مجلة العلوم القانونية و الاجتماعية

Journal of legal and social studies

Issn: 2507-7333

Eissn: 2676-1742

جمالية التعالق بين الشعر العربي الحر والفن السينمائي

Aesthetics of correlation between free Arabic poetry and cinematographic art

جلول بن دبلة*

المركز الجامعي أفلو،(الجزائر)، bendebla67@gmail.com،فرقة البحث(PRFU) الخطاب الأدبي المعاصر بين التشكيل والتلقي تحت رقمL01L01CU030120230001

تاريخ ارسال المقال:2023/12/05	تاريخ القبول:2024/02/01	تاريخ النشر: 2024/03/01

***المؤلف المرسل**

الملخص:

لم يزل الشعر الحر ومنذ أن تحرر من قيد الوزن والقافية يبحث عن التعويض، وينفتح على الأجناس والفنون الأخرى رغبة في مد جسور التعالق والتعاضد، واستثمار تقنياتها وأساليبها ولان الشاعر ابن عصره فهو يؤمن يقينا ما للمشهد السينمائي من تأثير على النفس البشرية التي تقبل بالفطرة على الصورة البصرية وتقتنع بها أكثر من غيرها، فلجأ الى تقنيات وأساليب الفن السينمائي ينشد بها الحركية والاثارة، فامتاح من لغة هذا الفن اللقطات السينمائية(القريبة والمتوسطة والبعيدة) والبانوراما، والمونتاج بمختلف أساليبه(التوازي، التكرار، الرمزي...) ليستعين بها على انتاج بلاغة الخطاب الشعري الحر.

الكلمات المفتاحية: الفن السينمائي – اللقطات – البانوراما – المونتاج.

Abstract :

Free poetry ;since it was liberated from the constraint of meter and rhyme is still searching forcompensation and opening up to other races and arts; with a desire to build bridges of synergy and to invest in its techniques and methods.And convinced of it more than others; he resorted to techniques and methods of cinematic art to seek movement and excitement. The language of this art made available from the language of this art snapshots_ close medium and far) panorama and montage in its various methods parallel symbolic repetition) to be used in the production of the eloquence of Free poetic discourse.

Keywords::Cinematic art, Shots , Panorama, Montage.

تمهيـــد:

لقد ولد الشكل الشعري الجديد بأسماء عدة، فمنهم من سماه الشعر المعاصر ومنهم من ينعته بشعر التفعيلة ومنهم من يفضل الشعر الحر لأنه تحرر من الوزن والقافية، ولم ينشأ إلا" استجابة لمضامين جديدة وذلك من خلال حركات التحرر والثورة على الأوضاع السائدة بعد الحرب العالمية الثانية(...) ولم تأتي هذه الثورة لتهدم من أجل الهدم إنما تجاوزتها الى ثورة فاعلة تهدف لأجل البناء ..."[1] صار بها الشاعر اكثر حرية في التعبير وبصدق عن دواخله، ولا يكون الصدق إلا اذا كانت النفس على جبلتها، تنضح بما تشعر وتؤمن به دون أن يعيق حركتها الطبيعية قيد الوزن والقافية، وبتجاوزهما كمكونين أساسيين في القصيدة العمودية يتم تعويضهما باستخدام "ايقاع الأفكار الذي يقوم على أساس التوازي والترديد ليحقق الانسجام و الوحدة وللتعويض على فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية والتدفق في الأبيات والمعجم الشعري البسيط..."[2] وتعزز ذلك التعويض بالانفتاح على الأجناس الأخرى تنهل من لغتها و مكوناتها وتقنياتها وأساليبها بما يخدم وظيفة الشعر وإن اختلفت في مفهومها من شاعر لآخر إلا أن حقيقتها الأسمى لا تنحرف عن مدى القدرة التأثيرية التي تحدث بين الفعل وردة الفعل وتؤجج التناغم بين من يبني المعنى ومن يعيد بناء المعنى، وبالحديث عن الأجناس والفنون التي امتاحت منها الشعرية المعاصرة ما امتاحت وصنعت معها وحدة الفنون وقوة الارتباط وجمالية التعالق لا نكاد نلفي فنا لم تجاوره، الفنون الدرامية والفن المسرحي والفن الروائي وحتى الفن التشكيلي ولم يغب الفن السينمائي الذي سيحاول هذا المقال المتواضع أن يقف عليه.

تقنيات الفن السينمائي:

إنّ ما يميز لغة الشعر الحر أنها " تفتح ذراعيها لتنقلك من عالم المحسوس الى عالم الملموس، ومن الخيال إلى الصورة المشهدية والمرسومة، وكأنك أمام فيلم سينمائي بكل طاقة و حيوية، انها اللغة العليا"[3]، وهذا ما يؤكد ما لا خلاف فيه أن الفن السينمائي ومنذ أن ظهر كان اكثر تأثيرا على الجماهير وصار ت السينما هي فن صناعة الصورة السينمائية، تجسد حدثا وتعبيرا عن فكر ورأي. ودون أن ندري صارت للسينما سطوة على الأفكار والأذهان ، تعيش معنا في بيوتنا، تشاركنا حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وتوجه ميولاتنا ورغباتنا من خلال الواقع والخيال الذي تجتهد المشاهد المليئة بالحركية في تذكيته الى حد التماهي مع النفس التي لا تأنس في الأصل إلا بالمدركات الحسية، فلقد اجتهدت أمريكا واستثمرت السينما لتصنع تاريخا بلا تاريخ واسما بعد وهم، وقوة بعد ضعف، فغزت الشعوب في عقر دارها وأقنعتها بأفكارها وثقافتها ولا نشك البتة فيما استطاع أن يصنعه فيلم" رومبو" على سبيل المثال بعقول اجيال وأجيال، وليس ذكر هذه الأمثلة للتأريخ إنما للتأكيد على براعة

التصوير السينمائي في التأثير على السلوك الانساني. فالسينما" وسيلة من وسائل الثقافة الجماهرية، فهي تلعب دورا هاما في تكوين الرأي العام"[4]

لقد اختصت السينما بعناصر وتقنيات وأساليب متنوعة تتعاضد فيما بينها لتخرج الفيلم على النحو المراد الذي لا يخرج في الغالب على قوة التأثير في المشاهد لاستقبال الرسائل الضمنية والمعلنة، ومن هذه التقنيات:

1- اللقطات السينمائية:

يتشكل الفيلم السينمائي أساسا من مجموع لقطات تتجاور وتترابط لتكون مشاهد مختلفة تنتج الشريط السينمائي، ويعرفها " كين داديلي" أنها" حادث أو مشهد بدون انقطاع في الزمان والمكان يصور دون مقاطعة فعلية أو ظاهرية"[5]، فهي جزء من الفيلم المصور تصور أحداثا ومشاهد، وهي على أنواع:

أ-اللقطة القريبة:

هي اللقطة التي" تظهر القليل جدا من الواقع ان لم نقل لا تظهر شيئا، وتركز على شيء صغير نسبيا (...) وتميل الى رفع أهمية الأشياء وتوحي في الغالب بمعنى رمزي"[6] وهذا بالأساس ما يستهوي الشاعر المعاصر ويراه من بلاغة القصيدة التي تنهض على التلميح والايحاء، فلقد وظف أحمد عبد المعطي حجازي اللقطة القريبة في قصيدة " مقتل صبي" [7]

الموت في الميدان طن

العجلات صفرت، توقفت

قالوا: ابن من؟ ولم يجب أحد فليس يعرف اسمه هنا سواه!

يا ولداه!

قيلت، وغاب القائل الحزين

والتفت العيون بالعيون

ولم يجب أحد

فالناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد

مات ولد

فالمتأمل لهذا المقطع يستشعر في البداية الموت المأساوي لهذا الصبي، وتتحرك مشاعره لقرب الحادثة من واقعه من جهة ولعاطفة الأبوة (يا ولداه) من جهة أخرى لكن لا يلبث أن تتلاشى هذه المشاعر لتحل محلها مشاعر الاستغراب التي حركتها اللقطات القريبة التي تتوالى تباعا (...فليس يعرف اسمه سواه... قيلت ... ولم

يجب أحد... الناس في المدائن الكبرى عدد... جاء ولد، مات ولد!...) لتصنع مشاهد الحزن والتساؤل والانصراف الوجداني والانساني الذي آل اليه حال الناس في المدينة، اهي القلوب جف ضرعها ؟! أم غلب التطبع على الطبع حتى تبلدت مشاعر الرحمة والانسانية في أكثر المواقف انسانية حين يموت الصبي فيموت الأمل والمستقبل، ويتأكد تضمر الشاعر من هذه الحال فيما أعتقد حينما يقول:

الموت في الميدان طن

الصمت حط كالكفن

فلقطة واحدة تختزل مدى الحسرة على مظاهر اللامبالاة التي صار عليها اهل المدينة في هذا العصر وفقدهم للمشاعر النبيلة في مثل هذه المواقف، ويتأسى بأهل الريف ومظاهر حزنهم التي عبر عنها قائلا:

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

.....

حامت على مكانه المخضوب بالدماء

ب –اللقطة المتوسطة:

هي لقطة وظيفية يكون موقعها في" منتصف الطريق بين اللقطة القريبة واللقطة البعيدة وهي تبين معظم لا كل أجزاء جسد الشخصية"[8] تتيح فرصة وصف أحداث بعيدة وهامشية و لها دور في تصنيف الأماكن والشخوص والديكور ويمكن أن نقف على اللقطة المتوسطة من خلال المقطع الآتي من قصيدة " مع جريدة" لنزار قباني يقول فيه:

أخرج من معطفه الجريدة...

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي..

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي...

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوبني.. ذوب قطعتين[9]"

من خلال هذا المشهد الرومانسي في اعتقادي تظهر اللقطة المتوسطة التي تتوالى تباعا لتركز على جزء من الكل، فلم تظهر من الشخص الا بعضه (أخرج من معطفه الجريدة... وعلبة الثقاب ... تناول السكر من

أمامي ... ذوب في الفنجان قطعتين) وهي كلها أحداث قامت بها الشخصية تحت عين مراقبها الذي كان تركيزه على جزئيات معينة تتناسب في رأيي مع الحالة النفسية للشخص المراقب (ودونما اهتمام... ذوبني) و(ذوبني) هي التي تفصح عن نوع المراقب الذي لاشك هي امرأة في أول لقاء اعجاب وانجذاب تنتظر فيه اللغة الصامتة لغة العيون والاشارات

ج–اللقطة البعيدة:

في اللقطة البعيدة تكون الكاميرا على مسافة بعيدة تسمح لها بوصف مشاهد واسعة، فهي لقطة خارجية تستخدم بوصفها" اطارا مكانيا لتحديد اللقطات التالية، ويطلق عليها أحيانا اللقطة التأسيسية أو المؤسسة"[10] وتظهر أهميتها في التأسيس لمتوالية من اللقطات التي تصنع أحداث الفيلم، وهي على عكس اللقطة القريبة وبعدها المتوسطة لا تقف على التفاصيل الدقيقة انما تنفتح على الفضاء الواسع، ومن النماذج الشعرية للقطة البعيدة ما في المقطع الآتي من قصيدة المشهد الأخير من فيلم(زاد) لأحمد حجازي يقول فيه:

كان نواب الأقاليم يشدون على الأعين ظل القبعات

السود في خوف فكاهي

وينسلون في الليل فرادى

تلك سياراتهم مذعورة تمرق كالفئران

في منعطف الوادي الذي يمتد مثل الأفعوان"[11]

اشتمل المقطع على اللقطة القريبة وتلتها اللقطة البعيدة بدلالة اسم الاشارة (تلك) ثم راحت تبتعد أكثر بدلالة السطر(في منعطف الوادي الذي يمتد مثل الأفعوان) وتأكد البعد بدلالة الفعل المضارع (يمتد) اذ يشعر المتلقي بأن اللقطة انتقلت فجأة من قريب وصارت تبتعد رويدا من خلال المسافة الفيزيائية التي تحددها الصيغ اللغوية تباعا (ينسلون... تلك... الذي يمتد)

ان هذه اللقطات تعد الأكثر حضورا في الخطاب الشعري، وهي تلخص حركات الكاميرا بما يتناسب وطبيعة السيناريو، ومدى ما ينبغي التركيز عليه أكثر من اقرب الى أبعد، محاكاة للملامح والحركات والأفعال والأمكنة كلغة اشارية تعمل على الاثارة وشد الانتباه، وتعطي فرصة للتفاعل وخدمة أفق الانتظار.

د–البانوراما:

هي حركة عمودية وأفقية تقوم بها الكاميرا لإنتاج نماذج وصفية وتعبيرية ودرامية[12] تلتقط ما يقع من أحداث، وتتطلب من مستعملها براعة وخبرة ، استعان بها الشعراء في مختلف أساليب الخطابات الشعرية لإضفاء

الجمالية المنشودة واخراج المشهد الشعري اكثر اقناعا واكثر حركية، وممن اجتهدوا في ذلك صلاح عبد الصبور في بانوراما تعبيرية و تصويره لشخصية" زهران " حيث يقول:

كان زهران غلاما

أمه سمراء... والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابه

اسمه قريه

"دانشواي"[13]

مما لا ريبة فيه أن حركة الكاميرا عمودية، صورت شخصية زهران في البداية بشكل عيني كلي(كان زهران غلاما) ثم راحت الكاميرا تقف على التفاصيل الجسدية من الأعلى الى الأسفل من خلال اللقطات القريبة، فكان تصوير العينين (وبعينيه وسامة) فهي المعبر الصامت عن المضمر، والدال على الحال، والموافقة للمقال، ثم تحركت الكاميرا اتجاه الصدغ (وعلى الصدغ حمامة) ولا أعتقد أن الشاعر يركز عليه بقدر ما يركز على الوشم الذي يحمل صورة الحمامة، ولعله يرمز بذلك الى خصلة من خصال زهران وهي التسامح ومعاني السلام والتي لاشك تعزز الخصلة الأولى السماحة والطيبة، ثم توجه الكاميرا نحو خصال أخرى في تقابل طريف يظهر أن مع التسامح والطيبة هناك القوة والبأس (وعلى الزند أبو زيد سلامة... ممسكا سيفا ...) ومعهم جميعا هناك الوطنيةوالانتماء (... وتحت الوشم نبش كالكتابه...اسم قريه...دانشواي) منقوشة كالوشم لا تزول أبدا.

واجتهد أمل دنقل في تقديم نموذج عن البانوراما الوصفية وبحركة أفقية من خلال المقطع الآتي:

وأراك.. و" ابن سلول" بين المؤمنين بوجهه القزحي

يسري بالوقيعة فيك

والأنصار واجمة

فمن يهديه للرأي والصواب؟[14]

تظهر في هذا المقطع فيما أعتقد بلاغة القناع، فليس ابن سلول هنا الا وجه كل من ينشر الفتن بين الناس، ويوقع العداوة بين متحابين ولعل ذلك يظهر من خلال القرينة اللغوية (أراك...يسري بالوقيعة فيك) على

مسمع ممن حولك (والأنصار واجمة) ولا أحد يحرك ساكنا ويسعى الى الاصلاح والنصح (فمن يهديه للرأي والصواب) .

هـ– المونتاج السينمائي:

يعرف المونتاج السينمائي على أنه" مشهد تعبيري سريع لعدة لقطات منفصلة، تتصل ببعضها بطريقة المزج أو المسح أو طبع اللقطات فوق بعضها، وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغيير المكان أو أي تعبير آخر"[15]، فالمونتاج في هذه الحالة يزيل الأزمنة والأمكنة غير الضرورية ويحتفظ بما يصنع المشهد السينمائي من عملية تركيب وترتيب اللقطات المختارة فهو يعد " القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية وان الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمد عليها التركيب"[16]، وقد تطور فن المونتاج بشكل لافت ، فنجاح الفيلم من نجاحه، فهو البناء اللغوي للسينما وهو بمثابة ما" يقوم به النحو في لغة الشعر "[17] فالنص السينمائي مجموع لقطات والنص الشعري مجموع كلمات ، والمونتاج يصنع جمالية الفيلم،والعلاقات النحوية والصورة الشعرية تصنع جمالية الخطاب الشعري ، وللمونتاج أساليب كثيرة سيقف البحث على أكثرها استعمالا عند الشعراء.

هـ–1مونتاج تركيب التوازي:

هو أحد أساليب المونتاج دوره الجمع بين حدثين على شكل الخطين المتوازيين في الرياضيات، بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل أو التماثل[18] وهو شبيه الى حد ما بالتناص أو التداخل النصي وقد اعتمد عليه الشاعر المعاصر ليكون به أكثر اقناعا لما فيه من الرمزية، ولعل المقطع الآتي من قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل يصلح نموذجا لذلك

لا تصالح !

..ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى ..[19].

اعتقد أن المقطع هذا يبنى على توازي حدثين متشابهين في الفكرة، لكن يختلفان مكانيا وزمانيا، تتوازى الشخصية القناع(كليب) مع كل شخص أو وطن سلب حقه ثم يستدرج لطاولة الصلح واي صلح! ، وعلام يصالح ! فالشاعر هنا استعان بما به قام الزير سالم تنفيذا لوصية اخيه كليب الذي قتل، و كان يراه فوق الكل ولا يكفي قتل رجل واحد ليحصل القصاص، وعلى الرغم من أن لغة الثأر عنده صنعت أبشع صور الانتقام في حياة

العرب، الا أن الفكرة كانت أصعب من أن يتحكم فيها، فكيف للفكر أن يتقبل حال وطن مسلوب (فلسطين) أن يصالح العدو على أرضه وعرضه فهي من الأمور التي لا تباع ولا تقدر بثمن.

هـ-2مونتاج الترابط:

يظهر معنى هذا النوع من المونتاج من دلالة اللفظ، فترابط مجموعة من اللقطات المتتالية والتي ترتبط بموضوع واحد، تحدث في مجموعها تأثيرا معينا[20] والتأثير و التشويق مما يعول عليه الشاعر المعاصر في خطابه الشعري، ففي المقطع الآتي من قصيدة سوق القرية للبياتي يمكن ملاحظة هذا النوع من المونتاج:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ

.....

وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور[21]

إن اللقطات الواردة في هذا المقطع في اعتقادي لقطات أفقية(الشمس...الحمر الهزيلة...الذباب) وعمودية على نحو ما يظهر في التشكيل، متتالية ومترابطة تشكل المشهد العام الذي عليه السوق، فالمكان هو الذي يجمع هذه اللقطات على الرغم من أنها تبدو متنافرة، ويزيدها ترابطا حضور النموذج النحويحرف العطف(و) المولد التعبيري للرؤية الشعرية التي لربما يحاول الشاعر من خلالها تصوير التناقضات التي يشهدها العالم على نحو ما يكون عليه حال السوق.

هـ-3مونتاج التكرار:

التكرار أو الترجيع من أكثر الأساليب حضورا في الشعرية المعاصرة وهو في الفن السينمائي عبارة عن" تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها[22] وفي الشعر تكرار لفظة أو عبارة مركزيتين يتم بها الالحاح وشد الانتباه والتعبير عن الحالة الوجدانية أو النفسية الأكثر حضورا، ومن النماذج الشعرية التي استعملت هذا الأسلوب ما جاء في قصيدة " بطاقة هوية"[23] لمحمود درويش .

سجل ! (المقطع الأول)

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف .

سجل! (المقطع الثاني)

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر.

سجل! (المقطع الثالث)

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

سجل! (المقطع الرابع)

أنا عربي

ولون الشعر فحمي

سجل! (المقطع الخامس)

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

لقد كان تكرار اللازمة (سجل... أنا عربي) خمس مرات، يستفتح الشاعر بها كل مقطع والمتأمل لهذه القصيدة لا شك سيشعر بإيقاع هذا التكرار ومدى وقعه على النفس وشده للتركيز، فالشاعر لا شك يقدم من خلال هذا التكرار رسالتين، الأولى للعدو يؤكد فيها حرارة الانتماء (الاجتماعي، الجغرافي، التاريخي، السياسي) وتشتعل هذه الحرارة مع تكرار البعد القومي، والثانية للقومية العربية لشحذ الهمم، وتعزيز البعد القومي وأعتقد أن الشحنة الشعورية تذكو وتشتد مع كل تكرار لهذه اللازمة لأنها تمثل مركز الثقل الدلالي للخطاب الشعري، ولا شك أن القارئ أو السامع لهذه القصيدة يشعر بتغير نبر ودلالة العلامة اللغوية هذه.

هـ-4المونتاج الرمزي:

يعد الرمز في الشعر المعاصر بنية فنية أساسية، ومن أهم الملامح المميزة للقصيدة الحرة، وهو أفضل طريقة لتعويض ما لا يمكن التعبير عنه، وأقرب الى الطبيعة النفسية التي تقبل على التلميح أكثر مما تقبل على التصريح ويأخذ الرمز أنماطا مختلفة أهمها الرمز الأسطوري، والرمز الصوفي، والرمز التوليدي، ولعل النموذج المختار من قصيدة " جمال عبد الناصر" لنزار قباني يظهر دور الرمز في انجاز بلاغة الخطاب الشعري:

قتلناك.. يا آخر الأنبياء

قتلناك...

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء[24]

فلولا عنوان القصيدة لما ارتبطت بزمن معين ، و لصلحت أن تقال مع رحيل كل شخصية مهمة في التاريخ، سواء كان هذا الرحيل طبيعيا أو غير ذلك ، فالعبرة بالشعور بالفراغ الذي تركته هذه الشخصية أو تلك، وجمال عبد الناصر في القصيدة هو نموذج رمزي لكل شخصية كان لها حضور مميز في حياة الناس، وهنا تظهر قوة الرمز في تخطي الآماد والتأثير على المتلقي لتلقي الرسالة عن اقتناع.

هـ-5-مونتاج العودة الى الماضي (الارتداد):

من الأساليب الحديثة التي استعانت بها القصيدة المعاصرة يتم بها" قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة الى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي" [25]وغالبا ما تكون هذ العودة لإيضاح ما أبهم في اللحظة الحاضرة حتى يتسنى للمتلقي ربط خيوط الأحداث والوصول الى تفسير ما شق عليه فهمهومن النماذج الشعرية التي استعملت الارتداد ما جاء في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل يقول فيها:

لا الليل يخفي عورتي ولا الجدران

و لا اختبائي في الصحيفة التي أشدها..

و لا احتمائي في سحائب الدخان !

... تقفز حولي طفلة واسعة العينين ... عذبه المشاكسة

(- كان يقص عنك يا صغيرتي- و نحن في الخنادق

فنفتح الأزرار في ستراتنا... ونسند البنادق

و حين مات عطشا في الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة...

وارتخت العينان!)

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟

والضحكة الطروب: ضحكته...

و الوجه ... والغمازتان؟[26]

إن مظاهر الحسرة والأسى تظهر جلية منذ البداية، ولكن يغلب عليها فيما أعتقد طابع الخجل من أمر يوجب ذلك ولا أظنه الا نكسة 1967 التي انهزم فيها العرب أمام العدو الصهيوني وللأسف، فلسان الشاعر ينضح بما يدمي قلبه(عورتي... اختبائي... احتمائي...) فالجندي لازال يعيش على وقع ما حدث ، وذكرياته تأرقه وتقض مضجعه(- كان يقص عنك يا صغيرتي... وارتخت العيون) فهي لحظة ارتداد لماض أليم كان والد

الصغيرة دائم الذكر لها مع رفاقه وهم في خنادق المعارك، واليوم لم يعد معها لأنه استشهد(مات عطشا في الصحراء...)، والعار على من فرطوا فيه وفرطوا في الأمل (فأين أخفي وجهي المتهم المدان...) فجاء الارتداد ههنا ليجيب عن أسئلة الحيرى امام الوجه الشاحب الذي تصدر القصيدة وليؤكد سيطرة الماضي الأليم الذي لا يفارق أذهان رفقاء الدرب.

إنّ أساليب و تقنيات السينما لا شك كثيرة لا يستوعبها هذا البحث كلها لذا كان التركيز على جلّ من كلّ لإظهار القيمة الفنية التي اضافتها للقصيدة المعاصرة التي تجنح الى مواكبة المشهد الانساني بما هو أهل له.

خاتمة:

إن مجاورة الشعر الحر للفن السينمائي واستثمار تقنياته و أساليبه لا شك لم يكن عبثا ولا مخاطرة وإنما تنم عن خبرة الشعراء بطبائع النفس ومدى تعلقها خاصة بالإثارة والحركة، لذا فإن استخدام الشعر لتقنيات السينما أكسب القصيدة جمالية لا شك عوضت بها خروجها على الوزن والقافية على نحو ما ظهر من خلال من نتائج هذا البحث التي تؤكد فيما اعتقد على مايلي:

-كلما كانت الصورة حسية كان أقرب في التأثير والإقناع.

-قدرة الصورة على التأثير أكثر من الكلمة.

- لغة الصورة الحسية تخرج من عمق الواقع لذلك وقعها على النفس يكون أكثر.

ويمكن القول في الأخير أن استخدام الصورة السينمائية يقلل الجهد ويكسب القصيدة ايقاعا مميزا يعوض ايقاع الوزن والقافية.

قائمة المصادر والمراجع:

1-أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، 1993

2-أحمد عبد المعطي حجازي ديوان مدينة بلا قلب ،د. ط، د.ت

3-أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005

4-سميحة كلفاني: طبيعة الشعر وأسس الكتابة عند أدونيس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الوادي، د.ت

5-شروق مالك حسن : البناء الجمالي و التعبيري للقطة الطويلة في الفيلم الروائي المعاصر، مجلة الأكاديمي، العدد86، 2007

6-صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، 2000

7-صلاح فضل : قراءة الصور وصور القراءة، دار الشروق،1997

8-علي عشري زايد : عن بناء القصيدة المعاصر، دار الفصحى، 1981

9-كاريل ريبس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، ط12، 1964،

10-لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة علي جعفر، دار الرشيد للنشر، 1981

11-محمد تيسير الزيادات ، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى،دار البداية ط 1 عمان ، الأردن،2010

12-محمد سالم عبد القادر شريف : السينما في ظل ثورة المعلومات والاتصال ، مجلة جامعة سبها، المجلد7 العدد الثاني 2008

13-محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى1، رياض الرئيس للكتب والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2005

15- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار فارس للنشر والتوزيع ، عمان ط. م. م ،2005

16-عجور: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة، الامارات، ط1، 2010

17-ينظر مارسيل مارتن : اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة

18-نوال كمال النقيب :عناصر الحداثة في شعر السياب،كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة

19-ياسر علي عبد الخالدي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي: المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع ، الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، جامعة قاصدية.

---

[1]-سميحة كلفاني: طبيعة الشعر وأسس الكتابة عند أدونيس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، د.ت ص 314

[2]-نوال كمال النقيب:عناصر الحداثة في شعر السياب،كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، ص357

[3]- محمد تيسير الزيادات ، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى،دار البداية ط 1 عمان ، الأردن،2010، ص295

[4]- محمد سالم عبد القادر شريف : السينما في ظل ثورة المعلومات والاتصال، مجلة جامعة سبها، المجلد7 العدد الثاني 2008 ص67

[5]- شروق مالك حسن : البناء الجمالي والتعبيري للقطة الطويلة في الفيلم الروائي المعاصر، مجلة الأكاديمي، العدد86، 2007، ص94

[6]- لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة علي جعفر، دار الرشيد للنشر، 1981ص27

[7]- أحمد عبد المعطي حجازي ديوان مدينة بلا قلب ،د. ط، د.ت ص50

[8]- ياسر علي عبد الخالدي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي: المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع، الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، جامعة قاصدية ص9

[9]- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة، م1،ص263

[10]- محمد عجور: التقنيات الدرامية و السينمائية في البناء الشعري المعاصر،دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة،الامارات، ط1، 2010ص340

[11]- أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، 1993 ص523

[12]- ينظر مارسيل مارتن : اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة ص38-40

[13]- صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، 2000، ص18-19

[14]- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص82

[15]- كاريل ريبس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، ط12، 1964، ص159

[16]- لوي دي جانيتي: فهم السينما ، مرجع سابق ص185

[17]– صلاح فضل : قراءة الصور وصور القراءة، دار الشروق،1997، ص40

[18]- علي عشري زايد : عن بناء القصيدة المعاصر، دار الفصحى، 1981، ص282

[19]– أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة، ص324

[20]- علي عشري زايد : عن بناء القصيدة المعاصرة مرجع سابق، ص283

[21]– عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار فارس للنشر والتوزيع ، عمان ط. م. م ،2005، ص134

[22]– ينظر علي عشري : سابق، ص283

[23]–محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى1، رياض الرئيس للكتب والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2005 ص80-84

[24]- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة، م3، ص355

[25]– علي عشري زايد، سابق ص220

[26]- أمل دنقل :موجع سابق ص106-107