب الذّي ينظر للشّعر بوصفه أسلوب الحياة الإيقاعيّة والفكر مثلما حدّده باشلار بوصفه ‹‹...ميتافيزيقا لحظيّة une Métaphysique instantanée، أي أنّه انبثاق الوجود في طبيعته الماديّة، وتجلّي للحياة عبر حيويّتها في تلك اللّحظة الشّعرية من خلال صورة شعرية لها زمنها الخاصّ المستقلّ عن زمان الحياة››[30].

4- الصّورة المتحرّكة: من السّيميولوجي إلى السّيميو ثقافي

ولما كانت السّيمياء كعلم تحليلي يبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشّكل والبنى الدّالة. وكانت الأشياء والصّور والمواضيع الإبداعيّة تحمل دلالات وكانت للدّلالة أهميّتها القصوى في التأّثير بواقعنا قد نشأ في مجال السّيمائيّات تيّار فكري تحليلي يبحث في هذا المجال. ولعلّ رولان بارث من أوّل الممثّلين لهذا الاتّجاه ‹‹ فإنّ البحث السّيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنساق الدّالة، فجميع الوقائع والأشكال الرّمزية والأنظمة اللّغوية تدلّ، فهناك من يدلّ باللّغة وهناك من يدلّ بدون اللّغة المعهودة، بيد أنّ لها لغة خاصّة، ما دامت الأنساق والوقائع كلّها دالّة فلا عيب من تطبيق المقاييس اللّسانية على الوقائع غير اللّفظية أي الأنظمة السّيمائيّة غير

اللّسانية لبناء للطّرح الدّلالي››[31]. ومن بين السّينمائيين والمنظّرين والفلاسفة الذّين اهتمّوا بسيميوطيقا السّينما نذكر ‹‹كريستيان ميتز›› و ‹‹وإمبرتو إيكو›› و‹‹ جان ميرتي››. هذا ويعدّ كرستيان ما تز من أوائل الدّارسين الذّين أسّسوا نظريّا لسيميوطيقا الصّورة السّينمائية، وأهمّ الذّين خاضوا غمار المنهج السّيميائي ووظّفوه في دراسة السّينما كمجال للتّواصل والتّعبير السّمعي البصري. وقد اعتبرته ‹‹ برنارد توماس›› بمؤسّس سيميولوجيا السّينما، والمرجع الأهمّ للتّعبير الأيقوني السّمعي –البصري في عصرنا الرّاهن.فالصّورة الفيلمية هي بالأساس صورة أيقونيّة مركّبة ومتحرّكة وتخضع لجماليّات المونتاج. فهي تجمع ما بين الخطاب السّمعي، والخطاب اللّفظي والخطاب البصري. ومثلما أورد كريستيان ميتز في تعليقه عن الصّورة السّينمائية قائلا بأنّها ‹‹الصّورة السّينمائية ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، وإنّما هي صورة متعدّدة تتألّف في تعاقب عدّة صور››[32]. فإنّ للصّورة السّينمائية وفق هذه الخصوصيّة لها دراسة أيقونيّة كبرى تجعلها أكثر إيحاء وجاذبيّة. وثاني الخصوصيات المشار إليها وفق هذه الدّراسة هي النّسيج الميكانيكي الذّي يجعل من الصّورة السّينمائية نتاج لعمليّة في التّسلل الفنّي والآلي في ذات الوقت، فهي إن شئنا كوسيلة لنسج ميكانيكي للواقع الممزوج بالخيال أو الخيال الدّال على الواقعي. فالفيلم السّينمائي المتحرّك وفقا لهذا الطّرح هو عبارة عن وحدة دلاليّة علاميّة متكوّنة من جملة العناصر البنائيّة السّردية المخصوصة لهذا المنهج التّصويري الفنّي. وهو ما يؤثّر بخصيصة موالية للصّورة السّينمائية ألا وهي التّعددية في الصّور. فإنّ الصّورة في السّينما المتحرّكة متعدّدة ومختلفة في ذات الوقت. فقوة تدفق الصّور على الشّاشة تعطي للمشاهد القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتّداخل والتّماسك بين عناصر الفيلم ممّا يحقّق وحدة لا تتجزّأ في النّسيج البصري المتحرّك. ذلك أنّ للحركيّة ميزة أساسيّة للصّورة السّينمائية، فهي تميّزها عن باقي الوسائل التّعبيرية الأخرى بعصرنا الرّاهن وتجعلها شديدة التّأثير على المشاهد.

عمل تميم البرغوثي

تتابع/حركية /تنوع

فإنّ عمليّة تأثّر المشاهد والمتلقّي عموما بمضامين الصّورة السّينمائية ينشأ منذ بداية عمليّة المشاهدة والعرض التّي تتميّز بها السّينما عندما تأخذ كامل تركيزه لما تتضمّنه هذه الصّورة وهذا المجال من قوّة في الإبهار. ‹‹ فإنّ هذه العمليّة في التّلقّي تعرّضت لها دراسات النّفس التّحليلية والسّينمائية على حدّ سواء ويرى كريستيان ما تز في هذا السّياق أنّ‹‹ السّينما تختلف عن سواها من الفنون كونها تقدّم إدراكا لأشياء غائبة أي متخيّلة وهكذا فالدّال في السّينما هو دائما متخيّل، ومن هذا المنطلق يقدّم ما تز ثلاث عمليّات في فعل مشاهدة فيلم السّينما وهي التّماهي، النّظر، وعبادة الجزء...››[33] ، وبذلك ‹‹ فإنّ مردود السّينما السّريع الأثر في من يشاهدها جعلها تناط بأدوار إيديولوجيّة، فهي تخضع لدوافع أولئك الذّين يحرّكون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة... وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم ونظرتهم للواقع وتعبّر عن انتمائهم الثّقافي.››[34] فإنّ تأثير السّينما على المتلقّين شديد الفاعليّة، وبذلك لا يقتصر دورها فقط على مجرّد التّسلية، بل يتّسع أفق الصّورة السّينمائية ليشمل جوانب حياتيّة مهمّة ومؤثّرة في المجتمع كذلك، كأن تعبّر المشاهد عن الفقر أو البطالة، أو تعبّر عن المقهى الشّعبي المصري.

فصناعة السّينما المتحرّكة من هذا الجانب تقدّم ألوانا مختلفة من التّسلية والتّرفيه المحملة بالمعرفة وبالقيمة وربّما يعود ذلك لما تحتويه الصّورة بالسّينما من نظام وطرح سردي قادر مقارنة بأنظمة تواصليّة وتعبيرية أخرى من إنتاج التّأثير الإيديولوجي للسّينما.تبعا لذلك يمكننا التّخلّص إلى أنّ إقبال الفرد على السّينما راجع لما توفّره من تسلية يصبح خاضعا كذلك إلى شروط المجتمع والثّقافات الدّارجة فيه.وقد أكّد كريستيان ما تز في كتابه اللّغة والسّينما كذلك ‹‹ أنّ الفيلم ليس أنموذجا من السّينما فقط بل هو أيضا أنموذج من الثّقافة أيضا، لأنّ الفيلم عبارة عن نسق من الرّموز. فهو نتيجة مجتمع ما من أفكار ومعتقدات يعاد صياغتها في عديد من الأشكال الفنيّة منها الأفلام ››[35]. فنحن نغدو ومن خلال مجال درسنا إزاء وظيفة اتّصالية تقدّم نظاما خاصّا من

العلامات يساعد على عمليّة التّفاعل والتّبادل المعلوماتي والفكري داخل المجموعة البشريّة. وتكون مختلف هذه العلامات كمفهوم معادل للأشياء والأغراض والظّواهر بالواقع والتّي تعبّر عنها مشاهد سينما التّحريك. وتكمن القدرة والأهميّة الأساسيّة - للعلامة ﴿البورتراي / القناع﴾كماهية- في آدائها لتلك الوظيفة الإستبداليّة لعناصر الواقع. فإنّ المعلومات السّينمائية – المرئيّة/الصوتيّة- وفق هذا الطّرح تتجاوز النّظر إليها بوصفها مجرّد معلومات، بل إنّها علامات لهذا العصر.

ولعلّنا نتطرّق تبعا لذلك لمسألة التّأويل البصري للعالم الذّي يقوم به المتفرّج، وينشأ هذا التّأويل عند طرح مجموعة من إجراءات المقارنة الذّهنية ما بين عناصر الواقع اليومي المعيشي وبين مشاهد السّينما المتحرّكة. ‹‹ فإنّ هذه العلاقة التّرابطية بين السّينما والواقع تمكّننا من اعتبار الفيلم جزء لا يتجزّأ من الصّراع الإيديولوجي القائم في عصره، ينتمي لهذا الصّراع مثلما ينتمي إلى ثقافة ذلك العصر وفنّه...››[36]، صراع إثبات الهويّة العربيّة وسط ما تعانيه هذه البلدان من أزمات اجتماعيّة، اقتصاديّة وثقافيّة. ولعلّ هذا التّفاعل التّام بين أنساق التّعبير والعلامات هو ما سمّاه لوتمان - وفق ما جاء في الّدراسات- ‹‹بسيمياء الكون-la sémio sphère››، فالصّورة في السّينما المتحرّكة ووفقا لهذا الطّرح تجانب الكلمة في اللّغة، كما أنّ التّمثّل السّيميولوجي لعلاقتهما يعكس القرابة بين هذه المفاهيم. ذلك أنّ الصّورة السّينمائية المتحرّكة تفترض دالّا مرئيّا ومدلولا ذهنيّا، إضافة إلى الرّؤية الفنيّة للمبدعولعدسة الكاميرا عند تشكيل المشاهد وعناصر الفضاء والشّخوص. فكلّ هذه العناصر تقوم على التّحقّق الصّوري وعلى طبيعة الخطاب الذّي يتلقّاه المشاهد.

الخاتمة

إنّالسّينما المتحرّكة إذا،ووفق طرحنا المقدّم تجسّد وسيطا بصريّا يتميّز بخاصيّة الاختزال وبشفرات دلاليّة صوريّة، كما يتميّز بالانتقال المتتالي والمتعاقب بين أحدثة القصّ والأماكن والأزمنة والشّخصيات كذلك. فتجمع بذلك سينما التّحريك بين أطراف المساحةأو الفسحة السّردية في أيقونات مختزلة وموازية للوصف السّردي.فنحن ها هنا إزاء علاقات بصريّة تنشأ ويختلف طرحها من فيلم متحرّك إلى آخر فهي تغدو كعلاقات قوّة يحتكم إليها هذا العمل التّصويري المتحرّك، وقد كانت بالنّسبة لمثال درسنا- البورتراي محور تفكير ما هوي- إن شئنا ربط ما بين

القديم والمعاصر. فإنّ الصّورة السّينمائيّة بهذا الأساس تجسّم إعادة تشكيل وتصميم عناصر الواقعوالطّبيعة لتقديم مشهد آخر للواقع.

ونحن نلاحظ كيف أنّ تفعيل وتوظيف آليّات السّينما المتحرّكة من خلال تجربة البرغوثي يضيف إلى المعنى في المتن الحكائي ويساعد على التّكثيف والاختزال في نفس الوقت. كما أنّه ينجز وظائف التّعبير ويحقّق التّشاكل مع المفاهيم والأفكار المطروحة،فتكتسب الصّورة كما المادّة الجرافيكيّة المدرجة عندها بعدا إدراكيّا –دلاليّا يجمع قضايا الحضارات السّابقة وزماننا المعاصر،ويهتم بانتقال التّأثيرات من نظام إلى آخر. فحسب ما أورده عبّاس خلف علي فإنّ ‹‹الانتقال ضمن آليّات السّينما يخلق لدينا إحساس بفنيّة الأنساق النّصية – والصّورية- معا في مواجهة التّلقّي من حيث تحميل الدّلالة أو تشكيل المعنى المتوازي بين السّطور وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنيّا››[37]. فالصّورة السّينمائية المتحرّكة من هذا الجانب هي مشكّلة بنية ذات تنظيم طريف ومعقّد في ذات الوقت تجعل من هذه المعلومات تبعا لما سمّاها ‹‹ فينير Wiener››، ‹‹ بنى ذهنيّة وانفعاليّة مسؤولة عن تأثيرات بالغة التّعقيد يخضع لها المشاهد وتتدرّج بدءا من الانطباع البسيط الذّي تتركه في خلايا ذاكرته وصولا إلى صقل شخصيّته وتثقيفها››[38]. وهكذا قد يتشكّل أساس اللّغة السّينمائية – الشّعرية من ذلك الإدراك البصري والعميق، فالرّؤية البصرية هي القاعدة في تكوين الوعي الثّقافي ورؤية العالم من خلال السّينما عموما والسّينما المتحرّكة بالخصوص. أي أنّها أساس ومدعّم لامتلاكنا السّيميو ثقافي للعالم ‹‹sémio- culturelle››. وهكذا نتبيّن بأنّ الفيلم المتحرّك - بسينما التّحريك- تتشكّل وحدته الماديّة والشكليّة فتجعل منه موضوعا حسيّا يتّصف بالتّماسك والانسجام من ناحية، ويكون له مدلول فكري باطني والذّي يشير إلى موضوع خاصّ يعبّر عن حقيقة أو واقع روحي ووجداني من ناحية ثانية. وبذلك تكون للعمل التّصويري بسينما التّحريك بنية تمثّل مظهره الحسّي وبنية زمانيّة تعبّر عن حركته الباطنيّة ومعالم الدّلالة ضمنه.

فليس هذا الطّرح السّينماتوغرافي المتحرّك المستحدث مجرّد ترتيب إجرائي للمشهديّة الشّعريّة أو المشهديّة السّينمائية فقط، بقدر ما هو يجسّد بنية وعي كامل وتمشّي فكري إبداعي قائم الذّات ونشيط في التّعاطي مع الشّكل، الفضاء، والحركة والزّمن.فتتنوّع هذه العناصر في نسيج بصري متجانس يوحي بتناسق كلّ عناصر المشهد السّمعي البصري المتحرّك. كما أنّ عنصر الحركة لا

يتشكّل فقط من تلك الإيقاعات التّي تحدثها عناصر المشهد المتحرّك المقدّم فقط. بل أيضا يستقيم التّفاعل الحركي من خلال القدرات البصريّة الذّهنيّة للمشاهد فهو إن شئنا القول يتحسّس الحركة النّشيطة التّي تبعث في المشهد السّينمائي المتحرّك. فهو حسب ما سبق وعرضناه يعدّ طريقة في النّظر والإدراك. إذ يتنوع العالم من حولنا حسب طريقة وطبائع النّظر ما بين نظر حسّي وآخر عقلي وآخر باطني. كما يمكن للنّظر أن يبعث الحياة في عناصر الشّكل، فيمنحها رؤى جديدة. ولنا أن نباحث من التّجربة الفيلميّة المعاصرة بأيّ معنى يكون الإدراك صناعة جديدة لمشهديّه الواقع وتذهينا له؟

قائمة المصادر والمراجع:

*إدريس يوسف : الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين. نشر الملتقى 2005. الدار البيضاء.

*محمد البوعيادي : السينما المغربية : أسئلة التأويل وبناء المعنى. طبع ونشر دار العلم.2003.

* فايزة يخلف. سيميائيات الخطاب والصورة. دار النهضة العربية بيروت لبنان. 2011.

*قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما. المؤسسة العامة للسينما. دمشق. 2002.

*لوتمان يوري : مدخل إلى سيميائية الفيلم. ترجمة نبيل أويس. المؤسسة العامة للسينما. دمشق. 1989.

*ناثان نوبلر : - حوار الرؤية : مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.الطبعة الأولى 1992.

*بلخيري رضوان لعجيمي. سيمائيات الخطاب المرئي: إشكالات التلقي والتأثير. دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية. الناشر جامعة العربي التبسي. تبسة الجزائر 2013.

*جاستون باشلار. جماليات الصورة. غادة الإمام. التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2010.

*محمد عبيدو: صورة الفنان التشكيلي في السينما. نيل وفرات. كوم. للدراسات والنشر والتوزيع.

*التريكي رشيدة : الجماليات وسؤال المعنى. ترجمة وتقديم إبراهيم العميري. بيروت تونس. 2009.

*Sébastien Denis. " Le cinéma d’animation" Edition Armand colin. Paris 2011.

*Dominique Willoughby. "Le cinéma Graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d’optique au cinéma numérique". Edition Textuelle.48 rue Vivienne 75002.paris.

*GILBERT, Durand : l’imagination symbolique. Édition Quadrige.1998

*JOLY, Martine : L’image et les signes. Approche sémiologique de l’image fixe. Édition Nathan.1994.

الهوامش

[1]- مقتطف من مقال بعنوان، آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي. بقلم عبد اللطيف محفوظ. صدر بتاريخ 22-04-2009.بال موقع http:// www. Elaquah.net/VB/showthred.php ? p : 841-22-04-2009

[2]- مقتطف من مقال بعنوان، النسق السردي السينمائي. بقلم عباس خلف على -صدر بتاريخ 11-09-2010. بالموقع ‹‹ http:// www. Adabfan.com/cinéma/ html

[3]-مقتطف من مقال بعنوان، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات. بقلم أسعد عموري. صدر بتاريخ ديسمبر 2014. بالموقع-revue-academique-n12 /revue-n13 http://www.univ-chlef-dz/ratsh/la 2014/lettre-philosophie/article-5-pff.

[4]- مقتطف من مقال بعنوان، تعريف الشعر العربي. كتابة شيرين طقاطقة. آخر تحديث 27 أكتوبر 2017. بالموقع :site http// www. Mawdooe.com

[5]- مقتطف من مقال بعنوان، في مفهوم الشعر ولغته: خصائص النص الشعري. مقال لعبد الصاحب مهدي علي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة الشارقة. الإمارات العربية المتحدة.2011/6/9- مجلة جامعة الشارقة. أكتوبر 2011›› If I Read a book and It make my whole body So cold no fire can ever warm me,Iknow that is poetry. If Ifeel physically as if the top of myhead were taken off, Iknow that is poetry. These are the only ways i know it. Is there any other way ?› ›

[6]- نفس المصدر السابق.

[7]- مقتطف من مقال بعنوان الشعر والفلسفة، أوجه الاختلاف. بقلم بشير عبد زيد عطية. صدر بتاريخ 2019. مجلة كلية التربية جامعة أوسط. بالموقع- https://www.iasj.net/iasj/download/f5dfc6adb449e38

[8]- نفس المصدر السّابق

[9]- مقتطف من مقال بعنوان الشعر والفلسفة، أوجه الاختلاف. بقلم بشير عبد زيد عطية. صدر بتاريخ 2019. مجلة كلية التربية جامعة أوسط. بالموقع- https://www.iasj.net/iasj/download/f5dfc6adb449e38

[10]- مقتطف من مقال لمحمد بوحوش. بعنوان – المشهدية في القصة القصيرة- نشر بتاريخ 18-05-2019. وارد بالرابط – .alrai Com/ article

[11]- نفس المصدر السّابق

[12]- مقتطف من مقال بعنوان المشهدية الشعرية في أحزان الفصول الأربعة. نشر بتاريخ 16-05-2019. بالراب ط -middle East- online

[13]- فؤاد دوارة. السينما والأدب القاهرة. منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. الطبعة الأولى2007 الصفحة 45

[14]- حسين السلمان. اللقطة السينمائية. دراسة تأملية وتطبيقية في بصرية السينما. عن دار ومكتبة أوراق بغداد. 2010.الصفحة 100.

[15]- تميم البرغوثي هو شاعر فلسطيني الأصل، اشتهر على نطاق واسع بالعالم العربي بعديد القصائد والدواوين. ولد تميم البرغوثي بالقاهرة سنة 1977. وتحصل تميم على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية وكان ذلك سنة 2004. كما اشتغل كأستاذ مساعد للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وعمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورك. وكان محاضرا بجامعة برلين الحرة. صدر لتميم عديد المؤلفات والدواوين، نخص منها بالذكر ديوانه بعنوان - المنظر- عن دار الشروق بالقاهرة سنة 2002، وهو ديوان منشور باللهجة العامية المصرية ويضم هذا الديوان عديد القصائد.

[16]- مقتطف من مقال بعنوان. الشعر والسينما: تفكيك علاقات ملتبسة. بقلم عبد الحق ميفراني. نشر بتاريخ 09-11-2019.بالرابط alaraby.co.uk..com

[17]- مولاي يوسف الإدريسي. الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين. نشر دار الملتقى. 2005.الصفحة204

[18]- نفس المصدر السّابق. الصفحة 296

[19]- مقتطف من مقال بعنوان الشعر والسينما تفكيك علاقات ملتبسة. عبد الحق ميفراني. نشر بتاريخ 9 نوفمبر 2019. بالرابط alaraby.co.. Uk/. Com

[20]- إن المقصود من مفهوم البورتراي -بالفرنسية portrait- أو فن رسم الأشخاص -ويكون على شاكلة لوحة أو نحتا أو صورة أو تمثيل فني-هو عرض شبه شخصية، وتمييز معالم الرسم أو أي حامل ينجز عليه البورتراي حتى مزاج الشخصية الممثلة إن كانت حزينة سعيدة، واثقة وغيرها من مزاجيات الشخوص. وقد عرف هذا الفن عدة تحولات في مصر منذ عصور قديمة تعود إلى عصر اليونان والرومان. ومن أهم الإضافات التي شاع استخدامها في ذلك العصر نذكر تمثيل الوجه البشري أو التصوير النصفي. وشاعت أيضا أقنعة المومياء في ذلك العصر مركزين على الوجه، وملامح وقسمات الوجه الفعلية. كما يرجع تاريخ أول ظهور لفن تصوير الوجه البورتراي تقريبا إلى القرن الثاني الميلادي. وحسب بعض الدراسات كان أول بورتراي ذاتي من هذا النمط من قبل

الفرعون المصري اخناتون وكان ذلك سنة 1365 قبل الميلاد تقريبا. وذلك ضمن هدف وعقيدة كانت تسكن الفنان المصري القديم وهي ‹‹ العودة إلى الحياة››.

[21]- غادة الإمام. جاستون باشلار، جماليات الصورة. دار الطباعة للتنوير والنشر. الطبعة الأولى 2010.الصفحة 67
[22]- نفس المصدر السّابق. الصفحة 99
[23]- بورتريهات الفيوم هي لوحات عثر عليها ملتصقة بمومياوات تعود إلى عصور قديمة، تعود إلى العصر الروماني في منطقة الفيوم. وتمثل هذه البورتريهات أشخاصا عاشوا منذ أكثر من 2000سنة تقريبا. وتمثل 900 لوحة وهي بورتريهات تعيد الحياة لوجوه مصرية.

[24]- مقتطف من مقال بعنوان – لغز وجوه الفيوم...مصريون أم إغريق، كيف كان سياقها التاريخي؟ - بالموقع – aljazera.net/ news/arts/2019/12/22
[25]- كلمة قناع في العربية، من الفعل تقنع، أي وضع قناعا على وجهه لإخفاء حقيقته وإعطائه هوية غير هويته. وتشكل الأقنعة نوع فريد من الفنون، كما تعتبر من أبرز مفردات الثقافة الإفريقية من خلال أجوائها الطقوسية، والرموز التي تبين ثراء في المعتقدات والعادات والحكايات عن القارة السمراء أو القارة الإفريقية. ويوجد القناع الإفريقي منذ عصور قديمة منذ ما يقارب القرن الخامس أو السادس قبل الميلاد. وكان للقناع الإفريقي والنحت الزنجي بصفة عامة أثرا كبيرا في تطور العديد من الفنون سواء قديما وحديثا. وتبقى هذه الأقنعة مع كل العصور تؤكد الهوية الثقافية للقارة فهي واحدة من أبرز وأهم الفنون المتوارثة، التي كانت تشكل مزيجا من ثقافات الفنون والمذاهب المختلفة ولذلك كانت كل نوعية من الأقنعة تعكس حدثا أو موسما أو موضوعا معينا.

[26]- مقتطف من مقال بعنوان- الفن الإفريقي... يأخذك إلى عوالم أسطورية- إعداد أميمة سعودي- صدر الأربعاء 13 مارس 2019- بالموقع sis. Gog. Egg/ story/184685 ? Lang= Ar
[27]-جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. 1995. الناشر المركز الثقافي العربي. الطبعة3. الصفحة 271.
[28]نفس المصدر السابق. الصفحة272.
[29]-غادة الإمام. جاستون باشلار، جماليات الصورة. دار الطباعة للتنوير والنشر. الطبعة الأولى .2010. الصفحة 69
[30]- نفس المصدر السّابق. الصفحة 70
[31]- بلخيري رضوان لعجيمي. سيمائيات الخطاب المرئي: إشكالات التلقي والتأثير. دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية. الناشر جامعة العربي التبسي. تبسة الجزائر 2013. الصفحة20
[32]-- بلخيري رضوان لعجيمي. سيمائيات الخطاب المرئي: إشكالات التلقي والتأثير. دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية. الناشر جامعة العربي التبسي. تبسة الجزائر 2013. الصفحة 94.
[33]- جوناثان بنغل. مدخل إلى سيمياء الإعلام. الطبعة الأولى. المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع. ب يروت2001. الصفحة 263.
[34]- فايزة يخلف. فايزة يخلف. سيميائيات الخطاب والصورة. منشورات دار النهضة العربية بيروت لبنان. الطبعة الأولى2011. الصفحة 31.
[35]- دليلة مرسي. مدخل إلى السيسيولوجيا، نص وصورة وديوان. نشر المطبوعات الجامعية. 2005.الصفحة 93.
[36]- بلخيري رضوان لعجيمي. سيمائيات الخطاب المرئي: إشكالات التلقي والتأثير. دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية. الناشر جامعة العربي التبسي. تبسة الجزائر 2013.. الصفحة21
[37]- مقتطف من مقال بعنوان، النسق السردي السينمائي. بقلم عباس خلف على – صدر بتاريخ 11-09-2010. بالموقع ‹‹ http:// www. Adabfan.com/cinéma/ html
[38]- نفس المصدر السابق. الصفحة 28.