الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور .خنشلة.

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

العلاقة بين لغة الشعر ولغة السينما

ديوان "إلى السينما" للميس سعيدي -أنموذجا-

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر 2

إعداد الطالبة :
مصاص نضال

إشراف الأستاذة
بوعود هند

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
ختالة عبد الحميد	أستاذ محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
بوعود هند	أستاذ محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
لعور سهيلة	أستاذ مساعد –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا

والحمد لله الذي يسر لنا أمورنا

سبحانه نعم المرشد والمعين

فبعد أن أتممت مذكرتي، أتيت على

جزئيات البحث التي قدمتها في بدايته

وبهذا أتوجه بالشكر إلى الله تعالى أولا

وإلى كل من أفادني بالعلم حرفا ثانيا

وإلى كل من قصدته فأعانني ثالثا

دعاء من القلب بأن يجزيهم الله خيرا

كما أتقدم بخالص شكري وفائق احترامي لأستاذتي الفاضلة

"بوعود هند" على حسن التوجيه والنصح والثقة

كما أتقدم أيضا بالشكر لكل أساتذة كلية الآداب واللغات

بجامعة عباس لغرور خنشلة على كل المجهودات التي بذلوها طوال خمس سنوات

شكرا لكل من منحني وقته ونصائحه

... شكرا...

فهرس المحتويات

واجهة المذكرة.

بسملة.

شكر وعرفان.

فهرس المحتويات.

مقدمة. أ

الفصل الأول: مفاهيم ومصطلحات.

1.اللغة الشعرية واللغة السينمائية. 02

1.1.مفهوم الشعرية (Poetics-Poétique): 02

2.1.مصطلح اللغة الشعرية –المفهوم والخصائص-. 04

أ.خصائص اللغة الشعرية: 05

ب.مفهوم اللغة الشعرية: 07

3.1.الانزياح: 11

أ.أنواع الانزياح: 12

*الانزياح الاستدلالي: 12

*الانزياح التركيبي: 13

4.1.الصيغة: 14

5.1.الغرض: 15

6.1.الوصف: 15

7.1.الصورة الفنية: 16

8.1.البنية الإيقاعية: 17

2.تحولات الإيقاع في الكتابة الشعرية الحديثة: 18

3.الصورة الفنية في النص الشعري: 21

4.اللغة الشعرية واللغة المجازية: 23

5.لغة الصورة: 24

6.سينمائية الصورة في السيناريو: 27

1.6.الأيقونة: 28

2.6.السيناريو: 30

3.6.اللقطات السينمائية: 33

4.6.الاستعارة Métaphore: 42
5.6.المجاز المرسلMétonymie: 42
6.6.التصوير (الكاميرا): 43
7.رمزية الألوان: 44
8.ممثل الشخصيات: 45
9.تجليات الحداثة الشعرية في قصيدة الصورة: 46

الفصل الثاني: اللغة الشعرية واللغة السينمائية

1.مفاهيم الشعرية: 51
2.قراءة في مفهوم التأويل: 51
3.الغموض في الشعر: 56
4.الأسلوب البناء: 58
5.اللغة السينمائية: 67
6.الصورة في لغة السينما: 68
7.أسس اللغة السينمائية: 69
8.خصائص المعجم السينمائي: 72
9.النص السينمائي: 76
10.الحوار في لغة السينما: 79
11.الاستعارة الرمزية: 81
12.الصراع: 82
13.العلاقة بين الممثل والمخرج: 84
14.العلاقة بين الممثل والملابس: 86
15.علاقة الشعر بالسينما: 87

الفصل الثالث: العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة السينمائية –دراسة تطبيقية–

1.مفهوم التقنية technique: 91

1.1.الاسترجاع: 92

2.1.اللغة الموسيقية: 94

3.1.الإيقاعRhythm: 96

4.1.اللحن Melody: 97

5.1.التوافق الصوتي Harmony: 97

2.الصورة أو القالب Form: 97

3.الموسيقى التصويرية: 97

4.الألوان: 100

5.تقنية زوم: 103

6.مفهوم فن التمثيل: 106

1.6.فن التمثيل: 106

2.6.زي الممثل: 108

3.6.كاستينغ: 109

7.الكادر في المشهد السينمائي: 111

8.كليشيه: 114

9.مشهد الأفلام الرديئة: 116

10.سيرة ذاتية لتمثيل دور نقطة: 119

خاتمة عامة.

قائمة المصادر والمراجع.

ملخص.

تم بحمد الله هذا البحث.

مقدمة

مقدمة:

اللغـــة بشـــقيها الحركـــي واللفظـــي تنـــتج علاقـــات بـــين مختلـــف الفنـــون ســـواء كـــان هـــذا الفـــن أدبـــي كتـــابي كالشـــعر والروايـــة والقصـــة وغيرهـــا مـــن الأجنـــاس الأخـــرى، أو مرئـــي تصـــويري كالرســـم أو التمثيـــل الســـينمائي؛ وبهـــذا تحمـــل اللغـــة شـــقين، كتـــابي وآخـــر مرئـــي، وتعـــرف علـــى أنهـــا نســـق مـــن الإشـــارات والرمـــوز ووســـيلة لنقـــل الأفكـــار بـــين الأفـــراد والمجتمعـــات، هـــي نشـــاط إنســـاني معرفـــي، هـــي أيضـــا ترجمـــة للفكـــر الإنســـاني مـــن خلالهـــا تحلـــل الصـــور الفكريـــة أو الذهنيـــة لإخراجهـــا علـــى الواقـــع، والفـــن مهمـــا كـــان نوعـــه يعتمـــد علـــى لغـــة خاصـــة بـــه؛ فالشـــعر يعتمـــد علـــى الكلمـــة أو اللفـــظ أي أن قوامـــه الكلمـــة المفـــردة فـــي حـــد ذاتهـــا، فهـــو يـــنهض مـــن خـــلال مجموعـــة مـــن العناصـــر المختلفـــة خادمـــة للتعبيـــر اللغـــوي التـــي تمنحـــه الوجـــود فـــي العـــالم الإبـــداعي وتمنحـــه أيضـــا طـــابع الشـــعرية، كمـــا أن للســـينما أيضـــا لغتهـــا الخاصـــة والمختلفـــة والمتميـــزة عـــن الجانـــب الشـــعري اللغـــوي وميلهـــا للجانـــب المرئـــي التصـــويري المشـــهدي، لغتهـــا مرتبطـــة بمجموعـــة مـــن التقنيـــات الســـينمائية أولهـــا الصـــورة المتحركـــة أو المشـــهد الـــذي يحمـــل لقطـــات عديـــدة بالإضـــافة إلـــى تقنيـــات أخـــرى التـــي تمثـــل لغـــة خاصـــة بالعـــالم السينمائي.

من هذا المنطلق أطرح مجموعة من التساؤلات هي:

مـــاهي أهـــم المفـــاهيم التـــي تنطـــوي تحـــت اللغتـــين الشـــعرية والســـينمائية؟ مـــا المقصـــود بـــاللغتين: الشـــعرية والســـينمائية؟ مـــاهي أوجـــه التشـــابه والاخـــتلاف بينهمـــا؟ هـــل توجـــد علاقـــة بـــين اللغـــة الشـــعرية واللغـــة

الســـينمائية؟ وهـــل يمكـــن الجمـــع بـــين عـــالمين أو لغتـــين مختلفتـــين فـــي كتابة أو إبداع واحد؟

للإجابـــة علـــى مختلـــف التســـاؤلات التـــي طرحتهـــا ســـابقا قســـمت بحثـــي إلـــى مقدمـــة ممهـــدة للموضـــوع وثـــلاث فصـــول، الفصـــل الأول أردتـــه أن يكـــون مخصصـــا لمختلـــف المفـــاهيم والمصـــطلحات الخاصـــة باللغـــة الشـــعرية واللغـــة الســـينمائية، ثـــم فصـــل ثـــاني يجمـــع بـــين النظـــري والتطبيقـــي حـــول اللغتـــين، ثـــم فصـــل ثالـــث هـــو بمثابـــة فصـــل اســـتنتاجي وضـــحت مـــن خلالـــه العلاقـــة التـــي تـــربط الشـــعر بالســـينما مـــن خـــلال ديـــوان "إلـــى الســـينما" للشـــاعرة لميس سعيدي، مذيلة بخاتمة كحوصلة شاملة لموضوع البحث.

كمـــا أن رصـــد العلاقـــة بـــين اللغـــة الشـــعرية واللغـــة الســـينمائية شـــغل بـــال الكثيـــر مـــن البـــاحثين وذلـــك راجـــع إلـــى التنـــافس الـــذي تشـــهده الســـاحة الإبداعيـــة والأدبيـــة بـــين مختلـــف الفنـــون، وســـعي كـــل فـــن للســـيطرة علـــى الآخر.

كمـــا كـــان وراء إعـــداد هـــذا البحـــث جملـــة مـــن الأســـباب: أســـباب موضـــوعية تمثلـــت فـــي أنـــه موضـــوع جـــدير بالدراســـة لجدتـــه وبزوغـــه بشـــكل عـــالمي خاصـــة مـــع نهايـــة الألفيـــة الثانيـــة، ولـــم يحـــض بـــالكثير مـــن الدراســـات رغم أهميته، كما أنه قد يضيف شيئا جديدا للمعرفة العلمية.

وأســـباب أخـــرى ذاتيـــة، تمثلـــت فـــي حـــب الاطـــلاع أكثـــر علـــى الموضوع، وميلي للقراءات الشعرية وتعلقي أكثر بالعالم السينمائي.

لا يخلـــو بحـــث مـــن مـــنهج يضـــبط معلوماتـــه ويـــنظم خطواتـــه، إذ اعتمـــدت علـــى منهجـــين أساســـيين، همـــا المـــنهج البنيـــوي فـــي تحليـــل بنيـــات

المقـــاطع الشـــعرية أو النصـــوص، مـــن خـــلال آليتـــين (الوصـــف والتحليـــل)، لرصـــد العلاقـــة التـــي تجمـــع اللغتـــين (الشـــعر والســـينما)، بالإضـــافة إلـــى المـــنهج التـــأويلي وذلـــك راجـــع إلـــى تعـــدد قـــراءات النصـــوص الشـــعرية وإعطـــاء رؤى عديدة حول المقاطع الشعرية.

اعتمـــدت فـــي دراســـتي علـــى مجموعـــة مـــن المصـــادر والمراجـــع أهمهـــا ديـــوان إلـــى الســـينما وهـــو المدونـــة الأساســـية للدراســـة ومراجـــع أخـــرى مثـــل بنيـــة اللغـــة الشـــعرية لجـــون كـــوهن، وســـيميائية الصـــورة لقـــدور عبـــد الله الثـــاني، وغيرهـــا مـــن المراجـــع الأخـــرى المتنوعـــة التـــي تكســـب البحـــث الأمانـــة والمصداقية.

ككـــل بحـــث علمـــي واجهتنـــي بعـــض الصـــعوبات أهمهـــا صـــعوبة الإلمـــام والإمســـاك بكـــل عناصـــره ومفاهيمـــه كونـــه بحـــث واســـع جـــدا إذ أنـــه يحمـــل شـــقين همـــا اللغـــة الشـــعرية واللغـــة الســـينمائية أيضـــا مـــن الصـــعب جـــدا الجمـــع بـــين عـــالمين مختلفـــين، العـــالم الشـــعري والعـــالم الســـينمائي، وخلـــق علاقة بينهما.

لا يســـعني فـــي الأخيـــر إلا أن أتوجـــه بفـــائق الشـــكر والاحتـــرام والتقـــدير للأســـتاذة المشـــرفة هنـــد بوعـــود التـــي كـــان لهـــا الفضـــل الكبيـــر فـــي إكمـــال هـــذا البحـــث، كـــذلك الشـــكر موصـــول لكـــل أســـاتذتي الـــذين كـــان لهـــم الفضـــل فـــي وصـــولي لهـــذى المـــدى العلمـــي، أشـــكر أيضـــا كليـــة الآداب واللغـــات خاصـــة قسم الأدب العربي الذي منحني الفرصة للالتحاق بالماستر.

والله ولي التوفيق وهو المستعان.

الفصل الأول

1.اللغة الشعرية واللغة السينمائية.

يقوم العمل الإبداعي الفني على مجموعة من التقنيات أو الوسائل سواء كانت لغوية والتي تتمثل في اللغة الشعرية بانزياحاتها ورموزها وإيحاءاتها وصورها الفنية، ووسائط أخرى مختلفة تماما عنها ليست لغوية مكتوبة وإنما بصرية سمعية، والتي تعتمد على مجموعة من التقنيات مثلا : المشهد واللقطات بأنواعها ،والحركة والصوت وعملية الإنتاج وذلك بما يعرف باللغة السينمائية، وكل هذه الوسائل مهما اختلفت لغوية أو مرئية ،هي تهدف إلى خلق عالم جديد مغاير تماما وذلك من خلال عنصري الخيال والتشويق، ولفتح أبواب التأويل وتعدد القراءات، وهنا تكمن براعة المبدع في توظيفها واستغلالها، كما أن للمتلقي دور فعال في العملية الإبداعية وذلك بتحليلاته وتفسيراته للظواهر اللغوية والغير لغوية، كما أن التأويل يكون نسبي وليس مطلق، لأن اللغة الشعرية تمتاز بالانزياح والخروج عن كل ماهو مألوف ومعروف، كما هو الحال بالنسبة للغة السينمائية التي بدورها تعتمد على التأويلات ،لأنها توم بالدرجة الأولى على عالم الصور وسحر الصورة السينمائية، بالإضافة إلى المكونات الأخرى كالألوان والخطوط مثلا، كل منها لها تفسيرها الخاص.

1.1.مفهوم الشعرية (Poetics-Poétique):

يعرف جاكبسون (Jakobson) الوظيفة الشعرية بأنها الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة Message أثرا أدبيا، والشعرية التي تهم نقد الرواية ليست تلك المختصة بالشعر، أو بالأسلوب الفني، بل بالنظرية النقدية في عالم الأدب.

الشعرية مصطلح من مصطلحات أرسطو، يدل على نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب، وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها، فهي تدرس الأشكال الأدبية، ولكنها لا تتوقف عند أثر بعينه إلا رغبة في إعطاء مثل أو توضيح فكرة، أما دراسة الآثار المفردة فمن اختصاص النقد، والشعرية

علم، أو هي تصلح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل اللغة (اللسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة، بينما موضوع الشعرية هو الخطاب.

قد يكون كتاب أرسطو "فن الشعر" أقدم كتاب وصلنا في الشعرية، وهو بلا شك من أهم ما وصلنا في هذا العلم، لأن الكتابة في النظرية الأدبية لم تخرج عموما عبر تاريخها عن إطار المفاهيم الموسومة في هذا الكتاب، وقد بدأت الشعرية منذ بداية القرن العشرين تنحو نحو العلم المستقل، بتأثير عدد من المراكز في الغرب، ففي روسيا انصرف الشكلانيون إلى دراسة "الأدبية"[1].

أي ما يجعل النص المكتوب نصا أدبيا، وفي ألمانيا انكبت المدرسة الصرفية على تصنيف الخطاب الأدبي وبيان أشكاله، وفي الولايات المتحدة سعى تيار النقد الجديد، من دون التطلع إلى خلق نظرية بالمعنى الدقيق، إلى وضع مجموعة من الفرضيات النظرية حول معنى النص في الأدب، وحول الراوي في القصة وفي فرنسا وجّه تيار التحليل البنيوي اهتمامه إلى مسائل البنية في النص السردي[2].

الشعرية مصطلح جامع وشامل، إذ أنه يضم الوظيفة والنظرية والخطاب والوسائل وذلك في مختلف الأشكال الأدبية الإبداعية الفنية، ومصطلح الشعرية موجود منذ القديم "أرسطو"، ثم حظي بالعديد من الدراسات مثلا على يد جاكبسون بالإضافة إلى مختلف المدارس الغربية كالألمانية والأمريكية، حيث كل من هذه المدارس لها بصمتها في مجال الشعرية، ولكل منها إسهاماتها وتنظيراتها.

---

(1) لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص 115.

(2) المرجع نفسه، ص 116.

2.1.مصطلح اللغة الشعرية –المفهوم والخصائص-.

إن اللغة الشعرية هي تفاعل بين الطرفين: المبدع بكتاباته وتخيلاته، والمتلقي بتحليلاته وقراءاته وتفسيراته وتأويلاته.

ولهذا يمكن القول أن اللغة الشعرية هي لغة وصفية، تنطبق مع وظيفة الشعر وبعده الجمالي، فالشعر لا يقدم حلولا وإنما يترك ذلك للقارئ في إعادة بناء الأفكار أو في الإقناع والإمتاع على حد سواء.

ويرى إبراهيم خليل أن المشكلات التي نواجهها في دراسة اللغة الشعرية تتمثل في كثافة المجاز ولا سيما الاستعارة والكناية" وكلاهما يؤثر في دلالة النص، ذلك أن الاستعارة تعمق المعنى عبر محور الاستبدال وهو اختيار الشيء لوضعه في موضع شيء آخر، أما الكناية تعمق المعنى عبر المجاورة، ويؤثر محور الاستبدال والمجاورة تأثيرا كبيرا في البعد الدلالي للنص، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار أشكال المجاز ركائز رئيسية تساهم في انبعاث اللغة الشعرية[1]. المجاز والكناية مكونات للغة الشعرية، اذ يتلاعب بها الشاعر للبحث دائما عن المختلف وللخروج عن المألوف وكسر الرتابة، فهو من خلال اللغة الشعرية يخلق عالما آخرا مغايرا تماما.

إن أهم ما يراعى في جمالية اللغة الشعرية اللا منتظر أو المفاجئ، فالكلمة خارج النص تحمل دلالات ذاتية، وفي النص تحمل دلالات إيحائية، تختلف باختلاف إيديولوجية الشاعر، تتزاحم الصور وفق حالات التصاعد والتنازل، إذ أننا نبين قوة الخطاب في الاستهلال بالنداء مثلا[2]؛ حيث أن اللغة الشعرية تمتاز أو تختلف عن اللغة العادية بالغموض أو اللا متوقع أو اللا منتظر، هي تبحث دائما عن الغريب والغير مألوف والغير معروف.

---

[1] أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية، المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، العدد 9 ديسمبر 2015، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 95.

[2] المرجع نفسه، ص 96.

وتختلف اللغة الشعرية عن لغة النثر كون الشعر يتميز بنسق خاص ومن الإجحاف أن نعتبر الشعر الكلام الموزون المقفى، فهناك من النثر ما كان بهذه الخاصية، ولكن نقصد الشعر الخاضع للأوزان الخليلية، فهي تمتاز بنظام معين، كما أن الفرق أيضا يتجلى في الانحراف "الانزياح" أهم ميزة في اللغة الشعرية، وتقاس جماليتها في مدى انحرافها عن اللغة المعيارية، أي انتهاك مجموع القواعد النحوية والصرفية، فاللغة المعيارية تكتسي طابع برهاني دون إيحاء أو رمز، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية، فلغة الشعر هي لغة الوجدان والأحاسيس[1].

كلما انزاحت اللغة عن المألوف، كلما يكتسب النص جمالية أكثر، فما يميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هو ذلك الانزياح، والخروج وكسر القواعد النحوية والصرفية.

أ.خصائص اللغة الشعرية:

تتميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية بمجموعة من الخصائص:

- **الاختلاف والمفارقة:** ويتجلى الاختلاف في رصد العلاقة المتباينة في الخطاب وجعل الألفة بينها، ويتضمن هذا الاختلاف البعد عن التقليد والرتابة، فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ وتنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة والافتنان، لما تحدثه من مفارقة وانزياح، وبما تتضمنه من انفعالات ومشاعر تدفع بالقارئ إلى الاحتماء بألفتها ومجازاتها، ذلك أن للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تتوصل إليه" (فالأديب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده) [2].

وبقدر ما يتحقق هذا الاختلاف بقدر ما تكتسب اللغة الشعرية جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميز الذي يلقى القبول لدى المتلقي، أما المفارقة فهي

---

[1] المرجع السابق، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

الخروج عن نمطية اللغة والتمرد على القيود والقواعد اللغوية والتراكيب الجاهزة واللجوء إلى أشكال الانزياح، حيث تكتسب اللغة حلة جديدة مما تحققه من دلالات.

- **الإيحائية:** تتمثل وظيفة اللغة في الإيحاء و الابتعاد عن الدلالات المعجمية، ذلك أن لغة الشعر تتميز بالتداعي الوجداني؛ فاللغة الشعرية تتضمن معارف وجدانية وليست معارف ذهنية، وهي بهذه التجليات تفتح آفاقا واسعة وتستثمرها في صورة وجدانية، إذ تمثل دوافع التداعي جانبا مهما في ارتفاع النبرات الانفعالية، فالإيحاء ينقل النص من صيغة تقريرية إلى أفق الشاعرية، فيتجاوز التواصل المباشر فينفذ إلى ذات القارئ ويفتح مجالا أرحب لا تستنطق الجوانب الخفية للإبداع والأبعاد الجمالية للنتاج الأدبي، فاللغة في الشعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها، وهي اشارية تعتمد على الرمز والإيحاء ، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز بالنمطية والشفافية والوضوح.
- **الارتباط:** تكتسي اللغة طابعا اجتماعيا، فهي أداة للتواصل ونقل الأفكار، وتعود خصوصيتها في ارتباطها بالشعر، فاللغة –عند الشاعر– تصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة ويتحقق فيها الإيحاء والاختلاف والبعد عن التقريرية والتقليد.
- **النسيج الإيقاعي:**يمثل النسيج الإيقاعي عنصرا رئيسا في الشعر وقد عده القدماء من أهم أركانه ويتجاوز المظهر الخارجي المتمثل في الوزن والقافية إلى النسيج الإيقاعي الداخلي حيث تتردد الأصوات والحروف وتتألف الكلمات فيما بينها، فيشكل الإيقاع صوت الشاعر ويعبر عن أفكاره ووجدانه ومواقفه فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النفسية[1].

فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية بمجموعة من الخصائص التي تميزها عنها، وأول خاصية تتمثل في الاختلاف والمفارقة أي البعد عن الرتابة واللغة الرتيبة القوالب الجاهزة والدلالات المعجمية، فهي تقوم على لغة تبعث الدهشة والانفعال في نفس المتلقي أما المفارقة فتتحقق من خلال المجازات والانزياحات، بالإضافة إلى خاصية

[1] المرجع السابق، ص 97.

أخرى أنها تمتاز بالإيحائية فهي تقول مالا تريد الإفصاح عنه فهي لغة رمزية إيحائية حيث أنها تختلف عن لغة النثر التي قد تمتاز بالوضوح والموضوعية، أما خاصية الارتباط فهي تتميز بطابعها الاجتماعي، هي أداة للتواصل بين المبدع والمتلقي، الكاتب له غرض أو هدف وراء كتابته فهو يخاطب متلقي ما أو فئة معينة بغرض المدح أو النقد، أما خاصية النسيج الإيقاعي؛ فاللغة الشعرية لها طابع شعري إيقاعي موسيقي، اذ أن كل حرف له صوت معين، وكل صوت له دلالة معينة، فهذا الصوت يعتبر وسيلة للتعبير عن أفكار الشاعر و نفس الشيء ينطبق على اختيار البحور الطويلة أو القصيرة فكلها لم تكن اعتباطية إنما مقصودة وذلك تماشيا ونفسية الشاعر.

ب.مفهوم اللغة الشعرية:

لقد اعتنت مختلف الدراسات سواء القديمة أو الحديثة بمصطلح الشعرية، كما أن هناك تضارب أو اختلاف حول مفهومها.

***توزفيطان تودوروفT.Todorov:**

اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي "تودوروف"، وهو في طليعة النقاد الذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث من الستينات وحتى الوقت الحاضر، إذ لا تجد مؤلفا من مؤلفاته إلا وقد وظف فيه مصطلح الشعرية، كما هو الشأن في كتابه المترجم إلى العربية والموسوم "بالشعرية" وفي كتابه "شعرية النثر"[1].

شعرية "تودوروف" هي "بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر"[2].

---

[1] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد 09، 2013، ص 368.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، 1990، ص 12.

كما يرى تودوروف: "أن الشعرية لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن أو المتوقع، ومجالها عنده لا يقتصر على ماهو موجود بالفعل وإنما يتجاوزه ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه"[1].الشعرية عند تودوروف هي كل ما يجعل من الأدب أدبا وهنا تكمن الأدبية أو الشعرية، فالشعرية لا تدرس الأدب في حد ذاته بل تدرس تلك الخصائص التي تجعله أدبا، فشعرية تودوروف تهتم بانشغالها على خصائص الخطاب الأدبي.

***شعرية جون كوهن Jean Cohen:**

عرف جون كوهن الشعرية بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[2]، ويتضح من خلال هذا القول أن دراسة الشعرية تنحصر في مجال الشعر فقط "وقد حقق بها خطوة رئيسية هي دراسة الشعرية، تمثلت في استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق النص فرادته مثال: الوزن والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، النظم والاستعارة وغيرها، فالشعرية عنده هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[3].

كما أن جون كوهن قد تطرق على قضية الانزياح في الشعر والذي عده "علم الانزياحات اللغوية"[4]، فهو يقصد طغيان الانزياحات على النص الشعري، وهذا ما يجعله يتصف بالشعرية، .... "يرى بأن الانزياحات ذو طابع تعميمي يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى انحراف عن القاعدة ويكون هذا الأخير –الانحراف– أكثر ظهورا في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضفي على النص صفة الشاعرية، مما يجعلها

---

(1) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 19.

(2) محمد بن طباسلين العلوي، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984، ص 09.

(3) خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد 09، ص 371.

(4) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 287.

لغة متاحة تتسم بالغموض وينعتها كوهن باللغة العليا"[1]؛ فالانزياح هو الطابع الغالب المسيطر والعام على اللغة الشعرية، هو الذي يمنح للنص شاعريته ويجعله فريدا، من هنا تتولد اللغة الشعرية أو اللغة العليا كما سماها كوهن.

***شعرية رومان جاكبسونRoman Jackobson:**

يعد رومان جاكبسون من أحد المنظرين للشعرية، حيث له العديد من المؤلفات أهمها "قضايا الشعرية" و "الوظيفة الشعرية" و "عن مفهوم الشعر".

عن محتوى الشعر يقول: "إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو متغير مع الزمن"[2].

هو يقصد بقوله هذا لا نستطيع إعطاء مفهوم معين ومحدد للشعر، فهو مفهوم واسع غير ثابت متغير عبر الزمن، كما أنه ميز الشاعرية بقوله "إن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، عنصرا ينبغي تعريته والكشف عن استقلاليته"[3].أي لمعرفة الشعرية يجب الكشف عن كل البنيات النصية والكشف عنها ولا يمكن اختزالها.

ولقد لخص رومان جاكبسون في نظرية الاتصال ست نقاط محورية تجعل الخطاب تاما وهي الآتي:

فالمرسل يرسل، رسالة إلى مرسل إليه، ولكي تكون ذلك عمليا فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء:

---

(1)حسن ناظم، الشعرية العربية، دراسة مقارنة للأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 287.

(2)خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص 369.

(3)المرجع نفسه، ص 369.

1.**السياق:** وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا.

2.**الشفرة:**وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متفارقة بين المرسل والمرسل إليه.

3.**وسيلة الاتصال:** حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنها من الدخول والبقاء في الاتصال[1].

كما أن رومان جاكبسون حصر مفهوم الشعرية في ست وظائف، وذلك من أجل تأدية وإيصال الرسالة والمعتمدة على العناصر سابقة الذكر، وخاصة طرفي العملية وهما المرسل والمرسل غليه أو المتلقي والذي يعتبر عنصرا فعالا ومشاركا في العملية الإبداعية، حيث تجمع بينها الرسالة Message والتي تنتقل عبر القناة والتي تعد كوسيط بينهما، أما الوظائف اللغوية والتي تنبثق منن عوامل الاتصال نجد:

1) الوظيفة التعبيرية Expressive.
2) الوظيفة الإفهاميةConative.
3) الوظيفة المرجعية Référentiel.
4) الوظيفة الانتباهيةPhatique.
5) الوظيفة الما وراء اللغوية Métalinguistique.
6) الوظيفة الشعرية Poétique[2].

بناءا على ما سبق، رومان جاكبسون أولى عناية كبرى بالوظيفة الشعرية كونها أرقى وظيفة التي يتميز بها العمل الأدبي، التي تمنحه الأدبية أو الشعرية، فهي ترفع القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق آخر جمالي أعلى وأرقى.

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 09.
[2] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص 370.

والشعرية في نظر جاكبسون علم قائم بذاته في حقل اللسانيات، "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص ..."[1].

من خلال ما سبق رومان جاكبسون وقف على خصائص أو ملامح الشعرية والتي حصرها في القافية والوزن والسجع والمقابلة وغيرها، وكل ماله علاقة بذهنية القارئ وترك أثر أو انطباع معين.

3.1.الانزياح:

دعا الشعر العربي المعاصر إلى إعادة تشكيل وبناء الشعر وفق مقولة رفض النموذج التقليدي للقصيدة، والبحث عن كل ماهو جديد ومغاير، كما تعددت تسميات القصيدة وتنوعت، قصيدة الشعر الحر، وقصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة.

اهتمت الدراسات الأسلوبية بالعديد من المصطلحات، ومن بينها نجد مصطلح الانزياح، "نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة"[2]، فالانزياح هنا هو خرق للقواعد اللغوية المعروفة، ولذلك خلق دلالات جديدة مغايرة ولمنح الجمال الفني للنص، كما لكوهن أيضا نظرية حول ظاهرة الانزياح يقول: "الانزياح خرق القواعد اللغوية، أي خرق قواعد داخلية تكمن في النص الشعري نفسه"[3]، فالانزياح عنده يخص الشعر وحده، فلا وجود لشعر دون انزياح، لذلك أصبح الانزياح يعبر عن الفرق والتشويش والانتهاك، من خلال انتهاكه للقواعد اللغوية فهو "يرنو إلى اللاعقلانية أو اللا مألوف أو اللا عادي"[4].

---

(1)جون كوهن، النظرية الشعرية، بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 259.

(2)ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص 115.

(3)المرجع نفسه، ص 116.

(4)موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 43.

ويعتبر جون كوهن من بين أهم النقاد المهتمين بهذه الظاهرة –الانزياح– حيث جعله شرطا مهما لتحقيق الشعر، يقول عن الشعر "هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[1].

فالانزياح هو الاشتغال على لغة مخالفة ومغايرة عن اللغة العادية المألوفة، ولذلك خلق جمال فني و"إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة، بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك أو الشذوذ"[2].

فالانزياح يكسر تلك الرتابة التي تعود عليها القارئ، فهو يجدد النص الشعري ويمنح له حركية واستمرارية، حيث أنه يستفز ذهن وتفكير المتلقي دائما للبحث عن لغة مغايرة، وللبحث عن دلالات جديدة ولانتهاك اللغة وقوانينها، وجعل النص قابل لتعدد القراءات، فهو يؤدي على دلالات غامضة ولخلق الغامض وكسر الرتابة وانتهاك الجاهز.

أ.أنواع الانزياح:

أهمية الانزياح لا تنحصر في جزء النص فقط، وإنما يمس أجزاء عديدة ومتنوعة منه، يمس الكلمات والجمل، وبذلك للانزياح أنواع:

***الانزياح الاستدلالي:**

"وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها مثل الاستعارة، والمجاز، والكناية والتشبيه، أما الاستعارة تمثل عماد هذا النوع من الانزياحات، نظرا لأهميتها ولما

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري، فقد تناولها الكثير من الباحثين والأدباء القدامى، واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء.

وكما هو الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة ككل، وكذا بالنسبة للشعرية الحديثة هناك خرق لقاعدة وعدول عما هو عادي، هناك زيادة على المطلب اللغوي الصرف، فهنا يحيلنا العسكري في عبارة صريحة على مبدأ لساني أكدته الدراسات اللسانية الحديثة، يتجلى في ميل اللغة إلى الخفة واليسر والاستغناء عن كل مالا يضيف شيئا إلى الخطاب، وهذا بخلاف الخطاب الأدبي الذي يقوم كلغة ثانية مشاكسة لقانون اللغة الأولى بشتى الصور، وهذا القانون ندرك أن الشعر لغة ثانوية متميزة عن اللغة الطبيعية"[1].

فالانزياح الدلالي يتعلق بالمعنى أو بالدلالة في حد ذاتها، وبجوهر الوحدة اللغوية مثلا: الاستعارة والمجاز والكناية وغيرها من الصور البلاغية التي تعمل على خلق دلالات أخرى مغايرة للمعنى الحقيق.

***الانزياح التركيبي:**

هو نوع آخر من الانزياحات "ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، ففي حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، بما يتجاوز إطار المألوف، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن من شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة"[2]،فالانزياح التركيبي يقصد به كيفية تركيب الجمل والربط

---

[1] بن الدين بخولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

بينهم، ومن المعروف أن تركيب الجملة الأدبية العادية يختلف عن تركيب العبارة الشعرية حيث أنها تتميز بقيمتها الجمالية والفنية، والشاعر الحقيقي والمبدع هو الذي يتمكن أو له القدرة على تشكيل تلك اللغة المغايرة والخارجة والخارقة للمألوف وهنا تكمن الشعرية.

4.1.الصيغة:

تعتبر الصيغة عنصرا أو مكونا لتوليد أغراض عديدة ومنها أيضا يتولد الكلام.

ويواجه هذا التصنيف مشكلة أساسية، وهي عدم الاتفاق على حصر أهم الصيغ، فلا يوجد تحديد مدقق للمعاني النحوية التي تنقسم إليها الجملة، فإن قتيبة يرى في هذا السياق أن "الكلام أربعة: أمرٌ، واستخبار وخبر ، أما البطليوسي يفسر كلام ابن قتيبة ويعدد الاختلاف في تعداد أقسام الكلام فيقول، لم يختلف أحد من المتقدمين والمتأخرين في أصول الكلام أنها ثلاثة: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، ويسمى الفعل كلمة، ويسمى الحرف أداة ورابطا، فأما معاني الكلام الذي يتركب من هذه الصول، فإن المتقدمين والمتأخرين قد اختلفوا في أقسامها، كم هي؟ ولم يعرضوا لحصرها وهو رأي أكثر النحويين البصريين، وزعم قوم أن الكلام كله قسمان، خبر وغير خبر، وهذا صحيح، ولكن يحتاج كل واحد من هذين القسمين إلى تقسيم آخر، وزعم آخرون أنها عشرة، نداء، مسألة، وأمر، وتشفع، وتعجب، وقسم، وشرط، شك واستفهام»[1]«.

من خلال ما سبق ألاحظ أن الآراء متضاربة فكل حسب رأيه ووجهة نظره وحسب تقسيمه الخاص.

[1] رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص 06.

5.1.الغرض:

يهدف الشاعر أو الكاتب من خلال نصه إلى خلق تواصل مع الآخر أي المتلقي، حيث يكون له غرض معين من وراء كتابته كإيصال فكرة ما، أو معالجة قضية ما.

والغرض كما يحدده لسان العرب "هو الهدف والحاجة والبغية، وبذلك كان غرض الشاعر يتضمن دائما قصدا ما، غير أن هذا القصد يحتمل وجهين، فقد يكون هدفه هو المتلقي نفسه، فيكون غرض المدح هو مدح سيف الدولة، وغرض الهجاء، هجاء الفرزدق لكليب عشيرة جرير، وغرض الفخر رفع جرير مكانة قيس بعد تحالف كليب معها"[1].

من خلال هذا الكلام أفهم أن الغرض هو الهدف أو الغاية التي يريد الوصول إليها الشاعر من خلال قصيدته، كهجاء شخص أو مدحه.

أما الوجه الثاني فلا يكون للشاعر فيه قصد خارجي، فإذا وصف ناقة فليس مطلبه من وراء ذلك سوى بغية الوصف، الناقة لا تمثل بالنسبة له سوى واقع شكلي، وفي هذا المعنى يكون الغرض هو الشعر نفسه، ويكون القصد داخليا، ويتحدد الغرض كمفهوم فني، على أن هذا القصد الداخلي ليس مطلقا، فقد يصف الشاعر الناقة ليصور خلالها تعب الرحلة للتأثير على الممدوح[2].

6.1.الوصف:

أما الوصف فيتضمن معنيين، الوصف كغرض والوصف كصورة ونعت جزئي، وتعريف قدامة للوصف يتضمن المعنيين معا:

"الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من أحوال وهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما تقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في

---

[1] المرجع السابق، ص56.

[2] المرجع نفسه ،ص57.

شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بإظهارها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته"[1]،فالوصف هنا إما يكون لتحقيق غرض معين، وإما يكون كصورة، أي أننا نصف الشيء كما هو، أو على الشاكلة والهيئة التي هو عليها.

و"التداخل بين الوصف والتشبيه شائع عند أغلب النقاد والبلاغيين، فعند العسكري التشبيه الوصف، وعند الرماني يدخل التشبيه والاستعارة في الوصف، وعند السكاكي: تشبيه الشيء ولا يكون إلا وصفا له، أما ابن رشيق فيرجع أكثر الشعر إلى الوصف"[2].

هنا أيضا اختلاف أغلب النقاد في قضية التداخل بين الوصف والتشبيه، فمثلا لو أخذنا العسكري فهو يجعل من المصطلحين التشبيه والوصف متطابقين، والرماني يجعل من التشبيه والاستعارة جزء من الوصف، أي أن الوصف شامل وعام، وأن التشبيه والاستعارة أداة له.

7.1.الصورة الفنية:

تعتبر الصورة وظيفة وأداة لغوية لها القدرة على إيصال فكرة ما حيث يرى عبد الله الغذامي "أن الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية قد مرت بأربعة مراحل مختلفة، مرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابة وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها وهي لا تزول مع ظهور مرحلة أخرى جديدة بل إن آثار من الصيغ تبقى فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة"[3].

---

[1]رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص 75.

[2]المرجع نفسه، ص 76.

[3]عبد الله الغذامي، عبقرية الصورة والمكان "التعبير–التأويل–النقد"، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص 27.

فطرائق التعبير أو كيفية إخراجها قد مر بمراحل مختلفة بداية من الشفاهية إلى غاية كتابتها، ولتصل إلى مرحلة تحمل العديد من الصيغ الفعالة، وذلك من أجل تأدية وظيفة فنية إبداعية جمالية.

8.1.البنية الإيقاعية:

ينظم الشعر وفق إيقاع معين ومحدد من طرف الشاعر، ووفق النظام العروضي (التفعيلات) والتي تعرف أنها مجموعة من الرموز إما أن تكون حركات أو على شكل حرف ساكن.

تكرار التفعيلة لا يأتي اعتباطا، بل هو تجسيد لكثافة الدلالة، وفيض الداخل، إنه إفصاح فيزيائي مرئي عن شحنة داخلية، أي أن الفضاء الذي يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة تلك القوة الداخلية التي تستدعي قضاء يلائم ما فيها من امتداد[1].

فالتفعيلة مكون أساسي للغلة الشعرية، لها دور كبير في الإفصاح عن خلجات الشاعر وأحاسيسه وترجمتها وإخراجها، سواء كانت القافية حرة أم مقيدة تحمل دلالات معينة يعبر الشاعر من خلالها.

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات، ط1، عمان، 2013، ص 140-141.

2.تحولات الإيقاع في الكتابة الشعرية الحديثة:

إن تجاوز التجربة الشعرية الحديثة للبناء العروضي لا يعني تخلي الشعر الحديث عن القيم الموسيقية، وإنما يعني في ذلك أن الدلالات الإيقاعية تستمد من داخل القصيدة الشعرية وليس من خارجها، فحين حاولت القصيدة اختراق هندسة الإيقاع الشعري القديم لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى بقدر ما كانت محاولة لاستثمار الإيقاع "الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، إن كل مكونات الخطاب الشعري تتشارك في نسيج الإيقاع الفني، كما يمكن القول أن الإيقاع التفعيلي لم يعد عنصرا محددا لشعرية النص، فالوزن في هذا الإطار يصير متصلا بعوالم جديدة، حيث يتحول الإيقاع من مبدأ اللزوم إلى مبدأ التعدي، وهكذا يتجاوز مفهوم الوزن"11،إن الثورة العروضية التي أحدثها الشعر الحديث على بنية القصيدة أحدثت بدورها أشكالا إيقاعية متعددة، وذلك بإنتاج تعدد في البنيات والأشكال الإيقاعية»[1]«.

مصطلح الصورة الفنية موجود في التراث، وقد صيغ حديثا ضمن المصطلحات النقدية العربية، كما أن الصورة الفنية تطرح بدورها مجموعة من القضايا.

الخيال: "هو صورة تماثل الشخص في المرآة، وهو أيضا الخلق والتوهم وهو يدل على الصورة الباقية في النفس، إما أن تكون هذه الصورة تمثيلا ماديا لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر، أو تمثيله بخطوط بيانية وإما أن تكون تمثلا ذهنيا لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس.

أما التخييل هو القدرة على خلق صورة حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة، ويصف علم النفس التخيل طبقا لدرجة التعمد المسبق، تخييل إرادي، وتخييل لا إرادي، ودرجة الإيجابية إلى خيال مقلد وخيال مبدع ودرجة التعميم إلى خيال

[1] عمارة بوجمعة، تحولات الإيقاع في الكتابة الشعرية الحديثة، مجلة تاريخ العلوم، العدد 6.

علمي وخيال ابتكاري، أما وظيفة التخييل في الإبداع الفني، فهي لا تقوم هنا بدور التعميم، بل تقوم بدور القوة التي تظهر إلى الحياة صورا ذات دلالة جمالية تعبر عن معرفة الفنان بالواقع، فالتخييل قوة مصورة، أو قوة ممثلة ترينا صور الأشياء الغائبة، وتسمى هذه القوة بالمصور.

وقد ذهب أفلاطون إلى "أن الخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة هي من وظائف العقل، والعقل هو الوحيد القادر على التأليف بين الموضوعات المشتركة الحس"[1].

فالتخيل عملية إخراج كل تلك التصورات والانطباعات من الذهن إلى الواقع المدرك.

أرسطو يربط بين التخيل والإحساس ويجعل التخيل أساس الذاكرة.

***الرمز:**

تتميز اللغة العادية عن الشعرية، فالشعرية تعتمد على كثرة إيحاءاتها وصورها ومجازاتها، وكل هذا من خلال الرموز التي يختارها المؤلف.

"إن عالم الرمز في القصيدة الحديثة تقوم أساسا على التذكر والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيلات، وهو أكثر امتلاء، وأبلغ تأثير من الحقيقة الواقعة، ويعد الرمز وسيلة مهمة من وسائل التعبير في الشعر الحديث، وذلك نقل للمشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية، وترتبط الرموز في القصيدة الحديثة ضمن الأساس الانفعالي لاستنباط الذات بوعي الشاعر لذاته في محاولة استكشاف الرغبات اللا واعية عبر الدوافع الأساسية لمراحل الإنتاج الأدبي، سواء أكان الرمز أسطوريا أم تاريخيا أم تراثيا أم طبيعيا، وبناءا على ذلك فإن التشكيل التعبيري للرمز في القصيدة يعتمد على أسلوب الإيحاء الدلالي المجازي، مستفيدا من الشحنة النفسية للمفردات التي تختزن في مضامين

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 263.

تصورات الشاعر، وحركة تجاربه النفسية، وفي هذا دليل على أن خصائص القصيدة في جوهرها النفسي مرتبط بتداعي الصور.

تعامل الشاعر الحديث مع الرموز المختلفة بوصفها مصدرا للإيحاء وإقامة العلاقة التي تشكلت بينهما علائق الكتابة في إطار نفسي، فامتلكت الرموز قيمة معنوية لها عند الشاعر من خلال حرصه على إعطائها تصويرا بصريا، لأن الصورة البصرية تكون لها قيمة رمزية لأنها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا نستطيع تفسيره"[1].

فالرمز مكون أساسي خاصة في الكتابة الحديثة، فالرمز يمكن اعتباره لغة ثانية، فتوظيفه له معنى ودلالة.

[1] خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، ص 284-285.

3.الصورة الفنية في النص الشعري:

يستخدم الشاعر مجموعة من الأدوات الفنية لإيصال فكرة معينة لذهن القارئ، ومن بين هذه الأدوات نجد الصورة الفنية والتي تعد الوسيلة الفعالة التي توصلنا إلى إدراك تجربة الشاعر.

"هي الشكل الفني الذي يتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليميز عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية"[1].

أي أن الشاعر يستعمل الصورة الفنية من أجل التعبير عن تجربة ذاتية كانت أو قومية وطنية، فمن خلالها يخرج كل أحاسيسه وعواطفه، وحسب رأيي أن مصطلح (الصورة الفنية) شامل يضم العديد من الأدوات الفنية مثل المجازر والترادف وغيرها، ويعرفها آخر بقوله "رسم قوامه الكلمات"[2].

"ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف –عند الشعراء– من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترقيمها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حيث تريد خلق فن جديد متحد ومنسجم"[3].

تقوم الصورة الفنية على الخيال "فهي تحاول خلق عالم إبداعي مغاير تماما عن العالم المعروف والمألوف، ولخلق هذا العالم تستعين الصورة الفنية بالكثير من مكوناتها

---

(1)عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978، ص 391.

(2)لويس سبيل دي، الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج، 1984، ص 81.

(3)عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1978، ص 391.

مثال ذلك الخيال والذي تعتمد عليه اللغة الشعرية، وقد اتخذ تشكيل الصورة الفنية في بنية النص الشعري العربي الحديث الحر أنماطا متعددة هي: بنية الصورة في الشعر التقليدي، وبنية الصورة في الشعر الحر، وبنية الصورة الحسي، وبنية الصورة الذهني، وبنية الصورة الرمزي"[1].

فالصورة الفنية تتعدد أنماطها، إما أن تكون حسية أو ذهنية أو رمزية.

***التشخيص:**

"هو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان، وأفعاله"[2]، فالتشخيص هو انساب شيء مادي إلى شيء إنساني معنوي، وألاحظ أن التشخيص أيضا يكتسب اللغة شاعرية ويميزها عن اللغة العادية.

***التجسيد:**

"هو تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[3]، فمن خلال هذا التعريف أعطى مثال عن الشاعر، فهو يجسد مشاعره وأحاسيسه وخلجات نفسه في قالب معين، سواء كان إبداع أدبي لغوي فني أو على شكل رسم أو صورة تعبر عن حالته.

كما أننا نجد علاقات دلالية من مختلف الاستعارات، وهذا ما يشير إليه جون كوهن بقوله "إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير في طبيعة أو نمد

---

(1) رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 3، 2013، ص 555-556.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 210.

(3) المرجع نفسه، ص 209.

المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[1]، فكلها تخلق الانفعالات داخل المتلقي لكي تفتح أمامه أبواب التأويل.

4.اللغة الشعرية واللغة المجازية:

إذا قلنا اللغة الشعرية، يتبادر على أذهاننا المجاز، فهو عنصر مهم ومكون أساسي لها، وذلك لأن اللغة الشعرية هي لغة إيحائية مجازية، أي أن العلاقة بينهما علاقة ترابط.

لقد ارتبط الشعر بالاستعارة منذ القدم ارتباطا عميقا، بحيث صارت جزءا جوهريا من شعرية القصيدة في نظر الكثير من نقاد الحداثة وشعرائها، ومن النادر، كما يرى أبو ديب "أن يتبلور مذهب نقدي جديد، أو اتجاه شعري جديد دون أن يسند إلى الصورة الشعرية دورا أساسيا في عملية الخلق الشعري"[2].

فالصورة الشـعرية مكون أســـاسي في العملية الإبـداعية، فـهي أداة لخلق إبداعي جديد.

المجاز، إذن، طلاقة لغوية قديمة كامنة، استخدمتها السلالات الحضارية الأولى وما تزال شائعة بين أكثر الشعوب تخلفا، بينما لغة الشعر، نشاط يجسده بناء النص الشعري ومع ذلك، فإن المجاز يظل، كما يرى تودوروف "أكثر ظهورا في الشعر بشكل خاص، إن الصورة في الكلام الأدبي والشعري، تمثل عصبا حيا، ونقطة إثارة عالية، وليس من السهل أن ينجز عمل شعوري، من مستوى متميز، دون أن يكون للغة المجاز نصيب وافر في تميزه هذا"[3]، هنا نلمس سيطرة المجاز على الشعر، والتميز الشعري، أو قوة الشعر تكمن في مندى استغلال وتوظيف المجازات.

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 205.

[2] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص 15-16.

[3] المرجع نفسه، ص.17.

5.لغة الصورة:

"ما لغة الصورة إذا فرضنا أن لها لغة وأنها تتكلم؟. لغة الصورة هي اجتماع عدة مكونات أهمها الخطوط والأشكال والألوان، ولكن بكيفية تسمح بتركيب معنى معين لهذه العناصر حتى يكون لها وقع وتأثير"[1].

أولا: إن للصورة موضوع كيفما كان هذا الموضوع سواء مشهد زقاق أو منظرا أو وجها، وحسبما كان الموضوع طبيعيا أو صناعا نفعيا، أو للتزيين، مركبا أو بسيطا.

ثانيا: إن أهم شيء في الصورة الصناعية كونها كانت لا بالأحرف وإنما بالنور أو بالضوء هو كتابة بالنور، ... لماذا؟ ... لأن النور يسمح بتحديد حجم الأشياء والفضاء الذي تشغله، سواء كان النور طبيعيا أو صناعيا لا يهم، المهم هو أن النور أداة للتركيب بين الخطوط والمساحات والأحجام، تكون الأشياء مرئية عندما تعكس أشعة الشمس، ولا مرئية عندما تمتصها.

ثالثا: إن لغتها الزوايا والمنظورات التي انطلاقا منها نفهم ما تمرره من وسائل وما تنطوي عليه من دلالات بواسطة الزوايا يظهر أي أهمية يتخذها الموضوع أو الوجه أو الشيء أو الجسم أو المنظر أو المشهد.

رابعا: إن لغة الصورة أيضا الألوان ...، إن الخطوط هي بمثابة رموز تخاطب الروح والمشاعر، تتبادل فيما بينها علاقات، إذا كانت منعزلة ليس لها نفس المغزى عندما تكون متراصة، يعبر الخط على شكل ما، بمعنى أنه يحد الفضاء.

كما تلعب الخطوط دورا في تحديد الصورة، وتضيف لها قيمة موجودة فيها أصلا، حسب ما إذا كانت بارزة أو ضامرة، لأن الخطوط Lignesهي التي توجه رؤية الناظر صوب وجهة معلومة داخل الصورة إذا تكررت الخطوط على نفس المنوال احتوت على

---

[1] عبد العالي معزوت، فلسفة الصورة "الصورة بين الفن والتواصل"، الدار البيضاء، ط1، 2014، ص 150.

لغة المشاعر، فإذا كانت عمودية أوحت بالحركة والسرعة، وإذا كانت أفقية أوحت بالهدوء والسكينة[1].

إذا فالصورة لا تكتب بالأحرف، بل تكتب بلغة مغايرة تماما وهي الخطوط والألوان والأشكال، وكل من هذه تلعب دورا في تحديد المعاني، حيث أنها تترجم من طرف المشاهد إلى أفكار جديدة، طبعا كل حسب رؤيته لها.

كما أننا نلاحظ في العصر الحالي رواجا كبيرا للصورة، وأصبحت هي لغة العصر، وذلك راجع لأسباب عديدة نذكر منها:

01.أنها لا تستدعي الحرف ولا تتوقف على الكتابة، يفهمها الأمي والمتعلم...، إن الصورة بخلاف الكلمات يسيرة المدخل والولوج...، وتختلف الصورة عن النص المكتوب، فإن النص المكتوب متوالية من الكلمات...، أما الصورة فهي قبل كل شيء مساحة أو فضاء تغطي كليا ودفعة واحدة بالتزامن لا بالتعاقب للنص بداية ونهاية.

02.أنها تحمل في ذاتها علاماتها وإشاراتها الخاصة القابلة لفك شفرتها....

03.إن للصورة أكثر استهلاكا من غيرها من الوسائط، وتشاهد في أوانها، وتتلون بكل الألوان والأشكال، وتنسجم مع جميع الوسائط مادية كانت أو لا مادية، وتهاجم المشاهد أينما كانت[2].

أما الفوارق التي تتميز بها الكلمة والصورة المتحركة، بالرجوع إلى كريستيان بينز، الذي يحدد خمسة فروقات بين الصورة "اللقطة" وبين الكلمة.

-عدد الكلمات محدد في اللغة، بينما عدد اللقطات -الصور الممكنة- لا نهائي.

---

[1] المرجع السابق، ص 151.

[2] المرجع نفسه، ص 153.

-يتم استعمال الكلمات في المعجم، والتي يتم ابتكارها من قبل المتكلم، بينما يتم ابتكار الصور من قبل من يتصورها.

-إن المعلومات التي يستقبلها المتلقي من الصورة هي كبيرة بشكل غير محدد، بعكس المعلومات التي يسمعها أو يقرؤها المتلقي من الكلمة.

-الكلمة التي هي وحدة معنى معجمية، بينما اللقطة هي مقطع تعبير، لأن فن السينما هو فن الحاضر، فالصورة "المتحركة" هي بيت "وذلك من واقعة راهنة، لأن البيت الذي نراه يكون بمثابة علامة قرنية تشير إلى بيت مرئي معالمه محسومة وواضحة للعيان"[1].

تعتبر الصورة لغة العصر، واللغة الأكثر رواجا واستغلالا في مختلف المجالات، وخاصة عالم السينما، "إن الخطاب المرئي في الصورة السينمائية هو مجموع صياغة التركيبة اللغوية المنفتحة على آفاق لا حدود لها من الرموز والشفرات المنظمة، والتي تحمل الكثير من الدلالات على مستوى الشكل والمحتوى"[2].

فالصورة هنا عبارة عن لغة مستقرة، تحمل العديد من الرموز والعلامات وتعدد القراءات والتأويلات، فبهذا تفتح مجال لا حدود له من الدلالات وذلك على المستويين الخارجي أو الشكلي والداخلي أي الخاص بالمضمون.

---

[1] قيس الزبيدي، الفوتوغرافيا والسينماتوغرافية، فلسفة الصورة، ص 10.

[2] طارق عبد الرحمن محمد الجبوري، مقال: البناء الإخراجي للقصة بين الميزانسينوالسنغرافيا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون السمعية المرئية، مجلة كلية الآداب، العدد 98.

6.سينمائية الصورة في السيناريو:

أصبحت الصورة الآن هي لغة العصر، أي أنها المسيطرة على مختلف المجالات، وذلك لما لها من قدرة على فتح مجال التأويل وتعدد القراءات، فكل شخص له نظرة خاصة أو تأويل خاص حسب إدراكه لها وفهمه الخاص لها.

"والصورة في السيناريو لها دلالة وهذه الدلالة يقدمها كاتب السيناريو ويستقبلها المشاهد على حسب معرفته السابقة المتشكلة في الذهن، ولذلك نجد أنها تختلف في معناها عن الفعل، كما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿هو يصوركم في الأرحام كيف يشاء﴾-سورة آل عمران، الآية 06-، الله هو المصور، أبدع كل شيء خلقه، خلق الإنسان من طين وصوره كيفما يشاء، وركبه في أحسن صورة، رسم الصورة وبناءها والتعبير بالصورة وكيفية قراءتها....، والصورة في اللغة من صَوَّرَ، والمصور من أسماء الله الحسنى، ووضع المنجد في اللغة، صور الشيء وفصله، جعل له صورا وشكلا ورسم ونقشه وصُوِّرَ لِي خيل إليَّ"[1]، فالصورة تحمل العديد من الدلالات ومختلف الإيحاءات، فهي عالم رمزي أو لغة مكثفة.

أما فيرجون يرى "أن الصورة تعني محاولة نقل الواقع بحيث تتحقق عملية الاتصال، وهذا النقل للواقع لا يشترط فيه أن يتم عن طريق الصورة المطبوعة على الورق الحساس أو العادي، فقد تكون الصورة صوتية لنقل حديث معين أو صورة حركية أو صورة موسيقية، لذا فالصورة كلمة جامعة شاملة لكننا ألفنا ربطها بالصورة المطبوعة أو الشريحة لعموميتها ويربط التعريف هذا باللغة"[2]، فالصورة هي نقل وترجمة الواقع، والصورة أنواع، فقد تكون صوتية أو حركية، كما أن سينمائية الصورة السينمائية تتجلى في صعوبة

---

[1]علي عباس فاضل، الصورة في وكالات الأنباء العالمية بين الاستمالة والإقناع، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2012، ص 17.

[2]إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفاهيم سينمائية الصورة، مجلة جامعية، كلية الآداب، قسم الإعلام -الزاوية-، أفريل، 2014، مجلد2، ص 116.

الإمساك بدلالاتها ومعانيها، فهي تخادعنا وتراوغنا، لنبقى دائما في عملية التفكير وفتح باب التفسير والتأويل، وهنا تكمن خاصية الصورة، فهي تشكيلات فنية غامضة.

"وإن الخاصية الصورية للفيلم السينمائي هي ما يسمح لنا بمتابعة تمثلاتهغير المحددة عميقة الارتباط بطرائق تجسيده للمحتوى النصي، فقد تعيننا الصفة البصرية... أكثر من غيرها على اكتشاف بلاغة الصورة، لا في قدرة تجسيدها للمضمون فحسب، إنما هو قوة إيصاله"[1].

هنا التركيز على دور العنصر البصري والموصل للاكتشاف، وهنا تكمن بلاغة الصورة وقدرتها على إيصال الفكرة.

1.6.الأيقونة:

تعد الأيقونة جزء من الصورة، أو ربما قد تكون نفسها الصورة، أي تشير إليها من خلال دلالة ما.

"... وتدل على كل أنظمة التمثيل القياسي المتميز على الأنظمة اللسانية، وتعبر الأيقونة عن الصورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول وتشمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والتصوير الفوتوغرافي، وتميز كما ميز بيرس Peirce بين ثلاث أنواع من الأيقونات: المصورة Image، التخطيط Diagramme، والاستعارة Métaphore"[2]، فالأيقونة هي عالم من العلامات المختلفة، البصرية، والرسومات والصور الفوتوغرافية، وغيرها كما أنها تمثل الدال والمدلول.

ونرصد أيضا أنواعا للصور:

- الصورة البصرية المعتادة.

---

[1] أحمد ثامر، الحوار المتمدن، المحور الأدب والفن، العدد 990/2014/10/18/ 6:56 –مقال–.

[2] جميل حمداوي، سينمائية الصورة المسرحية، الدروب، 5 أكتوبر، 2010.

- الصورة الذهنية المتخيلة في حالة اليقظة.
- الصورة في الأحلام في حالة النوم.
- الصورة بدلالتها المجازية.
- الصورة في العلامة الأيقونية والتي تمثل رمز الموضوع.
- الصورة المرئية "الثابتة، المتحركة، المشهدية" في وسائل الإعلام.
- الصورة في الواقع الافتراضي.
- الصورة في الفنون الجميلة والتشكيلية والتطبيقية.
- الصورة الفوتوغرافية[1].

بما أن الصورة تحمل موضوعا معينا، فهي ترمي إلى غاية معينة، "والصورة هي جوهر الفنون البصرية ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فأغفلت عقله وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الإنسان، فغيرت حياة العالم فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق"[2].

فمن خلال هذا القول فالصورة خلقت لغة تواصلية جديدة، تعدت من خلالها كل الحدود وفكت كل القيود فهنا تتجلى بلاغة وقدرة الصورة وقوتها.

"وهي في شكلها البسيط هي أيقونة لا فنية، فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة، أي أنها الوحدة الأصغر التي تؤسس للإنسان الدلالية من خلال التركيب أو عملية إسقاط الموضوع على المستوى، وهي العملية التي تصل بالرواية السينمائية للصورة"[3].

---

(1) علي فاضل، الصورة في وكالات الأنباء العالمية بين الاستمالة والإقناع، ص 21.

(2) جاب الله أحمد، الصورة في سميولوجيا التواصل، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الدب العربي، جامعة بسكرة.

(3) سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، قسم اللغة العربية، مقال.

فالأيقونة هي الوحدة الأصغر التي تنبثق منها العديد من الدلالات الغير لغوية، بل فنية، والتي تخضع للتفسير والتأويل من قبل المتلقي أو المشاهد على وجه الخصوص".

2.6.السيناريو:

تعتمد السينما على مجموعة من العناصر المرئية والصوتية والحركية وغيرها، ومن بين هذه العناصر نجد السيناريو، وهو الركيزة الأساسية للعمل السينمائي، فلا نستطيع تقديم أي فلم دون سيناريو، فهو المحرك الرئيسي للسينما.

***مفهومه:**

"هو سيناريو التصوير الذي يعتمد عليه المخرج في إخراجه للفلم السينمائي وتعتمد عليه كل الحسابات والتحضيرات في مختلف الأقسام، إلى غاية تصوير الفيلم يتم استخدام السيناريو وملاحظات قناة التتابع عن طريق المونتير..."[1].

فكلمة أو تقنية السيناريو تخص المخرج، لأنه من خلاله يمكنه إخراج الفيلم السينمائي، كما تعتمد عليه تقنيات أخرى، وذلك من أجل التصوير وإخراج الفيلم الذي تم تصويره.

ويعرف أيضا على أنه "التفكير بالصورة...، أو الخطة المصورة، ويتضمن سردا لتفاصيل الأحداث بما تحتويه من حركة حوار، مثلما يتضمن وصفا للأماكن التي تدور فيها الأحداث، والشخصيات التي تتحرك داخلها والأجواء التي تغلفها فضلا عن المؤثرات البصرية والسمعية والتي ينبغي مراعاتها عند التنفيذ"[2].

---

(1) أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، تر مصطفى محرم، العنوان الأصلي للكتاب: THE TECHNIQUE OF WRITING FOR THE SCREEN، ص 71.

(2) قاسم مسعد عليوة، بهجة النخيل، رحلة إلى عالم السيناريو، منتدى الأزبكة، 2001، ص 15.

فهو أداة جامعة شاملة، تحمل الأحداث والحركات والحوار والأماكن ومختلف الشخصيات، فهو يجمع كل المكونات السينمائية.

والسيناريو أيضا هو:

عند هيرمان "خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج الذي يتولى تنفيذها، أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي"[1].

فالسيناريو عنده مكون من الصورة والصوت والتي تقدم إلى المخرج، وقد تخضع هذه الخطة كما وصفت عند هيرمان إلى تعديل أو تغيير، طبعا من طرف المخرج فهو المتحكم فيها، ثم يجسدها على مستوى الواقع في شكل مرئي مسموع وهو الفيلم.

أما عند ريمون سيويتوود فيقول "إن السيناريو هو تسجيل المعاني المصورة باستخدام الكلمات التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى انطباعات مصورة بواسطة الكاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من اعتماده على الكلمة في كتابته، فإنه ينشأ من الصورة أولا"[2].

فالسيناريو هنا عبارة عن آلة تسجيل لمختلف المعاني والصور، ليتم إخراجها بواسطة آلة أخرى تسمى الكاميرا.

أما يوروفكين يعرف السيناريو قائلا "فيلم المستقبل أو بعبارة أخرى هو الفيلم المكتوب على الورق"[3].

---

(1) عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو وصياغة الفيلم السينمائي، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

فالسيناريو هو الفيلم الأولي الذي يتحول إلى فيلم مستقبلي، وهنا أيضا يتخذ طابع أو شكل الكتابة وليس الصورة.

طبعا، من خلال السيناريو، يقوم الكاتب بوضع الحوارات وإنسابها للشخصيات، ويقوم بتحريكها ويوكل لها مختلف الأدوار، أي إكسابها طابع الحركية وذلك لإنتاج مشهد معين وتجسيده على الواقع.

نخلص في الأخير إلى مفهوم شامل للسيناريو على أنه الصياغة النهائية لموضوع الفيلم وذلك من خلال الكتابة، بالإضافة على ذلك يجب أن يكون هناك تسلسل منطقي للأحداث، وتطابق الصورة الصوتية والبصرية، ثم نصل إلى الإخراج النهائي للفيلم.

كما أن السيناريو يعتمد على مجموعة من التقنيات التي تجعل منه عملا متكاملا، فالعنصر الأول هو الموضوع Sujet، وهو العنصر الأساسي الذي تعتمد عليه الكثير من الإنتاجات سواء كانت مكتوبة، أو بصرية، وهذا ما نستنتجه من خلال هذا القول "وأول عنصر يجب أن يتوفر في السيناريو هو الموضوع Subject/en/Sujet/fr، وهو الذي يضيف التأثيرات الدرامية على الفعل والشخصية، عليك أن تعرف حول من يدور فيلمك وما يحدث للشخصية أنه مفهوم أساسي في الكتابة"[1].

أي أن الموضوع هو التيمة le thème الذي يعمل على خلق تلك الحركية بين الشخوص بالإضافة إلى خلق الصراع.

[1] سيد فيلد، السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، 1989، ط1، ص 23.

3.6.اللقطات السينمائية:

يعتمد المشهد السينمائي على مجموعة من اللقطات المتتابعة التي تكون لنا مشهدا، ماهي اللقطة؟ وماهي أنواعها؟

***اللقطة Un tir:**

تعد اللقطة مكونا أساسيا للمشهد، "هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي، وعلى أساسها يتم بناء المشهد، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، ولا يصح من المفروض الاستغناء عنها، وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة، يجب فورا الانتقال على اللقطة التالية، ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل، بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالة خاصة، تعطي بعدا أوسع من الفكرة الرئيسية للقصة، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتي بمفردها، لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءا مهما وأساسيا من وظيفة المخرج"[1].

فالمشهد يتكون من مجموعة من لقطات، كما أن لها أبعاد، والاعتماد عليها وحدها لا يكفي لإيصال فكرة أو تجسيدها، وإخراج العمل أو المشهد السينمائي، كما أنها تعتبر وظيفة من وظائف المخرج، فهو القادر على تصميمها وإعطاء أبعاد دلالية من خلالها، أي أنه هو المسؤول والمتحكم فيها.

كما أن اللقطة تحمل العديد من العناصر التي تعمل على إيصال الفكرة والدلالة منها الإيصال، وهو الذي يضبطها والكادر والألوان وزاوية التصوير وحركات الكمرة، فكلها تعمل على تحديد اللقطة السينمائية.

---

[1] مصطفى محرم، سيناريو الفيلم السينمائي، ص 71.

***أنواع اللقطات:**

تختلف اللقطة من لقطة إلى أخرى، وذلك بحسب زاوية التصوير

اللقطة التأسيسية tir de fondation:وهي لقطة واسعة جدا، يبدأ بها الفيلم وتوضح المكان الذي تدور فيه الأحداث.

اللقطة الواسعة un tir vaste: وهي لقطة يظهر بها الجسم كاملا من قمة رأسه إلى قدميه، سواء لشخصية واحدة أو أكثر داخل الكادر، كما يمكن أن يظهر جزء من المكان المحيط داخل إطار الكادر.

اللقطة الأمريكية un tir American: يظهر بها ثلثا الجسم فقط.

اللقطة المتوسطة Un tire moyen: يظهر بها الجسم حتى منطقة الخصر فقط، سواء لشخصية واحدة أو أكثر داخل الكادر.

اللقطة القريبة جدا tire très proche: عادة تختصر إلى b.c.u، يشير لوجه الشخصية حيث يملأ الشاشة.

اللقطة القريبة un tire proche: اختصارها ل.قبالنسبة للوجه فإنها تشمل الكتفين إلى أعلى من الرأس، هذه اللقطة القريبة المعتادة.

لقطة قريبة متوسطة ل.ق.م:هذا اختصارها، لا يستخدم هذا التعبير غالبا في الأفلام، ولكن يجب استخدامه، إنه من أكثر الأنماط شيوعا للقطات الأشخاص القريبة ويسمى عادة –لقطة قريبة–[1].

[1] المرجع السابق، ص 31–32.

اللقطة البعيدة tir loin: وهي التي تحتوي على الكثير من المعلومات، يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر.

اللقطة العامة جدا: وهي تشبه اللقطة التأسيسية في بداية مشهدها، وهي تهدف إلى توضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله لعدم إحداث إرباك للمتفرج في معرفة مكان كل منهم في بقية لقطات المشهد[1].

فالمخرج السينمائي يعتمد على مجموعة من اللقطات المتنوعة لإخراج مشهد ما، كل لقطة تختلف عن الأخرى، وكل لها دلالاتها ومعانيها، واللقطة تركز على زاوية التصوير التي يختارها المخرج لكونه المتحكم فيها، كما أن اللقطة قد تكون جزئية والتي تظهر مثلا كتفي الممثل أو وجهه، أو رجليه، وإما تكون لقطة عامة شاملة تركز على الصورة كاملة، مثلا: كالإحاطة بالمكان ككل، أي احتواء المشهد بما فيه من شخصيات ومختلف المناظر.

وهناك لقطات أخرى تركز على الشخصيات وهي:

اللقطة الفردية Tir individuelle: يظهر فيها شخص واحد.

اللقطة الثنائية Tir bilatérales: يظهر فيها شخصين.

اللقطة الثلاثية Tir tripartite: يظهر فيها ثلاث أشخاص.

اللقطة الجماعية Tir collective[2].

---

[1] المرجع السابق، ص 33.

[2] تصوير تلفزيوني، اسم الحقيقة، أساسيات محور تلفزيوني، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني للإدارة العامة لتصميم وتصوير المناهج، المملكة العربية السعودية.

فاللقطات تتنوع بحسب عدد الأشخاص التي يحويها المشهد أو الكادر، وعدسة الكاميرا، وأيضا تتنوع أيضا بحسب المنظر.

***الإخراج:**

يتضمن العمل السينمائي أو التلفزيوني عملية الإخراج، والتي يشرف عليها المخرج ومجموعة من المساعدين، طبعا معتمدين في ذلك على مجموعة من الآليات ومختلف التقنيات.

ماذا نعني بالإخراج؟

"إن فكرة الإخراج هي تفسير عميق لكل ما يتضمنه النص ولا يصرح به، وهذا التفسير هو ما يخلق وحدة متسقة في العمل الفني، وعندما يستخدم المخرج الشخصية الرئيسية في الفيلم ويستخدم أهدافها، فإن المخرج يعثر على البعد الوجودي أو الفيزيقي أو النسبي الذي يحدد علاقة الشخصية الرئيسية بالعالم"[1].

فالمخرج هو المسؤول عن عملية الإخراج، حيث يقوم بهذه العملية وفقا للسيناريو، حيث يقوم المخرج بعملية غربلة لمختلف اللقطات التي صورت ويختار الصورة الأنسب والتي تتماشى مع السيناريو ومع الفيلم بصفة عامة، أي أن عملية الإخراج تخضع للعديد من التعديلات من طرف المخرج.

وكما قلت سابقا، المشهد السينمائي مكون من العديد من اللقطات وتكون متتابعة من أجل تكوين مشهد معين، "إن اللقطات تتجاوب فيما بينها، فإذا ما انتهت اللقطة السابقة بالتفاتة ما، فإن المخرج يأخذ بعين الاعتبار بدقة هذه الالتفاتة في اللقطة التالية، إذ يجب على هاتين اللقطتين أن تلتحما بشكل جيد وفق قوانين المونتاج"[2].

---

[1] كين داسينجر، فكرة الإخراج السينمائي، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، 2009، ط1، ص 33.

[2] ميخائيل روم، أحاديث حول الإنتاج السينمائي، تر عدنان حداثات، دار الفارابي، بيروت، 1981، ط1، ص 73.

يشير هذا القول إلى ضرورة التحام اللقطات وتواصلها واستمرارها؛ حيث أن كل لقطة تكمل اللقطة التي تليها، وبالتالي من خلال هذا الترابط الذي يجمع العديد من اللقطات ينتج لنا مشهد.

وللمخرج دور أيضا في العمل التقني، فهو المسؤول عن تحديد وترتيب اللقطات، والتحكم أيضا في التقنيات الأخرى، "التمارين مع الممثلين، وتحديد الإضاءة، وتنظيم العمل كل ذلك يتطلب فعالية هائلة، لذلك يجب أن تتعايش داخل المخرج السينمائي خاصيتان؛ الأولى القدرة على الارتجال، أي القدرة على حل المسائل بسرعة، على نحو خاطف، داخل المكان ودون تردد، ثانيا القدرة على التحضير للتصوير، بحيث تكون الأمور الرئيسية قد حلت مسبقا"[1].

فالمخرج الجيد والفعال يجب أن تتوفر فيه شروط، كقدرته على الارتجال وحل مختلف المسائل التي ربما قد تواجهه في عمله.

"السينوغرافيا أصلها إغريقي scénographeنفي كل ما يتعلق بالإطار الشكلي الفني للسينما والتي تميزها عن باقي العروض الفنية، وهي الديكورات، الأزياء، الإكسسوارات"[2].

فالسينوغرافيا هو مصطلح شامل لمختلف العناصر المكونة للعمل السينمائي، حيث ينطوي تحت هذا المصطلح العديد من المكونات؛ كالديكور والأزياء والإكسسوارات.

وتسمى أيضا عملية الإخراج "بالميزونسين في أصلها الفرنسي (MEZ-AHN-SEN) نفي الوضع في المشهد أو وضع الشيء في المشهد وطبق لأول مرة على

---

[1] المرجع السابق، ص 77.

[2] طارق عبد الرحمن الجبوري، مقال البناء الإخراجي بين الميزانسين والسينوغرافيا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون السمعية والمرئية، مجلة كلية الآداب، العدد 98، ص 150.

الممارسات الإخراجية في المسرح، وتوسع المصطلح عبد ذلك ليشمل الإخراج السينمائي"[1].

ويقصد هنا وضع الممثل والمشهد في حيز واحد، وكما أشرت سابقا أن المخرج هو المسؤول والمتحكم في هذه التقنية، مع وجوب توفر كل الشروط الخاصة به للقيام بعملية الإخراج، كما أنه يحدد ما يلي:

"*تفسير نص السيناريو: ويجعل السرد أكثر تعقيدا.

*قد ينتج التفسير عن نهج المخرج في وضع الشخصيات ورسم معالمها.

*يستطيع المخرج أيضا استخدام معنى ضمني مبطن محدد لتغير معنى السرد.

*توجيه الممثلين واستخدام الكاميرا يدعمان فكرة الإخراج المعمقة بالمعنى الضمني المبطن، أو يشكلان معنى أعمق للشخصية الرئيسية"[2].

فالمخرج ببراعته تحكمه في مختلف التقنيات، وذلك بإضافة بعض الأشياء أو حذفها أو تعديلها، فالإخراج هو عمل المخرج أي رسم المشهد.

---

[1] ميخائيل روم، أحاديث حول الإنتاج السينمائي، تر عدنان حداثات، دار الفارابي، بيروت، 1981، ط1، ص 453.

[2] كين داسنجر، فكرة المخرج، الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، تر محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للمؤسسة في المملكة العربية السعودية، دمشق، 2014، ط1، ص 65.

***الحوار:**

هو ذلك الجزء من السيناريو الذي يتحدث فيه الناس... الأشياء التي يقولونها؛ كلمة وراء كلمة.

وكتابة الحوار فن في حد ذاته، ويتطلب مهارة أساسية من كاتب السيناريو السينمائي، فما هي الأمور التي يجب علينا مراعاتها، فيما يتعلق بكتابة الحوار؟

إنها تقع في ثلاث أنواع: مهام الحوار، تتابع الحوار، وواقعية الحوار.

مهام الحوار: أن يقدم معلومات.

أن يكشف عن العاطفة.

أن يدفع الحبكة إلى الأمام.

أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه[1].

فالحوار هنا يتعلق بالشخصية في حد ذاتها، كترجمة عواطف وأفكاره كما أنه يتحكم في سير وتنامي الأحداث ويمنح لها الاستمرارية ويخص الشخص الذي يتحدث أي صاحب الحوار المتلقى.

***رقم المشهد:**

هو رقم محدد في الهامش الأيمن للسيناريو، ويتغير هذا الرقم في كل مرة بتغير ظروف العمل؛ داخلي؛ خارجي–المنظر؛ نهار أو ليل[2].

فالمشهد مكون أساسي في السيناريو، فهو يحدد المنظر، ويتغير بتغير الأمكنة.

---

[1] دوايت سوين، كتابة السيناريو في السينما، تر أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010،ص197.

[2] المرجع نفسه، ص 218.

***التصور:**

هو الخطوة الأولى في كتابة أي سيناريو، مشاهد عامة، هو أن تتصور الحركة مهما كان هذا التصور غير معقول، فيمكنك دائما أن تصحح أخطاءك فيما بعد[1]، فالمقصود بالتصور، خطة مبدئية أو أولية للفيلم، حيث يكون هذا التصور في ذهن المخرج أولا، فيعدلها ويغيرها ليصل في النهاية إلى فكرة تخدم إنتاجه الفني.

***الخطوط:**

تتحرك الخطوط في الصورة داخل حدود الإطار، واتجاه حركة تشير على مرجع الانتقال لشخصية ما، أو شيء معين داخل الفضاء، وهي الخطوط الأفقية والعمودية وخطوط العمق، ويمكننا أن نجد هذه الخطوط مدمجة في كل تشكيل سينمائي للصورة، وهي في الأصل ذات طبيعة تشكيلية، لكن وجودها المتكرر يقابله تنوع دلالاتها حسب السياق الذي توضع فيه[2].

***الإضاءة:**

تعتبر الإضاءة مكونا هاما في السينما، ولا تتشكل إلا وفق تأثيراتها ولديها وظائف متعددة يجملها الباحث "كرم شلبي" في النقاط التالية:

*إظهار البعد الثالث وهو العمق في المنظر.

*تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات المحيطة به، وتوجيه أو لفت نظر المشاهدين إلى موقع الأحداث.

*الحصول على أفضل تكوين ممكن، وذلك بتوزيع الأضواء والظلال.

---

(1) المرجع السابق، ص 223.

(2) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين، بيروت، ط1، 2010، ص 372.

*خلق الإحساس بالوقت والزمن الذي يجري فيه الحدث.

*تدعيم القيم الدرامية وإبراز موضوع القصة.

*تدعيم خداع الحقيقة.

*إضفاء مسحة جمالية على الوجود[1].

نلاحظ أن كل هذه العناصر هي متنوعة بين الفضاء والزمن وأخرى مرتبطة بأحداث القصة، كما أن عنصري الضوء والإضاءة لهما دور في تدعيم العمل الفني وتسهيل المشاهد وذلك لما لها القدرة على جذب انتباهه.

***المشهدScène:**

أي إنتاج سواء كان سينمائي أو تلفزيوني فهو يحمل العديد من المشاهدة.

*يتعلق المشهد باعتباره الحركة السردية التي تقترب من مساواة ديمومة الأحداث في الواقع، ويرتبط أساسا بالمشاهد الحوارية بين الشخصيات، من خلال نقلها بكل تفاصيلها والمحيط الذي تظهر فيه والملابسات التي تحيط به[2].

***الضوء:**

من الملاحظ أن للضوء معنيين:

01.المنابع الضوئية الطبيعية: وهي الشمس والنجوم والقمر.

02.المنابع الضوئية الاصطناعية: كالشمعة والمصباح والمولدات الكهربائية، وكلا النوعين يسلط على الجسم المرسوم فيشكل بذلك الحجم[1].

---

[1] المرجع السابق، ص 383.

[2] المرجع نفسه، ص 514.

***المبالغة Hyperbole:**

في الصورة نعتمد على التكرار، التسطير وإبراز عنصر بتغييره، مثال: سيجارة، تظهر الصورة الأولى أنها صغيرة، أما الصورة الثانية تظهرها وهي مشتعلة وبشكل كبير[2].

والمقصود هنا بهذه التقنية (المبالغة) عدم إعطاء الصورة الحقيقية للشيء أو الهيئة الحقيقة بل تضخيمها وزيادة حجمها فهنا نقول أنها مبالغة.

4.6.الاستعارة Métaphore:

تحويل مفهوم كلمة بواسطة مقارنة تلميحية مثلا سيجارة، أو حذاء نضعه في خزانة للحفظ، فهذا يشير إلى أن الشيء ثمين.

5.6.المجاز المرسلMétonymie:

هذه الصورة متنوعة، فهي تعرف الطرق الواسعة التي تعتمد على عرض شيء مكان آخر.

*الجزء يعبر عن الكل: المفاتيح ترمز للسيارة.

*السبب يعبر عن النتيجة: الخروف يرمز للصوف.

*النتيجة تعبر عن السبب: العين ترمز للتلفزيون.

المفـردات التلميحيـة أو الكنايـة euphémisme وهـي العمليـة العكسـية Réticence، تعرض الشيء المقصود.

---

[1]قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ط1، ص 124.

[2]المرجع نفسه، ص 125.

القلب inverse: الصورة تعكس ضدها.

التماثل Homologie:عناصر متماثلة تماما، متشابهة أو متضادة[1].

6.6.التصوير (الكاميرا):

وهي علبة مكعبة الشكل أو على شكل متوازي المستطيلات مغلقة ومظلمة، في أحد أوجه هذه العلبة توجد عدسة تسمى العدسة الجسمية أو الشيئية لأنها تكون مقابلة لجسم سينمائي الوجه المقابل توجد عدسة نرى من خلالها الأجسام تسمى العدسة العينية، وقريب منها توجد طبقة من مادة حساسة تسمى الفيلم.

تتمتع العدسة الجسمية بوجود بعض المميزات.

***فتحة العدسة:** هي فتحة يمكن أن تتسع أو تضيق لتتحكم بكمية الضوء الداخل إلى الكاميرا وباتساعها تزداد الكمية أو تحيد عن معناها العادي، وذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤيا أليفة، مشتركة.

"إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح.

فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم نتعلم أن نقوله"[2].

إذا أردنا أن نحلل القول؛ فإننا نلاحظ أو نفهم أن اللغة الشعرية تقوم على الإشارة والرمز والإيحاء.

---

[1]قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ط1، ص 125.

[2]المرجع نفسه، ص 126.

7.رمزية الألوان:

تتعدد الألوان بتعدد معانيها، فكل لون يرمز إلى معنى معين، ويمكن اعتباره لغة خاصة، لها معانيها ودلالاتها.

***مفهومه:**

فاللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها، فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقق الوحدة الجمالية، وهي كالأنغام في الموسيقى وتمثل الاتزان والتماثل والإيقاع، والآن نعرض بعض الألوان ودلالاتها.

***الأصفر**: يرمز إلى السرور والابتهاج، والنور والإشعاع.

***الأحمر ودرجاته**: يرمز إلى الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة.

***الأبيض**: يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار.

***الأسود**:يرمز إلى الظلام والكآبة والجهل.

***الرمادي**:يرمز إلى التداخل والضبابية في كل شيء.

فاللون له دلالات إيحائية، حيث كل لون يحمل معنى مختلف[1].عن الآخر أي أن الشاعر عندما يختار لون معين لم يكن اعتباطيا أو عشوائيا، كان مقصودا لأنه يدير إيصال فكرة معينة من خلاله.

يبنى العمل التمثيلي كان أو تلفزيوني أو سينمائي على الشخصيات سواء رئيسية أو ثانوية، فهي التي تعمل على خلق الحركة في ذلك العمل.

---

[1]قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ط1، ص 113-114.

8.ممثل الشخصيات:

"هو الممثل الذي يكافح لخلق شخصية تمزج بين ذاته، وبين الصورة المكتوبة، يستطيع ممثلوا الشخصيات أن ينقوا نفوسهم، ويلبسوها ذوات جديدة تماما، طبيعية ولها جذور في الواقع، فإنه سرعان ما يستجيب لهذه الصورة الجديدة لشخصية ما متناسبا لبرهة الممثل نفسه"[1].

المقصود بممثل الشخصيات هو الممثل نفسه، الذي يتخلى عن شخصيته الأصلية، ويتقمص شخصية أخرى مغايرة تماما، والتي تتماشى مع الأطوار التي أنسبت إليه، فهو يحاول التعايش مع الشخصية الجديدة بكل تصرفاتها وحركاتها وتفكيرها.

"...إن الوجه يصبح بشكل ما، شخصية مميزة، قد تتوافق أو لا تتوافق مع هوية الممثل الحقيقية بعيدا عن الشاشة، فضلا عن السمات الجسمانية والتصرفات، تضفي ذات الممثل حيوية مؤثرة بحيث أن اسم الممثل يتحدد مع اسم الشخصية لدى الجمهور، ويمكن لهذه الهالة أن تقوى عبر الممثل بالسهورة والإشباع الذاتي"[2].

اختيار الممثل المناسب للدور المناسب، يخلق حيوية وحركية على مستوى العمل الفني، فالدور يلحق بالشخص المناسب والأجر لتقمص هذا الدور وبالإضافة على ذلك مراعاة قدرات الممثل على تأدية الدور على أكمل وجه، وإلا فكل هذا يساعد على نجاح العمل بصفة عامة وعلى التمثيل بصفة خاصة، فممثل الشخصيات هو الشخص الذي يستطيع أن يؤدي أدوارا مختلفة عن شخصيته.

---

[1] ماري إيلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العالمية للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2012، ط1، ص38-41.

[2] المرجع نفسه، ص 38-41.

9.تجليات الحداثة الشعرية في قصيدة الصورة:

أملت الحداثة العديد من التغيرات على مستوى العديد من الأصعدة، وخاصة على مستوى الساحة أو الإنتاج الأدبي، مثلا نجد في ظهور قصيدة الصورة أو القصيدة البصرية التشكيلية.

"التشكيل البصري في الشعر يتمثل في كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها، سواء كانت هذه العلامات البصرية موجهة للبصر مثل: الرسم، علامات الترقيم، أو موجهة للبصيرة (الخيال)، مثل الصورة الفنية الحسية (الصورة– اللقطة) أي صورة المشهد، سواء كانت العلامات تكوينية ذات بعد تكويني في النص تخدم المعنى، أو علامات تجميلية ذات بعد فني جمالي، أما اجتماعهما معا، فهذه العلامات البصرية تخدم النص الشعري، فالخطاب البصري ليس نصا يضاف إلى رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينظم في سطر من الحروف، بل هو جسد كلي متكامل، فالنص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان، أو لنقل صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال، ومركزية العلامة"[1].

فالنص الشعري هو لوحة تشكيلية قد يحمل علامات لغوية كما أنه قد يحمل علامات أخرى غير لغوية.

"بقد لجأ الشاعر المعاصر في سياق اهتمامه في كتابة النص إلى توظيف الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط وغيرها من الأشكال...، وهو في هذا قد أعاد بعث أشكال شعرية شكلت تلاحما بين التشكيل البصري والرسم الهندسي"[2].

---

[1]سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة السنوية الجزائرية، قصيدة الصورة "نمودجا"، مجلة آفاق للعلوم، العدد 7، مارس، 2017، الجلفة، ص 36.

[2]عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص 171.

"والشاعرات الجزائريات كغيرهن من الشعراء رأين ضرورة الاتكاء على معطيات التشكيل البصري في أعمالهن الشعرية واستثمار آليات التشكيل البصري، وكانت هذه الأعمال تعكس عمق الوعي بالتجربة الجديدة، وتجلى ذلك في أعمال الكثير من الشاعرات، خاصة دواوين الشاعرة ربيعة جلطي، في (من التي في المرآة) و (كيف الحال)...، وقد تباينت الشاعرات في توظيف آليات التشكيل البصري في دواوينهن الشعرية، بين التشكيل البصري على مستوى البصر (الشكل) والذي يتجلى خاصة في الرسم (الهندسي، الفني، الخطي)، والطباعة (لعتبات النصية، تقسيم الصفحة سطر شعري، علامات الترقيم)، والتشكيل البصري على مستوى البصيرة (الرؤية)، من خلال استغلال التقنيات السينمائية كاللقطة والمونتاج والسيناريو"[1].

فالقصيدة هنا أصبحت لوحة تشكيلية تعبيرية تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات وتختلف هذه الدلالات من رموز وأشكال إلى دلالات أخرى مغايرة تماما، وذلك من خلال الاستغلال السينمائي.

"وللكثير من القصائد الشعرية النسوية في الجزائر وظفت التقنيات الروائية من سرد ووصف وحوار وشخصيات وغيرها من التقنيات المتعلقة خاصة بالصور الديناميكية المدخلية والتي تحمل في عمق لغتها السمعية تشكيلا بصريا، يرجع ذلك إلى تأثر الشعر بتقنيات السينما ومحاكاتها، ولا ريب تعلم الشاعر المعاصر الأسلوب السينمائي، أنه يستخدم ما يسمى في الأفلام بالمونتاج، إذ يحلق الصورة بالصورة أحيانا"[2].

الحديث هنا يخص العالم السينمائي وسيطرته على الساحة الأدبية، حيث أصبح الشعر أو الكتابة الشعرية تستعين أو تأخذ من التقنيات السينمائية وأن كلا من الشعر والسينما يسعيان إلى التميز والاختلاف، وكلاهما ينشد شعريته، وهما يشتركان في بعض الصفات، حيث أن "اللغة في السينما تعتمد بدورها على صفات قد نجدها في اللغة عامة،

---

[1] سعاد طيوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

واللغة الشعرية بخاصة، ومنها الكثافة والإيحاء، الانزياح، وهذا ما يوجد أفق التفكير في السينما وفي علاقتها بالشعر والعكس وارد"[1].

هنا يكمن الصراع بين الشعر والسينما أو التنافس والمحاولة في سيطرة كل واحد منها، طبعا كل بآلياته، مثلا الشعر يستخدم اللغة أو الكلمات، والسينما لها أيضا لغتها الخاصة وذلك باعتمادها بالدرجة الأولى على الصور أو المشاهد، لكن كلاهما يشتركان في خلق الإيحاء والخيال ورسم صور معينة في ذهن المتلقي، ولكل منها شعريته الخاصة.

"... يعد من الغرابة أن يستمد الشعر تقنيات سينمائية ويكيفها وفق ما يناسبه، خاصة وأن كلا من الشعر والسينما يعتمدان على عنصر الخيال، وإذا قلنا الخيال نقول الصورة الفنية، والصورة لا يمكن استشعارها بتأمل بنائها الخاص بالعين، ولكن باستكشاف علاقاتها وإيحاءاتها عن طريق تخيل هذه الصور في الذهن ومشاهدتها، فخيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنية، وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصيغها بأحاسيسه ومشاعره، فكأنما تراها أو تسمعها...، فالخيال أداة والصورة مصدرها، بفضله تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها بألوانها وأصواتها ناطقة تنبض بالحياة"[2].

برغم اختلاف آليات الشعر في الكتابة أو آليات السينما في التصوير، فهما يصبان في قالب واحد، وهو صناعة الخيال.

ورغم انفراد كل من الشعر والسينما بالآليات أو الأدوات الاقناعية، لهما هدف واحد ومشترك، وهو عنصر الخيال، فكلاهما يسعيان إلى استمالة القارئ وجذبه، طبعا كل حسب طريقته، وحسب رأيي أن في الوقت الراهن سيطرت العامل البصري على

---

[1] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية، ص 47.

[2] علي بولنوار، تفعيل الخيال في القصيدة الشعرية الجزائرية، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد1، جامعة مسيلة، مارس، 2009، ص 63.

الإبداعات الفنية، وإذا ما طرحت سؤال، ما الأبلغ، الكلمة أو الصورة، هنا تخلق العديد من الحجج، كل حسب رأيه، فهناك من يرى أن الكلمة أبلغ وهناك من يرى أو يؤمن بأن الصورة قد تغنينا عن آلاف الكلمات، وهي الأبلغ إلى الذهن لما لها من قدرة على الإقناع.

الفصل الثاني

1.مفاهيم الشعرية:

فرضـــت الشـــعرية وجودهـــا علـــى مســـتوى الســـاحة الأدبيـــة عامـــة، والخطـــاب النقـــدي الحـــديث خصوصـــا، وهـــي ليســـت جديـــدة أو وليـــدة اللحظـــة وإنما كانت محل اهتمام القدماء والمحدثين.

"...وازداد الاهتمـــام بتحديـــد مفهـــوم الشـــعرية فـــي الخطـــاب النقـــدي الحديث غربيا وعربيا، ومن مفاهيمها:

أنهـــا تبحـــث عـــن قـــوانين الخطـــاب الأدبـــي عبـــر إجرائياتهـــا الخاصـــة، ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه.

ويـــرى فيهـــا صـــلاح فضـــل وســـيلة جوهريـــة لتشـــكيل الخطـــاب الأدبـــي، كمـــا أن مقولاتهـــا تظـــل الرصـــيد الـــذي عـــالم الـــنص لشـــرح خصوصـــية النصوص الأدبية"[1].

فالشـــعرية تبحـــث عـــن القـــوانين التـــي تحكـــم الخطـــاب الأدبـــي كمـــا أنهـــا الجـــوهر إلـــى يميـــز ذلـــك الخطـــاب، ويصـــفه بالشـــعرية أو الأدبيـــة، وغيرهـــا من المفاهيم الأخرى سواء كانت من عند العرب أو الغرب.

2.قراءة في مفهوم التأويل:

يـــرتبط مصـــطلح الشـــعرية بالتأويـــل، هـــي علاقـــة تكامـــل وتـــرابط، فالشـــعرية هـــي الأدبيـــة والخـــروج عـــن المـــألوف، ومـــن خـــلال هـــذا يتولـــد لنـــا التأويل وتعدد القراءات.

---

[1] حسين عبود حميد، قراءة في ابرز خصائص الشعرية وآثارها في التأويل، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، العدد 3، سنة 2014، ص 102.

***التأويل:**

وســـيلة تـــؤدي إلـــى إدراك دلالـــة القصـــيدة وإلـــى تجـــاوز الفهـــم الســـائح إلى عمق التجربة الشعرية.

هـــو أيضـــا كـــل فعـــل قرائـــي يـــروم بنـــاء المعنـــى، واســـتنادا علـــى أدوات ومرجعيـــات وقواعـــد...، الـــربط بـــين الـــنص وســـياقه ...، علـــى أســـاس تفاعـــل معرفـــي بـــين: بنيـــة ذهنيـــة وبنيـــة نصـــية وبنيـــة ســـياقية، فالتأويـــل هنـــا طريقـــة لقـــراءة خاصـــة بكـــل فـــرد، كـــل حســـب فهمـــه وحســـب مرجعياتـــه وحســـب إدراكـــه وفهمـــه للأشـــياء، ومـــن خـــلال التأويـــل ننـــتج تعـــدد القـــراءات أي الاخـــتلاف فـــي وجهـــات النظـــر بـــين الأفـــراد، يقـــول (بـــول ريكـــو) "أعـــرف أن التأويـــل بهـــذه الجدليـــة نفســـها القائمـــة بـــين الفهـــم والتفســـير علـــى مســـتوى المعنـــى الماثـــل مـــن الـــنص، ويعـــرف الفهـــم قـــائلا: إنـــه القـــدرة علـــى أن نفيـــد بأنفســـنا ومـــع أنفســـنا عمـــل تبيـــين الـــنص، وأقصـــد بالتفســـير عمليـــة مـــن الدرجـــة الثانيـــة تضـــاف إلـــى هـــذا الفهـــم وتتمثـــل فـــي توضـــيح الســـنن المنحـــدرة مـــن العمـــل الـــذي يرافقـــه القارئ"[1].

بـــول ريكـــو يقســـم مفهـــوم التأويـــل إلـــى مســـتويين، أي أن عمليـــة التأويـــل تـــتم مـــن خـــلال مـــرحلتين، همـــا مرحلـــة الفهـــم والمرتبطـــة بفهـــم المعنـــى النصـــي وتحليـــل بنياتـــه الصـــغرى والكبـــرى وشـــرح مفرداتـــه إلـــى غيـــر ذلـــك...، ثـــم المرحلـــة الثانيـــة الخاصـــة بالتفســـير، أي أنهـــا عمليـــة توظيفيـــة تبحـــث عـــن الســـباب والأدلـــة والبـــراهين وللإجابـــة عـــن مختلـــف التســـاؤلات التـــي قـــد تطـــرأ على ذهن القارئ.

---

[1] المرجع السابق، ص 08.

إذن مـــن خـــلال الفهـــم والتفســـير يصـــل القـــارئ إلـــى التأويـــل، أي إعطاء قراءة ثانية مغايرة للنص.

ويـــرى (هيـــرش) أن "مهمـــة المـــؤول الرئيســـية تكمـــن فـــي أن يعيـــد إنتـــاج عالمه... مما يعني أن التأويل عنده إعادة التوليد..."[1].

فمهمـــة المـــؤول هنـــا إعـــادة إنتـــاج الـــنص، وذلـــك بإعطـــاء قـــراءة مغـــايرة فينتج نص ثانٍ.

***الانزياح:**

ما يميز اللغة الشعرية هو الانزياح، فما المقصود به؟

"الانزياح هو الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم"[2].

إذ أنـــه يســـمح للمبـــدع بالتلاعـــب باللغـــة كيـــف مـــا يشـــاء، ويخرجهـــا مـــن طابعها المعجمي المباشر فتصبح لغة إيحائية غير مباشرة.

الانزياح أيضا هو "مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"[3].

فالانزيـــاح يعمـــل علـــى الخـــروج عـــن قواعـــد اللغـــة لأن "الانزيـــاح ليكـــون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانيات كثيرة في تأويل النص وتعديته"[4].

يجـــب علـــى الانزيـــاح أن يتعـــدى علـــى التأويـــل وتنـــوع القـــراءات لكـــي يكتسب طابع الشعرية.

---

[1] المرجع السابق، ص 109.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار المسيرة، ط1،الأردن، 2007، ص 07.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1426هـ-2005م، ص 07.

[4] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

تحديـــد المصـــطلح أمـــر ضـــروري فـــي مجـــال البحـــث العلمـــي لأن المصـــطلحات عديـــدة وتختلـــف بـــاختلاف وتطـــور الدراســـات والأبحـــاث، كمـــا أن تحديـــد المصـــطلح وســـيلة تســـاعد الباحـــث (القـــارئ) علـــى رصـــد المعلومـــات بشـــكل دقيـــق وواضـــح وفهمهـــا أكثـــر، ومصـــطلح الانزيـــاح أيضـــا له عدة تسميات وهي:

الانزياح	**L'écran.**
التجاوز	**l'abus.**
الانحراف	**la déviation.**
الاختلال	**la distorsion.**
الإطاحة	**la subvention.**
المخالفة	**l'infraction.**
الشناعة	**le scandale.**
الانتهاك	**le viol.**
خرق السنن	**la violation des normes.**
اللحن	**l'incorrection.**
العصيان	**la transgression.**
التحريف	**l'altération**[1].

كلهـــا تســـميات للانزيـــاح فهـــي عديـــدة ومتعـــددة، لكنهـــا تصـــب فـــي اتجـــاه واحـــد هـــو الخـــروج وخـــرق القواعـــد اللغويـــة، والخـــروج عـــن كـــل مـــاهو مـــألوف وتجاوز الدلالات المباشرة ومخالفة وانتهاك الكلمات المعجمية المباشرة.

وإذا أردت إســـقاط هـــذا المصـــطلح [انزيـــاح] علـــى الـــديوان الشـــعري إلـــى [الســـينما] ألاحـــظ أن الشـــاعرة اعتمـــدت عليـــه بشـــكل كبيـــر فـــي كتابتهـــا الشـــعرية، لأنهـــا تريـــد أن تصـــنع دلالات متنوعـــة وخلـــق التأويـــل، وذلـــك عـــن

[1] عبد السلام مسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط5، لبنان، 2006، ص 79-80.

طريـــق اســـتعمال المجـــاز كالتشـــبيهات مـــثلا، ولـــو أخـــذت مقطـــع (كليشـــيه) تقول الشاعرة:

"**طويل كتفاحة...**

أسمر كجريدة...

نحيف كامرأة ...

.....

شقراء كأرض...

قصيرة كسماء ...

ممتلئة كورقة..."[1].

الشـــاعرة اخترقـــت قواعـــد اللغـــة وخرجـــت عـــن المـــألوف، إذ أنســـبت الطـــول لتفاحـــة والاســـمرار للجريـــدة، القصـــر للســـماء وغيـــر ذلـــك، هنـــا يتجلـــى الانزياح من خلال المجاز والتشبيهات.

ديـــوان "إلـــى الســـينما" يحمـــل العديـــد مـــن الانزياحـــات التـــي أدت إلـــى تنـــوع الـــدلالات، فهـــو نـــص شـــعري متشـــعب الدلالـــة والمعنـــى، كـــل هـــذا يتوقف عند قراءة القارئ وفهمه الخاص للنص.

أجـــد أن طريقـــة توظيـــف الانزيـــاح فـــي هـــذا الـــديوان، غريبـــة وغيـــر مألوفـــة وذلـــك مـــن خـــلال ربـــط مصـــطلحات ســـينمائية "تقنيـــات" بـــنص شـــعري، هـــذا انزيـــاح فـــي حـــد ذاتـــه، لـــو أخـــذت نـــص "فـــلاش بـــاك" مـــثلا هـــو عبـــارة عـــن مشـــهد يتضـــمن الـــديكور والموســـيقى التصـــويرية، هـــذه الأخيـــرة

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، منشورات الغاوون، ط1، لبنان، 2010، ص 26.

اســتعملت بطريقــة غيــر مألوفــة، وذلــك بتعويضــها بأبيــات شــعرية مــن الأدب العربي القديم وبالتحديد شعر طرفة بن العبد.

إذن فالانزيــاح الــذي يتضــمنه الــديوان هــو طريقــة ربــط عنصــرين مختلفين في نص أدبي شعري، أي ربط السينما بالشعر.

3.الغموض في الشعر:

يتســم الشــعر بــالغموض والإيحــاء، كمــا يقــول أوديــيس "الشــعرية تكمــن فــي الــنص الغــامض"، فــالغموض يضــع التأويــل وبــذلك يخلــق لغــة مغايرة قابلة لتعدد القراءات بحسب القراء.

"والغمــوض تجلــي لاخــتلاف الأســاليب الشــائعة فــي العصــر، فقــد كــان اســتعمال المجــاز مــن اســتعارة وغيرهــا يــؤدي علــى الغمــوض الجزئــي، الــذي يــدرك بعــد قليــل أو طويــل مــن التأمــل، لكــن الاتجــاه الآن أعــرض عــن هــذه الأســاليب وأتــى بتراكيــب شــمولية ترمــز إلــى حادثــة نفســية تحــتم التأويــل والاخــتلاف شــأن الرمــز الــذاتي الــذي يرمــز إلــى مــا يخــتلج بــالنفس ... ومــن هنــا نجــد أن أصــحاب الــنص المفتــوح وطفــو الرمــز للغمــوض ...، وهــو مــا يســمونه بــالنص المفتــوح، أو مــا بعــد الــنص، فالعلاقــة عامــة جدليــة قابلــة للتأويلات"[1].

ووصــف الغمــوض فــي الشــعر عــن طريــق أســاليب عديــدة، منهــا اســتعمال المجــاز والاســتعارة وحتــى التشــبيهات، بالإضــافة إلــى الرمــز، فهــو يخــرج الــنص مــن طابعــه المعــروف المحــاكي للواقــع، المباشــر إلــى عــالم

[1] مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد للنشر، ط2، ص 163.

آخـــر ينبعـــث بالانفتـــاح، أو مـــا بعـــد الـــنص أي أن هنـــاك قـــراءات أخـــرى تأويلية، وهنا يندرج القارئ نص آخر بقراءة أخرى مغايرة.

"ومـــن دوافـــع الغمـــوض أنهـــم يـــدخلون عنصـــر الكتابـــة فيهـــا، فعلاقـــة التـــرقيم، وبـــنمط الكتابـــة والفراغـــات، والفضـــاءات، والأشـــياء الهندســـية، والمتباعـــدة والمتوازنـــة، كلهـــا لهـــا دلالات ضـــمن النصـــوص ممـــا يزيـــد فـــي غموضها"[1].

فـــالغموض لا يتعلـــق باســـتعمال كلمـــة رمزيـــة فقـــط، بـــل يتعـــدى نطـــاق الكلمـــات ككـــل، ويتخـــذ مســـارا آخـــر مختلـــف عـــن الحـــرف والكلمـــة مثـــل الفراغـــات والفضـــاءات والأشـــكال وغيرهـــا، وأيضـــا علامـــات التـــرقيم التـــي قـــد تحتـــل نصـــا شـــعريا بأكملـــه، أي تصـــبح هـــي الموضـــوع أو العنـــوان فـــي حـــد ذاتـــه، وهـــذا مـــا لمســـته فـــي ديـــوان "إلـــى ســـينما"، للشـــاعرة لمـــيس ســـعيدي، وبالتحديـــد فـــي نـــص ســـيرة ذاتيـــة لتمثيـــل دور النقطـــة، فهـــي عنونـــت مقـــاطع شـــعرية مـــن خـــلال علامـــات التـــرقيم؛ الفاصـــلة، النقطـــة، علامـــات الاســـتفهام، القوســـان، علامـــة التنصـــيص، علامـــة التعجـــب، فهـــي اتخـــذت عنـــاوين مختلفـــة، هنـــا يشـــكل لنـــا الغمـــوض، فهـــي عنـــاوين غامضـــة مختلفـــة عـــن ســـابقيها، ذلـــك مـــن أجـــل صـــناعة لغـــة شـــعرية كمـــا أن القـــارئ مـــن خـــلال قراءتـــه يحـــاول إيجـــاد دلالـــة هـــذا العنـــوان وعلاقتـــه بـــالنص، ولمـــا قلـــت ســـابقا أن الغمـــوض يضـــع الشـــعرية وبـــذلك يضـــع التأويـــل مـــثلا فـــي مقطـــع علامـــة الاستفهام تقول:

-؟-

[1] المرجع السابق، ص 166.

يسد فراغ الذي لا يصل أبدا[1].

ربمـــا تقصـــد هنـــا الشـــاعرة حســـب رأيـــي، إذا مـــا ربطـــت العنـــوان –؟– بـــالنص، أن هـــذه العلامـــة توضـــع لتســـاؤلات لا تنتهـــي، فهـــي دائمـــا فـــي البحث المستمر والمتجدد ومحاولة إيجاد أجوبة.

4.الأسلوب البناء:

الأســـلوب والبنـــاء، كلاهمـــا يـــدلان علـــى كيفيـــة ترتيـــب العناصـــر المكونة للنص، أي الكيفية والهيئة التي كتب عليها النص.

"... مـــن هنـــا عـــرف الأســـلوب بأنـــه اختيـــار choice أو انتقـــاء selection يقـــوم بـــه المنشـــئ لســـمات لغويـــة معينـــة، بغـــرض التعبيـــر عـــن موقـــف معـــين، ويـــدل هـــذا الاختيـــار أو الانتقـــاء علـــى إيثـــار المنشـــئ وتفضـــيله لهـــذه الســـمات علـــى ســـمات أخـــرى بديلـــة، أي أن الأســـلوب مـــرآة المنشـــئ ومعجـــم يتناســـل مـــن جســـد المؤلـــف ومـــن ماضـــيه... فهـــي التـــي تميـــزه وإن لـــم يختارهـــا عـــن قصـــد ووعـــي كـــان، ووظيفـــة الأســـلوب توحيـــد النص ومنعه من الإفلات"[2].

قبـــل أن يبـــدأ الكاتـــب فـــي تعريـــف نصـــه، فهـــو يختـــار معجـــم يبنـــي عليـــه نصـــه، وذلـــك تماشـــيا مـــع الموضـــوع، كمـــا أنـــه قـــد يختـــار الأســـلوب الـــذي يكتـــب مـــن خلالـــه، والـــذي يميـــز كتابتـــه عـــن بـــاقي الإبـــداعات كمـــا أن هـــذا الاختيـــار –الأســـلوب– قـــد يكـــون بـــوعي منـــه أي مقصـــود، كمـــا أنـــه قـــد يكـــون عـــن غيـــر قصـــد، حســـب نظـــري، قـــد يتولـــد الأســـلوب تلقائيـــا مـــن دون قصـــد، أي من خلال عملية انتقاء المعجم الدلالي يتولد الأسلوب.

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما.

[2] مسعد بن عبيد العطوي،الغموض في الشعر العربي ،مكتبة الملك فهد للنشر،ط2، ص 113.

"...لمـــا كـــان لكـــل أســـلوب أو بنيـــة ميـــزة دلاليـــة، فبنيـــة التكـــرار مـــثلا ومـــا تحملـــه بعـــض المفـــردات أو الجمـــل المكـــررة مـــن دلالات مكثفـــة...، وظيفـــة إيحائيـــة... إذ يســـهم تنـــوع الأســـاليب فـــي تنـــوع الـــدلالات وانفتاحهـــا وهـــذا لا يعنـــي أن الـــنص المكتفـــي بالبنيـــة الواحـــدة خـــال مـــن التنـــوع إذ أنهـــا تحمـــل فـــي طياتهـــا القـــدرة علـــى فـــتح آفـــاق الـــنص حـــول التنـــوع الـــدلالي ومـــن ثم تكون بنية النص هي التي تتحكم بإمكانيات تأويله"[1].

يتميـــز الأســـلوب بســـمة التكـــرار، أي أن تكـــرار بعـــض الكلمـــات والجمـــل أكثـــر مـــن مـــرة، ففـــي كـــل مـــرة تتكـــرر فيهـــا الكلمـــة فهـــي تحمـــل دلالـــة مـــا، وتختلـــف الدلالـــة أيضـــا بحســـب موقعهـــا فـــي الســـياق النصـــي، حيـــث أن القـــارئ فـــي كـــل قـــراءة لـــه، فهـــو يمـــنح لتلـــك الكلمـــة المكـــررة روحـــا جديـــدة، لأن الـــدلالات متنوعـــة ومختلفـــة ففـــي كـــل قـــراءة يلمـــس قـــراءة مغـــايرة للأولـــى، وإذا أخـــذت مقطـــع "مشـــهد الأفـــلام الرديئـــة أول مـــرة"، تلاحـــظ أنـــه مكـــرر أكثـــر مـــن مـــرة، فهـــذا التكـــرار لـــم يكـــن اعتباطيـــا مـــن قبـــل الشـــاعرة بـــل لتجـــذب القـــارئ لأمـــر مـــا، أو تـــدعوه للتأمـــل فـــي الـــنص الشـــعري ومحاولـــة معرفـــة ســـبب تكـــراره، لكـــن حـــين تعمـــق القـــارئ فـــي هـــذه المقـــاطع يلاحـــظ بعـــض التغيـــرات الطفيفـــة التـــي طـــرأت عليـــه، كمـــا تكـــررت كلمـــة الســـينما كثيرا في بداية الديوان، حيث تقول:

"أين يذهب النائمون؟
إلى السينما
أين يذهب الحالمون؟
إلى السينما
أين يذهب النادمون؟

---

[1] المرجع السابق، ص 113.

إلى السينما
أين يذهب العاشقون؟
إلى السينما
أين يذهب المذنبون؟
إلى السينما"[1].

وأن الحيـــاة كالســـينما، كأنـــك تلعـــب دورا وتشـــاهده، أي أن تكـــرار كلمـــة الســـينما ربمـــا جـــاءت للدلالـــة علـــى ســـيطرة هـــذا الفـــن علـــى المجتمـــع، فـــالتكرار ســـاهم فـــي بنـــاء اللغـــة الشـــعرية، وأكســـبها طـــابع الأدبيـــة، أمـــا بالنســـبة للأســـلوب الـــذي انتهجتـــه الشـــاعرة فـــي جـــل المقـــاطع أو النصـــوص الشـــعرية فـــي ديوانهـــا "إلـــى الســـينما"، هـــو أســـلوب غيـــر مباشـــرة، وذلـــك مـــن خـــلال المجـــاز الـــذي يعتمـــد علـــى الاســـتعارة والتشـــبيه وغيـــر ذلـــك، فهـــي بهـــذا الأســـلوب تريـــد جلـــب القـــارئ، وخلـــق طريقـــة مغـــايرة للقـــراءة، لتمـــنح نصـــها الشـــعري والتأويـــل، كمـــا أنهـــا اعتمـــدت علـــى أســـلوب الاســـتفهام أســـتطيع القـــول أنهـــا اعتمـــدت علـــى أســـلوب غـــامض، مـــن الصـــعب الإمســـاك بدلاليته، إنه أسلوب إيحائي.

وبمـــا أن كـــل نـــص يقـــوم علـــى معجـــم ألفـــاظ لكـــي يـــوحي بمعنـــى الـــنص، أي المعجـــم الـــدلالي أو معجـــم معرفـــي؛ فـــالمعجم الـــدلالي يتكـــون مـــن مجموعـــة كلمـــات تصـــب فـــي حقـــل واحـــد وتنطـــوي تحـــت موضـــوع عـــام شـــامل، مـــثلا فـــي ديـــوان "الـــى الســـينما" الحقـــل الطـــاغي علـــى كـــل النصـــوص الشـــعرية هـــو حقـــل الســـينما؛ أي أن هنـــاك ألفـــاظ تـــدل علـــى عـــالم الســـينما، والمتجســـدة أيضـــا فـــي العنـــوان فـــي حـــد ذاتهـــا –عنـــاوين المقـــاطع الشـــعرية–، مـــثلا: كاســـتينغ، كـــواليس، بلاتـــوه، زي الممثـــل، إضـــاءة، موســـيقى

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 05.

تصـــويرية، كـــاميرا، كـــادر، أكشـــن، زوم، كليشـــيه، مشـــهد، فـــيلم، ديكـــور، فـــلاش بـــاك، لقطـــة، ســـيناريو، تمثيـــل، ممثـــل، بطـــل، دور رئيســـي، جينيريـــك، الألـــوان وغيـــر ذلـــك، فهـــو الحقـــل الـــدلالي أو المعجمـــي للـــديوان، أمـــا الحقـــل المعرفـــي، يتوقـــف عنـــد معرفـــة ثقافـــة الشـــاعرة بالمصـــطلحات الســـينمائية وربطها بنص شعري.

***الرمز:**

تحمـــل اللغـــة وجهـــان، وجهـــا مباشـــرا، أي كلمـــات ذات دلالات مباشـــرة محاكية للواقع، ووجه غامض غير مباشرة من خلال الرمز والإيحاء.

"... وكـــذلك الحـــال مـــع الرمـــوز، التـــي يجـــب تخليصـــها مـــن أســـر الفهـــم الحرفـــي، ومـــن ضـــيق النظـــرة الوضـــعية التـــي تحاصـــرها بتحويلهـــا علـــى مجـــرد اســـتعارة قائمـــة علـــى المماثلـــة، فالرمزيـــة لا تعمـــل إلا حـــين يـــتم تأويـــل بنيتهـــا، ولابـــد فـــي كـــل فعـــل لغـــوي مـــن رمزيـــة فـــي حـــدها الأدنـــى، وهكـــذا تمتـــاز الاســـتعارات والرمـــوز معـــا بتـــوتر دلالـــي، يجعلهـــا فـــي حالـــة ســـباق مـــع ذاتهـــا، بـــين مـــا تضـــمره ومـــا تصـــرح بـــه، بـــين ماضـــيها الحرفـــي ومســـتقبلها اليوتـــوبي، بين إيديولوجيتها وأحلامها التي تبشر بها بما لم يوجد بعد"[1].

فـــالرمز جـــزء مـــن الاســـتعارة، أو قـــد يشـــكل الاســـتعارة فـــي حـــد ذاتهـــا، فمـــن خـــلال اســـتعمال الرمـــز، يخـــرج أو يتحـــرر الـــنص مـــن المفهـــوم المعجمـــي الحرفـــي وبتكامـــل الرمـــز والاســـتعارة تتشـــكل لـــدينا شـــعرية، ويـــتم قـــراءة هـــذا الـــنص علـــى مســـتويات عـــدة ومـــن خـــلال تـــأويلات عديـــدة، ومـــن خـــلال مقطـــع "كـــادر" مـــن ديـــوان "إلـــى الســـماء" نلاحـــظ أن الشـــاعرة اســـتخدمت كلمـــة "الســـرة" والتـــي تقصـــد بهـــا المرحلـــة الأولـــى مـــن تطـــور

[1] مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي ،مكتبة الملك فهد للنشر،ط 2 ، ص 16.

الإنســـان، أو بداياتـــه الأولـــى، قبـــل تطـــوره وقبـــل اكتســـابه أي معرفـــة خارجيـــة، فهـــي مـــن خـــلال الرمـــز خلقـــت لغـــة شـــعرية ونصـــا شـــعريا، تختلـــف قراءاتـــه ومستويات تحليله من قراءة كادر لآخر، تقول الشاعرة:

"في بداية الأمر كان ضئيلا جدا داخله

تماما بحجم سرته

ثم بدأ يكبر تدريجيا"[1].

***الإيقاع:**

قـــد يعتبـــر الإيقـــاع أو الـــوزن لـــه أهميـــة فـــي التمييـــز بـــين النصـــوص الشـــعرية والنثريـــة، فللإيقـــاع والـــوزن تـــأثير علـــى اللغـــة العربيـــة، كمـــا أنهمـــا يحملان دلالات معينة، فالإيقاع قد يضع لغة مغايرة.

"... فشـــعرية الـــوزن تـــأتي مـــن امتزاجـــه بـــالمعنى الشـــعري فتكـــون الأحـــداث والوقـــائع متســـارعة عنـــد اســـتعمال أوزان ذات قـــراءة تأويليـــة تتســـاند فيهـــا المـــؤثرات التركيبيـــة بـــالمؤثرات الاســـتبدالية (الســـياقية)، فليســـت المعرفـــة بقصـــد المنـــتج كامنـــة وإنمـــا لابـــد مـــن ســـند الـــنص، إذ يعـــرف المعنـــى بأنـــه تغيـــر بـــاللفظ عمـــا يتصـــوره الـــذهن أو هـــو الصـــورة الذهنيـــة مـــن حيـــث تقصـــد من اللفظ"[2].

---

[1] لميس سعيدي، إلى السينما، ص25.

[2] حسين عبود حميد، قراءة في أبرز خصائص الشعرية واثرها في التأويل، مجلة أبحاث البصرة والعلوم الإنسانية، العدد 3، 2014، ص 112.

فـــالوزن أيضـــا لغـــة خاصـــة، حيـــث أنـــه يمتـــزج بـــالمعنى الشـــعري لإعطـــاء معنـــى عـــام للقصـــيدة، أو تركيـــب لغـــة شـــعرية مميـــزة، كمـــا للـــوزن قراءات عديدة ومتعددة وهي قراءات تأويلية.

"... الإيقاعيـــة تســـهم فـــي ترســـيخ دلالـــة عمـــد إليهـــا المؤلـــف؛ أي أن إيقاعيـــة الـــنص لا تخـــرج عـــن حـــدود قصـــد المؤلـــف؛ إذ تتبـــع موســـيقية الحـــروف مـــن مقـــدرة الشـــاعر علـــى التوصـــل إلـــى حالـــة توافـــق بـــين الحركـــة التـــي تمـــوج بهـــا الـــنفس والحركـــة التـــي تمـــوج بهـــا الأشـــياء مـــن خـــلال التشكيلات الصوتية"[1].

فاختيـــار الـــوزن أو الإيقـــاع لا يكـــون اعتباطيـــا، مـــن طـــرف الشـــاعر، وإنمـــا مقصـــودا، وذلـــك مـــا يتماشـــى وحالتـــه النفســـية أو الحالـــة التـــي يريـــد إظهارهـــا، أي أنـــه يجعـــل الـــوزن والإيقـــاع فـــي خدمـــة الكتابـــة الشـــعرية، فبـــذلك تتولد لنا لغة شعرية قابلة للتأويل.

ومـــن خـــلال ديـــوان "إلـــى الســـينما" الاحـــظ الإيقـــاع الغالـــب فـــي المقـــاطع الشـــعرية هـــو إيقـــاع داخلـــي؛ حـــوار داخلـــي بـــين الشخصـــية الرئيســـية أو البطـــل ومختلـــف العناصـــر الأخـــرى، أي بـــين ثنائيـــات، مـــثلا لـــو أخـــذت مقطع "إضاءة"، تقول الشاعر:

كل شيء كان بحجم قاعة السينما

أفكاره

أحلامه

أوهامه

---

[1] المرجع السابق،ص 112.

آماله

خوفه

ذاكرته

نسيانه

صمته

ظله

ندوبه

ثرثرته

رأسه[1]...إلخ

أول مـــا يلفـــت الانتبـــاه هـــو حـــرف الهـــاء المكـــرر، يـــدل علـــى ضـــمير الغائـــب الـــذي يعـــود علـــى الممثـــل، وكمـــا يـــدل هـــذا المقطـــع علـــى الحـــوار الـــداخلي الـــذي يولـــد لإيقـــاع داخلـــي، فهـــو يخاطـــب الفكـــر والأحـــلام والآمـــال والخـــوف والـــذاكرة والنســـيان والصـــمت...إلـــخ، فهـــي حالـــة نفســـية داخليـــة تولـــد إيقاع داخلي مما يولد في ذلك شعرية.

***الاستعارة:**

يتخـــذ المجـــاز أشـــكالا عديـــدة فـــي الكتابـــة الإبداعيـــة، اســـتعارة وتشــبيه وغير ذلك.

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 20.

"... وفـــي رأي ريكـــور أن الخطـــوة الأولـــى لفهـــم الاســـتعارة تكمـــن فـــي التخلـــي عـــن نظريـــة المماثلـــة والاســـتبدال، التـــي تـــرى أن الاســـتعارة قائمـــة علـــى اســـتبدال كلمـــة بـــأخرى مماثلـــة لهـــا، الاســـتعارة عنـــد ريكـــور تمثـــل فـــائض معنـــى، وظيفتـــه انفتـــاح الـــنص علـــى عـــوالم جديـــدة، وطـــرق جديـــدة للوجـــود فـــي العـــالم، الاســـتعارة لغـــة تتجـــه إلـــى المســـتقبل، لتبشـــر بطريقـــة وجـــود فـــي العالم لم يتح تجريبها بعد"[1].

فالاســـتعارة عنصـــر مهـــم فـــي خلـــق لغـــة شـــعرية، فهـــي كلمـــة قائمـــة علـــى مبـــدأ الاســـتبدال وذلـــك لتحقيـــق الانفتـــاح علـــى عـــوالم جديـــدة، ولنفـــرض وجودهـــا، وتفـــتح مجـــال لتجريبهـــا والبحـــث عـــن مكـــان لهـــا داخـــل الـــنص، طبعـــا كـــل هـــذا يتحقـــق مـــن خـــلال قراءتهـــا المتنوعـــة، أي حســـب كـــل شخص.

ديـــوان "إلـــى الســـينما" قـــائم علـــى المجـــاز بكـــل أشـــكاله، مـــثلا الاســـتعارة وردت كثيرا في الديوان، مثال:

وغيرها من الاستعارات والمجازات التي وظفت في ديوان مثل:

شقراء كالأرض

قصيرة كالسماء[2].

---

[1] بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2008، ص 16.

[2] لميس سعيدي، إلى السينما، ص 28.

***المعنى:**

تتعـــدد المعـــاني بتعـــدد القـــراءات والتـــأويلات، كمـــا أن الكاتـــب فـــي نصـــه ينـــتهج أســـلوبين، إمـــا المباشـــر أي معـــاني مباشـــرة، واســـلوب غيـــر مباشـــرة ينتج عنه تعدد المعاني.

".... وأن الصـــفحة المكتوبـــة ليســـت أبـــدا الصـــفحة المـــراد كتابتهـــا، ومهمـــا عللنـــا الظـــاهرة بالســـلطة المتحكمـــة إبـــان الكتابـــة، والتـــي تتـــرك أثرهـــا جليـــا فـــي كـــل صـــياغة، فـــإن النيـــة لا تجـــد فـــي الفعـــل تجســـيدها الكلـــي، ومـــن هنـــا وصـــفت الكتابـــة بالخيانـــة، وقـــد قـــال ملارميـــه "S.MALLARME" أن تســـمية الشـــيء معنـــاه حـــذف ثلاثـــة أربـــاع مـــن المتعـــة الشـــعرية، والتـــي تشـــكل فرحـــة البحـــث، أن نـــوحي بـــه ذلـــك هـــو الحلـــم، عبـــر لغـــة تتلاشـــى دومـــا مواجهـــة الأشـــياء، مواجهـــة عاريـــة، وتتلفـــع بـــالرمز كلمـــا رامـــت إشـــاعة إيحاء لطيف..."[1].

فالكاتـــب مـــن خـــلال المعـــاني المختلفـــة التـــي يجســـدها فـــي نصـــه، فهـــو يقـــول أشـــياء لا يريـــد قولهـــا، أي أنـــه لا يريـــد الإفصـــاح عنهـــا مباشـــرة، بـــل هـــي معـــاني إيمائيـــة متخفيـــة وراء أســـاليب عديـــدة أو صـــور مختلفـــة المجـــاز، الاســـتعارة والكنايـــة وغيرهـــا مـــن الصـــور البيانيـــة، لـــذلك وصـــفت الكتابـــة بالخيانـــة، لأن الكاتـــب يقصـــد شـــيء مـــن خـــلال كتابتـــه، والكتابـــة بـــدورها تقـــول شـــيء آخـــر، هنـــا يتجلـــى التأويـــل، فالكتابـــة فـــي علاقتهـــا مـــع المتلقـــي ترصد لنا معاني عديدة ومختلفة كل حسب قراءته الخاصة.

---

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من معيارية النقدية لى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 195.

5.اللغة السينمائية:

الفــن الســابع، هكــذا لقبــت الســينما، حيــث أصــبحت فنــا مســيطرا علــى المجتمعــات، كمــا لهــا القــدرة علــى التــأثير واســتمالة المتفــرج، والتــأثير علــى العقل والفكر، وذلك من خلال لغتها الخاصة.

"يعتبــر مصــطلح اللغــة الســينمائية مــن المصــطلحات المعاصــرة نظــرا لظهــور النقــد الســينمائي الــذي وافــق مجــال الصــورة والفــيلم وتكنولوجيــا نقــل المعلومــات، حيــث اعتمــده الناقــد (مارســيل مــارتن) فــي كتابــه "اللغــة الســينمائية" وفيــه عكــس كــل المظــاهر التعبيريــة التــي قــدمتها الســينما فــي نصــف قرنهــا الأول، ويــدل المصــطلح علــى كثافــة وغنــى اللغــة الخاصــة علــى اعتبــار أنهــا تتشــكل مــن عناصــر أيقونيــة (صــورية) متحركــة تشــتغل فــي وضــع الدلالــة، فيهــا مجموعــة آليــات كــاللون والتقطيــع والوســط وزاويــة الرؤيــة، والعــرض والتقــديم، مــع مــا تتطلبــه هــذه الأبعــاد مــن تموقــع معــين للكــاميرا فــي مكــان مــا خــاص هــو فــي حــد ذاتــه جــزء مــن الدلالــة، أضــف إلــى ذلــك أن الصــوت المصــاحب للصــورة، هــو الآخــر بوصــفه جــزءا مــن المضــمون، ســيتم إكســابه مــؤثرات صــوتية، خارجيــة متعــددة الخــواص والدلالة"[1].

تتكــون اللغــة الســينمائية علــى مجموعــة مــن المــؤثرات المختلفــة، عناصــر صــوتية وأخــرى صــورية أي أيقونيــة وأيضــا الألــوان، وموقــع الكــاميرا، فاللغــة الســينمائية هــي لغــة مكثفــة الدلالــة، يعنــي أن كــل مكــون مــثلا لــو أخــذت الصــورة وهــي مكثفــة الدلالــة، فهــي تقــرأ مــن خــلال مســتويات

[1]سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب والفلسفة، العدد 12، جوان 2014، ص 15.

عديـــدة: تحليـــل اللـــون، زاويـــة التصـــوير، الصـــوت وأيضـــا مختلـــف الحركـــات ربما، إذن فاللغة السينمائية هي لغة مكثفة الدلالة والمعنى والتأويل.

6.الصورة في لغة السينما:

الصـــورة نصـــف العمـــل الســـينمائي، فهـــي لغـــة مكثفـــة تحمـــل الصـــوت، الكلمـــة واللـــون ودلالات عديـــدة، كمـــا أن الســـينما أصـــبحت الفـــن المســـيطر علـــى الســـاحة الإبداعيـــة، وذلـــك راجـــع إلـــى تجـــاوب الجمهـــور معهـــا، ولمـــا لهـــا القـــدرة علـــى التـــأثير ومخاطبـــة الآخـــر، وذلـــك مـــن خـــلال اســـتثمار مختلـــف المكونات التي تصنع اللغة السينمائية.

"... مـــا كـــان لهـــا أن تطأهـــا بالاعتمـــاد علـــى اللغـــة الواحـــدة، مهمـــا بلغـــات قـــدرتها التعبيريـــة، غيـــر أن عمليـــة النقـــل هـــذه كانـــت تخضـــع لمعـــايير دقيقـــة تحتـــرم الخصوصـــية الثقافيـــة والبيئيـــة للعمـــل المنقـــول –تمامـــا كحـــديثنا عـــن إشـــكالات الترجمـــة الأدبيـــة– لأن التواصـــل فـــي الســـينما يعتمـــد الإشـــارة والحركـــة وتعـــابير الوجـــه ووضـــع الجســـم بالإضـــافة إلـــى الكلمـــة المنطوقـــة، للتعبيـــر عـــن معنـــى دلالـــي ينشـــئه المرســـل ويصـــل إلـــى المتلقـــي عبـــر رســـالة الفـــيلم، ليســـت نظيـــرا للكلمـــة فـــي اللغـــة، لأنهـــا تحتـــوي فـــي داخلهـــا علـــى مجموعـــة مـــن العناصـــر المرئيـــة المتباينـــة، والتـــي وإن كانـــت تتفـــاوت فـــي البـــروز والأهميـــة داخـــل اللقطـــة، إلا أنهـــا مجتمعـــة تلعـــب دورا فـــي التعبيـــر عن الدلالة والتأثير في المتلقي"[1].

التواصـــل الســـينمائي يعتمـــد بالأســـاس علـــى اللقطـــة، وهـــي أعـــم وأشـــمل مـــن الكلمـــة، حيـــث أنهـــا تحمـــل العديـــد مـــن عناصـــر الإشـــارة والحركـــة

[1] سليمان الحفيوي، سحر الصورة السينمائية خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 116.

وتعـــابير الوجـــه ووضـــع الجســـم بالإضـــافة إلـــى الكلمـــة المنطوقـــة، فالعمـــل الســـينمائي هـــو أعـــم مـــن الكتابـــة الإبداعيـــة التـــي يعتمـــد بالدرجـــة الأولـــى علـــى الكلمة أو اللغة.

7.أسس اللغة السينمائية:

الســـينما كفـــن، فهـــي تحـــاول أن تضـــع قواعـــد وأســـس تحكمهـــا وتحـــافظ علـــى بقائهـــا وتضـــمن لنفســـها الاســـتمرار والتنـــافس مـــع بـــاقي الفنـــون الأخـــرى علـــى مســـتوى الســـاحة الإبداعيـــة الفنيـــة، لـــذلك يجـــب أن تكـــون لهـــا أســـس تحكم لغتها ومن بينها:

الإيجـــاز:بمعنـــاه البســـيط هـــو إيصـــال المعنـــى إلـــى المتلقـــي بأقـــل قـــدر مـــن التفاصـــيل المعبـــرة عنـــه، أو مـــن خـــلال التركيـــز فقـــط علـــى التفاصـــيل الرئيســـية المكونـــة لـــه، وفـــي الســـينما يقـــدم الإيجـــاز دورا بـــالغ الأهميـــة فـــي اللغـــة الســـينمائية، فهـــو يوظـــف بشـــكله الشـــائع فـــي اختيـــار أهـــم عناصـــر الحـــدث أو التفاصـــيل ذات الدلالـــة فقـــط، دون ذكـــر التفاصـــيل التـــي يمكـــن فهمهـــا ضـــمنا ولا تمثـــل أهميـــة خاصـــة، وذلـــك بقصـــد الاحتفـــاظ بانتبـــاه المشـــاهد فـــي حالـــة تركيـــز مســـتمر علـــى مـــدار الحـــدث وتطوراتـــه، وبهـــذا المعنـــى يمثـــل الإيجـــاز ركنـــا أساســـيا فـــي طبيعـــة اللغـــة الســـينمائية إذ يصـــبح تـــوفيره ضـــرورة... لـــه وجـــه آخـــر يمثـــل ركنـــا مهمـــا مـــن أركـــان البلاغـــة الســـينمائية، ذلـــك أن للإيجـــاز وظيفـــة تأثيريـــة خلاقـــة مـــن حيـــث توظيفـــه للتـــأثير فـــي عواطـــف المتفـــرج وإحساســـه ويهـــدف إلـــى خلـــق الشـــعور بالمتعـــة لديـــه...، والإيحـــاء فـــي شـــكله الشـــائع يعنـــي التركيـــز علـــى التفاصـــيل المهمـــة

لإظهارهـــا فـــي شـــكلها المـــؤثر الخـــلاق، فإنـــه يعنـــي أيضـــا حـــذف أو إخفـــاء بعض التفاصيل[1].

فالإيجـــاز يختصـــر العديـــد مـــن اللقطـــات، لكـــن يحـــتفظ بـــالمعنى والدلالـــة الكاملـــة أو الوقـــائع المهمـــة المحـــددة أو جـــزء أول أجـــزاء منهـــا بهـــدف إخفـــاء القـــوة التأثيريـــة علـــى معناهـــا أو الإخفـــاء يصـــبح هـــدفا وإجـــراء فعـــلا يضـــفي علـــى المعنـــى قـــوة تأثيريـــة أو قـــوة بلاغيـــة قـــد لا تتـــأتى فـــي حالـــة إظهـــار التفاصـــيل المخفيـــة أو المحذوفـــة، ومـــن هنـــا يتبـــين أن للإيجـــاز وظيفتين أساسيتين هما:

*الاختيـــار الســـليم لأهـــم التفاصـــيل أو كـــل دلالـــة فقـــط بعبـــارة أخـــرى، اختيـــار الأزمنـــة المـــؤثرة أو الفعالـــة مـــن التـــدفق الزمنـــي الطبيعـــي (الـــواقعي) لحـــدث مـــا مـــع حـــذف الأزمنـــة الضـــعيفة منـــه وذلـــك بهـــدف التركيـــز علـــى نقاط الحدث فقط.

*تعتمـــد حـــذف أو إخفـــاء بعـــض التفاصـــيل المهمـــة لإضـــفاء قـــوة تأثيريـــة علـــى المعنـــى، فتـــؤثر مـــن ثـــم علـــى المشـــاهد وتجعلـــه أكثـــر اســـتمتاعا بأســـلوب الســـرد ممـــا لـــو أظهـــرت هـــذه التفاصـــيل أو وصـــل المعنـــى إليـــه بطريقـــة مباشـــرة.... فـــإن هنـــاك قاعـــدة أساســـية ينبغـــي مراعاتهـــا وهـــي: أن كـــل مـــا يحـــذف مـــن تفاصـــيل ينبغـــي أن يكـــون مفهومـــا ضـــمنا أو بـــوحي معنـــاه، ذلـــك أن عـــدم الالتـــزام بهـــذه القاعـــدة قـــد ينـــتج عنـــه نـــوع مـــن الغمـــوض أو الإيهام[2].

---

[1] عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 237.

[2] المرجع السابق، ص 237-238.

إذن فالإيجـــاز هـــو مكـــون أساســـي للغـــة الســـينمائية، فهـــو يختصـــر المعنـــى لإيصـــاله إلـــى المتلقـــي، وينبنـــي الإيجـــاز فـــي اللغـــة الســـينمائية علـــى طـــريقتين، إمـــا فـــي اختيـــار عناصـــر الحـــدث والتفاصـــيل التـــي تحمـــل العديـــد مـــن الـــدلالات، وإمـــا بخلـــق التـــأثير وقـــوة المعنـــى والتـــأثير علـــى المشـــاهد، كمـــا أن للإيجـــاز أنـــواع: الإيجـــاز الفنـــي، الإيجـــاز الـــدرامي، الإيجـــاز لأســـباب اجتماعية، أو إنسانية، أو رقابية.

مثال: لو أخذنا مقطع "أفيش: شاهدة قبر بتاريخ واحد

نجد العديد من اللقطات .تقول الشاعرة

واقفا

في طابور فارغ

طابور طويل فارغ

ينتظر على مهل دوره"[1].

هنـــا ترتســـم فـــي ذهـــن القـــارئ صـــورة، أو يتجســـد لديـــه مشـــهد ســـينمائي هو وقوف البطل في طابور فارغ.

ثـــم ربمـــا ا رصـــد لقطتـــين مـــن خـــلال المقطـــع نفســـه المـــأخوذ مـــن الديوان تقول :

"عند الشباك القديم نفسه

يعلق صورته

(1) لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، منشورات الغاوون، بيروت، ط1، 2010، ص 12.

ليدخل وحيدا قاعة السينما

لم يعد بحاجة إلى اسمه"[1].

من خلال هذا المقطع ارصد العديد من المواقف وهي:

لحظة الوقوف عند الشباك وتعليق الصورة

ثم دخول البطل على قاعة السينما.

فالإيجـــاز يخلـــق مـــن خـــلال اللقطـــة الســـينمائية الواحـــدة، اد أن اللقطـــة قـــادرة علـــى اختصـــار العديـــد مـــن التعبيـــرات، فهـــي تكـــون مكثفـــة، يمكـــن لهـــا أن تحمل أكثر من وجه، أو أكثر من قراءة.

8.خصائص المعجم السينمائي:

بمـــا أن للســـينما لغتهـــا الخاصـــة، لابـــد مـــن وجـــود معجـــم لغـــوي ســـينمائي، الـــذي يمـــنح لهـــا اســـتقلاليتها وتميزهـــا، كمـــا أن تحديـــد معجـــم اللغـــة الســـينمائية مـــن خـــلال معجمـــين: معجـــم اللغـــة الأيقونيـــة، أي اللســـان الخاص، وبين معجم اللسان الطبيعي "الكلمة والصورة".

الصـــورة فـــي الفـــيلم وحـــدة بنيويـــة ذات منطلـــق داخلـــي، إنهـــا عـــالم مـــن العلاقـــات الداخليـــة، تحقـــق مـــن خـــلال ترتيبهـــا نســـقا خاصـــا يقـــوم علـــى أســـاس الارتقـــاء مـــن الحقيقـــة الفيزيائيـــة إلـــى المعنـــى التـــام بواســـطة تـــآزر الصـــور ووفق منطلق خاص يتشكل بناء فني متكامل وليس مجرد إطار شكلي.

الكلمـــة فـــي اللســـان الطبيعـــي تحـــدد موضـــوعا أو زمـــرة Groupe أي صنف من المواضيع.

---

[1] المصدر السابق، ص 12.

الكلمـــة فـــي اللســـان الخـــاص تصـــور مواضـــيع واقعيـــة، أو لســـان خـــاص بالوصـــــــف description أو لســـــــان واصـــــــف أو اصـــــــطناعي Métalangue.

تمتلـــك الســـينما كقصـــة، وســـيلة التكـــرار التـــي تعـــد مألوفـــة فـــي الـــنص الكلمـــي ونـــادرة فـــي الرســـم التصـــويري وهـــي الخاصـــية المميـــزة والمثيـــرة، لأن التكـــرار فـــي الســـينما تبعـــد الشـــيء عـــن دلالتـــه المباشـــرة إلـــى دلالـــة مجازية[1].

فاللغـــة الســـينمائية تحمـــل الصـــورة كمكـــون أساســـي، ومـــن خـــلال تكاملهـــا تشـــكل لنـــا قصـــة أو بنـــاء متكامـــل، فبالإضـــافة علـــى الكلمـــة بنوعيهـــا، الكلمـــة التـــي تحـــدد الموضـــوع والكلمـــة التـــي تصـــور لنـــا الواقـــع، كمـــا أن التكـــرار لـــه وقـــع خـــاص فـــي اللغـــة الســـينمائية، لأنـــه يبعـــد الدلالـــة المعروفـــة والمباشرة إلى دلالات أخرى غامضة، دلالات تأويلية.

***الفنان:**

تعمـــل العديـــد مـــن العناصـــر مـــن أجـــل خلـــق لغـــة معينـــة، مـــثلا اللغـــة الســـينمائية، التـــي تعـــد لغـــة مغـــايرة عـــن اللغـــة الشـــعرية، وذلـــك مـــن خـــلال الأســـاليب التـــي تنتهجهـــا، فالفنـــان هـــو العنصـــر الفعـــال والمحـــرك للعمـــل السينمائي.

"هـــذان العنصـــران (الجســـدي والنفســـاني) يجـــب أن يعمـــلا متكـــاتفين مـــن أجـــل تحقيـــق رســـم شخصـــيات متكاملـــة، يحـــاول الامتحـــان النفســـي (الـــنفس جســـماني) وضـــع النقـــاط علـــى الحـــروف بالنســـبة للمثـــل حـــول مـــا

[1] سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية، قسم الأدب والفلسفة، العدد 12، جوان 2014، ص 16.

يعيـــق طريقتـــه فـــي التـــنفس، فضـــلا عـــن درجـــة تواصـــله النفســـاني، إن مـــا يجـــب تحديـــده هـــو العقبـــات والعراقيـــل التـــي يواجههـــا الممثـــل، ومتـــى جـــرى تحديـــدها، فإنهـــا ســـوف تتلاشـــى، أو يـــتم إدراكهـــا، علـــى أقـــل تقـــدير مـــن قبـــل الممثل"[1].

فالفنـــان هنـــا أو الممثـــل يخضـــع لامتحـــان تجريبـــي جســـدي ونفســـي، لكـــي يـــدرك مـــدى تطابقهـــا، وذلـــك مـــن اجـــل الحصـــول علـــى شخصـــية متكاملة متوازنة من أجل تقديم الفضل.

ثمـــة أســـئلة يمكـــن للممثـــل مـــن خلالهـــا أن يقـــرر درجـــة الإتقـــان "النفســـي والجسماني" في عمله:

- ✓ هـــل يجـــد الممثـــل نفســـه مصـــغيا لصـــوته الخـــاص خـــلال رســـم الشخصية؟
- ✓ هل يبدو الممثل يمثل من رقبته فما فوق، عازلا بقية جسمه؟

يشـــير هـــذا إلـــى التركيـــز علـــى التشـــخيص الصـــوتي، والتفســـير اللفظـــي، مـــع عـــدم إيـــلاء الجســـم اهتمامـــا، يجـــب علـــى كـــل ممثـــل أن يـــنغمس بكـــل جسده في نشاط الشخصية.

- ✓ هل يبذل الممثل جهدا زائدا عن الحاجة لإتمام فعله؟
- ✓ هـــل يســـتخدم إشـــارات زائـــدة عـــن اللـــزوم مـــن أجـــل توكيـــد بسيط[2]؟

---

[1] ماري إيلين أوبراين، تر رياض عصمت، التمثيل السينمائي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط2، 2001، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

هـذه مجموعـة مـن الأسـئلة التـي يجـب أن تكـون فـي ذهـن كـل ممثـل، لكـي يصـل إلـى عمـل مميـز، ويسـتطيع تقمـص الشخصـية لكـي يصـل إلـى مرتبـة الفنـان، وهـي أعلـى مـن الممثـل العـادي أو البسـيط، حيـث أن كـل حركـة يقـوم بهـا قـد تضـيف إلـى عملـه أو قـد تـنقص مـن شـأنه، حيـث إذا اسـتغل الجسـم مـع العاطفـة أو الحالـة النفسـية، أي بتطابقهمـا وتكاملهمـا يصبح شخصية سوية.

***الصوت:**

الصـوت أيضـا مكـون أساسـي للغـة السـينمائية، هـو لغـة خاصـة لـه بـه يحمـل دلالـة معينـة، مـن خـلال الصـوت نسـتطيع خلـق لغـة أخـرى مغايرة للغة المعروفة.

"... العناصـر الصـوتية المميـزة هـي جـزء كبيـر مـن النجـاح فـي السـينما، يحتـوي كـل صـوت علـى سـمات غيـر عاديـة تجـود فـرادة الشخصـية، ويجـب علـى الممثـل السـينمائي ألا يـدرب صـوته كالممثـل المسـرحي، مسـتخدما مـا نطـق تقليـديا، إن عليـه أن يحـافظ علـى سـمة صـوتية، ونسـق إلقائـه، بينمـا يـتعلم أن يحمـي صـوته مـن الخـدوش أو سـوء الاستعمال"[1].

تختلـف الأصـوات مـن ممثـل إلـى آخـر، وهـذا الاخـتلاف يـؤدي إلـى تمـايز وانفـراد كـل ممثـل عـن الآخـر، كمـا أنـه يجـب عـن يحـافظ علـى سـمة صـوتية معينـة، وأيضـا إلقـاءه، ويحمـي صـوته مـن الأخطـاء، ربمـا قـد يضـيف نقطـة مهمـة مسـاعدة لعامـل الصـوت وهـي ملامـح الوجـه، التـي

[1] المرجع السابق، ص 55.

عـــادة مـــا تصـــاحب نبـــرات الصـــوت، مـــثلا علامـــات الغضـــب أو الفـــرح، يجب أن ينطبق الصوت مع تقاسيم الوجه.

9.النص السينمائي:

يقـــوم الممثـــل الســـينمائي بمجموعـــة مـــن الأدوار المختلفـــة، كمـــا تنســـب إليـــه مجموعـــة مـــن الأقـــوال التـــي يلتـــزم بهـــا، أي النصـــوص الســـينمائية التـــي تصاحب حركاته.

"إن الـــنص المعـــد للتصـــوير هـــو سلســـلة مـــن الصـــور، بعـــض اللقطـــات تخـــص الأفعـــال التـــي يقـــوم بهـــا الشخصـــية، وبعضـــها هـــو ردود فعـــل للشخصـــيات، وبعضـــها الآخـــر متعلـــق بأشـــياء يمكـــن أن تتصـــل أو لا تتصـــل بالفعـــل الـــراهن للممثـــل، وبعضـــها الآخـــر متعلـــق بالمنـــاظر، إن قـــراءة نـــص جـــاهز للتصـــوير يتطلـــب مـــن الممثـــل أن يفهـــم المصـــطلحات النظريـــة كيـــف تتـــرابط الأجـــزاء، وكيـــف يـــتم القطـــع بينهـــا، لتتكامـــل فـــي بنـــاء شـــامل للقصة والشخصيات"[1].

فـــالنص الســـينمائي هـــو فضـــاء يحـــوي الأفعـــال والأقـــوال وحتـــى الصـــور لمنـــاظر معينـــة ولقطـــات مختلفـــة، وعلـــى الممثـــل أن يفهـــم كيفيـــة الـــربط بينهـــا والقطـــع أيضـــا مـــن أجـــل بنـــاء قصـــة أو مشـــهد أو شخصـــية، والممثـــل مـــن خـــلال قراءتـــه للـــنص الســـينمائي يتخيـــل ذلـــك الفعـــل كصـــورة متحركـــة أمامـــه، هنا يتولد لديه إحساس آخر من أجل فعل أفعال وأحداث.

أمـــا بالنســـبة للصـــراع الـــذي يعـــد مكـــون للغـــة الســـينمائية، فمـــن خـــلال التطـــور تنمـــو الأحـــداث وتتســـارع، والصـــراع فـــي الـــديوان الشـــعري "إلـــى

[1] ماري إيلين أوبراين، تر رياض عصمت، التمثيل السينمائي، ص 63.

الســينما" أقــول أنــه علــى العديــد مــن المســتويات –حســب رأيــي– قــد يكــون علــى المســتوى النفســي أو الشخصــي، كمــا قــد يكــون خــارجي أي الممثــل وطــرف آخــر كــالمخرج مــثلا، أو إن صــح القــول الممثــل والإضــاءة أو الممثــل والســيناريو، الممثــل والماكيــاج وغيرهــا مــن الثنائيــات، لكــن الطــرف الفعــال فــي الصــراع هــو الممثــل، لأنــه هــو الشخصــية البــارزة والتــي تســتطيع الــتحكم فــي ســير العمــل الفنــي التمثيلــي طبعــا بمســاعدة المخــرج والآخــرون، مــثلا لــو أخــذت مقطــع "كاســتينغ" ألمــس فيــه صــراع داخلــي يخــص الممثــل وحده، وكأنه حوار داخلي، بينه وبين نفسه، تقول الشاعرة:

***كاستينغ:**

مبتدئ

غير موهوب

لم يمثل في أي فيلم من قبل

لم يمر من بلاتوه أي فيلم من قبل

لم يشاهد أي فيلم من قبل

لا يحب الكاميرا

ولا هي تحبه»[1]«.

....إلخ.

[1]لميس سعيدي، ديوان إلى السينما.ص13.

فـالحوار الـداخلي هنـا يخـص الممثـل فـي حـد ذاتـه، فهـو مبتـدئ غيـر موهـوب لـم تكـن لـه تجربـة سـابقة فـي التمثيـل، ولـم تكـن لـه علاقـة بـأفلام أو بـالوقف علـى البلاتـوه، أو أمـام الكـاميرا، أي أن هنـاك علاقـة تنـافر بينـه وبـين تقنيـات السـينما الأخـرى، فالصـراع هنـا خلـق لغـة سـينمائية مـن خـلال علاقـة الممثـل بـالفيلم وبـالبلاتوه وبالكـاميرا، ثـم تقـول أيضـا فـي نفـس المقطع:

بالكاد يحفظ اسمه خلال التصوير

وغير مستعد لإتباع تعليمات المخرج

يبحث عن الدور

الذي من أجله علق في هذا الفيلم[1].

ألاحـظ أيضـا هنـا علاقـة الممثـل بـالمخرج، والصـعوبات التـي يواجههـا الممثـل لتلقـي نصـائح وتعليمـات المخـرج، والصـراع أيضـا الـداخلي حيـث يجـد الممثـل صـعوبة فـي الـدور الخـاص بـه، الـدور الملائـم لـه، فهـو لا يستطيع الانسجام معه، مما أدى إلى فشله في النهاية.

كمـا ألاحـظ أيضـا أن الصـراع ورد فـي مقـاطع أخـرى، مثـال ذلـك مقطـع "بلاتـوه" ومقطـع زي الممثـل هنـا الصـراع بـين الملامـح الحقيقيـة للشـخص والملامـح التمثيليـة التـي يتقمصـها الشـخص، لأن لـيس مـن السـهل علـى أي شـخص أن يتجـرد مـن شخصـيته وملامحـه الحقيقيـة، ففـي ذلك جهد وبراعة أي حسب براعة الممثل وقدرته، تقول الشاعرة:

[1] المصدر السابق، ص 13.

***زي الممثل:**

رغبة في الدخول في شيء ما

أو الخروج من شيء ما

في ستر شيء ما

أو كشف شيء ما

رغبة في أن يشبه شخصا ما

أو يختلف عن شخص ما»[1]«.

فالممثـــل هنـــا فـــي اضـــطراب نفســـي، فهـــو يريـــد الخـــروج مـــن العـــالم الحقيقـــي أو ينـــزاح عـــن شـــيء مـــا أو الكشـــف عنـــه، فهـــو يعـــاني مـــن حـــالات كثيـــرة،، مـــن أجـــل الـــتخلص مـــن شخصـــيته الحقيقيـــة ليـــدخل فـــي الشخصـــية التمثيلية.

أســـتنتج فـــي الأخيـــر أن الصـــراع هـــو القلـــب النـــابض للعمـــل الســـينمائي، فهـــو محركـــه، ويضـــع اللغـــة الســـينمائية، طبعـــا بتضـــافره بمجموعة من التقنيات الأخرى.

10.الحوار في لغة السينما:

يقـــوم العمـــل الســـينمائي علـــى العديـــد مـــن التقنيـــات المســـاعدة والمتضـــافرة فيمـــا بينهـــا مـــن أجـــل الحصـــول علـــى عمـــل ســـينمائي نـــاجح، ومن بين هذه الأساسيات نجد الحوار.

---

[1] المصدر السابق، ص 13.

"أصـــبح الفـــيلم مســـاويا للمســـرحية التـــي تعـــرض علـــى خشـــبة المســـرح عنـــدما تـــوفرت القـــدرة للممثـــل علـــى الكـــلام، ولكـــن الحـــوار فـــي الفـــيلم لـــه دور مختلـــف وقـــيم مختلفـــة تمامـــا، مثـــل الـــديكور والإكسســـوارات والشـــيء وتعبيـــر الممثـــل، إذا لهـــم خـــواص مختلفـــة فـــي ســـرد مجمـــل أحـــداث الفـــيلم، ذلـــك أن المشـــهد يمكنـــه قـــراءة أي آيـــة مســـرحية تعـــرض علـــى المســـرح واســـتيعاب الحـــدث كلـــه دون مزيـــد مـــن الشـــرح، ولكنـــه لا يســـتطيع أن يقصـــر نفســـه علـــى قـــراءة حـــوار أحـــد الســـيناريوهات إذا كـــان يريـــد أن يســـتوعب الأحـــداث فـــالاختلاف يكمـــن فـــي أن الحـــوار فـــي المســـرح يعـــد الوســـيلة الأساســـية للتعبيـــر، بينمـــا هـــو فـــي الفـــيلم يشـــارك كمصـــدر للمعلومـــات مـــع العناصـــر الأخـــرى، وفـــي الحيـــاة الحقيقيـــة، تـــرى النـــاس يتحـــدثون ولـــذلك يجـــب أن يتحـــدثوا فـــي الأفـــلام الســـينمائية ويصـــبح مـــن غيـــر المقبـــول أن نقلـــل مـــن فائـــدة الحـــوار، ولكـــن يجـــب أن نضـــعه فـــي مكانـــه المناســـب داخـــل الإطـــار الكلـــي، ويجـــب أن نـــدرك أن الحـــوار أســـهل وســـيلة لعـــرض المشـــاهد، فالكلمـــة المنطوقـــة صـــعبة الاســـتيعاب إذ ســـرعان مـــا تتبـــدد قـــوة التركيـــز والحـــوار أكثـــر تشويقا من الخطبة الطويلة"[1].

... فعلـــى الكاتـــب الـــذي يريـــد أن يـــتعلم كيـــف يســـتخدم الحـــوار فـــي الفـــيلم الســـينمائي أن يحـــاول وأن يجعـــل قصـــته مفهومـــة دون كلمـــات منطوقـــة، وســـوف يـــتعلم بهـــذه الطريقـــة كيـــف يســـتخدم وســـائل التعبيـــر الأخـــرى إلـــى أقصـــى حـــدودها، ويســـتطيع فيمـــا بعـــد أن يضـــع هـــذه القاعـــدة بنفســـه باســـتخدام الحـــوار عنـــد اســـتنفاذ كـــل وســـائل التعبيـــر الأخـــرى، ويجـــب أن يكـــون الحـــوار هـــو المصـــدر الأخيـــر وعندئـــذ ســـيكون فـــي مكانـــه

[1] عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينماي ، ص 249.

الصـــحيح، وأكثـــر مـــن ذلـــك فهنـــاك اعتبـــار عملـــي يفـــرض اســـتخدام أقصـــى الإيجاز في الحوار الملل"[1].

فـــالحوار قـــد يكـــون عنصـــرا أساســـيا فـــي الأعمـــال الأخـــرى كالمســـرحية مـــثلا، بينمـــا فـــي الفـــيلم يكـــون عنصـــرا مشـــاركا ومســـاعدا ومكمـــلا للعناصـــر الأخـــرى، كمـــا أن الحـــوار فـــي طابعـــه يبـــدو أســـهل طريقـــة لعـــرض الحقـــائق والأحـــداث، كمـــا قـــد يبـــدو فـــي الوقـــت نفســـه معقـــدا، وذلـــك لأن الكلمـــة المنطوقـــة تســـتدعي تركيـــز مـــن قبـــل المشـــاهد، والكاتـــب الـــذي يريـــد اســـتخدام حـــوار يجـــب أن يكـــون فيلمـــه مفهومـــا، ويبقـــى الحـــوار عنـــده آخـــر وســـيلة التـــي ربمـــا يلجـــأ إليهـــا، أي أن اعتمـــاده علـــى الوســـائل الأخـــرى أولـــى مـــن الحـــوار وذلك بالدعوى إلى الإيجاز ولكسر الملل.

11.الاستعارة الرمزية:

تعـــد الســـينما أدارة مهمـــة فـــي نقـــل فكـــر وإيـــديولوجيا معينـــة وذلـــك مـــن خـــلال تقنيـــان وأســـاليب وقواعـــد وأســـس تعتمـــد عليهـــا، مـــثلا: كالإيجـــاز والاستعارة الرمزية.

"... أمـــا فـــي الســـينما المعاصـــرة، فـــإن الاســـتخدام يبنـــى أساســـا علـــى عناصر أساسية في الدراما أو على التسلسل المنطقي للاستعارة.

المعنـــى الرمـــزي: يمثـــل الرمـــز النـــاتج مـــن اللقطـــة الواحـــدة، أو الوحـــدة الواحـــدة، مســـتوى أعمـــق مـــن الرمـــز النـــاتج مـــن الاســـتعارة أو التوريـــة الناتجـــة مـــن تتـــابع لقطتـــين، وســـبب ذلـــك أن تتـــابع لقطتـــين قـــد يشـــعر المشـــاهد بأنـــه يتلقـــى معنـــى رمزيـــا مصـــنوعا يشـــعره بوجـــود شخصـــية المخـــرج، بينمـــا يشـــعر

[1] المرجع السابق، ص 250.

المشـــاهد فـــي حالـــة الرمـــز النـــاتج عـــن اللقطـــة الواحـــدة بأنـــه يشـــارك مشـــاركة إيجابية في استخلاص المعنى الرمزي.

وبعبـــارة أخـــرى، فـــإن المشـــاهد فـــي حالـــة الاســـتعارة الرمزيـــة يشـــعر كمـــا لـــو أن المخـــرج يوجـــه فكـــره ومشـــاعره، توجيهـــا محـــددا، بينمـــا فـــي حالـــة رمـــز اللقطـــة الواحـــدة أو الوحـــدة الواحـــدة، يشـــعر بأنـــه هـــو الـــذي يكتشـــف المعنـــى الرمزي بنفسه"[1].

إذن فالاســـتعارة الرمزيـــة تعتبـــر مـــن أســـس اللغـــة الســـينمائية فهـــي تتخـــذ مـــن المشـــهد أو اللقطـــة الواحـــدة وســـيلة لهـــا مـــن أجـــل الاســـتحواذ علـــى فكـــر ومشـــاعر المتفـــرج، وتختلـــف طريقـــة التوجيـــه مـــن لقطتـــين إلـــى لقطـــة واحـــدة أو وحـــدة واحـــدة، لكـــن المعنـــى والصـــورة تكـــون أقـــرب عنـــدما تكـــون واحـــدة فـــلا يســـتطيع المشـــاهد الســـيطرة عليهـــا وهـــو الـــذي يكتشـــف المعنـــى بنفســـه، علـــى عكس اللقطتين، وهنا ربما نجد صعوبة أو تشعره بتلقي معنى موضوع.

12.الصراع:

ســـبب نجـــاح العمـــل الـــدرامي هـــو خلـــق قـــوى متضـــاربة متضـــادة مـــن أجل تنامي الأحداث وخلق الصراع والحصول على عمل درامي.

"يعـــد الصـــراع أهـــم العناصـــر التـــي يرتكـــز عليهـــا العمـــل الـــدرامي، ويعنـــا الصـــراع بوجـــود قـــوتين رئيســـيتين متضـــادتين، ينـــتج عـــن تقابلهمـــا أو التحامهمـــا مـــا يـــدفع الحـــدث إلـــى الأمـــام مـــن موقـــف إلـــى آخـــر، فـــي حركـــة مســـتمرة تقـــود البنـــاء الـــدرامي نحـــو ذروة رئيســـية للأحـــداث ومنهـــا إلـــى النهايـــة، أو ختـــام محـــدد أو مفتـــوح، وقـــد اصـــطلح علـــى تعريـــف هـــاتين

[1] المرجع السابق، ص 246-247.

القـــوتين باصـــطلاحات مختلفـــة؛ منتهـــا الفعـــل وردود الفعـــل، أـــو الهجـــوم والهجـــوم المضـــاد، ومـــن الناحيـــة الأخـــرى، فـــإن فكـــرة الصـــراع، ومـــا يقتـــرن بهـــا مـــن تفاعـــل وحركـــة، تقـــوم فـــي تكوينهـــا علـــى افتـــراض أن التحـــام هـــاتين القـــوتين ينـــتج عنـــه تغييـــر فـــي الموقـــف الأساســـي لهـــا، أو وضـــع جديـــد يـــؤدي إلى حدوث تغيير في الموقف"[1].

يعـــد الصـــراع عامـــل أساســـي فـــي العمـــل الـــدرامي حيـــث يســـاهم فـــي نجاحـــه وإكســـابه الطـــابع الحركـــي، ويكـــون بـــين قـــوتين متضـــادتين، فـــإن فكـــرة الصـــراع يقتـــرن بهـــا عنصـــري التفاعـــل والحركـــة، حيـــث ينـــتج مـــن خلالهمـــا تغييـــر فـــي الأحـــداث أو فـــي مختلـــف المواقـــف، ومـــن هـــذا التغيـــر أيضـــا ينشـــأ صراع آخر.

وللصراع أشكال:

***أشكال الصراع:**

ينقسم الصراع في شكله العام إلى نوعين رئيسيين هما:

أ.الصـــراع الخـــارجي: ويقصـــد بـــه صـــراع الإنســـان ضـــد قـــوى خارجيـــة، كصراع شخص ضد آخر، أو شخص ضد مجموعة من الأشخاص.

صـــراع الإنســـان ضـــد ظـــروف البيئـــة الطبيعيـــة أو الاقتصـــادية أو الاجتماعيـــة أو السياســـية، للتغلـــب علـــى العقبـــات التـــي تعتـــرض أو تعيـــق حياته، ولتحقيق قدر أكبر من النجاح أو حياة أفضل.

ب.الصـــراع الـــداخلي: ويقصـــد بـــه صـــراع الإنســـان ضـــد نفســـه، أي مـــع قـــوة داخليـــة مثـــل: الآلام النفســـية، أو الصـــراع النفســـي الناشـــئ عـــن مـــرض

[1]عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص 67.

نفســـي، والآلام العضـــوية، أو صـــراع الإنســـان مـــع المـــرض العضـــوي أو الخلقي، في محاولة الشفاء منه[1].

الصـــراع نوعـــان، خـــارجي ومتعلـــق بـــالظروف الخارجيـــة بمختلـــف العلاقـــات التـــي تـــربط الإنســـان بمجموعـــة أشـــخاص، أمـــا الثـــاني فهـــو صـــراع داخلي يتعلق بالشخص في حد ذاته لأنه صراع نفسي داخلي ذاتي.

13.العلاقة بين الممثل والمخرج:

يبنـــا العمـــل الســـينمائي مـــن خـــلال مجموعـــة العلاقـــات المتكاملـــة والمترابطة حيث كل عنصر يكمل الآخر في جانب معين.

"إن علاقـــة المخـــرج بالممثـــل هـــي واحـــدة مـــن أكثـــر العلاقـــات أهميـــة فـــي تحقيـــق الفـــيلم، وأكثرهـــا تعقيـــدا فـــي الوقـــت نفســـه، يتعـــين علـــى المخـــرج أن يعـــرف بدقـــة إمكانيـــة كـــل ممثـــل، ويفهـــم حـــدوده ومســـاحته وقدراتـــه الجســـمانية، وينبغـــي أن يكـــون قـــادرا علـــى تشـــكيل الأداء المطلـــوب، والممثـــل مطالب بالاقتصاد والاختزال، وعدم المبالغة في التعبير"[2].

فالممثـــل بحاجـــة علـــى المخـــرج لأن الممثـــل يحـــاول أن يـــؤدي دور مـــا معـــين، ويـــتم ذلـــك مـــن خـــلال مســـاعدته، والاســـتفادة مـــن إرشـــاداته ونصـــائحه وتوجيهاته.

ديـــوان إلـــى الســـينما يحمـــل العديـــد مـــن الصـــراعات، قـــد يكـــون أيضـــا الصـــراع بـــين الممثـــل والمخـــرج؛ حســـب رأيـــي هـــو صـــراع إيجـــابي لأنهمـــا يســـعيان لخلـــق عمـــل إبـــداعي ومحاولـــة الوصـــول علـــى الفضـــل فـــي النهايـــة،

---

[1] المرجع السابق، ص 67.

[2] أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 155.

لـــذلك تربطهمـــا علاقـــة إيجابيـــة، ولـــو أردت إســـقاط الصـــراع القـــائم بـــين المخـــرج والممثـــل مـــن خـــلال ديـــوان إلـــى الســـينما وبالتحديـــد فـــي مقطـــع "كلاكيت آخر مرة" تقول الشاعرة:

...

أعد قراءة السيناريو مرة أخرى.

في هذا الجزء من الفيلم

تتطور الأحداث

تتغير لغة الحوار

إلى لغة أجنبية»[1]«.

نلاحـــظ مـــن خـــلال المقطـــع الشـــعري الـــذي يحمـــل عنـــوان "كلاكيـــت آخـــر مـــرة" يجســـد الصـــراع بـــين الممثـــل والمخـــرج، كمـــا أنـــه عبـــارة عـــن توجيـــه أو تعليمـــات خاصـــة بـــالمخرج حـــول الســـيناريو وقراءتـــه ولغـــة الحـــوار أو طريقة أدائه.

ثم تواصل الشاعرة فتقول:

..."

تحتاج إلى الكثير من الماكياج

وبشرتهم لا تزال كما عرفتها أول مرة

حساسة جدا

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 52.

أيها المخرج المحترف

حان موعد مغادرة البلاطوه

للمرة الأولى

سيرتجل الممثلون

بحرفية عالية"[1].

هنـــا يحـــاول المخـــرج بـــأن يخلـــق شخصـــية الفـــيلم أي الممثـــل، إذ أنـــه يحـــاول إخـــراج الممثـــل مـــن شخصـــيته الحقيقيـــة لكـــي يـــدخل فـــي الشخصـــية التمثيليـــة، وذلـــك مـــن خـــلال العنصـــر الأساســـي فـــي تغييـــر الملامـــح اعتمـــادا علـــى عنصـــر الماكيـــاج، ثـــم عنصـــر الاســـترجال والمتعلـــق بكيفيـــة أداء الـــدور من حركات وأقوال.

14.العلاقة بين الممثل والملابس:

الملابـــس جـــزء مـــن شخصـــية الفـــرد، فمـــن خـــلال لباســـه فهـــو يعبـــر عـــن شـــيء مـــا، فالأزيـــاء لغـــة، إذ تـــوحي إلـــى ثقافـــة الإنســـان، كمـــا أنهـــا وســـيلة فـــي تكوين صورة ما، كما أن الملابس والأزياء جزء من العمل السينمائي.

تقـــول الممثلـــة الفرنســـية "فـــاني آردان": "الأزيـــاء مهمـــة جـــدا للممثـــل، قبـــل الشـــروع فـــي الفـــيلم، لا أطـــرح علـــى المخـــرج الكثيـــر مـــن الأســـئلة عـــن الشخصـــية، إنـــي أبـــدأ فـــي طـــرح الأســـئلة عنـــدما أتحـــدث مـــع مصـــمم الملابس... شيئا فشيئا تولد الشخصية"[2].

---

[1] المصدر السابق، ص 52.

[2] أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، ص 157.

الملابـس والأزيـاء هـي جـزء مـن تكـوين شخصـية الممثـل، فهـي تـربط الممثـل بالـدور وذلـك لخلـق شخصـية جديـدة هـي شخصـية الفـيلم، إذ أنهـا وسـيلة للتعـرف علـى الشخصـية أكثـر قبـل أدائهـا للـدور حسـب رأيـي أن الملابس هي نصف لغة الفيلم، فالملابس تقول أشياء دون كلمات.

يتجسـد فـي ديـوان إلـى السـينما صـراع آخـر بـين الممثـل والملابـس أو الأزيـاء، وبالتحديـد فـي نـص "زي الممثـل"، إن محاولـة تطـابق الأداء (الحركـات والأدوار والحـوار) مـع زي الممثـل، أي مـع لباسـه الـذي يعبـر عن شخصيته وعن دوره.

وحسـب رأيـي أيضـا فـإن الصـراع يكمـن بـين الممثـل وبـاقي تقنيـات السـينما؛ الكـاميرا والإضـاءة والـديكور والبلاتـوه وغيـره ذلـك، فالممثـل يحـاول أن ينسجم مع كل هذه العناصر.

15.علاقة الشعر بالسينما:

تشـترك مختلـف الأجنـاس الأدبيـة فـي سـمات معينـة، مـثلا فـي الأداة التعبيريـة كاللغـة؛ فـي المقابـل قـد يشـترك جنسـين مختلفـين فـي نقـاط معينـة بـالرغم مـن اختلافهمـا فـي مسـتويات عديـدة، مثـال ذلـك شـعر السـينما؛ فالشـعر يختلـف عـن السـينما ربمـا فـي اللغـة، فلغـة الشـعر هـي الكلمـات، أمـا السـينما فتعبـر بالصـورة وبـالرغم مـن أن الأدب سـابق للسـينما إلا أنهمـا أصـبحا فنـين متجـاورين، حيـث أن الشـاعر والمخـرج يتمثـل دورهمـا فـي إثـارة المتلقـي وخلـق عنصـر الجمـال والإبـداع الفنـي، وخلـق الانفعـال والتواص مع الآخر.

"الاقتبـاس هـو الشـكل الأكثـر شـيوعا فـي دراسـة العلاقـة بـين الأدب والسـينما، لكنـه أيضـا يقـدم أكثـر المفـاهيم إشـكالية فـي هـذا المجـال... وإن

كنـا نعيـد طـرح قضـية مكانـة السـينما بالنسـبة لـلأدب أو لغيرهـا مـن الفنـون ... وموقفنـا هنـا مبنـي علـى مفهـوم التعدديـة النـوعين فـي أشـكال التعبيـر الفنـي والتـي لا تقـاس علـى بعضـها الـبعض فـي تفاعـل جمـالي وثقـافي وتاريخي وتثري التجربة الجمالية للإنسان"[1].

مـن خـلال عمليـة الاقتبـاس أي اقتبـاس السـينما مـن الأدب أو الأدب من السينما هو من أجل التفاعل والجمال وإثراء التجربة الإنسانية.

"... اعتمـدت أشـكال الاقتبـاس السـينمائي عـن الأدب علـى نظـم معياريـة تبـدأ فـي العـادة بـالنظر إلـى الاقتبـاس علـى أنـه عمليـة شـبيهة لعمليـة الترجمـة، تتحـول فيهـا الكلمـات إلـى صـور تسـعى للتماثـل مـع الـنص الأصـلي والنقـل لمحتـواه، وتنتهـي عنـد مفهـوم الاقتبـاس الحـر المبـدع الـذي يسـتلهم مـن الأصـل الأدبـي رؤى خاصـة يصـوغها السـينمائي من جديد في فيلمه.

وبـين الطـرفين الثـابتين تتعـدد الـدرجات وتختلـف المسـميات ويختلـف النقـاد حولهـا وحـول الحـدود التـي يجـب أنـم يتخطاهـا أو لا يتخطاهـا الفـيلم في علاقته بالعالم الأدبي"[2].

فالاقتبـاس قـد يحـول الصـورة مـن طابعهـا اللغـوي المكتـوب أي الطـابع الشـعري علـى صـورة مرئيـة (مشـهد)، أي أنـه يترجمهـا، كمـا أن السـينما أيضـا حسـب رأيـي تسـتطيع اقتبـاس مقـاطع شـعرية مكتوبـة وتحولهـا إلى مشاهد سينمائية.

---

[1] سلمى مبارك، النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية للنشر، ط1، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

كمـــا أن ظـــاهر الاقتبـــاس واضـــحة جـــدا فـــي ديـــوان إلـــى الســـينما للشـــاعرة لمـــيس ســـعيدي؛ إذ كتبـــت نصـــوص شـــعرية مـــن خـــلال اقتباســـها لمصـــطلحات وتقنيـــات ســـينمائية، كمـــا أنهـــا عنونـــت مقاطعهـــا بمختلـــف التقنيات، مثال ذلك: السيناريو، فلاش باك، مونتاج... إلى غير ذلك.

وهنـــا تكمـــن العلاقـــة الجماليـــة التـــي تـــربط الأدب عامـــة والشـــعر خاصـــة بمجال السينما وذلك من خلال عنصر الاقتباس.

حســـب رأيـــي، الســـينما أصـــبحت الفـــن المســـيطر وعامـــل جـــذب للفنـــون الأخـــرى كالروايـــة والشـــعر إلـــى غيـــر ذلـــك، كونهـــا وعـــاء فنـــي يحمـــل لغـــة تعبيريـــة متنوعـــة، أي قـــد تكـــون صـــورة، صـــوت، حركـــة، لـــون، كلمـــات...إلـــى غير ذلك.

الفصل الثالث

1.مفهوم التقنية technique:

يوظـــف ويتلاعـــب المؤلـــف أو المبـــدع بصـــفة عامـــة بمجموعـــة مـــن التقنيـــات، التـــي مـــن خلالهـــا يصـــوغ عملـــه بصـــيغة فنيـــة جماليـــة، التـــي تضفي على عمله التميز والتفرد عن العمال الأخرى.

التقنيـــة "ارتبطـــت بـــالمعنى الـــذي تعطيـــه للخطـــاب، كمـــا حددتـــه الدراســـات البنيويـــة، أي الصـــيغة الصـــرفية الخارجيـــة التـــي تتضـــمن التراكيـــب الخارجيـــة للـــنص، كترتيـــب الفقـــرات والفصـــول ووجهـــة النظـــر والاســـترجاع أو الاستباقات الزمنية، والبناءات المتجاورة والمتوازنة...إلخ"[1].

التقنيـــة أداة يســـتعملها المبـــدع مـــن أجـــل عـــرض أفكـــاره وإبداعـــه، وتركيب وترتيب الفقرات والفصول.

"الكاتـــب حـــين يتخـــذ طريقـــة أو أســـلوبا مـــا فـــي كتابـــة الروايـــة، فإنـــه لا يفعـــل ذلـــك بنـــاء علـــى اختيـــار عفـــوي يـــتم بمقتضـــاه التمييـــز بـــين التقنيـــات تبعـــا لبســـاطة بعضـــها أو تعقيـــد بعضـــها الآخـــر، أو أن بعضـــها يحقـــق جماليـــة من النوع، وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة"[2].

للكتـــاب طريقتـــه الخاصـــة فـــي توظيـــف واســـتخدام مختلـــف التقنيـــات فـــي كتابتـــه أو إبداعـــه، ذلـــك للوصـــول علـــى هدفـــه، كمـــا للتقنيـــة أنـــواع كالاســـترجاع والاســـتباق وغيرهـــا، كلاهـــا تخـــص العمـــل الأدبـــي ســـواء كـــان شعرا أم نثرا كالرواية.

---

[1] محمد معتصم، بنية السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 76.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 130.

1.1.الاسترجاع:

"تقنيـــة زمنيـــة يســـتطيع الســـارد مـــن خلالهـــا العـــودة إلـــى زمـــن ســـابق، مرت به ذاكرته"[1].

الاســـترجاع تقنيـــة خاصـــة تلعـــب دورا مهمـــا فـــي الـــتحكم بالبنيـــة الســـردية والتلاعـــب بهـــا، إذ أن الكاتـــب يســـتطيع مـــن خـــلال هـــذه التقنيـــة – الاســـترجاع– أن يرجـــع إلـــى زمـــن ماضـــي، والإتيـــان بـــه فـــي الحاضـــر، وهـــذا ما أضفى على العمل الإبداعي الطابع الجمالي.

الاسترجاع "أو الفلاش باك Flach back، مصطلح روائي حديث، يعني الرجوع إلى الوراء البعيد أو القريب، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما... والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث، تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية"[2].

مـــن خـــلال الاســـترجاع يســـتطيع الكاتـــب الـــتحكم فـــي ذهـــن القـــارئ إذ ينقلـــه مـــن جـــو الأحـــداث الواقعـــة فـــي الحاضـــر إلـــى الماضـــي، والعـــودة بفكـــره إلـــى أحـــداث وشخصـــيات فـــي زمـــن الماضـــي، ويوقفـــه عـــن متابعـــة الحاضـــر، مـــن خـــلال هـــذه التقنيـــة –الاســـترجاع– يتلاعـــب كاتـــب الـــنص بفكـــر المتلقـــي والقـــارئ، إذ تصـــبح لـــه القـــدرة علـــى الســـيطرة وتوجيـــه فكـــره إلـــى منحنـــى معـــين

[1] عبد المنعم زكري القاضي، البنية السردية في الرواية، مطبعة صحوة للنشر، دط، 2008، ص 110.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2، 2015، ص 103–104.

يريـــده وهـــذا مـــا ألمســـه فـــي ديـــوان الشـــاعرة الجزائريـــة "لمـــيس ســـعيدي" المعنون بـ"إلى السينما"، وبالتحديد في مقطع "فلاش باك" تقول:

موسيقى تصويرية

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لك الطول المرخي وثنياه باليد

إذا شاء يوما قاده بزمامه ومن بك في حبل المنية ينقد[1].

ويتضـــمن مقطـــع –فـــلاش بـــاك– تقنيـــة الاســـترجاع، وذلـــك موضـــح مـــن خـــلال عنوانـــه الـــذي ربمـــا يشـــير مباشـــرة إلـــى الـــنص، الشـــاعرة وظفـــت تقنيـــة الاســـترجاع بطريقـــة مميـــزة ومختلفـــة، خرجـــت عـــن المـــألوف، وتقنيـــة الفـــلاش بـــاك تعنـــي فـــي الســـينما العـــودة إلـــى الـــوراء، كـــأن تتـــذكر مشـــهدا أو إحـــدى شخصيات الفيلم قديما وتسترجعه.

وظفـــت الشـــاعرة تقنيـــة الفـــلاش بـــاك فـــي اســـترجاع أبيـــات مـــن الشـــعر العربـــي القـــديم، إذ يصـــبح اســـترجاع بيـــت شـــعري قـــديم كتقنيـــة تحـــل محـــل المشـــهد، مـــن خـــلال توظيفهـــا لتقنيـــة الاســـترجاع بطريقـــة مختلفـــة تصـــنع مجازا أو لغة شعرية.

وظفـــت تقنيـــة ســـينمائية –فـــلاش بـــاك– فـــي ديـــوان شـــعري –إلـــى الســـينما–، لأن الهـــدف هـــو كتابـــة ديـــوان شـــعري ولـــيس تصـــوير فـــيلم سينمائي.

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 43.

كمـــا أن اللغـــة الســـينمائية فـــي ديـــوان –إلـــى الســـينما– هـــي أداة اســتعملتها الشــاعرة لخلــق لغــة شــعرية، وأيضــا فــي كيفيــة كتابــة نــص شــعري على شكل مشهد سينمائي يمكننا من خلق صورة شعرية.

أيضــا فــي مقطــع –فــلاش بــاك– وظفــت الشــاعرة تقنيــة اســترجاع، مــن خلال بيت شعري آخر تقول:

ديكور أحيانا ...

موسيقى تصويرية

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم«1».

هنـــا أيضـــا، تقنيـــة الاســـترجاع كانـــت مـــن خـــلال استحضـــار بيـــت أو اســترجاع بيــت شــعري قــديم، للشــاعر عنتــرة بــن شــداد، بــدل اســترجاع مشــهد أو شخصية قديمة، كل هذا يخلق لغة شعرية.

بالإضـــافة إلـــى نصـــوص أخـــرى لشـــعراء قـــدماء أمثـــال الأعشـــى، امـــرؤ القيس.

2.1.اللغة الموسيقية:

تشـــهد الســـاحة الإبداعيـــة معركـــة بـــين مختلـــف الفنـــون، حيـــث أن كـــل فــن لــه لغتــه الخاصــة وأداتــه وهدفــه، فمــثلا "فــن الموســيقى، الرســم، النحــت، والكتابـــة الأدبيـــة الإبداعيـــة أيضـــا، وربمـــا قـــد يكـــون هـــذا الأخيـــر –الإبـــداع

(1)المصدر السابق، ص 46.

الأدبـــي–" شـــامل أو يحـــوي الفنـــون ســـابقة الـــذكر وخاصـــة عنصـــر الموسيقى.

"فالموسـيقى بطبعهـا أكثـر الفنـون اسـتقلالا.. هـي ليسـت فنـا تصـوريا أو تشـكيليا لموضـوعات يمكـن الإشـارة إليهـا، ولا فنـا تسـتمد عناصـره مـن الواقـع الخـارجي مباشـرة، كمـا أنهـا لا يمكـن أن تفهـم عـن طريـق ترجمتهـا إلـى وسـيلة أخـرى مـن وسـائل التعبيـر... فالموسـيقى تتميـز عـن سـائر الفنـون بأنهـا لا تصـور أو تقلـد شـيئا، فبينمـا نجـد الرسـم فنـا تصـويريا، والنحـت لـه صـلة بتصـوير الواقـع الخـارجي عـن طريـق أبعـاده الثلاثـة، والأدب يمثـل الواقـع عـن طريـق الرمـوز اللغويـة، فـإن الموسـيقى لا تقلـد ولا تمثل شيئا، وهي في هذا النمط فن مستقل بذاته"[1].

الموسـيقى تختلـف عـن الفنـون الأخـرى، فهـي فـن مسـتقل بذاتـه لا تصـور ولا تقلـد، كمـا أنهـا لا تسـتمد عناصـرها مـن الواقـع علـى عكـس فـن الرسم مثلا.

"لكـل فـن وجهـان: وجـه تركيبـي، ووجـه تحليلـي، أمـا الوجـه التركيبـي فهـو ذلـك الـذي يبـدو عليـه العمـل الفنـي فـي صـورته النهائيـة، وموقفنـا بـإزاء هـذا الوجـه هـو أن نحـدد قيمتـه الجماليـة، ونقيسـه بالمقـاييس الذوقيـة المتعـارف عليهـا فـي ذلـك الفـن، وأمـا الوجـه التحليلـي فهـو كمـا يـدل علـى ذلـك اسـمه، تحليـل مفصـل للمراحـل المختلفـة التـي يمـر بهـا العمـل الفنـي حتـى يصـل إلـى صـورته النهائيـة، ودراسـة علميـة دقيقـة للوسـائل التـي يسـتخدمها الفنـان، وللأسـاليب المختلفـة التـي يتـأثر بهـا، التجديـدات التـي يبتكرهـا، ولكـل فـن سـليم يجـب أن ينطـوي علـى هـذين الـوجهين معـا، وإذا

[1] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، ص 18.

كـــان الوجـــه الأول هـــو الـــذي يتبـــادر علـــى الـــذهن لأول وهلـــة، كلمـــا ذكـــرت كلمـــة الفـــن، فـــلا جـــدال فـــي أن الوجـــه التحليلـــي يمـــدنا بالأســـاس العلمـــي الـــذي يجب أن يرتكز عليه كل فن"[1].

يتأســـس الفـــن وفـــق مـــرحلتين أساســـيتين، الأولـــى تكـــون علـــى المســـتوى التركيبـــي والخاصـــة بالمبـــدع فـــي حـــد ذاتـــه، أي فـــي قدرتـــه علـــى تركيـــب مختلـــف العناصـــر لتكـــوين فنـــه والوصـــول بـــه إلـــى صـــورته النهائيـــة، والمرحلـــة الثانيـــة الخاصـــة بـــالمتلقي –متلقـــي هـــذا الفـــن– هنـــا تـــأتي المرحلـــة التحليليـــة أي تحليـــل هـــذا الفـــن ومعرفـــة دلالاتـــه اللغويـــة ربمـــا إذا تعلـــق الأمـــر بالكتابـــة الأدبيـــة، والدلالـــة المعنويـــة والنفســـية إذ تعلـــق الأمـــر بالجانـــب الموسيقي.

أول مـــا يلفـــت المتلقـــي فـــي عمليـــة التحليـــل الموســـيقي هـــو عناصـــر أو مكونـــات اللغـــة الموســـيقية، هـــي عناصـــر تتضـــافر فيمـــا بينهـــا مـــن أجـــل إخـــراج صـــورة فنيـــة نهائيـــة، ومـــن هـــذه المكونـــات –اللغـــة الموســـيقية– نجـــد: الإيقاع، اللحن، التوافق الصوتي، والصورة أو القالب.

3.1.الإيقاعRhythm:

هـــو الوجـــه الخـــاص بحركـــة الموســـيقى المتعاقبـــة خـــلال الـــزمن، أي أنـــه هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية.

[1]المرجع السابق، ص 21.

4.1.اللحن Melody:

فـــلا يكفـــي بـــان تـــنظم ضـــربات الموســـيقى تبعـــا لشـــدتها أو خفوتهـــا، وإنمـــا يضـــيف إلـــى الإيقـــاع عنصـــرا جديـــدا هـــو عنصـــر ارتفـــاع الأصـــوات أو انخفاضها.

5.1.التوافق الصوتي Harmony:

هـــو إيجـــاد الانســـجام بـــين صـــورتين أو أكثـــر فـــي وقـــت واحـــد، بينمـــا اللحن أصوات منسجمة متعاقبة.

2.الصورة أو القالب Form:

فهـــي بـــدورها عنصـــر فـــي اللغـــة الموســـيقية، تـــنظم العلاقـــات بـــين الأجـــزاء اللحنيـــة فـــي العمـــل الفنـــي... فـــالمؤلف يحـــول بهـــذه الموضـــوعات اللحنية نظاما مميزا"[1].

الموســـيقى كونهـــا لغـــة تعبيريـــة يجـــب أن تتـــوفر علـــى مجموعـــة مـــن المكونـــات التـــي تمنحهـــا الطـــابع اللغـــوي مـــثلا كالإيقـــاع واللحـــن والصـــورة وكـــل لهـــا دلالتهـــا الخاصـــة، وبتضـــافر هـــذه العناصـــر يتشـــكل لـــدينا قالـــب موسيقي دلالي.

3.الموسيقى التصويرية:

تعمـــل مجموعـــة مـــن التقنيـــات الســـينمائية علـــى تكـــوين عمـــل فنـــي، وذلـــك مـــن خـــلال تكاملهـــا وتضـــافرها، حيـــث أن كـــل منهـــا –التقنيـــة– لهـــا دورها ولها لمستها الخاصة، كما أنها تبعث روح الإبداع على العمل.

---

[1] المرجع السابق، ص 22.

"... حيـــث لاحـــظ صـــناع الســـينما أن أعمـــالهم الســـينمائية جســـد بـــلا روح، لأن الاعتمـــاد علـــى الصـــورة الصـــامتة جعـــل الجمهـــور يفقـــد حـــرارة التفاعـــل مـــع مـــا يشـــاهده بعينـــه، فكانـــت الصـــورة غيـــر مكتملـــة، ممـــا عجـــل بالبحـــث عـــن مشـــروع الصـــوت فـــي الســـينما، وبعـــد مجموعـــة مـــن التجـــارب الســـينمائية توصـــل بعـــض المخـــرجين فـــي فتـــرات متلاحقـــة إلـــى مجموعـــة مـــن الأفكـــار التـــي تـــولي الصـــوت أهميـــة كبـــرى لمـــا لـــه مـــن دور فـــي عمليـــة التواصـــل، فـــأثمرت هـــذه المحـــاولات أفكـــار مختلفـــة تمثلـــت فـــي اغلـــب الأحيـــان فـــي تخصـــيص مكـــان للفـــرق الموســـيقية... لأن هـــذه العمليـــة دقيقـــة وصـــعبة تحتـــاج إلـــى خبيـــر موســـيقي متخصـــص يســـتطيع ترجمـــة الصـــورة أو المشـــهد أو الفكـــرة إلـــى موســـيقى تســـاير إيقـــاع الحـــدث، ومـــع مـــرور الوقـــت أصـــبحت الســـينما أكثـــر تقنينـــا، فأصـــبح تـــدخل المخـــرج ضـــروريا لتحديـــد الموســـيقى المناســـبة لعملـــه وتطلـــب هـــذا الأمـــر إيجـــاد ملحـــن مخـــتص يشـــارك رؤيتـــه الموســـيقية، فكانـــت هـــذه الخطـــوة الأولـــى للموســـيقى التصـــويرية، ثـــم أصـــبحت تشـــارك حـــوار الممثلـــين... ومـــع تزايـــد الـــوعي العبـــي بالســـينما تزايـــد معـــه الاهتمـــام بصـــناع الصـــورة الســـينمائية، وأصـــبح مؤلـــف موســـيقى الفـــيلم داخل بؤرة الالتفات"[1].

لقـــد كانـــت الأعمـــال الســـينمائية جامـــدة بـــلا روح، ممـــا جعـــل صـــناع الســـينما يفكـــرون فـــي ضـــرورة خلـــق هـــذا العنصـــر الحيـــوي المشـــارك للتقنيـــات الأخـــرى وخاصـــة للصـــورة، فـــأدركوا أن وجـــود الصـــوت ضـــروري، إمـــا لمســـايرة أحـــداث الفـــيلم وإمـــا لترجمـــة حـــدث أو عاطفـــة مـــا أو موقـــف مـــا، كمـــا أن عمليـــة اختيـــار الموســـيقى لهـــا مختصـــون فـــي هـــذا المجـــال، ومـــع مـــرور

[1] سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية "خبايا صناعة الصورة"، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 121-122.

الوقـــت أصـــبحت الموســـيقى التصـــويرية محـــل اهتمـــام المخـــرجين والمختصـين فـي مجـال السـينما، وأيضـا اهتمـام الشـعب كمتلقـي لهـذا الفـن من جهة أخرى.

تعـد الموسـيقى عنصـرا أساسـيا فـي اللغـة السـينمائية قبـل أو أثنـاء أو حتـى بعـد الفـيلم، إذ تسـاعد المتلقـي وتقحمـه فـي جـو المشـهد، وتمهـد لـه للـدخول فـي جـو الفـيلم ومعايشـته، الموسـيقى تسـاير الأحـداث والإنسـان فـي حـد ذاتـه، أصـبحت جـزء مـن حياتـه، ووسـيلة تعبيريـة عـن مشـاعره وأحاسيسه.

ديـوان "إلـى السـينما" عبـارة عـن نـص شـعري ولـيس مشـهد سـينمائي، لكـن كتـب بطريقـة حديثـة علـى عكـس الكتابـة القديمـة الكلاسـيكية المعروفـة، لأن هـدف الشـاعرة هنـا هـو كتابـة نـص شـعري علـى شـكل مشهد سينمائي.

إذا كانـت الكتابـة فـي حـد ذاتهـا مشـهدا، مـاهي الموسـيقى التصـويرية لهذا المشهد؟

اختـارت الشـاعرة أبيـات شـعرية تحـل محـل الموسـيقى التصـويرية، مثـال ذلـك: شـعر عنتـرة بـن شـداد، امـرئ القـيس، الـنص هنـا هـو شـعري لكـن كتـب وأكنـه مشـهد سـينمائي كمـا أشـرت مـن قبـل، وهـو هـدف الشـاعرة مـن وراء كتابتهـا هـذه؛ أي أن مقطـع –فـلاش بـاك– يتضـمن شـروط المشـهد؛ ديكـور؛ وموسـيقى تصـويرية ثـم الـدخول إلـى الـنص الـذي هـو بمثابة مشهد سينمائي.

مقطـع أو نـص "رومـانس"، أيضـا كتـب بـنفس طريقـة تصـوير المشهد، تقول الشاعرة:

ديكور: وشوشة...

تبتعد....

تقترب....

هكذا....

موسيقى تصويرية: لكنني لا أحب قدميك

إلا أنهما مشتا

على الارض وعلى

الريح وعلى الماء

إلى أن التقتا بي[1].

بمـــا أنـــه مقطـــع رومانســـي، أرادت الشـــاعرة أن تكـــون الموســـيقى التصـــويرية ملائمـــة للمشـــهد، اختـــارت مقطـــع للشـــاعر التشـــيلي "بـــابلو نيرودا"، هو من شعراء القرن العشرين الذين اشتهروا بقصائد الحب.

4.الألوان:

يعـد اللـون مكونـا أساسـيا فـي الحيـاة، بالنسـبة للفـرد والمجتمـع، فهـو يضـفي عليهـا حركيـة، ويعطـي لهـا روح الاسـتمرارية، كمـا أن لكـل لـون معنـاه الخـاص ودلالتـه الخاصـة ممـا يجعـل الألـوان تختلـف مـن لـون إلـى آخـر، بـذلك يصـبح اللـون لغـة لأنـه يحمـل دلالـة مـا، وقـد اسـتعمل أو وظـف فـي الكتابـات الإبداعيـة الشـعرية لغـرض الوصـف، لغـض خلـق

(1)لميس سعيدي، ديوان "إلى السينما"، ص 39.

دلالـــة مـــا أو الإيحـــاء إلـــى شـــيء معـــين، كمـــا أنـــه يســـتطيع –الإنســـان– وصف ما لا يمكن وصفه من خلال لون لغة أو وصف بلا كلمات.

لكـــن دلالـــة اللـــون هنـــا –ديـــوان إلـــى الســـينما– تختلـــف عـــن الدلالـــة العاديـــة، إذ يصـــبح تقنيـــة لصـــناعة المشـــهد الســـينمائي؛ فمقطـــع الألـــوان يحمـــل وجهـــين فـــي صـــناعة المشـــهد أو فـــي الإنتـــاج الســـينمائي بصـــفة عامـــة، ألاحـــظ أن نـــص "أســـود×أبـــيض" يمثـــل أو يشـــير علـــى المرحلـــة الكلاســـيكية قديمـــة أو رجعيـــة، نعـــرف جميعـــا أن الأفـــلام القديمـــة تتميـــز باللونين الأسود والبيض فقط، والشاعرة تقول:

أسود×أبيض

في نهاية كل فيلم

يدخل البطل الطيب قاعة السينما

ليقتل بمفرد الوقت

شرير جميع الأفلام[1].

مقطـــع أســـود×أبـــيض، يحمـــل معنيـــين؛ فـــالمعنى الأول هـــو معنـــى معـــروف وطبيعـــي أنـــه فـــي كـــل نهايـــة فـــيلم يـــدخل البطـــل قاعـــة الســـينما، هـــذا حـــدث عـــادي، ثـــم ليقتـــل بمفـــرد الوقـــت، ثـــم شـــرير جميـــع الأفـــلام، هـــذه الجملـــة أو هـــذا الشـــطر يغيـــر مـــن المعنـــى؛ يصـــبح الوقـــت هنـــا شخصـــية، هنـــا أرادت الشـــاعرة إســـقاط أو تطبيـــق تقنيـــة الألـــوان علـــى نـــص شـــعري فأعطـــت لـــه دلالـــة، وهـــي أنـــه يشـــير إلـــى الإنتـــاج الكلاســـيكي القـــديم فـــي إنتـــاج الأفـــلام الســـينمائية، فتمطيـــة الألـــوان فـــي المشـــهد أبـــيض وأســـود، هـــي نفســـها النمطيـــة

[1] المصدر السابق، ص 08.

فـــي التمثيـــل وخاصـــة فـــي صـــورة البطـــل الـــذي هـــو دائمـــا تلـــك الشخصـــية المحبوبة الوسيمة الطيبة.

ثـــم تطـــرح الشـــاعرة فـــي المقطـــع الثـــاني الـــذي عنونتـــه بـــ"الألـــوان" هـــو نـــص ثـــائر علـــى الـــنص الســـابق، هـــو نـــص ذو نظـــرة تجديديـــة حداثيـــة، جـــاء لكســـر نمطيـــة الأبـــيض والأســـود، مـــن خـــلال الألـــوان تخلـــق الشـــاعرة مشـــهدا جديدا مغايرا للمشهد الأول، تقول:

ألوان

قبل بداية كل فيلم

حين يقتل الوقت البطل

يتمكن الجميع من دخول قاعة السينما

ليشاهد كل على حدا، فيلمه

ليقتل كل على حدا الوقت[1].

فـــي هـــذا المقطـــع تغيـــرت النظـــرة الأولـــى اتجـــاه البطـــل وكســـر فكـــرة أن فـــي بدايـــة كـــل فـــيلم يـــدخل البطـــل، فـــي هـــذا المقطـــع قبـــل بدايـــة الفـــيلم كـــان البطـــل ميـــت، بدايـــة الفـــيلم كانـــت مـــن غيـــر البطـــل، كمـــا أن فكـــرة البطـــل الواحـــد قـــد كســـرت، حيـــث يـــتمكن الجميـــع مـــن الـــدخول إلـــى قاعـــة الســـينما، وأن كـــل فـــرد هـــو بطـــل لحياتـــه، وكـــل شـــخص لـــه فيلمـــه الخـــاص، وذلـــك حســـب وجهـــة نظـــري؛ أي أنـــه ينظـــر إلـــى الفـــيلم بمنظـــوره الخـــاص، فالبطولـــة هنـــا فرديـــة خاصـــة، مهمـــا كانـــت بســـاطة الإنســـان فهـــو بطـــل لفـــيلم حياتـــه،

[1] المصدر السابق، ص 08.

إذن هنـــا تخلـــق الشـــاعرة فـــي ديوانهـــا لغـــة شـــعرية بتقنيـــة ســـينمائية أي مـــن خـــلال الألـــوان، تخلـــق لنـــا شـــعرية المشـــهد وكيفيـــة كســـر رتابـــة المشـــهد الكلاســـيكي القـــديم، والـــذي فكرتـــه الأساســـية هـــو البطـــل الواحـــد، علـــى عكـــس المشـــهد الجديـــد الـــذي تمثـــل فيـــه البطولـــة عنصـــرا مشـــتركا أو خـــاص بكـــل فرد حيث أنه يصبح بطل لحياته ولفيلمه.

5.تقنية زوم:

يـــتحكم التقنيـــون الســـينمائيون بمجموعـــة مـــن الأدوات والأســـاليب الســـينمائية، وفـــق مـــا يتماشـــى مـــع المشـــهد والحركـــة والممثـــل، إذ يـــتحكم التقنـــي فـــي الكـــاميرا وحركاتهـــا، وفـــي مراكـــز الأضـــواء وكيفيـــة تســـليطها وتحريكهـــا، والتلاعـــب أيضـــا بعدســـة الكـــاميرا وذلـــك بتكبيـــر العدســـة وجعلهـــا تلـــتقط المشـــهد كلـــه أو جـــزء منـــه، إمـــا بإبعـــاد العدســـة أو بتقريبهـــا، وهنـــا تكمن تقنية الزوم.

فمـــن خـــلال تقنيـــة زوم أو التقريـــب، يتغيـــر البعـــد البـــؤري للعدســـة، وذلـــك بحركـــات العدســـة نفســـها مـــن خـــلال "الأمـــام، الأعلـــى والـــوراء..."، كمـــا أن مهمتهـــا أيضـــا هـــي التركيـــز علـــى شـــيء مـــا، مشـــهد أو شخصـــية، أو جزء من الشخصية "الممثل".

كمـــا أن الفكـــرة الرئيســـية التـــي يقـــوم عليهـــا مقطـــع "زوم"، الـــذي كتـــب علـــى طريقـــة تصـــوير مشـــهد ســـينمائي، هـــي فكـــرة البطـــل الهامشـــي الـــذي تتضمنه كل مقاطع الديوان، تقول الشاعرة:

من باب المشهد الخلفي

يدخل دوره«1».

هنـا تقصـد البطـل الهامشـي أو الممثـل الثـانوي، فهـي تقـول يـدخل مـن البـاب الخلفـي علـى عكـس البطـل الرئيسـي الـذي يـدخل مـن البـاب الرئيسي.

ثم تنتقل الشاعرة إلى مقطع آخر، فتقول:

أصابع يديه تتدلى من الأهداب

يدفع الشفتين بقيمه

يرفع أرنبة الأنف برأسه

يجذب الخدين بكتفيه«2».

مـن خـلال هـذا المقطـع ألمـس صـراع بـين البطـل الرئيسـي والشخصـية الهامشـية، وبمـا أن الشـاعرة حسـب ديوانهـا تريـد لفـت انتبـاه القـارئ واهتمامـه بالبطـل الهامشـي، فهـي مـن خـلال هـذا المقطـع تبـين لنـا أن البطل الهامشي يريد أن يصنع لنفسه مكانا.

ثم تنتقل الشاعرة إلى مقطع آخر من "زوم"، فتقول:

قليلا إلى الأمام

قليلا إلى الأعلى

---

(1) المصدر السابق، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

قليلا إلى الوراء[1].

هنـــا تكمـــن حركـــة الكـــاميرا، وبالتحديـــد تقنيـــة زوم، ذلـــك مـــن خـــلال حركـــات "الأمـــام، الخلـــف، الأعلـــى، الـــوراء"، أي ضـــبط عدســـة الكـــاميرا حسب وضعيات مختلفة.

وتقول أيضا:

متواطئا

مع الإضاءة والمصور

يبدو كقطعة لحم

بين أسنان البطل الوسيم

الذي يتلفظه

بسعال خفيف[2].

هنـــا طبقـــت الشـــاعرة تقنيـــة زوم علـــى الـــنص الشـــعري؛ حيـــث أن المصـــور ضـــبط الكـــاميرا لإظهـــار البطـــل الهامشـــي، والـــذي شـــبهته بقطعـــة لحـــم بـــين أســـنان البطـــل الوســـيم، ثـــم يلفـــظ هـــذا البطـــل أو الممثـــل الهامشـــي، فالشـــاعرة هنـــا قامـــت بضـــبط الإضـــاءة والتصـــوير والكـــاميرا وبالتحديـــد تقنيـــة زوم لتكبيـــر المشـــهد، لاســـتخراج الشخصـــية الهامشـــية مـــن بـــين أســـنان البطـــل الوســـيم، كمـــا أننـــي ألمـــس جانـــب مـــن الســـخرية أيضـــا فـــي هـــذا المقطـــع، أي السخرية من البطل الذي علق بأسنان البطل الرئيسي.

---

[1] المصدر السابق ، ص 27.

[2] المصدر نفسه ، ص 27.

6.مفهوم فن التمثيل:

الحركـــة والصـــوت والأقـــوال والأفعـــال، هـــي لغـــة العمـــل الســـينمائي، تخصـــص الممثـــل أو الشخصـــية التـــي تتســـلخ عـــن ذاتهـــا وعـــن شخصـــيتها الأصـــلية لتـــتقمص شخصـــية أخـــرى تمثيليـــة، إمـــا محاكاتهـــا علـــى أرض الواقع، أو الاكتفاء بتجسيد ملامحها وصفاتها.

التمثيـــل فـــن لا يخـــص الســـينما فقـــط بـــل حتـــى المســـرح، لكـــن هنـــاك نقـــاط اخـــتلاف بينهمـــا، مـــثلا التمثيـــل فـــي المســـرح يكـــون واقعـــي أي التمثيـــل علـــى خشـــبة المســـرح، ويكـــون الممثـــل أمـــام الجمهـــور، كمـــا أنـــه يعـــرض فـــي مـــدة زمنيـــة محـــددة، علـــى عكـــس الســـينما أو التمثيـــل الســـينمائي الـــذي لا يحـــدد بـــزمن، والعلاقـــة التـــي تـــربط الممثـــل الســـينمائي بـــالجمهور لا تكـــون مباشرة.

1.6.فن التمثيل:

مـــن الصـــعب إعطـــاء مفهـــوم التمثيـــل، لأنـــه يختلـــف حســـب منظـــور كـــل فرد لذلك أرصد بعض التعريفات حول فن التمثيل:

***ناستاســـيا كينســـكي:** "لا افهـــم مـــا هـــو التمثيـــل إلا حـــين أمارســـه... وأحيانا لا أفهمه حتى عندما أمارسه"[1].

هنا التمثيل مرتبط بضرورة الممارسة والأداء والفعل.

***جيلنـــدا جاكســـون:** "التمثيـــل لا يخـــدمك بـــل أنـــت الـــذي تخدمـــه، التمثيـــل لـــيس حيـــاة فاتنـــة أو متعـــة عظيمـــة أو شـــيئا مـــن هـــذا القبيـــل، أنـــا لا أعتبـــره لعبـــة أو شـــيئا تفعلـــه فـــي يـــوم مـــاطر، وهـــو أيضـــا لـــيس استعراضـــا

[1]أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص 07.

للتبـــاهي ولفـــت الأنظـــار، قـــد أعـــرف مـــا لا يكونـــه التمثيـــل، أو مـــا لـــيس لـــه علاقـــة بالتمثيـــل، لكننـــي لســـت علـــى يقـــين تـــام مـــن أننـــي أعـــرف مـــا هـــو التمثيـــل، لـــو ســـألت أي ممثـــل عـــن ماهيـــة ومعنـــى التمثيـــل فـــإذا كـــل ممثـــل ســـوف يقـــدم وجهـــة نظـــر مختلفـــة، والغالبيـــة مـــنهم ســـوف يقولـــون: لا نعرفه... أنه لغز متواصل"[1].

الفـــرد هـــو الـــذي يصـــنع التمثيـــل، هـــو لغـــز مـــن الصـــعب إيجـــاد لـــه معنـــى دقيـــق، وبمـــا أنـــه فـــن ولـــه قواعـــده وضـــوابطه، هـــو لـــيس مجـــرد الاستعراض أو التباهي بل هو أكثر من هذا كله.

ويقول آخر عن التمثيل:

***مارشـــــيلو ماســـــترويانـي:** "أظـــن أن الممثلـــين مجـــرد أطفـــال يلهـــون بالإيهام ويقنعون أنفسهم... بسبب ذلك نحن نظل بسطاء مثل الأطفال".

***جيـــــرار ديبـــــارديو:** "التمثيـــل لـــيس مهنـــة، إنـــه شـــغف، حـــين يبـــدأ الشـــغف فـــي الانطفـــاء، ويـــزول الحـــافز، عندئـــذ لا ينبغـــي للممثـــل أن يســـتمر في التمثيل"[2].

التمثيـــل شـــيء داخلـــي معنـــوي فطـــري خلـــق مـــع الـــذات ولـــيس مكتســـب، فالتمثيل جزء مهم في تصوير المشهد السينمائي.

كمـــا أن الممثـــل تربطـــه علاقـــات مـــع مختلـــف التقنيـــات الســـينمائية، وذلـــك مـــن أجـــل خلـــق لغـــة مـــا، مـــثلا: الممثـــل والســـيناريو، الممثـــل والحـــوار، الممثـــل والشخصـــية، الممثـــل وعلاقتـــه بـــالمخرج، الممثـــل والكـــاميرا، الممثـــل

---

[1] المرجع السابق ، ص 07.

[2] المرجع نفسه ، ص 08.

وعلاقتـــه بالإضـــاءة والماكيـــاج والملابـــس والموســـيقى والمونتـــاج والموقـــع، الممثل والأدوار، كلها تخلق العمل السينمائي.

2.6.زي الممثل:

يتطلـــب العمـــل أو الإنتـــاج الســـينمائي جهـــودا كبيـــرة، مـــن أجـــل الوصـــول إلـــى عمـــل فنـــي هـــادف، ولكســـب الجمهـــور، وذلـــك لا يتحقـــق إلا بتضـــافر مجموعـــة مـــن الأشـــخاص "التقنيـــين والمخـــرج والممثلـــين وغيـــرهم، كـــل حســـب دوره، بالإضـــافة علـــى المســـؤولين عـــن الماكيـــاج وعلـــى أزيـــاء الممثلين، وذلك لإكسابهم زيا معينا، على حسب الشخصية.

وفـــي حـــديثي عـــن زي الممثـــل فـــي ديـــوان "إلـــى الســـينما"، ديـــوان مكتـــوب علـــى طريقـــة إنتـــاج العمـــل الســـينمائي، أو علـــى طريقـــة تصـــوير المشـــهد، فهـــذا المقطـــع ربمـــا يشـــير إلـــى تخلـــص الشخصـــية الحقيقيـــة مـــن شخصـــيتها، وتقمـــص شخصـــية أخـــرى، فهـــو يتجـــرد مـــن ذاتـــه لهـــدف واحـــد هـــو البغيـــة والرغبـــة للـــدخول فـــي شـــيء مـــا أو الخـــروج منـــه، فهـــو –الممثـــل– قـــد يـــتقمص شخصـــية واقعيـــة، أي لهـــا وجـــود فعلـــي علـــى مســـتوى الحيـــاة والواقـــع، أو شخصـــية قـــد رحلـــت، كمـــا أنـــه يســـتطيع تقمـــص شـــيء معنـــوي، مثال ذلك الحرية، ويتحدث باسمها.

اللبـــاس هنـــا لغـــة أو ثقافـــة معينـــة، رمـــز لأشـــياء كثيـــرة، إذ كـــل شـــخص يعبـــر مـــن خـــلال لباســـه عـــن شخصـــية أو ثقافـــة أو عـــن مجتمعـــه وتقاليـــده وعاداته، تقول الشاعرة:

تمنى لو شعر يوما بالبرد

أو الخوف

أو الحر مثلا[1].

فاللبـــاس هنـــا لـــه دلالـــة مرتبطـــة بالشـــخص فـــي حـــد ذاتـــه، فهـــو يلـــبس لأسباب ربما لشعوره بالبرد، أو الخوف من نظرة الآخرين والمجتمع له.

الممثـــل مـــن خـــلال لباســـه الـــذي تـــم اختيـــاره مـــن طـــرف المختصـــين فـــي هـــذا المجـــال فهـــو بـــذلك يصـــنع شخصـــية مـــا أو فكـــرة محـــددة، يســـاعده – اللبـــاس– علـــى إيصـــال الفكـــرة أو المعنـــى المنشـــود، لكـــن الإنســـان الحقيـــق هـــو الإنســـان العـــاري بـــدون لبـــاس، وكـــأن ذلـــك اللبـــاس يمنحـــه شخصـــية مـــا، أو طابعـــا مـــا، ويتضـــح ذلـــك مـــن خـــلال الـــديوان فـــي نـــص "زي الممثـــل"، تقول الشاعرة:

"لكن دوره لم يكن بحاجة إلى أكثر من جلده العاري"[2].

فالإنســـان الحقيقـــي كمـــا قلـــت ســـابقا، هـــو الإنســـان العـــاري، المجـــرد مـــن كـــل ملـــبس، المجـــرد مـــن كـــل فكـــر، فهـــو مـــن خـــلال اللبـــاس يصـــنع أو يـــتقمص شخصـــية بطريقـــة أو بـــأخرى، وكلمـــة العـــاري هنـــا لهـــا دلالات، وحســـب رأيـــي الشخصـــي، أنهـــا كلمـــة تـــدل علـــى النقـــاء الأول أو الفكـــرة الفطريـــة، قبـــل أن يصـــنع الإنســـان نفســـه مـــن خـــلال اختيـــار فكـــره أو ملبســـه وتوجهه.

3.6.كاستينغ:

كـــي يتصـــف الشـــخص بالفنـــان، أو يصـــبح ممثـــل أو يكســـب مهـــارة التمثيـــل، يجـــب أن يمتلـــك مـــؤهلات ومكتســـبات وخبـــرات فـــي مجـــال التمثيـــل،

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

بالإضـــافة علـــى إجـــراء بعـــض التجـــارب فـــي هـــذا المجـــال، وهـــذا مـــا يعـــرف بالكاســـتينغ، إذن فالكاســـتينغ هـــو أداء فنـــي تمثيلـــي تجريبـــي، قـــد يمـــنح لصـــاحبه النجـــاح وصـــفة الفنـــان أو الممثـــل، كمـــا أنـــه قـــد لا يمـــنح لـــه هـــذا اللقب.

كلمة كاستينغ تعني تجارب في الأداء.

"كاســـتينغ" مـــن ديـــوان "إلـــى الســـينما"، يحكـــي عـــن الشـــخص العـــادي الغيـــر ممثـــل، غيـــر موهـــوب لكـــن يريـــد أن يكســـب صـــفة الفنـــان المقتـــدر الناجح، لذلك هي **** مراحل هذا الأداء وتقول:

مبتدئ

غير موهوب

لم يمثل في أي فيلم من قبل

لم يشاهد أي فيلم من قبل[1].

هنـــا الشـــاعرة تصـــف لنـــا الشخصـــية المبتدئـــة، الغيـــر موهوبـــة، لـــيس لديها أي خبرة عن التمثيل من قبل، ثم تقول:

لا يحب الكاميرا

ولا هي تحبه[2].

هنـــا دلالـــة علـــى الخـــوف الـــذي يســـكنه –الشـــخص– والكـــاميرا بمثابـــة هـــاجس، مـــن الصـــعب الـــتخلص منـــه، وصـــعوبة الـــدخول فـــي جـــو الفـــيلم

---

[1] الميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

والـــتخلص مـــن ذاتيتـــه ومـــن شخصـــيته الحقيقيـــة والانســـلاخ عنهـــا، والـــدخول في الشخصية التمثيلية –شخصية الفيلم– وتقمصها، ثم تقول:

بالكاد يحفظ اسمه خلال التصوير

وغير مستعد لإتباع تعليمات المخرج

يبحث عن الدور

الذي من أجله علق في هذا الفيلم[1].

هنـــا وصـــف لأجـــواء التصـــوير، ومعانـــاة الشـــخص المبتـــدئ أثنـــاء تصـــوير الفـــيلم، يتلقـــى العديـــد مـــن تعليمـــات المخـــرج، لكـــن رغـــم ذلـــك هـــو لـــم يســـتطع الـــدخول فـــي جـــو التمثيـــل والـــتخلص مـــن ذاتيتـــه، يبحـــث عـــن الـــدور الـــذي كـــان ســـببا فـــي بقائـــه فـــي هـــذا الفيـــل، هنـــا دلالـــة علـــى أنـــه لـــم يســـتطع الـــتخلص مـــن الشخصـــية الحقيقيـــة وتقمـــص شخصـــية أخـــرى مختلفـــة عنـــه، هي تجربة أداء قام بها شخص مبتدئ غير موهوب.

7.الكادر في المشهد السينمائي:

أول مـــا يلفـــت انتبـــاه القـــارئ حـــين ســـماعه لكلمـــة كـــادر أو الكـــادراج (cadre/cadrage) هـــو معنـــى التـــأطير، لكـــن كلمـــة كـــادر هنـــا يقصـــد بهـــا تقنيـــة خاصـــة بالعمـــل الســـينمائي، أو بعمليـــة التصـــوير، يعمـــل علـــى احتـــواء المشـــهد والشخصـــيات أو الممثلـــين، ويســـتطيع المخـــرج مـــن خـــلال هـــذه التقنيـــة أن يحـــدد المشـــهد، أي الأمكنـــة التـــي يريـــد التقاطهـــا، أو يريـــد لهـــا أن تظهـــر فـــي المشـــهد، كمـــا يمكنـــه أن يحـــدد زاويـــة التصـــوير ومكـــان الكـــاميرا، فالكادراج هنا تقنية مهمة في عملية تصوير المشاهد السينمائية.

---

[1] المصدر السابق، ص 13.

ديـــوان "إلـــى الســـينما" هدفـــه هـــو توضـــيح للقـــارئ أو المتلقـــي كيفيـــة الاســـتعانة بالمصـــطلحات أو التقنيـــات الســـينمائية مـــن أجـــل كتابـــة مشـــهد شـــعري، فلـــو أخـــذت مـــن الـــديوان نـــص "كـــادر"، الشـــاعرة تتحـــدث عـــن الكـــادر وكيفية احتواء الشخصية فتقول:

في بداية الأمر كان ضئيلا جدا داخله

تماما بحجم سرته

ثم يكبر تدريجيا

حتى تدلت رجله اليسرى خارجه

ثم رجله اليمنى

ثم ذراعه اليسرى[1].

مـــن خـــلال هـــذا المقطـــع الشـــعري، هنـــاك عمليـــة لاحتـــواء المشـــهد أو الشخصـــية تـــدريجيا، بدايـــة مـــن الســـرة إلـــى غايـــة ربمـــا اكتمـــال الصـــورة النهائية، وينجلي ذلك في قولها:

"**كلما كبر قليلا، تحرر جزء من خارجه**"[2].

فـــي المقطـــع الســـابق "كـــادر" ربطـــت التحليـــل أو المصـــطلح فـــي حـــد ذاتـــه بالجانـــب الســـينمائي أو اللغـــة الســـينمائية، وبالتحديـــد بتقنيـــة الكـــادراج، لكـــن حســـب رأيـــي هنـــاك قـــراءة ثانيـــة أو جانـــب ثـــاني يخـــص اللغـــة الشـــعرية، بمـــا أنـــه ديـــوان شـــعري بالدرجـــة الأولـــى، وربمـــا أن هـــدف الشـــاعرة مـــن

---

[1] لميس سعيدي، إلى السينما، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

كتابتهـــا لهـــذا الـــديوان، هـــو كيفيـــة الاســـتعانة باللغـــة الســـينمائية لخلـــق اللغـــة الشـــعرية، أي أن هنـــاك تـــرابط بينهمـــا فالكلمـــة المفتاحيـــة لهـــذا الـــنص هـــي كلمـــة "الســـرة"، تشـــير إلـــى مرحلـــة مـــا، أو إلـــى البدايـــة، بدايـــة الإنســـان، أو علاقتـــه الأولـــى بأمـــه أو بأصـــله إلـــى غيـــر ذلـــك، ثـــم بعـــد ذلـــك يتطـــور الإنســـان، لتظهـــر رجلـــه وذراعـــه وشـــعره إلـــى غايـــة اكتمـــال جســـده، فالكـــادر هنـــا يـــوحي بدلالـــة أخـــرى مغـــايرة تمامـــا للجانـــب الســـينمائي، ولا يمثـــل احتـــواء المشـــهد أو اللقطـــة فقـــط، بـــل هـــو دلالـــة للحـــدود والضـــوابط والقواعـــد والقـــوانين الخاصـــة بـــالمجتمع، وكـــل العـــادات والتقاليـــد التـــي لا يســـتطيع الإنســـان الخـــروج عنهـــا، الإنســـان مـــن خـــلال معايشـــته للآخـــر، ومـــن خـــلال ســـفره والتعـــرف علـــى الآخـــرين، ومـــن خـــلال تجـــارب ســـابقة ومـــن خـــلال احتكاكـــه بثقافـــات أخـــرى، هـــو فـــي النهايـــة لا يســـتطيع إنكـــار أصـــله أو الخـــروج عـــن ثقافتـــه وتقاليـــده وقـــوانين مجتمعـــه، مهمـــا كبـــر ومهمـــا عـــاش تجـــارب فهـــو لا يســـتطيع الـــتخلص مـــن الحقيقـــة الأولـــى والتـــي رمـــزت إليهـــا بـــ"الســـرة" حيـــث تقول الشاعرة:

حتى أصبح الكادر تماما بحجم سرته

لكنه لم يستطع التحرر تماما منه

لم يستطع التحرر تماما خارجه

بقيت سرته عالقة داخل الكادر

والكادر عالقا بسرته[1].

[1] المصدر السابق، ص 25.

الأبيـــات تشـــير إلـــى العـــودة الأولـــى، وعـــدم التحـــرر تمامـــا مـــن كـــل الضـــوابط أو الخـــروج عنهـــا، ويكشـــف هـــذا المقطـــع أيضـــا عـــن التـــرابط أو عن الصلة الوثيقة بين الإنسان وأصله.

المقطـــع الشـــعري قرأتـــه علـــى مســـتويين همـــا: اللغـــة الســـينمائية وربـــط الـــنص الشـــعري بتقنيـــة الكـــادراج، والمســـتوى الثـــاني الخـــاص بالتأويـــل ووجهـــة نظـــري ورأيـــي الخـــاص، ومـــن خـــلال هـــذا الـــربط بـــين لغتـــين مختلفتـــين تمامـــا أو مجالين مختلفين هما: مجال السينما والشعر.

وبتكاملهمـــا خلقـــت لغـــة شـــعرية خارجـــة عـــن كـــل مـــاهو مـــألوف؛ أي أن المجـــاز هنـــا اســـتعمل بطريقـــة غريبـــة تمامـــا للكتابـــة المجازيـــة المعروفـــة، وهنـــا تكمـــن الشـــعرية؛ وذلـــك مـــن خـــلال توظيـــف تقنيـــة الســـينما "الكـــادراج" فتغيـــر هـــذا المفهـــوم، مـــن المفهـــوم التقنـــي الخـــاص بـــالمخرج والممثـــل، إلـــى مفهـــوم أدبـــي أو اجتمـــاعي ثقـــافي والـــذي يشـــير إلـــى الحـــدود والضـــوابط، إذن فكيفيـــة إســـقاط هـــذه المفـــاهيم وربطهـــا وتغييـــر دلالتهـــا كلهـــا مـــن أجـــل خلـــق لغة شعرية.

8.كليشيه:

مصـــطلح تقنـــي ســـينمائي، هـــو شـــريط يحمـــل مجموعـــة مـــن صـــور المشـــهد، كلمـــة كليشـــيه لهـــا دلالتهـــا الخاصـــة، يشـــير إلـــى فكـــرة مكـــررة متداولة، قد تكون صحيحة، وقد تكون خاطئة.

ديـــوان "إلـــى الســـينما" يتضـــمن مقطـــع شـــعري عنوانـــه "كليشـــيه"، لكـــن الشـــاعرة هنـــا أعطـــت لـــه دلالـــة مختلفـــة، غيـــرت معنـــاه، وكســـرت كـــل الكليشيهات المعروفة والمتداولة، تقول:

طويل كتفاحة[1].

الشـــاعرة وصـــفت مجـــازا غيـــر متـــداول وغيـــر معـــروف وغيـــر مســـتهلك، وهو طول التفاحة، وتقول أيضا:

أسمر كجريدة

نحيف كمرآة[2].

التشـــبيهات التـــي وظفتهـــا الشـــاعرة لا تـــدل علـــى المشـــبه، بـــذلك خرجـــت عن المألوف من خلال توظيف المجاز في حد ذاته.

تقول أيضا في المقطع الموالي:

أكل تفاحة في السماء

ليقرأ الجريدة في الأرض

وينظف مرآته بورقة[3].

المقطـــع الشـــعري الســـابق، بمثابـــة تلخـــيص للحيـــاة البشـــرية، منـــذ بدايـــة الخلـــق؛ أي مـــع ســـيدنا آدم عليـــه الســـلام إلـــى غايـــة نزولـــه الأرض، أكـــل تفاحـــة فـــي الســـماء، لينـــزل علـــى الأرض ويقـــرأ الجريـــدة؛ والجريـــدة هنـــا رمـــز للأخبـــار والـــذاكرة وحيـــاة الإنســـان، الإنســـان لا يعـــيش اللحظـــة أو الآن، حياتـــه كلهـــا ذكريـــات وأخبـــار، لأن فكـــرة الآن غيـــر موجـــودة، الإنســـان فـــي هذه الحياة يقرأ الجريدة؛ أي يقرأ أخباره، أو يقرأ نظرة الآخرين له.

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

تقول: "**لينظف مرآته بورقة**"[1].

المـــرآة هنـــا رمـــز لصـــورة وشخصـــية الإنســـان التـــي يصـــنعها، يعـــيش حياتـــه مـــن خـــلال الـــذاكرة، أو مـــن خـــلال مـــا يقـــرأه عـــن نفســـه، أو مـــا يقولـــه الآخـــرون عنـــه؛ ومـــن خـــلال الـــذاكرة ونظـــرة الآخـــر لنـــا، نقـــرأ حياتنـــا، يتعلـــق الأمـــر أيضـــا بالكتابـــة الإبداعيـــة الأدبيـــة مهمـــا كـــان نوعهـــا "شـــعر أو نثـــر"، هـــي تـــؤثر فـــي الـــنفس بطريقـــة أو بـــأخرى، ومـــن خـــلال إبـــداعات الآخـــرين أيضا نقرأ عن أنفسنا وعن حياتنا.

مـــن خـــلال تكســـير كـــل الكليشـــيهات، تلخـــص الشـــاعرة حيـــاة الإنســـان وتقول:

ليقرأ الجريدة في الأرض

وينظف مرآته بورقة[2].

مـــن خـــلال توظيـــف تقنيـــة ســـينمائية "كليشـــيه" فـــي الـــنص الشـــعري، خلقـــت الشـــاعرة لغـــة شـــعرية، ومـــن خـــلال كســـر نمطيـــة التشـــبيهات والمجـــازات أيضـــا؛ أي الـــربط بـــين لغـــة شـــعرية وأخـــرى ســـينمائية مـــن أجـــل كتابة نص شعري على شكل مشهد سينمائي.

9.مشهد الأفلام الرديئة:

يصـــور المشـــهد الســـينمائي مـــن خـــلال مجموعـــة مـــن الأدوات أو الوســـائل التقنيـــة مثـــل "كلاكيـــت"؛ أداة ســـينمائية عبـــارة عـــن لوحـــة تســـتعمل في ترقيم المشاهد، وتحمل اسم المشهد وعدد مرات تصويره.

---

[1] المصدر السابق ، ص 28.

[2] المصدر نفسه ، ص 28.

نـــص "مشـــهد الأفـــلام الرديئـــة" كتـــب تمامـــا كمـــا يصـــور المشـــهد الســـينمائي، هـــذا الأخيـــر –المشـــهد– يتميـــز بإمكانيـــة إعـــادة أكثـــر مـــن مـــرة طبعـــا مـــن خـــلال "كلاكيـــت"، علـــى عكـــس المســـرحية مـــثلا التـــي تعـــرض على المباشر.

عـــادة تكـــون أســـباب تـــدفع الطـــاقم الســـينمائي ســـواء المخـــرج أو الممثـــل لإعـــادة المشـــهد، حتـــى يصـــل كـــل منهمـــا إلـــى مـــا يريـــده، هـــذا مـــا حـــدث لـــنص "مشـــهد الأفـــلام الرديئـــة"، الـــذي كتـــب بـــنفس تقنيـــة تصـــوير المشـــهد الســـينمائي، لأن كتابـــة القصـــيدة الحديثـــة تمـــر بـــنفس المراحـــل التـــي يمـــر بهـــا المشـــهد، تخضـــع لتعـــديلات علـــى عكـــس القصـــيدة العربيـــة القديمـــة مـــثلا، التـــي تخـــرج دفعـــة واحـــدة علـــى الســـليقة، أي أنهـــا مدرســـة كلاســـيكية فـــي الكتابة.

القصـــيدة الحديثـــة والســـينما همـــا أبنـــاء الحداثـــة، أبنـــاء القـــرن العشـــرين، الشـــاعرة كتبـــت الـــنص بـــنفس تقنيـــة تصـــوير مشـــهد ســـينمائي، إذ ألاحـــظ تغييـــرات فـــي كتابـــة المقـــاطع الشـــعرية، المقطـــع الأول والثـــاني متشـــابهان، ثـــم يبدأ التغيير من المقطع الثالث، تقول:

يحب الأفلام الرديئة

التي يشاهدها عادة في الصباح

ليشم رائحة فن البطل الكريهة

التي تشبه رائحة فمه في الصباح

الصباح الباكر»[1]«.

المقطع الرابع أيضا طرأت عليه تغييرات، تقول الشاعرة:

يحب الأفلام الرديئة

يشاهدها في الصباح الباكر

ليشم رائحة فم البطل

ويتأكد أنها كريهة

كرائحة فمه في الصباح

الصباح الباكر»[2]«.

التغييـــر طـــرأ أيضـــا علـــى مســـتوى المقـــاطع الموالیـــة لـــه، الخـــامس والســـادس والســـابع والثـــامن والتاســـع، إلـــى غايـــة المقطـــع أو الـــنص الأخيـــر من "مشهد الأفلام الرديئة"، تقول:

لا يحب الأفلام

لكنه يشاهدها

ليشم رائحة فمه»[3]«.

نـــص "مشـــهد الأفـــلام الرديئـــة" كتـــب علـــى شـــكل تصـــوير مشـــهد ســـينمائي؛ تكـــررت أكثـــر مـــن مـــرة والســـبب فـــي ذلـــك هـــو بغيـــة الشـــاعرة

---

[1] لميس سعيدي، ديوان إلى السينما، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

للوصـــول إلـــى هـــدف معـــين، تصـــل إلـــى الصـــيغة أو المشـــهد الشـــعري الـــذي تريـــده والـــذي يرضـــيها؛ تمامـــا كمـــا يفعـــل المخـــرج عنـــد إعادتـــه للقطـــات المشـــهد؛ مـــن خـــلال تلـــك الإعـــادة يريـــد الوصـــول إلـــى مشـــهد مرضـــي أو إلـــى هدفه.

كيفيـــة كتابـــة نـــص شـــعري مـــن خـــلال تقنيـــة ســـينمائية تخلـــق شـــعرية وجماليـــة، أي كتابـــة فنيـــة إبداعيـــة، تمـــزج بـــين مجـــالين مختلفـــين همـــا: الشـــعر والسينما.

10.سيرة ذاتية لتمثيل دور نقطة:

يـــدور نـــص "ســـيرة ذاتيـــة لتمثيـــل دور نقطـــة" حـــول مكـــون أساســـي فـــي اللغـــة أو الكتابـــة بصـــفة عامـــة هـــي علامـــات التـــرقيم، التـــي تعـــرف علـــى أنهـــا نظـــام مـــن العلامـــات، أو مجموعـــة مـــن الرمـــوز المختلفـــة إذ تنقســـم إلـــى أنـــواع: علامـــات الوقـــف مثـــل: النقطـــة، علامـــات النبـــرات الصـــوتية كالتعجب والاستفهام، علامات الحصر مثل: الشولتين أو القوسين.

علامـــات التـــرقيم لهـــا دور فـــي صـــناعة اللغـــة، إذ العلامـــة هـــي لغـــة فـــي حـــد ذاتهـــا لهـــا دلالاتهـــا ومعانيهـــا، مـــن خلالهـــا يســـتطيع الكاتـــب التعبيـــر عـــن أشـــياء كثيـــرة، واختـــزال أفكـــار عديـــدة، ومـــن خلالهـــا أيضـــا يحـــدد المبـــدع والمتلقـــي مواقـــف الوقـــت والفصـــل بـــين الجمـــل والأفكـــار، وتســـتعمل للتعبيـــر عن انفعالات نفسية وصوتية وحركية.

نـــص "ســـيرة ذاتيـــة لتمثيـــل دور نقطـــة" مـــن ديـــوان "إلـــى الســـينما" يـــدور حـــول فكـــرة الهـــامش، الشـــاعرة حاولـــت إبـــراز دور علامـــات التـــرقيم: النقطـــة، الفاصلة، النقطتان، علامة الاستفهام، وغيرها.

وظفـــت الشـــاعرة التشـــخيص؛ حيـــث جعلـــت مـــن كـــل هـــذه العلامـــات شخصـــيات، كـــل شخصـــية أو علامـــة تتحـــدث عـــن نفســـها فـــي محاولـــة إبـــراز أهميتها إذ تقول:

السن: اكتمل عبوره وبقي في صرته خطوة واحدة

المؤهل: علامة زائدة

الخبـــرة العمليـــة: بـــدون ترتيـــب زمنـــي لتكـــرار الأدوار وتـــداخلها فـــي الفيلم نفيه وغالبا في المشهد نفسه[1].

النقطـــة هنـــا شخصـــية تخبرنـــا عـــن نفســـها، مـــن خـــلال ســـيرة ذاتيـــة للتعـــرف عليهـــا أكثـــر، هـــي الشخصـــية الرئيســـية ترمـــز للنهايـــة، كمـــا قـــد ترمـــز للبداية؛ لأن بعد النقطة نمر إلى فكرة جديدة.

المقطـــع المعنـــوي بعلامـــة الاســـتفهام(؟) أيضـــا بمثابـــة ســـيرة ذاتيـــة، تقول:

–؟–

يسد فراغ الذي لا يصل أبدا[2].

علامـــة الاســـتفهام تطـــرح العديـــد مـــن التســـاؤلات، وتفـــتح المجـــال لأجوبة وقراءات عديدة.

الشـــاعرة أعطـــت مســـاحة فـــي ديوانهـــا "إلـــى الســـينما" لإبـــراز دور علامات الترقيم في صناعة اللغة، لأن هناك من يهملها.

---

[1] المصدر السابق، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

يمثـل الفـن رؤيـة شـاملة للحيـاة والوجـود، كمـا أنـه يعبـر عـن الوجـود الإنسـاني أو تجربـة حياتيـة سـواء كانـت فرديـة خاصـة ذاتيـة أو جماعيـة بطريقتـه أو لغتـه الخاصـة، اللغـة تميـز فنـا عـن آخـر، كمـا أنهـا تخلـق علاقـة بـين فنـين مختلفـين وهـذا مـا اسـتنتجته مـن خـلال دراسـتي المعنونـة بـ"**العلاقـة بـين لغـة الشـعر ولغـة السـينما فـي ديـوان [إلـى السـينما] للمـيس سـعيدي**"، إذ كتبـت ديوانهـا الشـعري مـن خـلال تقنيـات سـينمائية، حيـث كـل نـص شـعري يحمـل عنـوان تقنيـة مـا، مـثلا: الـديكور، مونتـاج، موسـيقى تصـويرية إلـى غيـر ذلـك، فالنصـوص الشـعرية تحمـل لغتـين مختلفتـين، نـص شـعري وتقنيـة سـينمائية، فهـذا مـا يولـد لنـا الشـعرية أو الأدبيـة، أي أن اللغـة هنـا تحمـل شـقين همـا: الأول لغـوي والثـاني مشـهدي أو سـينمائي، فالشـعر يعتمـد علـى اللفـظ والسـينما تملـك قـوة التصـوير بالدرجـة الأولـى، بالإضـافة إلـى مختلـف التقنيـات الأخـرى التـي تمثـل لغـة السـينما كالأزيـاء مـثلا، هـي لغـة خاصـة بالجانـب التمثيلـي المشـهدي، والسـينمائي النـاجح هـو الـذي يملـك القـدرة علـى تركيـب مشـهد واختيـار اللقطـات المناسـبة، أيضـا اختيـار الأزيـاء والممثـل للوصـول إلـى الشخصـية الملائمـة للـدور، نفـس الشـيء بالنسـبة للشـاعر الـذي تكمـن براعتـه فـي اختيـار الألفـاظ والمجازات.

الشـعر والسـينما رغـم اختلافهمـا فهمـا يتفقـان فـي الغايـة أو الهـدف، وهـذا مـا اسـتنتجته مـن خـلال تطبيقـي علـى الـديوان الشـعري "إلـى السـينما"، أي أن الشـاعرة كتبـت نصـوص شـعرية وتقنيـات سـينمائية، إذ جمعـت بـين المكتـوب والمرئـي، وذلـك لخلـق تعـدد القـراءات والخـروج عـن المـألوف وعـن الدلالة المعجمية المعروفة ولخلق الجمالية في العمل الأدبي.

إذن، اســـتنتج فـــي الأخيـــر أن هنـــاك علاقـــة تـــربط الجانـــب الشـــعري بالســـينمائي، ويمكـــن للغتـــين مختلفتـــين أن يجتمعـــا فـــي إبـــداع واحـــد، وذلـــك مـــن خـــلال الاقتبـــاس وعمليتـــي التـــأثير والتـــأثر، وهـــذا مـــا حـــدث بـــين الشـــعر والســـينما، فالشـــاعرة تعمـــدت خلـــق علاقـــة بـــين فنـــين مختلفـــين همـــا الشـــعر والســـينما لخلـــق الشـــعرية أو الجماليـــة، لأن الهـــدف هنـــا هـــو كتابـــة نـــص شعري وليس تصوير فيلم سينمائي.

خاتمة

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

ديوان إلى السينما، لميس سعيدي، منشورات الغاوون، بيروت، ط1، 2010.

المراجع:

المراجع بالعربية:

1. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1426هـ-2005م.
2. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2، 2015.
3. أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.
4. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من معيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت.
5. حسن ناظم، الشعرية العربية، دراسة مقارنة للأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
6. جميل حمداوي، سينمائية الصورة المسرحية، الدروب، 5 أكتوبر، 2010.
7. خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011.
8. رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1991.
9. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002.
10. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
11. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

12. سلمى مبارك، النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية للنشر، ط1.
13. عبد السلام مسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط5، لبنان، 2006.
14. عبد العالي معزوت، فلسفة الصورة "الصورة بين الفن والتواصل"، الدار البيضاء، ط1، 2014.
15. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1978.
16. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978.
17. عبد الله الغذامي، عبقرية الصورة والمكان "التعبير–التأويل–النقد"، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
18. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب والفلسفة، العدد 12، جوان 2014.
19. سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية "خبايا صناعة الصورة"، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
20. عبد المنعم زكري القاضي، البنية السردية في الرواية، مطبعة صحوة للنشر، دط، 2008.
21. عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو وصياغة الفيلم السينمائي، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
22. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات، ط1، عمان، 2013.
23. علي عباس فاضل، الصورة في وكالات الأنباء العالمية بين الاستمالة والإقناع، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2012.
24. وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين، بيروت، ط1، 2010.
25. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار المسيرة، ط1،الأردن، 2007.
26. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

27. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، مصر، ط1.
28. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ط1.
29. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002.
30. محمد معتصم، بنية السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
31. مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد للنشر، ط2.
32. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.
33. محمد بن طباسلين العلوي، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984.

المراجع المترجمة:

34. بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2008.
35. أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، تر مصطفى محرم، العنوان الأصلي للكتاب: THE TECHNIQUE OF WRITING FOR THE SCREEN.
36. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، 1990.
37. جون كوهن، النظرية الشعرية، بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
38. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
39. دوايت سوين، كتابة السيناريو في السينما، تر أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010.
40. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
41. سيد فيلد، السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، 1989، ط1.

42. كين داسنجر، فكرة المخرج، الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، تر محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للمؤسسة في المملكة العربية السعودية، دمشق، 2014، ط1.

43. كين داسينجر، فكرة الإخراج السينمائي، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، 2009، ط1.

.44

45. لويس سبيل دي، الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج، 1984.

46. ماري إيلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العالمية للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2012، ط1.

47. ميخائيل روم، أحاديث حول الإنتاج السينمائي، تر عدنان حداثات، دار الفارابي، بيروت، 1981، ط1.

المجلات والملتقيات

48. إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفاهيم سينمائية الصورة، مجلة جامعية، كلية الآداب، قسم الإعلام –الزاوية–، أفريل، 2014، مجلد2.

49. أحمد ثامر، الحوار المتمدن، المحور الأدب والفن، العدد 990/2014/10/18/ 6:56 –مقال–.

50. أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية، المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، العدد 9 ديسمبر 2015، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

51. تصوير تلفزيوني، اسم الحقيقة، أساسيات محور تلفزيوني، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني للإدارة العامة لتصميم وتصوير المناهج، المملكة العربية السعودية.

52. جاب الله أحمد، الصورة في سميولوجيا التواصل، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الدب العربي، جامعة بسكرة.

53. حسين عبود حميد، قراءة في ابرز خصائص الشعرية وآثارها في التأويل، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، العدد 3، سنة 2014.

54. حسين عبود حميد، قراءة في أبرز خصائص الشعرية وأثرها في التأويل، مجلة أبحاث البصرة والعلوم الإنسانية، العدد 3، 2014.

55. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد 09، 2013.
56. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد 09.
57. رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 3، 2013.
58. سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة السنوية الجزائرية، قصيدة الصورة "نمودجا"، مجلة آفاق للعلوم، العدد 7، مارس، 2017، الجلفة.
59. طارق عبد الرحمن محمد الجبوري، مقال: البناء الإخراجي للقصة بين الميزانسين السينوغرافيا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون السمعية المرئية، مجلة كلية الآداب، العدد 98.
60. علي بولنوار، تفعيل الخيال في القصيدة الشعرية الجزائرية، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد1، جامعة مسيلة، مارس، 2009.
61. عمارة بوجمعة، تحولات الإيقاع في الكتابة الشعرية الحديثة، مجلة تاريخ العلوم، العدد 6.
62. قاسم مسعد عليوة، بهجة النخيل، رحلة إلى عالم السيناريو، منتدى الأزبكة، 2001.

ملخص:

من خلال دراستي المعنونة بالعلاقة بين لغة الشعر ولغة السينما، تطرقت إلى شقين أساسيين هما:

الأول يتعلق بلغة الشعر ومعنى الشعرية، وكل مفاهيمها ومعانيها والمصطلحات التي تنطوي تحتها، من تشبيه واستعارة ووصف ومجاز، أما الثاني فيتعلق باللغة السينمائية، إذ ركزت على مختلف التقنيات الخادمة للمشهد أو التمثيل السينمائي بصفة عامة، مثل الممثل وعناصره كالإضاءة والديكور والماكياج والأزياء وغيرها من العناصر الخادمة للغة السينمائية، ثم استنتجت العلاقة التي تربط بين لغتين مختلفتين؛ وذلك من خلال التطبيق على ديوان "**إلى السينما**" للشاعرة الجزائرية "**لميس سعيدي**"، والتي تتمثل في علاقة ترابط وتكامل، حيث يشتركان في صناعة الشعرية والجمالية وهو الهدف من مزج اللغتين

Résumé :

À travers mon étude intitulée « la relation entre la langue de la poésie et la langue du cinéma » j'ai abordé deux parties principales:

La première concerne la langue de la poésie, le sens de la poéticité, tous leurs concepts, leurs significations et les termes impliqués au-dessous comme : la comparaison, la métaphore, la description et l'image. Cependant la seconde se rapporte à la langue du cinéma, où j'ai concentré mon attention sur les différentes techniques au service de la scène ou le tournage cinématographique en manière générale, comme l'acteur et ses éléments tels que l'éclairage, la décoration, le maquillage, la mode et d'autres éléments au service de la langue cinématographique. Puis, j'ai tiré une conclusion que la relation entre deux langues différentes -- sur la base d'une application sur le recueil : « **Au cinéma**» de la poétesse algérienne **Lamis SAIDI** - est une relation d'interdépendance et de complémentarité où elles contribuent à créer la poéticité et l'esthétique. Ceci est le but de mélanger les deux langues.