

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل: ط1: 1635092369

ط2: 105072850

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر
بعنوان:

جمالية المشهد الشعري وتفاعله
مع السينما
قصيدة " في القدس " لتميم البرغوثي أنموذجاً

إعداد الطالبتين:

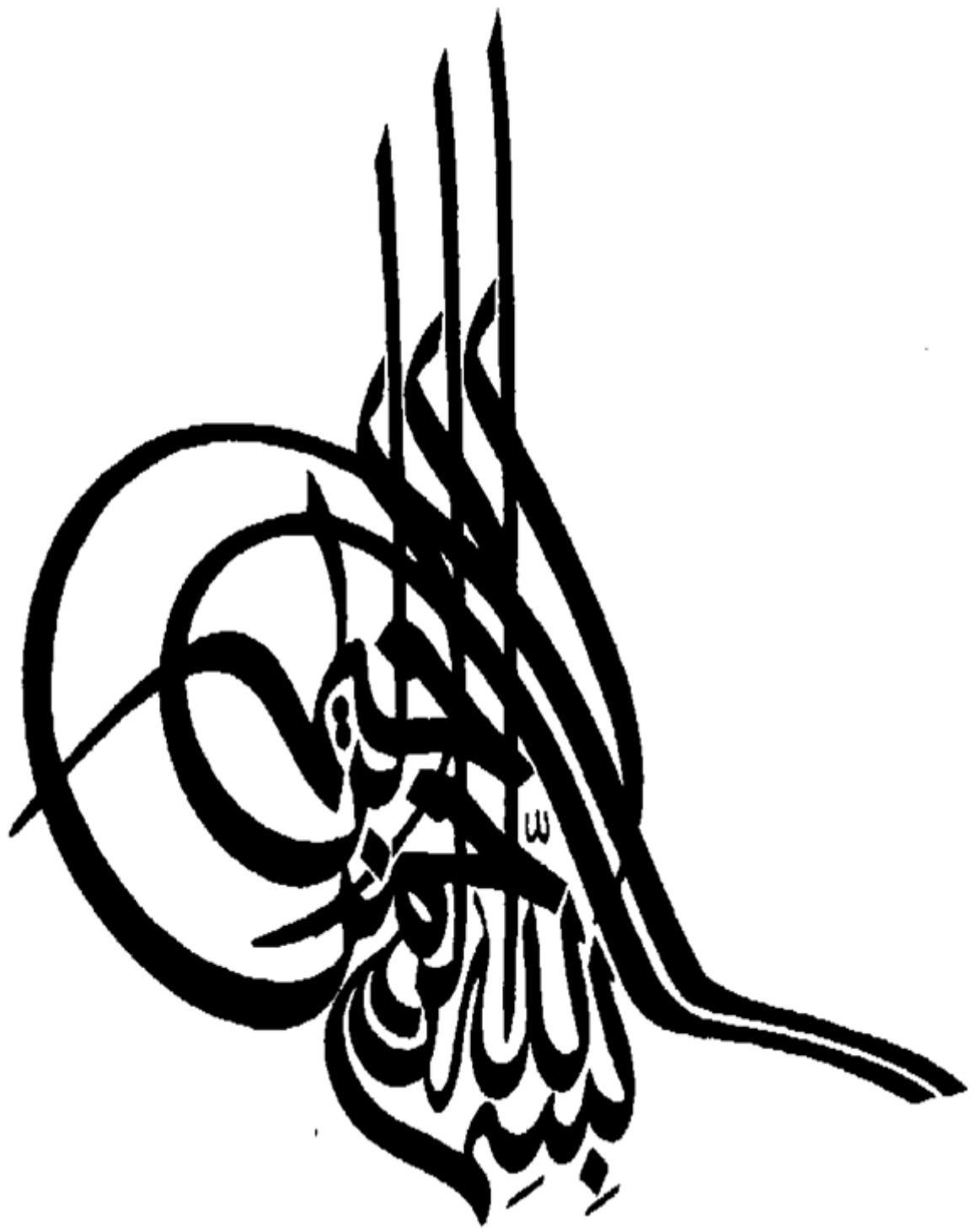
شريفة سعدي

نجيبة جعيج

أمام اللجنة المكونة من السادة الأساتذة

الاسم واللقب	الصفة	الجامعة	الصفة
جمال مجناح	أستاذ	المسيلة	رئيسا
عباس بن يحيى	أستاذ	المسيلة	مشرفا ومقررا
عبد اللطيف حجاب	أستاذ محاضر "ب"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020-2021



** إهداء **



إلى من عاشت فينا دون أن نعيش فيها،

وعرفناها في دفاتر التّضحيات...

فلسطين

إلى منابر العلم وزاد المعرفة...

أساتذتنا

إلى سند الماضي وامتداد الحاضر وضلع المستقبل...

عائلاتنا

إلى القلوب التي حملتنا ودعمتنا للوصول إلى هذه المرحلة

نهدي هذا العمل

نجيبة + شريفة

** شكر وتقدير **



بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسوله الكريم والحمد والمنة لله على توفيقه لنا لإتمام هذا

البحث

يطيب لي أن أتقدم

بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف على هذا العمل الدكتور "عباس بن يحيى"

وما قدمه لنا لانجاز هذه الدراسة ونشكره على صبره علينا ليخرج هذا البحث على أتم وجه فجزاه الله

خير الجزاء

وكل الشكر والتقدير لمن ساعدنا وقدم يد العون لنا دون أن ننس بعيد "السيناريست عيسى شريط"

والبروفيسور "سميرة قروي" و د/"شمس الدين شرفي" ي أعضاء لجنة التقييم...

مقدمة



مقدمة:

لقد عرفت التجربة الشعريّة تطوّراً على مستوى الشّكل والمضمون، لتصبح القصيدة العربيّة تحاكي جميع التّفاعلات، والأحداث التي باتت ترافق الفنون الأدبيّة وتستثمر معطيات الحداثة بكلّ مظاهرها، ممّا ساعدها على خرق كلّ أعراف القصيدة التّقليديّة، وأعطاهها شكلاً إبداعياً مميّزاً وخصائص حقّقت بها فرادتها، تبعا لتغيّرات القيم الفكريّة والثّقافيّة في نظام الحياة المعاصرة التي تحمل شعار المغايرة وترفض الرّكود، فالعمل الشعري المنجز ماهو سوى إعادة نظر للحياة وإعادة تركيبها.

وفي ظل مواكبة ثقافة الصّورة وانفتاح النصّ الشعريّ على الثّقافة الإنسانيّة العالميّة، وتطوّر الثّقافة البصريّة التي جعلت من عمليّة التلقّي عمليّة بصريّة، كلّ هذا دفع الشعراء إلى كتابة نصوصهم لا لتقرأ وإنما لتبصر من قبل القارئ/ المشاهد، فاستعارت القصيدة المعاصرة الكثير من التّقنيّات التي جعلت منها أفقا أكثر عمقا وتأثيرا، خصوصا مع الفنّ السّابع وتمازجها معه الأمر الذي جعلها قادرة على بلورة دلالات ورؤى معاصرة بصريّة، ومكّنت المتلقّي من الاستماع لنبض الشّعر وهو يتطوّر، لذا كان لتّقنيّات السينما دور لا يستهان به في تطوير القصيدة المعاصرة.

ونظرا لأهميّة الموضوع والذي فتح المجال أمام النصّ الشعري للانفتاح على العالم السمعي البصري قد اخترنا الخوض في هذه الدّراسة الموسومة بـ: "جماليّة المشهد الشعريّ وتفاعله مع السينما قصيدة" في القدس "لتميم البرغوثي - أنموذجا -"

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان وفقا لتفكير مسبق، أدركنا من خلاله أهميّة الموضوع وقيّمته العلميّة، خاصّة وأنّ جماليّة المشهد الشعري قد أخذت حيزا من الاهتمام في الدّراسات المعاصرة. ومن هنا كان الهدف من الدّراسة الكشف عن وجه آخر لثراء الشّعر من خلال تأثره بالسينما، بالإضافة إلى استنطاق عدسات التّعبير الشعري المعاصر لأهمّ مفردات اللّسان السينمائي، وإذا أدخلنا بعض الذاتيّة كان حبنا لفلسطين وإعجابنا بالشعر الفلسطيني عامّة ولشعر تميم البرغوثي خاصّة من أسباب دراستنا

لهذا البحث ومع تزايد التّطبيع والتهويد كانت دراستنا أضعف الإيمان للتحدث عن تاريخها وعمرانها وأصالتها.

وقد حفّزنا للخوض في هذا الموضوع إشكاليّة: إلى أيّ مدى تمكّنت عدسات التّعبير الشعري المعاصر استتطاق أهمّ مفردات اللّسان السينمائي؟ ولاتتمّ الإجابة عن هذه الإشكاليّة إلاّ بالإجابة عن جملة من الإشكالات الفرعيّة نوجزها فيما يلي: فيم تكمن جماليّة المشهد الشعري؟ وكيف جعل تميم البرغوثي نصّه مشهدياً مرئياً؟ وهل خدمت المشهديّة الشعريّة القصيدة؟ وكيف تمكّن تميم البرغوثي من توظيف التقنيّات السينمائيّة؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّات اعتمدنا المنهج السيميائي وهو الأنسب لهذه الدّراسة، ودعّمناه بآلتي الوصف والتّحليل من أجل الكشف عن المعاني والدلالات.

وقد قسّمنا بحثنا إلى مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة. ففي المدخل ضبطنا مفاهيم عامّة حول الجمال والجماليّة والمشهد السينمائي وتداخل الشّعْر مع بقية الفنون. يليه الفصل الأوّل عنوانه بالتّصوير المشهدي الشعري وتفاعله مع السّينما تطرقنا فيه إلى أنماط الصّورة المشهديّة وطبقنا على القصيدة المدروسة " في القدس". أمّا الفصل الثّاني فجاء بعنوان التقنيّات السينمائيّة في قصيدة " في القدس" تعرّفنا فيه على ثلاث تقنيات سينمائيّة (اللقطة والمونتاج والسيناريو) مع تطبيقها على القصيدة. ثمّ خاتمة كانت عصارّة لما تمّ التوصل إليه من نتائج واستنتاجات ليبقى هذا المجال متعدّد الدلالات والقراءات في ظلّ الدّراسات النّقديّة المتواترة. وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها:

- التصوير المشهدي في القصيدة العربيّة المعاصرة لأميّة الرواشدة .
- وكتاب التقنيات الدراميّة والسينمائية في البناء الشعري المعاصر لمحمد عجور .
- التشكيل البصري في الشّعْر العربي الحديث لمحمد الصّفْراني.

وكأيّ بحث لا يخلو من الصعوبات، فقد واجهتنا في إنجاز هذا العمل صعوبة التّحكم في ضبط مصطلحات هذا الحقل الفنّي الواسع وكثرة المرادفات للمصطلح الواحد ممّا صعب علينا الإلمام بها، بالإضافة إلى قلة معرفتنا بمجال السّينما وتقنياته المتعدّدة.

في الأخير لا يسعني سوى شكر أستاذنا المشرف "عبّاس بن يحي" الذي أرشدنا لإتمام هذا البحث، كما نشكر كلّ من ساهم بأيّ شكل من الأشكال في إتمام هذا البحث وإخراجه بالصّورة التي تكون عليها معايير البحث العلمي. و نرجو أن نكون قد استفدنا وأفدنا.



مدخل ضبط مفاهيم

1. مفهوم الجمال والجمالية
2. الشعر وتداخل الفنون .
3. مفهوم المشهد السينمائي

1. مفهوم الجمال والجمالية:

إنّ لفظة الجمال لفظة متجذّرة ومتأصّلة في التّاريخ، فمنذ معرفة الإنسان لذاته وهو يبحث عن الجمال الذي يبعث في نفسه الرّاحة والهدوء بشكل إراديّ أو غير إراديّ سواء أكان مادياً أو معنوياً. لذلك فأَيّ باحث في " الجمال " سيجد له أكثر من مفهوم عند مختلف المفكرين والفلاسفة والأدباء وعلماء النّفس والنّاس بشكل عام، وفي مختلف العصور والأمكنة، وهذا أمر طبيعيّ كون النّاس يختلفون في فهم الأشياء، وفي تحديد مواصفاتها لاختلاف أذواقهم، خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشّأن في الجمال والقبح والسّعادة وغيرها من المفهومات المطلقة .

إذا عدنا إلى لفظ الجمال أو مادّة (ج.م.ل) في المعاجم والقواميس فإنّنا نجد فيهم ما يثري رصيدنا وينير معرفتنا عن حقيقة هذا المصطلح. فقد جاء في " لسان العرب " أنّ الجمال مصدر الجميل، والفعل جُمِلَ : أي حُسِنَ¹.

كما جاء معنى الجميل في كتاب " العين " بمعنى بهاء وحسن. ويقال: جاملت فلانا مجاملة إذا لم تُصَفِ له المودّة وماسحته بالجميل، ويقال : أجملت في الطّلب،(والجملة جماعة كلّ شيء بكماله من الحساب وغيره). وأجملت له الحساب والكلام من الجملة².

فقد جاء في معجم مقاييس اللّغة " الجيم والميم واللّام أصلان: أحدهما تجمّع، وعِظَمُ الخَلْقِ، والآخر حُسْنٌ، فالأول قولك: أجملت الشّيء، وهذه جملة الشّيء. وأجملته: حَصَلْتُهُ، وقال الله تعالى: " وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً " الفرقان -32-. ويجوز أن

¹ . ابن منظور، لسان العرب، ج1، مج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان 1988 ص503

² . الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 ص261

يكون الجمل من هذا لعظم خلقه ... والأصل الآخر، الجمال وهو ضدّ القبح، ورجل جميل وجُمال¹.

أما الرّمخشري فقد أورد في أساس بلاغته مادّة "ج.م.ل": " فلان يعامل النَّاس بالجميل، وجمال صاحبه مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع النَّاس، ونقول: إذا لم يُجملك مالك لم يُجدْ عليك جمالك، وأجمل في الطّلب إذ لم يحرص، وإذا أُصبت بنائبة فتجمّل، أيّ تصبّر، وجمل الشّحم أذابه واجتمل، وتجمّل أكل الجميل، وهو الورك. وقالناك أعرابية لابنتها تجملي وتعفّفي، أي كلي الجميل، واشربي العفافة، أي بقيّة اللّبن في الضّرع، واستجمل البعير: صار جملاً، وناقاة جمّالة في خلق الجمل، ورجل جماليّ: عظيم الخلق ضخم.²

وليس غريباً أن يكون للجمال آثار على النّفس، ولولا ذلك لما كان القرآن معجزة جمالية والذي تكلم به جميل يحب الجمال. فقد وردت صيغة الجميل في القرآن الكريم في عدّة مواضع منها قوله تعالى: " قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ " سورة يوسف الآية-83- وقوله تعالى: "وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا" سورة المزمل، الآية -10- وفي قوله تعالى: "وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَأْتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ" سورة الحجر، الآية -85-

مما سبق يتضح أنّ الجمال بهاء وحسن وعفة وصبر، والجمال يكون في الخلق والخلق لقوله تعالى: " وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ "سورة النحل -06- فقد متّعنا الله بالجمال لتستلذّ به النّفس وتتعم به الرّوح، فهو آية الحسن التي تنتثر على الأرواح

¹ . ا. بن فارس، أبو الحسن أحمد، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، 1، دار عالم الكتب ودار الجيل، بيروت، ط1، 1999، ص 461.

² . الرّمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان (د.ط) 1998 ص 148

والنواظر عبقا وسحرا لا يوصف، ولولا ذلك السحر لما قطعت النسوة أيديهنّ لما رأين جمال يوسف عليه السلام وأكبرنه.

أما فيما يخصّ الجماليّة فقد جاء في معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة " أنّها النّزعة المثاليّة التي تبحث في الخلفيات التّشكيلية للنّتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليّته، وترمي النّزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة بغض النظر عن الجوانب الأخلاقيّة، انطلاقا من مقولة الفنّ للفنّ، كما ينتج كلّ عنصر جماليّاته، إذ لا توجد جماليّة مطلقة بل جماليّة نسبيّة تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبيّة والفنيّة، ولعلّ شرط كلّ إبداعية هو بلوغ الجماليّة إلى إحساس المعاصرين".¹

وبالانتقال من الجماليّة ومجالها الواسع لنصل إلى النّصوص الأدبية سواء النثرية أو الشعريّة فإنّنا نجد جمالها في تكامل أجزائها فهي كلّ متكامل، ويرتبط إدراكه بجملة من الظروف والمؤثرات الداخليّة والخارجيّة التّفسيّة والعقليّة، كما تشترك في إدراكه وتذوّقه حواس مختلفة تتفاعل مع القلب والعقل لتخرج بالتّصوّر الجمالي والمتعة الفنيّة المنشودة.² وهذا ما نجده عند "سانت أوغسطين" حين يعرّف الجمال بقوله: "الجمال عموما هو الوحدة، وجمال الجسم بأنّه توافق الأجزاء مع جمال اللّون".³

ومهما تحدّثنا عن الجمال وتذوّقه فيمكننا الإشارة أنّ الجمال نسبي وما يعجب به أحد قد لا يروق لغيره، وحتّى الشخص نفسه قد يتغيّر ذوقه ولا يمكن أن يعجب به مع مرور الزمن.

¹ . سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985 ص62

² . ينظر: محمّد الصّالح خرفي، جماليّات المكان في الشّعر الجزائريّ المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري - قسنطينة 2005-2006 ص2

³ . عزالدّين اسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر (د.ط) 1992 ص48

2. الشعر وتداخل الفنون:

أخذت القصيدة العربية المعاصرة تستعير من الفنون الأخرى بعض الأساليب الفنية التي تساند عملية البناء الشعري وتدفع بها إلى حالات تشكّل شعري جديد تضمن لها حضورها وديمومتها، والرقّي بها للتعبير عن رهن العصر المتداخل مثل استعارة أسلوب الحوار من المسرحية وتوظيف المعطيات السردية، وتيار الوعي من الرواية الحديثة والأنماط الفنية من فن الحكاية حتى وصلت إلى الفن السابع (السينما) واستعارت منه تقنياتي المونتاج والسيناريو¹

ولعلّ أقدم علاقة كانت بين الفن التشكيلي والشعر ففي عبارة لـ "سيمونيدس الكيوسي" (556-468 ق م) يقول فيها: "إنّ الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإنّ الرسم أو فنّ التصوير شعر صامت".²

هذه العبارة أكّدت التشابه بين الفن التشكيلي والشعر إلى حدّ جعل النقاد في عصر النهضة يقولون: "كما يكون الشعر يكون الرسم". و جعلت أغليبيتهم يقولون أنّ الشعراء هم أعظم الرسّامين.³

فقصة التأثير المتبادل بين فنّ الشعر وفنّ الرسم قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفنّ، من هوميروس وفيرجيل إلى كيتس و رامبو وريلكة، وإليوت في الغرب. ومن امرئ القيس وأبي نؤاس والبحثري والمنتبي وابن الرومي إلى شوقي ومطران وأحمد زكي... والبياتي في الشعر العربي، فنجد من استلهم أعمال الفنّ التشكيلي في الرسم والنحت والتصوير والعمارة وسجلها في قصائد ولكن سنجد في درجة أقل رسوما

¹ . حمد محمود الدّوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دار سطور للنشر والإبداع، العراق، ط2 2017 ص7

² . كلود عبيد، جماليّة الصورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010 ص 11

³ . المرجع نفسه ص12.

ولوحات وآثاراً فنيّة يمكن أن نصفها تجاوزاً بأنها قصائد شعريّة مصوّرة أو مجسّمة أو منعمّة".¹

وقد أشار الجاحظ منذ القدم إلى الصلة الوثقى بين الفنين (الرسم والشعر) بقوله: "فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التّصوير" فالشّعر في رأيه مثل فنّي النسيج والرّسم. ويرى "ابن طباطبا" أنّ الشّاعر الحاذق يعرف بنسجه لألفاظه، وتقويضه لها، وحسن تقاسم الأصباغ في نقشه"². وبهذا يتشابه فيما ذهب إليه مع الجاحظ .

أمّا في العصر الحديث فقد أخذت رحلة التّصاهر المديدة بين الشّعر والرّسم أبعاداً نفعيّة وإبداعيّة، وبالنّظر إلى تجلّيات التّشكيل البصري والرّسم نجد أنّ هناك ثلاثة أنواع من الرّسم (الرّسم الهندسي والرّسم الفنّي والرّسم الخطّي)³ فقد تجاوزت القصيدة الأشكال النّمطيّة وخاضت مغامرة الاكتشاف عبر الزمان لتمنح نفسها تجدّداً مستمراً تبرز من خلاله قوّة الإبداع وقوّة الممارسة الشعريّة المعاصرة .

يكتب قاسم حدّاد: " يأتي الكاتب من حدود الأشكال إلى حرّية الكتابة نحو لذّة المجازفة، ونشوة الاكتشاف، ليظهر جماليّة المغامرة... حيث ينبغي على الأدوات والعناصر المبتكرة أن تكون قادرة على بعث الرّوح الإنسانيّة في شكل يليق بالحرّية التي يزعمها".⁴ وإذا تأملنا في الشّكل البصري للقصيدة المعاصرة فإنّه مبني على رؤى فنيّة إبداعيّة جماليّة وفق تصوّر معيّن للذّات الكاتبة. من هنا فهو يأخذ أشكالاً هندسيّة لها فضاءاتها المأهولة بلا نهاية الإبداع وصار يسمّى بالتّشكيل البصري⁵

1 . كلود عبيد، جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر ص 145-146

2 . محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008 ص29

3 . محمد الصفراني، المرجع نفسه ص 32

4 . طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعيّة، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، ع 25 ديسمبر 2017، ص277

5 . طارق فتوح، المرجع نفسه، ص277

وليس السرد ببعيد عن الرسم، فبين الشعر والسرد علاقة قديمة ممتدة عبر تاريخ القصيدة العربية ومحطات انكتابه، يحضر السرد بوصفه عنصرا مساهما في بناء المشهد الشعري، وهو أمر لم يقصده القدماء لذاته، فالأكيد أنّ المحدثين تعمّدوا استحضاره في إطار العلاقات الجديدة بين النصوص، إذ أدّى انزياح المسافات وذوبان الحدود بين الغنائي والدرامي، وتداخل الأجناس الأدبية واقتباس بعضها من بعض إلى تشكيل القصيدة الحدائثة التي تجمع في رحابها بين تقنيّات الشعر وتقنيّات السرد...¹

ويسهم ذلك في تشكّل ما يسمّيه النقاد بالقصيدة ذات البنية الدرامية أو القصة الشعريّة، أو الحكاية الشعريّة، وهو ما يعني الحديث عن فعل تسريد الشعر أو تسريد القصيدة أو مسرحة القصيدة أو إسباغ القصصيّة عليها، أو السمة الروائيّة عليها، إذ يبقى الخطاب الشعريّ قادرا على استقطاب كافّة الوسائل والتقنيّات من الأنواع الأدبيّة الأخرى ليضفي عليها الشعريّة.²

وهو ما يجعل من القصيدة العربية ركبا تتجمع فيه وتتداخل كلّ الأجناس الأدبيّة وفوق الأدبيّة الأخرى.³

أمّا بالنسبة للمسرح فإنّ ارتباطه بالشعر وثيق، فلا يخفى علينا أنّ نشأة المسرح كانت شعرا في بلاد الإغريق، والكاتب المسرحي هو شاعر وقصّاص في الوقت نفسه، والدليل كتاب (فن الشعر) لأرسطو الذي احتوى على مسرحيّات تراجميّة وكوميديّة بلغة شعريّة. وفي أدبنا العربي كانت باكورة المسرحيات التي كتبت شعرا الأكثر شهرة كمسرحيّات أحمد شوقي (مجنون ليلى، قمبيز، مصرع كليوباترا...) ومسرحيات عزيز أباظة الذي منحى أحمد وشوقي وغيرهما كثر.

¹ . هبة خياري، الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة(كومبارس) للشاعر نضال زيغان، مجلة إشكالات في الغة والأدب، الجزائر، مجلد8، ع3 2019 ص 415

² . المرجع نفسه، ص 415

³ . هبة خياري، الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة(كومبارس) للشاعر نضال زيغان، ص 415

ولمّا كان المبدأ الجمالي والفكري للمسرحية هو الصّراع، يكشف عنه بشخصيات متحاورة عبر مشاهد دراميّة، فقد استلهم الشعر الصراع القائم بين الذات الشاعرة والذوات الأخرى مع اختلاف في النمط والشكل، فكان التداخل المنصهر بينهما وتعدّدت التسميات بين شعر مسرحي ومسرح شعري . كما استعان بتقنية الحوار بنوعيه الدّخلي والخارجي كون الحوار هو المظهر الحسي للحدث أو الفكرة التي يعبر عنها الشاعر.¹

وفي ما يخصّ السينما فإنّ هذا الفنّ السّابع فعلا فنّ يفوق في سحره جميع الفنون، والمستطلع على هذا الفنّ يجد أنّ هناك اتحادا بينه وبين الأدب عموما، وقد نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على التأثير والتأثر، والأخذ والعطاء، فتمّ تحويل الكثير من الروايات والمسرحيّات الغربيّة والعربيّة إلى أفلام، فهذه رواية "الغريب" الشهيرة للأديب الفرنسي "ألبيير كامي" يحولها المخرج الإيطالي "لوتشينو فيسكونتي" إلى فيلم² وفي الأدب الجزائري حوّل المخرج "سليم رياض" أوّل رواية جزائرية "ريح الجنوب" للأديب "عبد الحميد بن هدّوقة" إلى فيلم سنة (1975) .

أمّا فيما يخصّ أدب المشاركة فإنّ الحديث يطول فيه نظرا لتوازي التّهضبتين الأدبيّة والسّينمائيّة لذا نقصر الذّكر على روايات الأديب الكبير "تجيب محفوظ" كـ"بين القصرين" التي قدّمها المخرج "حسن الإمام" فيلما سنة 1964 و"ثرثرة فوق النيل" التي أخرجها "حسين كمال" فيلما سنة 1971 ومازال الأمر ساريا، فهذا المخرج "مروان حامد" قدّم رواية "الفيل الأزرق" للروائي أحمد مراد سنة 2014.

أمّا بالنسبة للشّعر فإنّ صلته بالسينما مواكبة لنشأة السّينما منذ بواكيرها الأولى وظلّ الاتّصال بين الفنّين متينا كاملا حياّ طيلة العصر الدّهبيّ للفيلم الصّامت خاصّة ما بين

¹ ينظر: أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة استكمال لمتطلبات

الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، الجامعة الإسلامية بغزة، 2015، ص 57-58

². ينظر: سعيد شيمي، انتصار السينما، خطابات محمد خان إلى سعيد شيمي، ج 2، الكرمة للنشر، القاهرة

(د.ط) 2019 ص 111

(1918-1930)، فما أكثر القصائد الغريبة التي اتخذت السينما موضوعاً لها. وما أكثر الشعراء الأوربيين الذين تغزلوا بالسينما والكاميرا والشاشة... حتى وصل الأمر "بأندرية بوكلين" يستشرف المستقبل فيتنبأ قائلاً: "يمكن للفيلم أن يصبح قصيدة على نحو ممتاز لأنه يتموقع في الديمومة المحضة"¹ وسانده في ذلك "أبولونير" وهو أعظم شعراء فرنسا في بداية القرن العشرين منذ 1917 حين قال بأنه لن يلبث الشعراء أن يجعلوا الصورة هي قوافيهم. وهذا دليل على وعي الشعراء بخطورة هذا الفن الوليد وقدرته الجبارة على التأثير في بقية الفنون.²

وقد تولّد لدى الشعراء اتجاه قائم الذات في الشعر الفرنسي أطلق عليه (القصيدة السينمائية) وقد قام مبدؤه الأساسي على الإيمان بأنّ السينما والشعر فنّان لا انفصال بينهما...³ فامتدّ التراسل بين الشعر والسينما أسلوباً وموضوعاً، فمن حيث الأسلوب نجد رواية "بحار جبل طارق" للروائية الفرنسية "مارغريت دوراس" التي استفادت من الشعر فكانت لغتها غاية في الشاعرية والانسيابية واعتبرت شعراً أكثر من كونها رواية، حيث ركزت الكاتبة تركيزاً كبيراً على الخيال ومشاعر الشخصيات، فقام المخرج الأمريكي "توني رينشارد سون" بنقل الكتاب إلى السينما، وأراد أن يعطي فيلمه شاعرية سينمائية مماثلة ولكن مختلفة في قالب. فقدم الفيلم بشاعرية مطلقة وكأنّما تراه هو أبيات من الشعر وليس فلماً عادياً، ومن ناحية الموضوع فقد اعتمد بعض المخرجين على ما يسمى بالقصيدة السينمائية التي يتمّ فيها تحويل مضامين قصائد شعرية إلى أفلام، وهذا ما قام به المخرج اليمني "حميد عقبي" المقيم بفرنسا الذي حول قصيدة "الرتاج المبهور" للشاعر الكويتي "عبد العزيز البابطين" إلى فيلم سينمائي، وصور أحداث القصيدة في اليمن وقام بعملية المونتاج في

¹ . محمد آيت ميهوب، التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي في نماذج من الشعر العربي - مجلة أفكار.

ع361، الأردن 2019 ص21

² . محمد آيت ميهوب، التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي. ص21

³ المرجع نفسه ص 125

فرنسا، وأكد المخرج أنه لا يقوم بترجمة الشّعر وأنّ أفلامه ليست وثائقية ولا تحمل بعدا دعائيا للشّعراء أصحاب القصائد، بل جعل محور عمله المزج بين خيال الشّاعر وخيال السينمائي، فأدرك الجمال المتأّتي من المزوجة بين الشعر وروعته وفنّ السينما وسحره.¹ ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيّات السينمائية مقتصرًا على القصيدة الطويلة بل إنّ ظهر في القصيدة القصيرة أيضا لتكون القصيدة الطويلة في مقابل الشريط السينمائي، وتكون القصيدة القصيرة في مقابل الومضات الإشهارية². كما أصبح الشعراء يعيرون اهتماما ذا بال بالديكور ويعملون على رسم المشهديات في قصائدهم مستعملين التنوع في اللّقطات بين سريعة وبطيئة والمشاهد بين كبيرة وصغيرة، واستمرت الألوان والأضواء في تشكيل الكون الشعري.³ ليترك المشاهد/ القارئ يتأمّل هذه المشاهد المنتقاة ويتجول فيها بخياله ليصبح شريكا بمشاعره وانفعالاته في الكون الشعري. حتّى أصبحت القصيدة المعاصرة ذات نزعة درامية تستعين بتقنيّات فن المونتاج السينمائي وتجعله مظهرا من مظاهر تشكيلها⁴.

لكننا نتساءل: ما الدافع الذي دفع الشّعر كي يعترف من معين السينما؟ أهو في حاجة إليها؟ عن هذا السؤال يجيبنا الناقد "محمد عجور" بأنّ ميل الشّاعر الحديث إلى توظيف التقنيّات السينمائية كان بغرض تجسيد الرّؤية الشعريّة الحديثة التي أكسبتها الحياة المعاصرة التّعقيد والتشابك، "ولجوء الشّاعر لهذا البناء الشعري المركّب ليس نوعا من الإغراب والحذقة الفنيّة، وإنّما هو استجابة لضرورة التّعبير عن الرّؤية الحديثة التي لم تعد خيلا شعوريّا بسيطا واضحا مثلما كان في الماضي، وإنّما أصبحت جديلة شعوريّة متماسكة

1 . ينظر: سعيد شيمي، انتصار السينما، خطابات محمد خان إلى سعيد شيمي ص 112.

2. محمد عروس، حركية البناء الفني للقصيدة الشعريّة السردية، مجلة مقاليد، ع10 جوان 2016 ص108

3. محمد آيت ميهوب، التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي ص 23

4. خالد بن ربيع بن محمد الشافعي، التّشكيل الدرامي في القصيدة الجديدة عند شعراء جازان، مجلة الجمعية العلميّة السعودية، ع19، 2018 ص17

ومتشابكة الخيوط، فهي مزيج من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة، ومثل هذه الرؤى الخاصة تحتاج إلى بناء فنيّ معقدّ ومتشابك مثلها ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة¹. ونخلص في الأخير أنه ليس هناك شيء اسمه نقاء النوع أو الجنس الأدبي، ولا يمكن فصل جنس عن آخر، فكلّ الفنون متراسلة لتشبع ذائقة المتلقي الجماليّة.

1. مفهوم المشهد السينمائي:

يعدّ مصطلح "المشهد" من بين المصطلحات التي تشترك فيه فنون عدّة، فلا يكاد يختصّ به فنّ دون آخر، فهو موجود في الشعر والرّسم والنّحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون.

وتعود جذور كلمة "المشهد" scene اللغويّة إلى تراجميات العهد الإغريقي، ومما كان يراد بها أنّها حوار مسرحي يدوم وقتاً معيّناً، ويجري في فترة زمنيّة فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، فالحوار المسرحي كان يمثّل مقطعا من مسرحيّة يكوّن عدد منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدّل في حضور الأشخاص².

أمّا في اللّغة فهو المجمع من النّاس، محضر النّاس، فلا تطلق هذه الكلمة على مكان خال، فالنّاس هم من يمنحون المكان حيويّته ووجوده، والمشهد هو وثيقة الصّلة بالمكان بالموازاة مع الأشخاص، إذا هو تصوير لمجموعة من الأشخاص وهو يشغلون حيّزا مكانيّا بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنيّة ما، حضور تحرّكه الدراما القابضة في اللّغة السردية³.

ويحدّد "المشهد السينمائي" على أنّه التقسيم الجزئي من المساحة الكليّة للفيلم السينمائي، أو جزء رئيس من الفيلم، يقابل الفصل في الكتاب. وبمعنى أدقّ دراما سينمائيّة

¹ محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،

حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية، 2010، ط 1، ص 17/16

² أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والإصطلاح، دراسة المشهد السردية للثلاثيات الروائيّة، جامعة أحمد دراية أدرار ص 76

³ . أسماء بوبكري، المرجع نفسه ص 77

صغيرة كما عبّر عنها " ميخائيل روم" من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة " السيناريو أو الفيلم.

وتكمن أهمية المشهد السينمائي كونه يشكل المحرك المؤدّي للنموّ الدرامي في الفيلم، لأنّ أيّ تغيير في المشهد - أي الانتقال من مشهد لآخر - يتبعه حتماً تطوّر في القصة الفيلمية، فتغييرات المشهد ضرورية في تطوّر النصّ.¹

أمّا الفرق بين المشهد المسرحي والمشهد السينمائي، هو أنّ المشهد المسرحي يتجدّد بدخول الشخصية أو خروجها، أمّا المشهد السينمائي فيتجدّد بتغيّر المكان والزّمان ومعظم المشاهد تجمع بين الحوار والحركة، كون أنّ الحوار يحوي على الحركة، ومشهد الحركة يشتمل على الحوار.²

¹. أميمة الرواشد، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار، مجلة شهرية، ع361، الأردن، شباط 2019 ص13

². جبار سهام، جمالية المشهد الشعري، قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس 2016-2017. ص14

الفصل الأول



التصوير المشهدي الشعري وتفاعله مع السينما

- أنماط الصورة الشعريّة:

- أ. صورة مشهديّة وصفية
- ب. صورة مشهديّة حكاية
- ج. صورة مشهديّة حوارية

تمهيد:

تطوّرت الحياة المعاصرة بشكل جعل ثقافة الصّورة تهيمن على شتى المجالات المعرفيّة فيما تصنع الآراء وتوجّه الشّعوب، وعليه كان لكثافة الصّورة إلحاح كبير على ذاكرة المبدع والمتلقّي لشتّى الأنواع الإبداعية ومن ذلك النصّ الشعري، فاحتلّت العناصر المرئيّة بؤرة حافزة في تكوين المتخيّل الشعريّ، بحيث تعرّزت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيّات التّعبير الفنّي في الشّعور.¹

إنّ من يتابع القصيدة المشهديّة قراءة أو سماعاً يكون أشبه بمن يشاهد مسرحية أو فلماً سينمائيّاً يجري أمام ناظره. تهيمن عليها ثلاثة أنماط من الصور المشهديّة، يتقاطع كلّ نمط منها مع نوع من أنواع المشهد السينمائي على النحو التّالي:

- صورة مشهديّة وصفية
- صورة مشهديّة حكاية
- صورة مشهديّة حوارية

ودراسة هذه الأنماط الثلاث كلّ على حدا لا يعني أنها تأتي منفصلة في العمل الشعري بل نجدتها متداخلة فيما بينها فنجد السرد في الوصف والوصف في الحوار .

أنماط الصّورة المشهديّة في قصيدة " في القدس " :

أ. الصّورة المشهديّة الوصفية يقابلها سينمائيّاً مشهد التجميع:

يعدّ التصوير المشهدي الذي يتجسّد في قصيدة " في القدس " نموذجاً من النماذج الشعريّة للإبداع، لما تميّزت به من تفاعل بين كل العناصر البنائية للنصّ الشعري من حوار ووصف وحكاية وديكور وشخصيات وما ينشأ بين كلّ ذلك من تفاعل يحقق المشهديّة.

¹ .محمد عروس، حركية البناء الفنّي للقصيدة الشعريّة السردية، مجلة مقاليد، ع10، جوان 2016 ص108

فالصورة الوصفية هي التي تقدّم مشهدا بصريا سمعيًا بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعمّة وظلّ ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتمّ ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعريّة في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعه أجزاءه مستقسية كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد، حيث يعتمد الشاعر رؤية مسحية تقوم على مسح تتابعي للعالم الذي يواجهه الرائي، ويترتب على ذلك تجاوز الأشياء الموصوفة، والرائي ينتقل من شيء إلى شيء، ومن شخصيّة إلى شخصيّة أخرى، محاولاً زج كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف، وفي واقع الأمر تبدو حركة وجهة نظر المؤلّف (الرائي) هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدّم مسحا تتابعيًا لمشهد معيّن.¹

فنتشكّل هذه المشاهد في القصيدة من مجموعة من اللقطات المتفرقة التي يشاهد فيها القارئ الصورة بوصفها أحداثًا تحدث، و مشاهد مكانية، توصف فيها الأشياء والأمكنة الملموسة والروائح وكلّ ما يوجد أمام عين الكاميرا البشرية كقول تميم البرغوثي في المشهد الثاني من قصيدة "في القدس":

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت
في القدس، توراة وكهل جاء من منهاتن العليا يفقه فتية البولون في أحكامها
في القدس، شرطي من الأحباش يغلق شارعاً في السوق،
رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،
قبعة تحيي حائط المبكى

وسياج من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقاً²

تراهم يأخذون لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيع الفجل في السّاحات طول اليوم

¹ . أميمة الرواشد، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر ص16

² . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص7

في القدس أسوار من الرّيحان
 في القدس متراس من الأسمنت
 في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم
 في القدس صلّينا على الأسفلت
 في القدس من في القدس إلا أنت.¹

في هذا المقطع عمد الشاعر إلى التوصيف المشهدي حيث جعل من القدس العتيقة مكانا مفتوحا على صفحة القصيدة، فقام بوصف المكان وتقديمه بكلّ محتوياته، حيث قدّم مشهدا عاما للقدس راصدا شتات الأجناس البشريّة التي استوطنتها، و ينحو في هذا الجانب منحى سينمائيًا من ديكور وأضواء ملحقات وأجواء سمعيّة بصريّة، فبائع الخضرة القادم من جورجيا، ورجل الدّين الكاهن الذي أتى من منهاتن العليا يعلم فتية البولون أحكام التوراة، والشرطيّ الذي يغلق شارعًا في السّوق، والمستوطن الذي يحمل رشاشًا على كتفه، وسوّاح الفرنجة، وجنود الاحتلال الذين يملؤون المكان... فكان هذا المسح التتابعي بيان تفصيلي يقرّ بمظاهر السيادة لهذا الشتات الأجنبي وحالة الهدوء والاستقرار التي يحيها هؤلاء داخل القدس، وهو يمارسون حياتهم الاجتماعية والدينية والعسكرية بكل أريحية، في مقابل هذه الكتل البشرية التي احتلت المكان كانت هناك سيدة فلسطينية تبيع الفجل في السوق طوال اليوم.

ويشاهد المتلقي عدّة صور متقابلة تصوّر الواقع في مدينة القدس، الذي يصور مدى طهرها في قلوب الفلسطينيين حيث تظهر شخصيات المصلين الذين جاءوا من كل حدب وصوب، ليؤدوا الصلاة في المسجد الأقصى، فمنعوا من الوصول إليه، فصلّوا على أسفلتها، في حين ينزل عليها جنود الاحتلال منتعلين غير مراعين لظهرها وقداستها.

وفي مشهديّة أخرى من القصيدة يصوّر الهلال قائلًا:

¹ . البرغوثي، ديوان في القدس ص 7-8

في القدس يزداد الهلال تقوسا مثل الجنين

حدا على أشباهه فوق القباب

تطوّرت ما بينهم عبر السنين علاقة الأب بالبنين¹

يصوّر الشاعر نمو هلال السّماء وهو يحتوي الأهلّة التي تلو القباب، في علاقة حميمة كعلاقة الأب بالبنين، فنشأت هذه العلاقة بينهما شكلا وتعاطفا، وتطورت عبر السنين، ليرسم لنا انسجام المكان مع الطبيعة وما يضيفه من روحانية وجمال.

في القدس أبنية حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن

في القدس تعريف الجمال مثنّى الأضلاع أزرق،

فوقه، يا دام عزّك، قبة ذهبية،

تبدو برأيي، مثل مرآة محدّبة ترى وجه السّماء ملخّصا فيها

تدلّها وتدنيها²

كذلك يصف الأبنية في المدينة المقدّسة، التي تشتمل على اقتباسات من القرآن و الإنجيل، ومنها المسجد مثنّى الأضلاع، هذا التحفة المعمارية المخدّدة للفن المعماري الذي أبهر كل المختصين بهندسته ورونقه وتناسقه وما زاده بهاء القبة الذهبية التي شبهها الشاعر بمرآة محدّبة تلمم وجه السّماء وتلخّصه، حيث تكون السماء قريبة هناك حتّى قيل أنّ أقرب ما تكون السّماء إلى الأرض في هذه البقعة من الأرض، فسماء القدس هناك تحظى بدلال ومحبة أهلها، وكذلك تكتسب معنى القداسة في حياة أهل المدينة اليوميّة ومعنى العطاء، وبذا يفهم معنى توزيع أكياس المعونة. فبهذا الوصف يصوّر المشهد وكأنّه تصوير بحركات الكاميرا فيغدو هذا المكان ملموسا، لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي فيحقّقه بأبعاد مكانية جمالية.

والقدس تعرف نفسها، فاسأل هناك الخلق يدلك الجميع

1 . تميم البرغوثي. الديوان ص 9

2 . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 9

فكل شيء في المدينة

ذو لسان، حين تسأله يبين¹

أراد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية أن يثبت للعالم "أن كل ما في القدس هو عربي فلسطيني، إذ أن كل شيء في القدس ينطق بعروبتها، فيكون بها قد دحض كل المزاعم والأقاويل اليهودية الباطلة التي تنسب القدس إليها"².

وينفحص القصيدة تجد الكثير من المشاهد الوصفية التي عمد الشاعر إلى إبرازها بلغة جميلة معبرة، أفضت إلى أن كل السلالات زالت وأصبحت من التاريخ ووحدها القدس باقية لا تزول.

ب. الصورة المشهدية الحكائية وتلقي مع مشهد التتابع/ الحركة:

يقصد بها الصورة التي تتوسل حركية السينما (حركة اللقطة والحركة المستمرة للشخصية) لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط، يتماهى تدريجياً مع التشكيل الفني والحركة النصية للقصيدة أو المقطع الشعري، ويكتمل باكتمالها وهي منظومة سردية متجانسة، لها بداية ووسط ونهاية، تعتمد في بنائها نسق التتابع في السرد وهو النسق الذي تقدم فيه المادة الحكائية (مكونات الحدث المشهدي) وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، ويكون تدفق الحركة فيها غالباً منتظماً، مشكّلة وحدة من الحركة المستمرة، وهي تماثل مشهد التتابع/ الحركة في السينما، وقد تكون الحركة غير متصلة، لكن عرض الحدث يظل يأخذ مساراً خطياً يقود إلى الحل أو النهاية مع وجود القطع (القفز فوق الزمن) في بعض الأحيان لتسريع الحكائية المشهدية والتقدم بها نحو الأمام مفسحاً المجال لتحقيق بعض الأحداث المبعدة عن شاشة العرض لأغراض درامية وللمتلقي أن يجتهد ويتوقع ويتخيل.³

1 . تميم البرغوثي، الديوان ص 9

2 .أسامة محمد مصطفى القطاوي، الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، الجامعة الإسلامية بغزة، ماي 2017 ص57

3 . أميمة الرواشد، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر ص18

ف" في القدس" قصيدة حكاية بامتياز كونها ضمت كل مكونات السرد من زمان ومكان وشخصيات وأحداث وصراع درامي متطور. فتميم البرغوثي نسج قصيدته في "متواليات حكاية"¹، تأخذ قارئها في رحلة لاكتشاف مدينة القدس العتيقة، وخوض مغامرة لمعايشة مأساة الإنسان الفلسطيني.

تتألف القصيدة على مستوى مشهدية الحكاية من قصتين: قصة الشاعر العاشق وهي (القصة الإطار) وقصة المدينة المعشوقة (قصة الإطار أو الحكاية المؤطرة)*

• المشهد الحكائي الأول:

نجد فيه الشاعر وعلى غرار ثورة الحداثة التي ضربت استقرار الفنون الأدبية وركونها إلى حدودها وخصائصها المعينة، لم يستفد من شكل الفن القصصي كتداخل أجناسي فقط بل كذلك من التطورات التي مست ترتيب عناصره الفنية؛ فالشاعر بدأ حكاية قصيدته من نقطة التآزم دون أن يمهد لها كما هو متعارف عليه كلاسيكيا، فتمثلت عقدة حكاية القصيدة في صدمة الشاعر الراوي العاشق، الذي جاء يريد تظميح لهيب الشوق والحنين بزيارة لمعشوقته القدس، فيقابله قانون المحتل بالصد والمنع، فالعقدة تظهرت في مطلع القصيدة الذي يعدّ مفتاحها، فمن خلاله دخل الشاعر بالقارئ إلى عالمه الشعري، حيث استلهم الشعر الجاهلي "في كونه يعبر عن الحقائق البشرية بكل مكنوناتها وهذا بسبب مضمونه الروحي والنفسي" "فاستحضار اللحظة الطللية يمثل الدفق الشعوري ويجسد موجات العنق الداخلي"² فنقاطع تميم البرغوثي الشاعر المعاصر مع الشاعر الجاهلي في معاناة واحدة فالجاهلي عانى من الاضطهاد الاجتماعي الذي حال بينه وبين محبوبته، وعانى من ظروف الطبيعة

*قصة الإطار: هي قصة مكونة من قصتين أو أكثر قصة داخلية وأخرى خارجية والقصة الخارجية تبدأ وتنتهي النص وهي غالبا تعطي الخلفية والمبرر للقصة الداخلية وهي قصة الإطار.

¹ .عنوان سلمان، فعل السرد في متواليات حامد فاضل الحكائية، موقع الصباح الجديد www.newsabah.com 22أفريل 2018.

² . ينظر : مهديد بايزيد، التحليل النفسي للنص الشعري القديم، مقالات في الشعر الجاهلي ليوسف اليوسف أنموذجا، جامعة المسيلة 2019-2020 ص. 59-61

القاسية التي كانت تظلل حياته بملامح الفناء والموت، وتعمل على إفناء آثار ديار المحبوبة فوقف عليها الشاعر الجاهلي باكيا ومستبكياء، وتميم البرغوثي يعاني في نصه الشعري من الاضطهاد السياسي والاستعماري الذي حال دون دخوله إلى قدسه الحبيبة، حيث عمل المحتل على تغيير ملامحها وتزييفها وتأثيرها بكل ما هو غريب عنها، فكان هاجس الشاعر الجاهلي الحياة والموت والفناء وكان هاجس الشاعر المعاصر الهوية والانتماء ففيهما حياته وفي تهديدهما موته حيث يقول الشاعر:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها¹

• الأحداث وتطورها:

فلم يكن أمام الشاعر بطل الحكاية وراويها وهو الأعزل الضعيف غير الانكفاء على ذاته كردة فعل طلبا للتخفيف من حدة التوتر الذي انتابه، فراح يوهم نفسه مكابرا في اعتبار أن هذا المنع نعمة لأن القدس العتيقة لم تعد كما كانت فقد طالها التغيير والتزييف، ثم يسمو الشاعر بالمكان إلى مستوى المشاعر الإنسانية الراقية، فيلبس ثوب الحكيم إمعانا في التعقل ليقرر أنه في الحب قد يضرّ اللقاء العلاقة حيث ينفعها البعد.

لكن هل نجح الشاعر في مهمته وهل اقتنع بأن قرار المنع أمر عادي أو ربما مفيد؟ إطلاقا لا، فقد انتهى الشاعر إلى أنه من أبصر القدس العتيقة مرة بعينه المجردة فإنه يراها بالبصر والبصيرة أينما كان وحيثما حلّ. فما كان عليه إلا أن يلقي نظرة خاطفة إلى القدس علّها تطفئ لهب الشوق ولظى الحنين في أحشائه.

• الشخصيات: قامت قصة القصيدة الإطار على شخصيتين هما:

- الشخصية الرئيسية: هو الشاعر بطل القصة وراويها، عاشق لوطنه ولمدينة القدس لكنه بعيد عن العنف والتحريض في تعامله مع العدو المحتل فهو يبدو في القصيدة كطفل بريء جاء يبحث عن حضن موطنه الدافئ، وهو شخصية نامية حيث جاءت مشتاقا لرؤية القدس

¹ . تميم البرغوثي، الديوان ص 7

والمنع يسبب لها هزة نفسية، لكنها تنتصر على نفسها عبر نظرة تحقق فيها فعل المقاومة والخروج من دائرة الضعف وتيقن فيها بأن كل ما في القدس يقاوم من أجل المحافظة على أصالته، فيعود بطل القصة أدراجه يملؤه الأمل الكبير بأن القدس لن تكون إلا له.

- **الشخصية المعارضة:** هي شخصية المحتل الذي منعه من دخول القدس، قدمها الشاعر ببعد إنساني بعيدا عن الممارسات الوحشية المعروفة عليه ممثلة بشخصية معنوية هي قانون الأعداء

• الزمان والمكان:

- **الزمان:** برهة زمانية في نهار مشمس.
- **المكان:** مساحة خارج سور القدس، أمام أحد أبوابها.
- **الحبكة الفنية:** لكل قصة صورتها البنائية الخاصة، والذي يميز قصة عن أخرى هو الصورة التي تأتي عليها الحبكة الفنية .

نجد الشاعر في قصيدته اعتمد على الصورة العضوية في حبكة لأحداث قصة القصيدة الإطار، حيث أوردتها وفق تسلسل منطقي ومرتب؛ مرور فانكفاءه فنظرة فرحيل، قامت فيها الشخصيتان بدورهما المناسب لكل منهما، لتنتهي القصة في آخر المطاف إلى النهاية المراد الوصول إليها.

النهاية: رحيل الشاعر ومغادرته للقدس بعد الفشل في دخولها واقعيا، وتحقيق ذلك على مستوى الحلم الذي ملأه أملا وبقينا بأن القدس لن تكون إلا للعربي.

• **المشهد الحكائي الثاني:** شكلا استغرقت الحكاية المشهد الوصفي والمشهدين

الحواريين

مهّد له الشاعر/الراوي/الرأي بمشهد وصفي عرّف فيه القارئ/المشاهد على فضاء الحكيم، وهو مدينة القدس داخل السور فرصد معمارها البشري بأجناسه المختلفة فصوّروهم

وهم يمارسون حياتهم اليومية في وضوح النهار في أماكن مختلفة كالمنازل والمعابد والشوارع والأسواق.

• الحدث:

تبدأ نهاية المشهد الأول برسم ملامح التوتر والصراع بسيطرة منطق القوة والسلاح، وتصوير المفارقات فهذه سيّدة فلسطينية تشقى طوال اليوم في ساحاتها تباع الفجل في حين يزهر سواح المدينة بأخذ صور معها، و في علاقة الجند بالقدس التي ينزلون عليها منتعلين مدنسين طهرها، في حين تلتصق وجوه أهلها -الممنوعين من الصلاة في أقصاها- بإسفلتها في صورة بليغة تعبر عن تمسكهم بدينهم وبأرضهم، تقضي هذه المفارقة إلى ظهور "عقدة" قصة القصيدة حيث يصبح الشاعر/الراوي/الرأي مشاركا في الحدث القصصي، فيبحث عنه بين هذه الأجناس فلا يجد له أثرا فيها فيولّد لديه هذا الشعور باللا انتماء توترا قاسيا يجعل ذاته تنتشظى وتتفصل عنه قائلة:

في القدس من في القدس إلا أنت¹

ثم يتأكد مفهوم التهميش على يد شخصية معنوية وهي شخصية التاريخ التي تعمق من مأساة الشاعر، لما اعتبره هامشا في حين يمثل الشتات المحتل المركز في المدينة وتصل العقدة إلى أقصاها عندما يؤكد له التاريخ أنه المستثنى الوحيد من كلّ المتواجدين في القدس. وقد أدى هذا الإلغاء القصري بالشاعر لاستجماع قواه الفكرية والثقافية والتاريخية في ردة فعل، تمثلت في محاججة كاتب التاريخ لأنه هو المتسبب في تزييفه، عبر شخصنته للجمادات والأشياء المعنوية وجعلها أبطالاً في قصص جزئية تروي أسطورة صمود مدينة القدس ومحافظتها على عراققتها وتاريخها وأصالتها، نتعرض لبعضها مثل:

1. قصة نوافذ المساجد والكنائس مع الصباح:

¹ . تميم البرغوثي، الديوان ص 8

حيث قدّم الشّاعر تميم البرغوثي وصفا لهذه التّوافذ التي كانت تعلو المساجد والكنائس وشخصها مع الصّباح في صورة إنسانين، حيث أمسكت التّوافذ بيد الصّباح تريه جمال النّقوش والألوان في المساجد والكنائس، والصبح بتدفّقاته الضّويّية الأولى يجعل هذه النّقوش مبهرة أكثر، ممّا يجعله مشاركا في تصميمها فيتبادل الحوار مع النوافذ يريها كيفيّة النّقش فيقول: لا بل هكذا وهي : تقول لا بل هكذا، ثم يتحوّل هذا الصبح رمز التجدد والدفء إلى صبح الواقع الإسرائيلي الذي يحمل رياح التغيير لكل ما هو عريق في القدس وينتهي الصراع باتفاق بينهما ؛ يبقى الصبح في الخارج حرا في ما يحدثه من تغييرات و يبقى الداخل والعمق محافظا على عراقته وإذ ما قرر الصبح أن يدخل ولا يكتفي بالخارج فعليه أن يذعن للأقدار الإلاهية القاضية بعروبة القدس التي لن يطالها المسخ.

2 . قصة مدرسة المملوكي:

كانت المدرسة المملوكية المعلم الذي أثار ذاكرة الشاعر ليحكي قصة صاحبها؛ الظاهر ببيرس أحد الملوك في فترة المماليك الذي جيء به عبدا من وراء النهر، ثم بيع في سوق نخاسة بأصفهان لتاجر بغدادي أتى به حلب فاشتره أميرها، لكنه تطير من زرقة في عينيه فأعطاه لقافلة كانت متوجهة إلى مصر فأصبح بعد مدّة فيها ملكا قويا، حقّق للإسلام انتصارات كبيرة وأرسى دعائم معمار خالد في كامل البلاد العربية منها فلسطين التي اهتم فيها بالعمران والتعليم، فبنى فيها مدرسة مازالت باقية إلى يومنا هذا، ونرى أنّ الشاعر عرّج على فترة المماليك والظاهر ببيرس قاهر المغول ليبين أنّ فلسطين مدينة عالمية تفتح ذراعيها للأخر وتتيح له سبل الخلود بشرط أن يأتيها محبا يحمل الخير لها.

3 . قصّة التوابل:

إذا كانت الآثار المعمارية كالمدرسة والكنائس والمساجد والأقصى وقبته شواهد مادية، فحتى التوابل المنبعثة من دكان عطارة بخان الزيت يجعلها الشّاعر أيضا تشهد على باع عرب القدس قديما في التّجارة ووصولهم إلى بابل والهند وجلبهم لهذه التوابل، التي انسجمت مع

المكان وأصبحت جزءاً منه، بل تناضل من أجله غازات المحتلّ لتبقى مظهرًا مقدسيًا شاهداً على انفتاح القدس وعلى عبقها وعراقتها.

وتتوالى الأحداث والقصص داخل القدس العتيقة، عازفة سيمفونية واحدة هي سيمفونية الصمود والنضال في وجه التزييف والاحتلال والتغريب.

- النهاية:

ولأنّ الصراع مازالت رحاه قائمة بين الفلسطينيين والمحتلّ؛ فالشاعر أنهى قصّته المؤطرة بمساءلة كاتب التاريخ فعبر بالاستفهام الإنكاري عن مشاعره المشحونة بالغضب :

يا كاتب التاريخ ماذا جد فاستثنتنا

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا!¹

ويأمره طالبا منه إعادة القراءة والكتابة وتصحيح الحقائق المزيفة.

ويسدل الستار على خاتمة نصيّة لمشهد مفتوح على أمل أن تعود القدس إلى أهلها.

• الحكمة الفنية:

وظّف الشاعر في قصّته الشعريّة الدّاخلية صورة الحكمة الفنية الانتقائية؛ حيث أورد عدة عناصر لصور وأحداث مشهديّة وسردية غير مترابطة

فما الذي يجمع مثلا بين الشيخ والبناية والقصيدة في المشهد الحادي عشر؟

في القدس لو صافحت شيخا أو لمست بناية

لوجدت منقوشا على كفيك نصّ قصيدة

يا ابن الكرام أو اثنتين²

غير رؤية الشّاعر للقدس بأهلها وبنائاتها على أنها ملهمة للشعراء بعبقها التاريخي ونضالها

الصامد

¹ . تميم البرغوثي، الديوان ص 11-12

² . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 12

وما الذي يربط المشهد التاسع (مدرسة المملوكي) مع المشهد العاشر (رائحة دكان العطارة في خان الزيت) غير توثيق الشاعر لانفتاح مدينة القدس على القاصي من البشر والجمادات التي ارتاحت في المدينة وأصبحت جزءا منها فهي مدينة لا تتكرر أحدا.

• نهاية القصة الإطار:

انتهت النظرة وانتهى الحلم وعاد الشاعر إلى الواقع وعليه الرجوع من حيث جاء ولكنّه غادر المكان ممثلاً بيقين أنّ القدس لن تكون إلاّ له.

العين تغمض، ثمّ تنتظر، سائق السيّارة الصفراء، مال بنا شمالاً نائياً عن بابها والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرنا بمرآة اليمين،

تغيّرت ألوانها في الشّمس، من قبل الغياب

إذ فاجأتني بسمّة لم أدر كيف تسللت للوجه

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت

يا أيّها الباكي وراء السور، أحقق أنت؟

أجننت؟

لا تبك عينك أيّها المنسيّ من متن الكتاب

لا تبك عينك أيّها العربيّ واعلم أنّه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلاّ أنت. ¹

ج. الصّورة المشهديّة الحوارية، ويناظرها سينمائياً المشهد الحوارية

يشكّل الحوار وسيلة تعبيرية جوهريّة في السينما يرى فيه بعض المؤلّفين والمخرجين فعلا وحركة وسلاحاً وأداة سلطة وإغراء، ويرجعون إليه الفضل في نجاح الممثلين في الأداء، فمن

¹ . تميم البرغوثي، الديوان ص 12

خلال نصّ جيّد ترى الممثلين يتفوّقون على أنفسهم، وتنضبط حركاتهم ويصير سلوكهم واثقا دقيقا، إنّه المنصّة التي تسمح لهم بالانطلاق وتقديم أفضل ما لديهم، أما النصّ السيء فحوّل الممثلين إلى مفلسين وغير مرتاحين، ولن يتمكّن أبرع إخراج في العالم من إنقاذ منظر ذي حوار سيء، ومن ثمّ لن يمثّل بشكل جيّد.¹

وينقسم الحوار إلى نوعين : حوار خارجي (dialogue) وحوار داخلي (monologue) وقد استعار الشّاعر في قصيدته هذه اللغة المشهديّة الحواريّة من السينما ليعطي بناءها الفنّي حالة دراميّة وصيغة تعبيرية جديدة تعرض الأحداث وتطوّر الصّراع وتعبّر عن حالته النفسيّة. وقد تجسّد الحوار في القصيدة بشكليّه: الديالوج والمونولوج.

1. الحوار الداخلي (المونولوج) : يعرفه "هامفري" بقوله: " المونولوج هو ذلك التكنيك

المستخدم في القصص، بغية تقديم المحتوى الداخلي الذهني للشخصيّة، وكذلك بقيّة العمليّات النفسيّة لديها، دون التكلّم بذلك على نحو كليّ أو جزئيّ في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليّات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"² وقد استعار الشّاعر المعاصر هذا التكنيك ووظفه في كونه الشعري ليعبّر عمّا يختلج في نفسه. عند منعه من الدخول إلى موطنه وإمعان النظر في كل شيء يخصّه. ويببدو الحوار الداخلي في المشهد الافتتاحي للقصيدة.

وينقسم المونولوج بدوره إلى قسمين مونولوج مباشر ومونولوج غير مباشر

- **المونولوج المباشر**: هو ذلك النوع الذي يمثّل عدم الاهتمام بتدخل المؤلّف وعدم افتراض أنّ هناك سامعا . فيحاور المؤلّف نفسه دون مقدّمات وهذا النوع لا يوجد في القصيدة.

¹ .أميمة الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ص181

² . محمّد عبّور، التقنيّات الدراميّة والسينمائيّة في البناء الشعري المعاصر ص54

- المونولوج غير المباشر: هو ذلك النوع من المونولوج الذي يقدم فيه المؤلف مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف، فنجد المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية والقارئ.¹

وقد تجسّد المونولوج غير المباشر في شعر تميم البرغوثي:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت لنفسي ربّما هي نعمة	فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كلّ ما لا تستطيع احتماله	إذا ما بدت من جانب الدرب دورها
وما كلّ نفس حين تلقى حبيبها	تسرّ ولا كلّ الغياب يضيرها
فإن سرّها قبل الفراق لقاءه	فليس بمأمون عليها سرورها
متى تبصر القدس العتيقة مرّة	فسوف تراها العين حيث تديرها ²

لقد شكّل الحوار الداخلي (مونولوج) في هذا المشهد عنصرا مركزيا، حيث أبان عن الصراع النفسي المؤلم الذي عاشه الشاعر جرّاء صدمة المنع من دخول القدس، لينكفئ على نفسه طلبا للتخفيف من حدة التوتر فراح يقنع نفسه بأنّ هذا المنع نعمة فالقدس تغيرت معالمها ولم تعد على سابق عهدا. وتتصارع الأصوات في نفسه عندما يظهر الصوت النقيض العاشق للقدس التي تسكنه ولا يسكنها. لينتج لنا صراعا دراميا يدفع أحداث القصة إلى الأمام فيتخذ الشاعر موقفا جديدا أكثر واقعية وهو رؤية القدس من على الدرب.

- الحوار الخارجي (ديالوج): " وهو الوعاء الذي يختاره الشاعر لتقديم أحداث ذات

صبغة درامية يصور فيها صراعا بين إرادتين تحاول كل من هما كسر الأخرى أو هزيمتها"³.

¹ . محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ص 60.

² . تميم البرغوثي، ديوان القدس ص7

³ . محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ص 89

وقد طغى الحوار الخارجي على القصيدة في عدّة مشاهد متراوحة بين الطول والقصر، واستند بدلالاته إلى إنطاق الجمادات وشخصنتها كالتاريخ ونوافذ المساجد ورائحة التوابل والابتسامة وغيرها... فاتّسم الحوار بالطول بين التاريخ والشاعر حيث يقول:

وتلّفت التاريخ لي مبتسما

أظننت حقاً أنّ عينك سوف تخطئهم، وتبصر غيرهم

هاهم أمامك، متن نصّ أنت حاشية عليه وهامش

وهي الغزاة في المدى، حكم الزمان بينها

مازلت تركض إثرها مذ ودّعتك بعينها

رفقا بنفسك ساعة إنّي أراك وهنت

في القدس من في القدس إلا أنت.¹

يشخص البرغوثي في هذه الصّورة المشهّدية التاريخ، فهو يحاوره ويخاطبه، وهو يلتفت إليه مبتسما، مستهزئا مما أصاب الشاعر من أسى وحزن على القدس العتيقة، والظلم الذي أوقعه عليها الاحتلال محاولا تغييبها خلف قضبانها، فصوّرها كالغزاة في المدى والشاعر يركض خلفها دون الوصول إليها، إذ جعل الشاعر عبارة: " في القدس من في القدس إلا أنت" بؤرة درامية وثقت للواقع الجديد في القدس مما دفع الشاعر إلى ردة فعل تمثلت في حوار مع كاتب التاريخ المزيف للحقائق :

يا كاتب التّاريخ مهلا،

فالمدينة دهرها دهران

دهر أجنبيّ مطمئن لا يغيّر خطوه، وكأنّه يمشي خلال النّوم

وهناك دهر، كامن متلثم يمشي بلا صوت حذار القوم.

حتى قوله:

¹ . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 8

يا كاتب التاريخ ماذا جدّ فاستثنيتنا

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا

يا شيخ فلتعد الكتابة والقراءة مرةً أخرى، أراك لحتن¹.

وبعدّ هذا المقطع الحواري أطول مقطع في القصيدة لكنّ الشّاعر كسر رتابته

بتضمينه قصصاً جزئيةً تحتوي على حوارات خارجية قصيرة تقوم بها شخصيات أخرى.

كرائحة التوابل التي تتعارك مع الغازات المسيلة للدموع فتعطي الشاعر درساً في المقاومة

في القدس رائحة تلخّص بابل والهند في دكان عطار بخان الزيت

والله رائحة لها لغة ستفهمها إذا أصغيت

وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع عليّ: «لا تحفل بهم»

وتفوح من بعد انحسار الغاز، وهي تقول لي: «أرأيت!»

ثمّ هاهي ذي بسمة عابرة تعيد لشاعرنا بعض الأمل بعدما تمكّن منه اليأس من

خلف الجدار

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت

يا أيّها الباكي وراء السور، أحقق أنت؟

أجنت؟

لا تبك عينك أيّها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيّها العربيّ واعلم أنّه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلّا أنت².

يستشعر المتلقي التناول والأمل في المقطوعة الأخيرة اللذان صورهما في شكل

ابتسامة تسلّلت إلى وجه الشّاعر الطفل تمحو عنه حزنه وخيبته وانكسار قلبه وليست هذه

¹ . تميم البرغوثي، الديوان ص 8-9

² . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 10

الابتسامة سوى هوى الشاعر المرتبط بأرضه الذي تم تحقيقه على مستوى الحلم وهو أنّ
القدس قدسه رغم كل شيء.

حزن الأرض يبدو في شقاء الفلسطينيين الذين ينتظرون المعونة وفي منع المصلين من
دخول المسجد الأقصى والصلاة على الإسفلت.

في الأخير نصل إلى تضافر المشهدية الوصفية والحكاية والحوارية في تجسيد قصة
العاشق والمدينة في صورة واقعية مرئية ومسموعة أقنعت المتلقي و أرضت ذائقته الجمالية.

الفصل الثاني



التقنيات السينمائية في قصيدة " في القدس " لتميم البرغوثي

1. اللقطة وزاوية النظر.

2. المونتاج

3. السيناريو



التقنيات السينمائية في قصيدة: "في القدس" للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي:

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة منفتحة على الكثير من تقنيات التصوير، كالتصوير السينمائي، وقد ترتب عن هذا الاستخدام ظهور تقنيات مرئية تعتمد على الكاميرا (عين الشاعر) من حيث القرب والبعد والسرعة والبطء والتبئير والحركة وغيرها¹. ومن بين التقنيات السينمائية المستخدمة تقنية اللقطة والمونتاج والسيناريو.

أ- اللقطة وزاوية النظر:

تعريف اللقطة: إن اللقطة في مفهومها السينمائي: "هي الوحدة الصغرى للبنية الفيلمية"² وهي مجموع الصور التي يتم التقاطها بالكاميرا مرة واحدة وتحدد مدة اللقطة (من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف)³

ويتكوّن من مجموع اللقطات ما يسمّى المشهد الذي بدوره يُكوّن مع عدد آخر من المشاهد الفيلم السينمائي، وتحدّد حركة الكاميرا والمسافة بين الناظر والمنظور أنواعا شتى لتقنية اللقطة، "قسّمها السينمائيون على أساس مبدأَي المسافة والحركة"⁴، وهذا التنوع في اللقطات خاصّ بالسينما. كما تحمل زوايا الكاميرا معانٍ عدّة تطبع في الذاكرة صورا تقفز إلى الاستحضار لدى القارئ/المشاهد لللقطة المصوّرة أو المشاهدة .

- بين اللقطة السينمائية واللقطة الشعرية:

ومفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف بأنها أصغر وحدة تعبيرية، يمكن أن تتكوّن منها صورة شعرية ممثلة لقطعة فنية تصويرية خاطفة. وكما تتضامن اللقطات السينمائية لتشكّل فيلما تتضامن الصور الشعرية لتشكّل نصّا.⁵

1 . ابراهيم جابر محمد علي، تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية، مريد البرغوثي نموذجا، ص1

2 . أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، 2015، عمان الأردن، ص 225

3. المرجع نفسه 225

4 . محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص 231

5 . محمد الصفرائي، المرجع نفسه ص 231

فالشاعر العربي المعاصر وظّف في بناء مشاهدته الشعريّة اللّقطات السينمائيّة البعيدة والقريبة والمتوسّطة التي سيتمّ تعريف كلّ منها أثناء التّطبيق على القصيدة موضوع الدراسة".

- أشكال اللّقطات الشعريّة في القصيدة:

اللّقطّة المسافيّة: ونعني بها " اللّقطّة التي تتخذ شكلها على أساس فُرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير."¹ وتنقسم إلى "اللّقطّة البعيدة" واللّقطّة المتوسّطة واللّقطّة القريبة.²

➤ **اللّقطّة البعيدة جدا:** very long chort وتعرف بأنّها لقطّة توجيهيّة، أي لقطّة تأسيسيّة، إنّها تربط بين شيء معيّن (أو حركة معيّنة) وبين كلّ ما يحيط به، أي خلفيّته، فهي لقطّة مؤسّسة لتوالي لقطات أخر قريبة ومتوسّطة³. قد وظّفها الشّاعر في مطلع القصيدة، حيث حلّ المشاهد محلّ المُصوّر فرصد بكاميرته المساحة الخارجيّة للقدس بسورها فيقول:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

افتتح الشاعر قصيدته بلّقطّة بعيدة جدا، يقدّم فيها صورة مشهديّة، حيث اعتمد فيها على العنصر السّردّي الغنائي في تصميمه للمشهد الأول، وهي لقطّة خارجيّة قدّم من خلالها الشّاعر الإطار المرئي الماديّ (الزمان والمكان) لتجربته الشعريّة حتّى تبدو أكثر واقعيّة، ومن ثمة أكثر تأثيرا في القارئ (المشاهد). وتعرف هذه اللّقطّة "باللّقطّة التوجيهيّة لأنها تربط شيء أو حركة معيّنة وبين كلّ ما يحيط به" فالكاميرا الشعريّة صوّرت الشّاعر مع رفقة، وتبيّننا ذلك من خلال توظيفه لضمير المتكلّمين في "مررنا" و "ردّنا" وقد يكون استخدامه

¹ .محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص 231

² . أميمة الرواشد، المرجع نفسه 225

³ . منى دوزة، توظيف القصيدة الجزائريّة المعاصرة لتقنيّات الأنواع الفنيّة. "اللّقطّة السينمائيّة" نموذجاً، جامعة محمّد

خيضر -بسكرة، جوان 2018 ص145

لضمير الجمع المتكلم حقيقياً لكنه فنياً المعنى يتجاوز التعبير عن تجربة شخصية، وإنما الشاعر هو لسان حال كل الشعب الفلسطيني، فالشاعر كان ماراً بالقدس التي سماها "دار الحبيب" لحظوتها الكبيرة في قلبه، فهو في ساحتها الخارجية وأمام أحد أبوابها لكنه منع من دخولها، وهي لقطة تأسيسية انطلاقيّة لأنها تؤسس لتتابع لقطات آخر أقلّ منها مسافة بين الكاميرا والموضوع المصوّر. ولأنّها لقطة بعيدة جداً تمّ رصد سور القدس العتيقة في حين لم تتمكّن عدسة الكاميرا من تصوير جنود الاحتلال واكتفت بإظهار فعل المنع.

➤ اللقطة البعيدة (long chort) وقد تمّ تعريفها في " معجم الفنّ السينمائي ": "هي اللقطة المأخوذة من مسافة بعيدة وتعرض رقعة منبسطة من الأرض أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطّبيعة الممتدّة أمام العين"¹ وهي أيضاً" التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته من أخص قدميه إلى أعلى رأسه مع جزء كبير من المكان الذي حوله"²

ولقد استغرق هذا النوع من اللقطات (اللقطة البعيدة) المشهد الثاني أغلبه، حيث تمّ توزيع اللقطات كما يلي:

- اللقطة 1.....الجورجي مع زوجته
- اللقطة 2.....كهل يعلم فتية البولون التوراة
- اللقطة 3.....شرطي يغلق الشارع
- اللقطة 4.....مستوطن على كتفه رشاش
- اللقطة 5.....قبعة تحيي حائط المبكى
- اللقطة 6..... سياح شقر يأخذون صوراً مع امرأة تبيع الفجل في السوق.

¹ . أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ص 226

² . مصطفى عبيد دفاك، المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية: دراسة تحليلية، مجلة جامعة الشارقة، ع (1)، مجلد

في هذا المشهد الشعري المكوّن من عدّة لقطات بعيدة ذات بنية بصرية قويّة جدًّا، تجعل القارئ المشاهد يراقب هذه الشخصيات وهي تمارس حياتها اليومية، وكأنّ عين الكاميرا تلتقط صوراً لحالة المدينة العربية الموعلة في التاريخ، فيتعرّف في اللقطة الأولى على هذا التاجر الجورجي، فعرضت ضجره وتبرّمه من زوجته، حيث استدعى التّركيز البؤري لعدسة الكاميرا من خلال التّزويم من المكان البعيد، فأصبحت تشبه اللقطة القريبة، فانتبه إلى التفاصيل بشكل دراميّ حتّى ركّز على التفاصيل والدخول أكثر إلى الحدث وإلى الوعي الظاهر والوعي الباطن لشخصيّة الجورجي البرم من زوجته.

وتعكس هذه اللقطة عدم الشّعور بالراحة في المكان، من خلال الكشف عن ما يجول في خاطر بائع الخضرة، فهو يفكّر في قضاء إجازة خارج هذا المكان الذي لا يرتاح فيه وإن بقي فسوف يعيد طلاء البيت بحثاً عن راحة نفسية مفقودة، يساهم في تغيير ملامح البيت المقدسي وقد دغم إحساسنا بعدم انسجام الشخصيّة مع الأفراد الأقرب إليه ومع المكان وكأنّه يشعر بالملل والضجر ولا انتماء .

أمّا اللقطة الثانية فقد رصد فيها الشاعر معلّم التّوراة ومتعلّمها البولون ليبرز لنا عدم الانسجام في الفوارق العمرية بين الكهل والفتية وعدم الانسجام لا في المكان ولا في الدين وتوحي الصورة بالفبركة فكل هذه المتناقضات مفروضة على الواقع بالسّلاح. وهذا ما تؤكّده اللقطتان التّاليتان حيث رصدت الكاميرا الشعريّة الشرطي الحبشيّ الذي يغلق الشّارع والمستوطن الشّاب الذي يحمل رشاشاً، كلّ هؤلاء لا يعرفون من القدس إلّا مظهرها الخارجي دون جوهرها.

➤ **اللقطة القريبة:** وهي اللقطة التي تصوّر عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره¹ وقد برزت مجموعة من اللقطات القريبة في المشهد التّالي يمكن تلخيصها فيما يلي:

¹ .أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر المعاصر ص237

في القدس لو صافحت شيخا أو لمست بناية

لوجدت منقوشا على كفيك نصّ قصيدة¹

يتألف المشهد الشعريّ/ التصويري من ثلاثة لقطات تصويرية (مصافحة الشيخ، ملامسة البناية، نقش القصيدة على الكفّ)، حيث عرضت عدسة كاميرا الشاعر لقطات قريبة تمثلت اللقطة الأولى في جزء من جسم الشيخ وهي اليد، واللقطة الثانية هي لمس البناية واللقطة الثالثة ركزت على كفّ اليد حيث تنقش عليها قصيدة شعر أو حتى قصيدتين. ويوحى هذا المشهد بلقطاته الثلاث إلى أنّ هؤلاء القوم المتواجدين في هذا المكان بمعمارهم وبأصالته وبتاريخه هو مصدر إلهام كبير للناس.

➤ **اللقطة المتوسطة:** وهي اللقطة التي تؤخذ للكادر من مسافة متوسطة، تقع في منتصف الطريق بين اللقطة القريبة وتلك البعيدة وهي تبيّن معظم - لا كل - أجزاء جسد الشخصية². وهذه اللقطة غير متوقّرة في القصيدة.

اللقطة المتحركة: وتعني "اللقطة التي تكسب شكلها على أساس حركة الكاميرا، سواء بتحريكها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها"³. وتشكّل الحركة الميزة الأساسية لها، ويندرج تحت هذه اللقطة لقطات فرعية (اللقطة التتبعية - اللقطة البانورامية - اللقطة المنخفضة - اللقطة العالية)، وقد استعمل الشاعر هذا النوع من اللقطات في قصيدته لضرورة الموقف الشعريّ الذي لا يحتمل الثبات أو السكون، فوظف:

➤ **اللقطة التتبعية:** هي اللقطة التي تتبع فيها الكاميرا شيئاً ما، فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعية على سبيل المثال شخصاً سائراً⁴ وقد جسدها الشاعر مجازياً في قوله:

وهي الغزاة في المدى، حكم الزمان بينها

¹ تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 9

² محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص 234

³ الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص 240

⁴ محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص 241

مازلت تركض إثرها مذ ودّعتك بعينها

رفقا بنفسك ساعة إنّي أراك وهنت¹

حيث عملت الكاميرا الشعريّة على تتبّع خطوات الغزلة التي تركض في المدى، والشاعر يلهث خلفها حتّى وهن، ويقصد بالغزلة القدس التي ترمز للقضية الفلسطينية. " فالشاعر المصوّر لا تحدّه آلات تصوير أو أماكن أو أزمنة كالمصوّر السينمائي، ولذلك يمكن أن يصوّر الأشياء المرئية أو المتخيّلة² الساكنة والمتحرّكة بكاميراته الشعريّة تصويرا مجازيا.

➤ **اللّقطة البانورامية:** هي اللّقطة التي تتحرّك فيها الكاميرا من اليمين إلى اليسار، مستعرضة اللّقطة المراد تصويرها بطريقة أفقيّة³ وقد استعمل الشاعر هذه اللّقطة بينما كان يحاور التاريخ حيث يقول:

هاهم أمامك متن نصّ أنت حاشية عليه وهامش⁴

فالشاعر انتقل بنا من متن الكتاب إلى الهامش في حركة بانورامية تشبه حركة اليد ذهابا وإيابا، ليرصد لنا عملية الاستيطان والاستيلاء التي قام بها الأجانب بهد ما كانوا خارج أسوار المدينة .

➤ **اللّقطة المنخفضة:** وهي اللّقطة التي تتخذ فيها الكاميرا مكانا منخفضا، ويقوم

الشاعر/المصوّر بتوجيه عدسته إلى الأعلى لرصد موقف أو مشهد يريد إيصاله بالمتلقّي/المُشاهد.⁵

ونجد هذه اللّقطة في القصيدة حين وجّه الشاعر عدسة كاميراته إلى المسجد المثلث الأضلاع حيث يقول:

1. تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص8

2. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ص343

3. محمّد الصفراني، المرجع نفسه ص242

4. تميم البرغوثي، ديوانه ص 8

5. نادية موجي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث- دواوين كميرة سعدة خلال أنموذجا- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل 2018-2019 ص 136

في القدس تعريف الجمال مثنى الأضلاع أزرق،

فوقه، يا دام عزك، قبة ذهبية،

تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء ملخصا فيها

تدلّها وتدنيها¹

فالشاعر وضع كاميرته في مكان منخفض، ووجه عدسته للأعلى ليصوّر مشهدا جمالياً

متعاليا، عرضت شموخ القبة الذهبية وانعكاس السماء فيها.

➤ اللقطة العالية: وهي عكس اللقطة المنخفضة تتخذ فيها الكاميرا موقعا في أعلى المشهد

وتوجّه عدستها إلى الأسفل²، ومن أمثلة اللقطة العالية التي وظّفها الشاعر في قصيدته:

تبدو برأيي ،مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء ملخصا فيها

تدلّها وتدنيها

توزّعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقّيه

إذا ما أمّة من بعد خطبة الجمعة مدّت بأيديها.³

إنّ الشاعر ينقل عدسته من السماء إلى الأرض، من القوّة إلى الضعف، فبعد أن متّعنا

بجمال قبة الصخرة ، الجمال المتكامل الذي أخذنا إلى عالم آخر، إذ به يعيدنا إلى الواقع فهذا

الجمال شوّهته اعتداءات الصهاينة على المسلمين ، ومنعهم من إقامة الصلاة يوم الجمعة.

إنّ جور الاحتلال يدفع بالشاعر لإعلان الرّفص، فلا استسلام ولا خضوع ولا بقاء للمحتلّ،

فواقع القدس وواقع الحصار سيتغيّر بعد الخطب والدّعوات التي ترفع إلى السماء.

للشاعر المعاصر بلاغته في اختيار أنواع اللقطات السينمائية والحركات وتوظيفها في

كيانه الشعري فاللقطات المتحرّكة عادة ما يستعملها في المواقف التي تحتاج إبراز مواصفات أو

1 . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص9

2 . محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ص244

3 . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص8

شعور أو حالة نفسية بينما اللقطات الثابتة فكل لقطه منها تعبر عن مضمون، فاللقطة البعيدة تستخدم للتعريف بالمكان واللقطة القريبة تستعمل لإبراز التأثير الدرامي للحدث، أما اللقطة المتوسطة فتحافظ على التسلسل الدرامي. أما الحركات فهي مرتبطة بالبطء والسرعة لتعطي إيعازا للتخزين الصوري والمتخيل لاستحضار صورة لا مرئية.

- المونتاج

ب. تعريف المونتاج: إن كلمة المونتاج "montage" فرنسية الأصل، تعني التوليف أو التركيب أي تركيب شيء على آخر، وقد ترجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأبقت على تسميتها (مونتاج) في أكثر هذه الكتب.¹

وهو فن سينمائي يعني حرفياً التجميع أو التركيب. وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين موجهة إلى المشاهد من أجل هدف توليد ردّ الفعل المرغوب فيه. إنه ذاك التتابع الذي يولد المعنى عندما ترتبط لقطه بلقطات أخرى في تسلسل.²

أو هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله.³ حيث يقوم المونتير في المونتاج بالتركيز على العنصر الأكثر إثارة وتأثيراً من جملة العناصر المكونة للمشهد "وعلى هذا الأساس فإنّ عملية المونتاج السينمائي لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث، وإنما وفقاً للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج"⁴

¹ . زينب دريانورد ورسول بلاوي، أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ، بحوث في اللغة العربية، نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية، جامعة أصفهان ع31، 2019 ص 122

² . منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة. المونتاج السينمائي/ الشعري نموذجاً، جامعة منتوري. قسنطينة ص277.

³ . محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ص243

⁴ . أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ص229

وذكر (سيرجيه أزنشتين) في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي" أنه حتى اللقطات التي لا تجمعها أية علاقة يمكن وصلها « فتوحي بشيء آخر، غير مجرد حاصل الجمع» إذ يمكنها إحداث التأثير الدرامي في المشاهد¹

عناصر المونتاج: تعتمد العملية المونتاجية على ثلاثة عناصر مهمة وهي: التكنيك، الحرفة، الفن.

أ. **التكنيك:** أو العنصر التقني في المونتاج، وهو اللصق المادي لقطعتين منفصلتين من الفيلم وبلصقهما معا تصبحان مشهدا له معنى.²

ب. **الحرفة:** حرفة المونتاج السينمائي هي لصق قطعتين من الفيلم و بلصقهما معا فإن هاتين القطعتين من الفيلم معا لتعطيا معنى ليس ظاهرا في أي من القطعتين والمعنى الذي يتولد من اللقطتين يمكن أن يكون الاستمرار في السير(الخروج يمينا من اللقطة الأولى ثم الدخول من يسار اللقطة الثانية) أو قد يكون المعنى هو التفسير أو التعجب.³

ج. **الفن:** فالمقصود به فن المونتاج الذي يحدث عندما يؤدي جمع لقطتين أو أكثر إلى انتقال المعنى إلى مستوى آخر: الدهشة أو البصيرة أو الصدمة أو اكتشاف مفاجئ.⁴

وهذه المصطلحات الثلاثة ملائمة عند استخدامها للمادة البصرية في مجال السينما أو شريط الفيديو أو عندما تستخدم لوصف مونتاج الصورة أو الصوت في مشهد ما.

1 . المرجع نفسه ص 270

2 .كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة إشراف جابر عصفور، ع 1689، ط1 2011 ص23

3 . كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة ص24

4 . المرجع نفسه ص 24

آليات المونتاج:

يعتمد المونتاج على آليتي الانتقاء (Selection) والتنسيق (Combinaison)، حيث يتم في الأولى قطع بعض اللقطات أو جزء منها، ويتم في الثانية وصلها مع بعضها البعض وتنسيقها، للتعبير عن فكرة معينة أو شعور خاص، قصد إحداث التأثير المرغوب والبالغ في المتفجع. ومنه تصبح أهمية ترتيب اللقطات، لها نفس أهمية مضمون اللقطات، إن لم يكن أكثر من ذلك¹.

ويرى بعض الدارسين أن المونتاج بوصفه تقنية تتضمن فعل القطع (Decoupage) هو ما يشكل بؤرة الاعتمال السينمائي الخالص في بنية الفيلم إذ هو، بهذا الوصف لا وجود له في أي جنس فني آخر، ما يمنح السينما امتيازها الذاتي، ويحقق لها استقلالها النوعي عن باقي الفنون.²

ونرى أن هذا الرأي بجانب للصواب، فتنقية القطع لم تعد حكرا على الأفلام السينمائية فقط، كون الشاعر المعاصر تمكن من تطبيق هذه التقنية في شعره، وهذا ما سنقف عليه في التطبيق في ما سيأتي.

ولقد ذهب الكثير من الدارسين المهتمين بهذا الحقل إلى تشبيه المونتاج بعلم البيان في اللغة والأدب وذلك لأنه في كيفية تطبيقه يتضمن "تجاوزات كنائية واستعارية"³.

¹ . أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة ص 270

² . بن جيلالي محمد عدلان ، سينمائية الخطاب الفلمي، مقارنة سيميوشعرية .تيتانيك titanic أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه 2009-2010 جامعة وهران. ص 44

³ . أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة ص 281

ويشرح "مارسيل مارتن" مفهوم الاستعارة السينمائية بقوله: «أقصد بالاستعارات تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها في الفيلم».¹

أما المونتاج الشعري فقد عرّفه " حمد محمود الدوّخي" بقوله: " هو عملية تدليل القيمة الشعرية المتحققة من خلال النصّ وفق اشتغال مستفيد من البنية البصرية (السينما)، وهذا ما يمثّل أو يعمل على تمثيل الكلّ عن طريق الاستعانة بتقنية المونتاج السينمائي"²

أنواع المونتاج السينمائي :

تعددت طرائق المونتاج وتباينت بتباين الرؤية السينمائية وتداخلت المصطلحات إلى درجة أدت إلى الخلط بينها في كثير من الأحيان.³ لكن الدارسين والمهتمين بالحقل السينمائي قدّموا أنواع هذه التقنية من أجل توضيحها وقد استفاد منها الشاعر المعاصر في إثراء تجربته الشعرية، وقد تمّ تقسيمها إلى عدّة أنواع سنرصد منها المتواجدة في القصيدة:

1. مونتاج التناقض/التضاد : تعرف في الفنّ السينمائيّ بالمونتاج التّقابليّ أو التّضاديّ أو التّناقضي، ويعني تقديم لقطة مع لقطة متناقضة معها.⁴ وتعرف في الشعر بـ "المفارقة التصويرية" وهي خاصية أصيلة في الشعر، فالشاعر المونتيير قدّم لقطات متباعدة مفارقة لبعضها البعض بهدف مدلولها المركّز واستقطابها للمعنى الجدلي، فهو يثير انتباه القارئ/المشاهد "نظرا لما يثيره هذا المونتاج من مغايرة واختلاف وارتباك أحيانا إثر بعض اللّقطات والمشاهد المحتمدة بصرياً"⁵

ويظهر هذا النوع في نهاية المشهد الثاني في قوله:

¹.المرجع نفسه ص 271

². حمد محمود الدوّخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ص31

³. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ص248

⁴. منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ص278

⁵. عصام شرتح، حدائثية الحدائث (شعر بشرى البستاني) أنموذجا دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري من

https://books.google.dz يوم 15 جوان 2021.

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقاً

تراهم يأخذون لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيع الفجل في السّاحات طول اليوم

في القدس أسوار من الرّيحان

في القدس متراس من الأسمنت

في القدس دبّ الجند منتعّلين فوق الغيم

في القدس صلّينا على الأسفلت.¹

عرض الشّاعر ست لقطات، كلّ لقطة تقابلها لقطة مفارقة لها متضادة معها، ليكشف ثنائياً تعيشها القدس فهؤلاء سياح شقر مختلفون في ملامحهم عن السكان الأصليين في القدس التي لا تعني لهم شيئاً فتراهم مترفون منعمون يتسلون بأخذ صورة لهم مع امرأة لم يفصح الشّاعر عن جنسيتها غير تواجدها الدائم في القدس (طوال اليوم) الذي ينبئ أنها فلسطينية.

وهذه أسوار الرّيحان المحيطة بالقدس العتيقة، رمز الجمال والحماية والعبق التاريخي المجيد في مقابل المتاريس الأسمنتية للعدوّ المحتل رمز للا أمن وللقنص والتّقتيل. وفي مفارقة أخرى أكثر روعة يفصح الشّاعر من خلالها عن علاقة كلّ من المحتل والفلسطينيين بالمكان (في القدس)، فالمحتلّ يرفسها بنعله لا يراعي طهرها ولا طهر الغيم فوقها الذي يرمز للطّهارة والحياة والنّقاء لذا تصبّ جنود المرتزقة الململمين من مختلف الأماكن، منتعّلين أحذيتهم العسكريّة القوية التي تنزل على القدس مدنسة طهر السماء والمكان معاً، في حين نجد الفلسطينيين في لقطة مغايرة تعبّر عن تعلّقهم بأرضهم، فهم لا ينزعون أحذيتهم تقديساً للقدس وطهارتها بل هم يحنون على أسفلت أرضها بوجوههم أثناء الصّلاة لما يمنعهم العدو من دخول مسجدها الأقصى . وتجتمع كلّ هذه اللّقطات لتعبّر عن واقع يوحى بالتناقض .

وتتعدّد اللّقطات التي جسّدت المفارقة التّصويريّة في مقطع آخر حيث يقول:

¹ .تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص8

فالمدينة دهرها دهران

دهر أجنبي مطمئن لا يغيّر خطوه وكأنّه يمشي خلال النوم

وهناك دهر، كامن مثلثم يمشي بلا صوت حذار القوم.¹

يقسم الشاعر الدهر إلى دهرين: دهر أجنبيّ في إشارة لتواجد المحتلّ في القدس، يتميّز بالاطمئنان اللاواعي كأنّه يمشي خلال نومه، لأنّه دهر لا يستند إلى حقّ وليس له هدف غير اغتصاب الأرض عنوة. ودهر كامن مثلثم يمشي مستتراً عن عيون الأعداء ليظلّ يشحذ همم أهل القدس فهم أصحاب الحقّ فيها. وقد خلق هذا التقابل الفجوة بين الأنا (الجمعيّة) والآخر فجوة جماليّة وبقطة في نفس المتلقّي.

وتظهر المفارقة أكثر في جدلية الهامش والمتن:

هاهم أمامك، متن نصّ أنت حاشية عليه وهامش²

.....

كانوا الهوامش في الكتاب فأصبحوا نصّ المدينة قبلنا³

حيث يبرز الشاعر سيطرة المحتل وإحكام قبضته على المكان فأصبح مركزاً في المقابل شرّد السكّان الأصليين فأصبحوا هوامش خارج الأسوار.

لكنّ الشاعر يعبث بمفهوم المصطلحين من خلال التّضادّ، فيثبت لنا أنّ المحتلين مهما تواجدوا في متن المدينة فلن ينسجموا معها. وسيبقى الفلسطينيون مركزاً رغم التّهميش، فهم وحدهم يعانون حجارتها وتراثها ويعرفون كل شية من شياتها وكأنّ الكلّ في واحد.

¹ . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص9

² .المصدر نفسه ص8

³ . المصدر نفسه ص 10

2. المونتاج الترابطي: ونعني به المونتاج المبني على تقنية الترابط، وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنّها مترابطة على صعيد التجربة الشعريّة للنصّ إذ تكوّن بترابطها صورته الكليّة. ولو قدّمت هذه اللقطات منفصلة غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي/ المشاهد.¹ ويتمثّل لنا هذا النوع في المشهد الثاني،

حيث استخدم الشاعر/ الراوي/ الرائي كاميراته الشعريّة ليرصد مشهدا مكونا من لقطات تتابعيّة متباينة على المستوى الظاهر حيث اختصت كلّ لقطة بناحية من نواحي الحياة اليوميّة، فلقطة الجورجي تعبّر عن الحالة الاجتماعية، ولقطة الكهل والفتية تعبّر عن الجانب الديني، أمّا الشرطيّ والرّشاش فتعبّر عن الحالة الأمنيّة... لكنّها تجتمع جميعها في الإطار المكاني(القدس)، وعبر مسح بانورامي يكشف في ترابط لقطاته عن عدم ارتباط هذا الشّتات الأجناسي بالقدس العتيقة وهذا المعمار البشري وجوده مرهون بالقوّة والسّلاح.

3- المونتاج التكراري: ونعني به المونتاج المبني على تقنية التكرار. وذلك بأن يصوّر المونتير في نصّه مجموعة من اللقطات مع التّركيز على لقطة معيّنة بتكرارها أكثر من مرّة بين لقطات النص.² للإلحاح على الفكرة التي تحملها.³ وأوّل تركيب يتبادر إلى الذهن هو التركيب المكرّر عمدا (في القدس) انطلاقا من العنوان إلى نهاية القصيدة، " فالتكرار يسلط الضوؤ على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو ذو دلالة نفسيّة قيمة..."⁴ عمل التردد التكراري لهذا التّركيب عبر مشاهد القصيدة بتحديد المجال المكاني للأحداث، وجعله نقطة الارتكاز في القصيدة ليكشف وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به.

1 . التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ص 253

2 . محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ص256

3 . منى دوزة. تداخل الأنواع الأدبيّة والفنيّة في الكتابة الشعريّة الجزائرية المعاصرة ص 286

4 . سميّة رومي الرومي، الإغراب والتعجب في الصورة والإيقاع عند حازم القرطاجي،دراسة تطبيقية على قصيدة في القدس لتميم البرغوثي، مجلة الشمال للعلوم الإنسانيّة، مجلد3، ع1، جامعة الحدود الشماليّة السعودية 2017 ص 37

كما تكرّرت في النصّ الشعري المدروس لقطة: (في القدس من في القدس إلا أنت) حيث عمل على تكرار هذه اللقطة في نهاية المشهد الثاني والثالث بعد رصد عدّة لقطات كلّ أحداثها جرت في القدس ليبين لنا أنّ القدس الحقيقيّة ليست قدس الأمريكان ولا البولون ولا الأحباش ولا الصقلاب ... ولكنّها مدينة الشّاعر التي تعرف نفسها ويعرفها جيّداً ولا أحد يسكنها غيره.

4. المونتاج الارتجاعي: هو الطّريقة التي يتبعها الشّاعر المونتير في بناء المشهد الشعري معتمداً على تقنيّة الفلاش باك (flach back)، مستثمرا المشهد المسترجع من أجل تعزيز فاعليّة الاستجابة البصريّة، ويظهر هذا النّوع في المشهد التّاسع حين يحكي قصّة المملوك في القدس مدرسة لمملوك أتى ممّا وراء النّهر،

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان

لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى،

فأعطاه لقافلة أتت مصرا، فأصبح بعد بضع سنين غلاب المغول وصاحب السّلطان¹

فالشّاعر من خلال هذا الاسترجاع ربط بين حاضر المدينة وماضيها، ليستشفّ القارئ المشاهد مدى التّغيير والاختلاف الذي طرأ على القدس، ويدرك حقيقة الأجناس البشريّة السّابقة التي كرّست ثقافة التّعاشيش واحترمت السّكان الأصليين، فأضحت صورا مشرقة في تاريخ المدينة مقابل هذا اللاحق الوافد الجديد، الذي مارس سياسة الإلغاء فقتل وأبعد سكّان المدينة وأمعن في تزييف حقيقة المكان وتاريخه وحقيقة حياة الإنسان فيه، فكانت المدرسة مركز الرّؤية البصريّة التي أثارت الشّاعر لاسترجاع حياة الظّاهر ببيرس، حيث توالى عدّة لقطات متماشية مع لغة السّرد الوصفي لتروي حياة هذه الشخصية.

¹ . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص10

5. المونتاج الفجائي: يسمّى بذلك لأنّ الشّاعر يَصوّر في نصّه مجموعة من اللّقطات المنسجمة في تسلسلها الشّعوري، ثمّ يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقّي.¹ ومن نماذج هذا المونتاج قول الشّاعر:

والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرها بمرآة اليمين،

تغيّرت ألوانها في الشّمس، من قبل الغياب

إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسلّلت للوجه.²

عمل الشّاعر على تصعيد الحدث بتعزيز الصّورة الشّعوريّة التي صوّرت لنا استسلامه للواقع المرير وفشله في الدّخول إلى القدس، وبينما يَصوّر مشهد مغادرته خائباً مقهوراً إذ يقحم لقطة (إذ فاجأتني بسمة...) ليكسر أفق توقّع القارئ في صورة نهائيّة حوارية لملت شعور الانكسار لديه، وفتحت أفقه على أمل واعد بأنّ القدس لن تكون القدس إلّا للعربيّ. إنّ تقنيّة المونتاج التي تقوم على الجمع والتأليف قد أكسبت النصّ الشعريّ تلاحماً فصار صورة كليّة مترابطة على صعيد التّجربة الشّعريّة، واتّسمت لقطات المشاهد بالتنظيم والتّوافق.

ج- السيناريو في القصيدة

- مفهوم السيناريو: ظهر مصطلح السيناريو قبل ظهور السينما التي كان أوّل ظهور لها سنة 1894، فكلمة السيناريو مأخوذة من لفظة (Scena) التي تعني في اللّغة الإغريقيّة المنظر، ثمّ تطوّرت اللفظة لتنتهي إلى مفهوم " نص المسرحيّة المرفق بها تعليمات المخرج الفنيّة من حيث المناظر والإضاءة ونظام الحركة وكيفية الأداء التمثيلي"³. ثم امتدّ المصطلح إلى الفنّ السّابع، وأصبح يعني التّصميم المشهدي للقصّة كي تصبح فيلماً،

¹ . المرجع نفسه، ص 290

² . تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 12

³ . محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة، ط1، 2010، ص 213.

فالسّيناريو هو معالجة القصة " بالكتابة البصريّة عن طريق المشاهد المتتابعة ووصف الخلفيات وطريقة العرض، أي خطة الفيلم كاملة بما في ذلك الحوار"¹

وباختصار يمكن القول أنّ السّيناريو " فكرة تتمثّل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد"² وكانت هذه التقنيّة السّينمائيّة من بين التقنيّات الأخرى التي تأثّر بها الشّاعر العربي المعاصر، فأنّج نتاجا شعريّا جديدا متجاوزا فيه بالصّورة الشعريّة حدود التأمّل والتّخييل، إلى مستوى أكثر عمقا وأكثر واقعية، فكان أكثر تأثيرا في جمهور المتلقين، وأدرجت الصّور الجزئيّة من تشبيهات واستعارات وكنيات ومجاز في صور مركّبة مشهديّة، أعطت في مجملها صورة كليّة استغرقت كلّ التّجربة الشعريّة فأصبحت الصّورة الشعريّة واقعا مختزلا للواقع وأنموذجا له"³.

فبنى الشّاعر قصيدته على شكل قصة لا تكتمل صورها الشعريّة أو مشاهدتها إلّا باكتمال القصة طبعا، مع مراعاة أنّ تناول هذا الشّكل القصصي يتمّ بخصائص شعريّة وليست نثريّة.

ولقد استفاد الشّاعر تميم البرغوثي من تقنيّة السّيناريو في قصيدته "في القدس" الطويلة نسبيا، والتي امتدّت على مساحة ستّ صفحات ليجعل المناظر والصّور واللّقطات والمشاهد والأحداث والمواقف والتّاريخ تتحدّث بدلا غنائيته الشعريّة، وتميط الحجاب المزيف عن القدس معلنة حقيقة عروبتها .

طرائق كتابة السّيناريو:

يكتب السّيناريو بشكل آني يصف كلّ أبعاد الحدث، ويكتب كل مشهد على حده بشكل متسلسل، ويتمّ تقطيع اللّقطات وترقيمها تبعا لظروف وملابسات القصة، وتجلّت تقنيّة السّيناريو في مظهرين :

¹.المرجع نفسه ص 223

². أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 317

³. محمد الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص 83

المظهر الأول:

حيث شكّل الشاعر قصيدته من ثلاثة عشر مشهداً مرثياً ومسموعاً فصل بينها بمساحات بيضاء، تقوم مقام أرقام المشاهد في كراسة السيناريست، تتكرّر في بدايتها وفي منتهى لازمة

" في القدس " كجملة موسيقية متكررة تجعل موسيقى المشهد الشعري على شكل مراحل، أو كلوحة إشهارية تومض بين المشاهد، وفي بداية اللقطات للتأكيد على أهمية المكان، ليس كفضاء لأحداث قصة القصيدة، بل كحدث شعري بالغ الأهمية أولته التجربة الشعرية للشاعر كل العناية والاهتمام.

ثمّ قام الشاعر بربط المشاهد وجعلها متعاقبة ومتداخلة، كي تعطينا في الأخير حكاية مكتملة. وهذا هو صميم العمل السيناريوي، فهو " تقطيع القصة إلى مشاهد، كلّ منها يمثل وحدة قائمة بذاتها مكتملة للأخرى".¹

وتبدو أكثر المشاهد في هذا النصّ الشعري كقصائد شعرية مكتملة، كالمشهد الأول أو الثاني حيث يمكننا مثلاً عنونة النصّ الأول بـ: زيارة إلى القدس:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها
فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كلّ ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها
وما كلّ نفس حين تلقى حبيبها تُسرُّ ولا كلّ الغياب يضيرها
فإن سرّها قبل الفراق لقاؤه فليس بمأمون عليها سرورها
متى تبصر القدس العتيقة مرّة فسوف تراها العين حيث تديرها.

¹. أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 318.

¹ فسور هذا النص رفض المحتلّ زيارة الشاعر للقدس والصراع النفسي الذي دخل فيه للتخفيف من وطأة الصدمة على نفسه، لينتهي في الأخير إلى أنه إن منع من دخول القدس فهو مغرم بها يحملها بين جوانحه، يراها أينما كان وحيثما توجه.

ويمكننا الإبقاء على عنوان الشاعر بالنسبة للمقطوعة الثانية:

في القدس:

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برمّ بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو

في طلاء البيت

في القدس، توراة وكهلّ جاء من منهاتن العليا يفقه فتية البولون في

أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يُغلق شارعاً في السوق،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

قُبْعَةٌ تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقّر لا يرون القدس إطلاقاً

تراهم يأخذون لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم

في القدس أسوار من ريحان

في القدس متراس من الإسمنت

في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صليبا على الإسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت.²

¹ . تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص8

² حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص84

حيث تحكي هذه القصيدة حكاية مدينة محتلة وحكاية مستوطنها الأصلي الشريد الذي جاء يبحث عن هويته وانتمائه إليها، ليكتشف أنّ كلّ الشتات من الأجناس البشرية المختلفة تمركز فيها وهمش هو وأبعد.

اذ يتحقق فن السيناريو في النصوص التي صورتها الكلية من خلال تقسيم النص إلى مقاطع أو وحدات ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساسا في بناء الصورة الكلية.¹

المظهر الثاني:

وتظهر فيه قدرة الشاعر السيناريسست على وصف الزمان والمكان والشخصيات وهو ما يعرف بتخطيط المناظر في اللغة السينمائية، والمنظر هو أيّ شيء يحيط بالحدث أو يظهر خلفه² ويمكننا أن نطبق هذا المظهر على المقطوعة الثانية المذكورة سالفا وهي عبارة عن مشهد خارجي (pan) وهو مشهد أفقي تتطابق فيه وجهة نظر الراوي والكاميرا والمشاهد منفتحا على فضاء القدس العتيقة و يمكننا التعرف على الزمن من خلال الرؤية الواضحة جدا التي تبدو في النهار وهذا ما يتأكد في مشاهد لاحقة حيث نجد ما يدل على هذا الزمن كقول الشاعر في المشهد الثامن:

ونوافذ تعلق المساجد والكنائس،

أمسكت بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوان.

ويستحضر البرغوثي صورة تراثية أصيلة للمدينة المقدسة تظهر في أسوارها التي تعطر المكان برائحة الريحان الزكية، وتوحي برائحة الحضارة التاريخية القديمة، في تقابل مع متاريس الأسمنت التي أقامتها سلطات الاحتلال، للاحتفاء بها حتى تتمكن من قنص أرواح أهلها.

1 - محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 267.

2 - حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، ص59

الفصل الثاني : القيم التربوية في كتاب القراءة السنة الأولى ابتدائي

وجاء الشاعر بصورة المرأة والمصلين وأسوار الرّيحان، ليتحدّى الصورة البشريّة المتحرّكة، التي لوّثت صورة القدس، متمثلة في صورة أسوارها التي تفوح منها، التي مازالت تطفو فوق سمائها. وقد استحضر مختلف الشخصيات من الأماكن المختلفة ليؤثث المكان ويضفي عليه طابع التّغريب.

ونوافذ تعلق المساجد والكنائس،

أمسكت بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوان

وقوله في المشهد الأخير :

والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرها بمرآة اليمين،

تغيّرت ألوانها في الشمس، من قبل المغيب

قسّم الشاعر هذا المشهد إلى عشر لقطات فصل بينها بعلامة الترقيم (الفاصلة)، تتحرّك في هذا المشهد شخوص كثيرة معروفة الجنس والعمل، فهي من جنسيّات مختلفة احتلّت المكان، عرفها بتواجدها الدائم والتصاقها بالمكان، فالشاعر قدّم أعداءه في صورة إنسانيّة أعطى فيها الأهميّة الكبرى لتفاصيل حياتهم اليوميّة، مظهرًا طمأنينتهم وحتى رغباتهم. نوجز هذه الشخوص في الجدول التالي حسب ظهورها في المشهد:

الشخوص	الجنسية	أعمالهم وممارساتهم
الأولى	جورجيا	بائع خضرة
الثانية	منهاتن العليا	معلم التوراة
الثالثة	بولونيا	متعلمو التوراة
الرابعة	الحبشة	شرطي
الخامسة	مستوطن	عسكري
السادسة	يهود يظهرون بقبعاتهم	يمارسون طقوسهم الدينية
السابعة	الإفرنج	سياح
الثامنة	امرأة	تبيع الفجل في السوق
التاسعة	جند	رفسوا طهر المدينة
العاشرة	فلسطينيون	يصلون على الأسفلت

الفصل الثاني : القيم التربوية في كتاب القراءة السنة الأولى ابتدائي

وهكذا تمكن الشاعر تميم البرغوثي عبر تخطيطه لمشاهد قصة القصيدة من تجسيد معانيها بصريا في مخيلة القارئ فشاهدها كأنها فلما سينمائيا.

الخاتمة



- بعد هذه الرحلة البحثية في جمالية قصيدة تميم البرغوثي " في القدس " ونحن نتتبع التقنيات السينمائية فيها وصلنا إلى مجموعة من الحوصلات:
- الجمال والجمالية مفهومان نسيبان يرتبط ظهورهما بوجود الإنسان وتطوره، ويحكم عليهما بالذوق.
 - إن العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى علاقة ترابط وتداخل، حيث يتعايشون مع بعضهم البعض ويتراسلون لينشئوا لنا منجزا شعريا متكاملًا يلبي ذوق المتلقي.
 - من جمالية القصيدة المعاصرة تداخلها مع بقية الفنون الأدبية وغير الأدبية.
 - أن السينما فنّ أمدّ الشعر بالكثير من عناصر إبداعه وهي بارزة وواضحة في القصيدة، وهذا البحث لم يفها حقها وتستحقّ التعمق أكثر.
 - جاءت قصيدة " في القدس " غنية بالحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، مما منح القصيدة بعدا دراميا وأحداثا متنامية.
 - عمل الشاعر على شخصنة الجمادات وأنشأ معها حوارات كشف من خلالها عن رؤى وموقفه حول القدس.
 - مثلما احتوت القدس جميع الأجناس، احتوى النصّ الشعري المدروس الشعر العمودي والشعر الحر والسينما.
 - إن البناء الدرامي للقصيدة والتصوير المشهدي يولّد الألفة بين المبدع والمتلقي، فيغدو السامع أو القارئ للقصيدة كأنه يشاهد مشهدا تلفزيونيا أو مسرحيا.
 - تشكل وحدات المشهد الشعري الثلاث (حكاية، وصف، حوار) بناء تكامليا يحقق التصوير المشهدي في النصّ الشعري. اللقطات الشعريّة من زوايا مختلفة
 - نوع الشاعر في استخدام اللقطات الشعريّة من زوايا مختلفة، واستطاع أن يرصد الأفعال والحركات عبر مسافات وأحجام مختلفة.
 - يعدّ المونتاج تقنية سينمائية تعمل على ترتيب اللقطات والمشاهد من خلال تتابع زمني.

-
- وظّف الشّاعر المونتاج السينمائي بأنواعه المختلفة، وبيّن أنّ المونتاج الشعريّ يرتبط بترتيب وتنظيم الصّور الشعريّة وفقاً لتسلسل الأحداث.
 - كان للمونتاج أهمية بالغة في رسم مرئية الأحداث، وإحداث التأثير المرغوب في المتلقّي.
 - أسهمت اللقطات وزوايا النظر والمونتاج في إنتاج صور مشهديّة مستقاة من الصّور المحسوسة.
 - استعارت القصيدة العربيّة المعاصرة تقنيّة السيناريو السينمائيّ، ووظفتها بما يلائم البناء الدراميّ.

قائمة



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

1. تميم البرغوثي، ديوان في القدس

المعاجم والقواميس:

2. ابن فارس، أبو الحسن أحمد، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون1، دار عالم الكتب ودار الجيل، بيروت، ط1999،1.

3. ابن منظور، لسان العرب، ج1، مج1، دار الجيل،بيروت، لبنان 1988.

4. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003

5. الزّمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان (د.ط) 1998.

6. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

المراجع:

7. أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، الجامعة الإسلامية بغزة، 2015

8. أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والإصطلاح، دراسة المشهد السّردي للثلاثيات الروائيّة، جامعة أحمد دراية أدرار.(د-ت)

9. أميمة الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015

10. حمد محمود الدّوخي، المونتاج الشعري في القصية العربيّة المعاصرة، دار سطور للنشر والإبداع، العراق، ط2، 2017

11. خالد بن ربيع بن محمد الشافعي، التّشكيل الدرامي في القصيدة الجديدة عند شعراء جازان،مجلة الجمعية العلميّة السعودية، ع19، 2018
12. سعيد شيمي، انتصار السينما، خطابات محمد خان إلى سعيد شيمي، ج 2، الكرمة للنشر، القاهرة (د.ط)2019
13. عزالدين اسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر(د.ط) 1992
14. كلود عبيد، جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر،مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2010
15. محمّد الصّفّراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008
16. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية، 2010 ط1،
17. نادية مواجي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث- دواوين كميرة سعدة خلخال أنموذجا- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل -2018

المذكرات ورسائل التّخرّج:

18. أسامة محمد مصطفى القطاوي،الصّورة الشّعريّة عند تميم البرغوثي،بحث مقدّم للحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة، الجامعة الإسلاميّة بغرّة، ماي 2017
19. : بايزيد مهديد،التّحليل النفسي للنصّ الشعري القديم،مقالات في الشعر الجاهلي ليوسف اليوسف أنموذجا، جامعة المسيلة 2019-2020
20. سهام جبار، جمالية المشهد الشعري، قراءة في التجربة الجزائريّة المعاصرة، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس 2016-2017.

21. محمد الصّالح خرفي، جماليّات المكان في الشّعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري - قسنطينة 2005-2006.
22. منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنيّة في الكتابة الشعريّة المعاصرة، بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة منتوري - قسنطينة 2017-2018
- المجلات والمقالات:**
23. أميمة الرواشد، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار، مجلة شهرية، ع361، الأردن، شباط 2019.
24. سميّة رومي الرومي، الإغراب والتّعجب في الصورة والإيقاع عند حازم القرطاجي، دراسة تطبيقية على قصيدة في القدس لتميم البرغوثي، مجلة الشمال للعلوم الإنسانيّة، مجلد3، ع1، جامعة الحدود الشماليّة السعودية 2017.
25. راشد علي عيسى، المشهديّة السينمائيو في قصيدة غرناطة لنزار قباني، جامعة البلقاء التطبيقية، عمان - الأردن (د.ت)
26. زينب دريانورد ورسول بلاوي، أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ، بحوث في اللغة العربيّة، نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبيّة، جامعة أصفهان ع31، 2019
27. طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، ع 25 ديسمبر 2017
28. هبة خياري، الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة (كومبارس) للشاعر نضال زيغان، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، مجلد8، ع3 2019 ص 415
29. محمد آيت ميهوب، التّداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي - في نماذج من الشعر العربي - مجلة أفكار. ع361، الأردن 2019.
30. محمد حرّاث، جمالية الإيقاع ودلالاته في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشلف، المجلد12، ع2019، 1.

31. محمد عروس، حركية البناء الفني للقصيدة الشعرية السردية، مجلة مقاليد، ع10 جوان 2016.

32. مصطفى عبيد دفاك، المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية: دراسة تحليلية، مجلة جامعة الشارقة، ع (1)، مجلد 17، يونيو 2020

33. منى دوزة، توظيف القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الفنية. "اللقطه السينمائية" نموذجاً، جامعة محمد خيضر-بسكرة، جوان 2018.

34. -----، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة. المونتاج السينمائي/الشعري نموذجاً، جامعة منتوري- قسنطينة (د.ت)

المواقع الالكترونية:

35. عصام شرتح، حدثوية الحداثة (شعر بشرى البستاني) نموذجاً دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري من <https://books.google.dz> يوم 15 جوان 2021.

36. علوان سلمان، فعل السرد في متواليات حامد فاضل الحكائية، موقع الصباح الجديد www.newsabah.com 22 أبريل 2018.

الملاحق



الملحق رقم 01: نص قصيدة " في القدس " للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي

مَرَزْنَا عَلَى دَارِ الْحَيْبِ فَرَدْنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الأَعَادِي وَسُورُهَا
فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا
تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ احْتِمَالَهُ إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا
وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا تُسْرُ وَلَا كُـلُّ الغَـيَابِ يُضَيِّرُهَا
فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الفِرَاقِ لِقَاؤُهُ فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا
مَتَى تُبْصِرَ القُدْسَ العَتِيقَةَ مَرَّةً فَسَوْفَ تَرَاهَا العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا

في القدس، بائعُ حضرةٍ من جورجيا برّمَ بزوجته
يفكرُ في قضاءِ إجازةٍ أو في طلاءِ البيتِ
في القدس، توراةٌ وكهلاً جاءَ من منهنّاتِنَ العُليا يُفَقِّهُه فتيّةَ البُولُونِ في أحكامها
في القدسِ شرطيٌّ من الأحباشِ يُعَلِّقُ شَارِعاً في السُّوقِ..
رَشَّاشٌ على مستوطنٍ لم يبلغِ العشرينَ،
قُبْعَةٌ نُحَيِّي حَائِطَ المَبْكِي
وسياحٌ من الإفرنجِ شُقُرٌ لَا يَرُونَ القُدْسَ إِطْلَاقاً
تَرَاهُمْ يَأْخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُوراً مَعَ امْرَأَةٍ
تبيعُ الفِجَلِ في السّاحاتِ طُولَ اليَوْمِ
في القدسِ دَبَّ الجُنْدُ مُتَّعِلِينَ فَوْقَ الغَيْمِ
في القدسِ صَلَّيْنَا عَلَى الأَسْفَلْتِ
في القدسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلا أَنْتِ!

وَتَلَقَّتَ التَّارِيخُ لِي مُتَبَسِّماً
أَظُنُّنْتَ حَقّاً أَنَّ عَيْنَكَ سَوْفَ تَخْطِئُهُمْ،! وَتَبْصُرُ غَيْرَهُمْ
هَإِ هُمْ أَمَامَكَ، مَثْنٌ نَصٌّ أَنْتَ حَاشِيَةٌ عَلَيْهِ وَهَامِشٌ
أَحْسَبْتُ أَنَّ زيارَةَ سَتْرِيحُ عَنْ وَجْهِ المَدِينَةِ، يا بُنَيَّ، حِجَابَ واقِعِهَا السَّمِيكَ
لكي ترى فيها هَواكُ
في القدسِ كُلِّ فِتَى سَواكُ

وهي الغزاة في المدى، حَكَمَ الزمانُ بَيْنَها
ما زِلْتَ تَرْكُضُ إِثْرَها مُذْ وَدَعْتِكَ بِعَيْنِها
رفقاً بِنَفْسِكَ ساعةً إني أراكِ وَهَنْتِ
في القدسِ من في القدسِ إلا أَنْتِ

يا كاتبَ التاريخِ مَهْلاً، فالمدِينَةُ دهرُها دهرانِ
دهرِ أجنبيِ مطمئنٌ لا يغيّرُ خطوَهْ وكأَنَّهُ يمشي خلالَ النومِ
وهناك دهرٌ، كامنٌ مثلثٌ يمشي بلا صوتٍ حِذارِ القومِ
والقدسِ تعرفِ نفسها..

اسألِ هناكِ الخلقِ يَدُلُّكَ الجميعُ

فكلُّ شيءٍ في المدينةِ

ذو لسانٍ، حينَ تَسأَلُهُ، يُبينُ

في القدسِ يزدادُ الهلالُ تقوساً مثلَ الجنينِ

حَدِّباً على أشباهه فوقَ القبابِ

تَطَوَّرَتْ ما بَيْنَهُم عِبْرَ السنينِ عِلاقةُ الأبِ بالبَنينِ

في القدسِ أبنيةٌ حجارُها اقتباساتٌ من الإنجيلِ والقرآنِ

في القدسِ تعريفُ الجمالِ مُثَمَّنُ الأضلاعِ أزرقُ،

فَوْقَهُ، يا دَامِ عِرْكَ، قُبَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ،

تبدو برأبي، مثلَ مرآةٍ محدبةٍ ترى وجهَ السماءِ مُلَخَّصاً فيها

تُدلُّها وتُذنيها

تُوزِّعُها كَأَكياسِ المَعُونَةِ في الحِصارِ لمَسْتَحِقِّها

إذا ما أُمَّةٌ من بعدِ خُطْبَةِ جُمُعَةٍ مَدَّتْ بِأَيْدِها

وفي القدسِ السماءُ تَفَرَّقَتْ في الناسِ تحمينا ونحميها

ونحملُها على أكتافنا حَمَلاً إذا جَارَتْ على أقمارِها الأزمانُ

في القدسِ أعمدَةُ الرُّحامِ الداكناتُ

كأنَّ تعريقَ الرُّحامِ دخانُ

ونوافذُ تَعْلُو المساجِدَ والكنائسِ،

أَمْسَكَتْ بيدِ الصُّباحِ تُربِيهِ كيفَ النقشُ بالألوانِ،

وَهُوَ يقولُ: “لا بل هكذا”،

فَتَقُولُ: "لا بل هكذا"

حتى إذا طال الخلافُ تقاسما

فالصبحُ حُرٌّ خارجَ العَنَبَاتِ لَكِنْ

إن أرادَ دخولَها

فَعَلَيْهِ أَنْ يَرْضَى بِحُكْمِ نَوَافِدِ الرَّحْمَنِ

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى مما وراءَ النهرِ،

باعوهُ بسوقِ نِحَاسَةٍ في أصفهانَ لتاجرٍ من أهلِ بغدادٍ

أتى حلباً فخافَ أميرُها من زُرْقَةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى،

فأعطاهُ لقافلةً أتت مصرًا

فأصبحَ بعدَ بضعِ سنينَ غَلَّابَ المغولِ وصاحبَ السلطانِ

في القدس رائحةٌ تُلَخَّصُ بابلًا والهندَ في دكانِ عطارٍ بخانِ الزيتِ

واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ سَتَفَهَمُها إذا أصغيتُ

وتقولُ لي إذ يطلقونَ قنابلَ الغازِ المسبِّلِ للدموعِ عَلَيَّ: "لا تحفلِ بهم"

وتفوحُ من بعدِ انحسارِ الغازِ، وَهِيَ تقولُ لي: "أرأيتُ!"

في القدس يرتاحُ التناقضُ، والعجائبُ ليسَ ينكرُها العبادُ،

كأنها قِطْعُ القِمَاشِ يُقَلَّبُونَ قَدِيمَها وَجَدِيدَها،

والمعجزاتُ هناكُ تُلمَسُ باليَدَيْنِ

في القدس لو صافحتَ شيخاً أو لمستَ بنايةً

لَوَجَدتَ منقوشاً على كَفِّيكَ نَصَّ قَصِيدَةٍ

يا بَنَ الكرامِ أو ائْتَتَيْنِ

في القدس، رغمَ تتابعِ النكباتِ، ريحُ براءةٍ في الجوّ، ريحُ طُفُولَةٍ،

فَتَرى الحمامَ يَطِيرُ يُعَلِّقُ دَوْلَةَ في الريحِ بَيْنَ رِصَاصَتَيْنِ

في القدس تنتظمُ القبورُ، كأنهنَّ سطورُ تاريخِ المدينةِ والكتابُ تراجمُها

الكلُّ مرُّوا من هنا

فالقدسُ تقبلُ من أتاها كافرًا أو مؤمنا

أمرر بها واقراً شواهدَها بكلِّ لغاتِ أهلِ الأرضِ

فيها الزنجُ والإفرنجُ والقَفْجاقُ والصُّفْلابُ والبُشْناقُ

والتتار والأتراك، أهل الله والهلاك، والفقراء والملاك، والفجائر والنسأك،

فيها كلُّ من وطئ الثرى

كانوا الهوامشَ في الكتابِ فأصبحوا نصَّ المدينةِ قبلنا

يا كاتب التاريخ ماذا جدَّ فاستثنتنا

يا شيخُ فلنُعدِ الكتابةَ والقراءةَ مرةً أخرى، أراك لحنتَ

العين تُغمضُ، ثمَّ تنظرُ، سائقُ السيارةِ الصفراءِ، مالٌ بنا شمالاً نائياً عن باهما

والقدسِ صارت خلفنا والعينُ تبصرُها بمرآةِ اليمينِ،

تغيَّرت ألوانها في الشمسِ، من قبلِ الغيابِ

إذ فاجأني بسمه لم أدر كيف تسلَّلت للوجهِ

قالت لي وقد أمعنتُ ما أمعنتُ

يا أيها الباكي وراءَ السورِ، أحمقُ أنتُ؟

أجنتُ؟

لا تبكِ عينك أيها المنسيُّ من متنِ الكتابِ

لا تبكِ عينك أيها العربيُّ واعلم أنه

في القدسِ من في القدسِ لكن

لا أرى في القدسِ إلا أنتَ.

الملحق رقم (02): السيرة الذاتية للشاعر تميم البرغوثي

التعريف بالشاعر:



تميم البرغوثي شاعر فلسطيني وأستاذ للعلوم السياسيّة، وهو حاصل على شهادة الدكتوراه في العلوم السياسيّة من جامعة بوسطن، ولد بالقاهرة في 13 جويلية 1977، والده الشاعر مريد البرغوثي، ووالدته الروائيّة المصريّة رضوى عاشور، كتب تميم أول نص له وأسماه "قصيدة" في سنّ السادسة، وأول نصّ شعريّ مضمّن في كتاب له كان في سنّ الثامنة، وفي رام الله كتب أول مجموعة شعريّة أسماها "ميجنا" باللهجة الفلسطينيّة العاميّة سنة 1999، وفي العام التّالي صدرت مجموعته الشعريّة الثّانية "المنظر" باللهجة المصريّة العاميّة عن دار الشروق في القاهرة.

ثمّ أنتج عمليّن مهمّين الأوّل (قالولي بتحبّ مصر) والذي كتب باللهجة المصريّة العاميّة. أمّا الثّاني فهو قصيدة طويلة صدرت في كتاب مستقلّ بعنوان (مقام عراق) وهي باللّغة العربيّة الفصحى. تلقّى العملان صدى كبيرا طيّبا.

حصل على شهادة الدكتوراه سنة 2004م، وعمل أستاذا للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون حتى سنة 2011، وبين عامي 2011 و2014م عمل تميم استشاريا للجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا، وقاد مجموعة بحثية لإصدار تقرير عن مستقبل العالم العربي حتى عام 2030م.

مؤلفاته:

وله مؤلفات في العلوم السياسية نذكر منها: كتابه "الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار" (2007)، وكتاب: (دولة ما بعد الاستعمار: الحل الوسيط المستحيل، فصل في دائرة معارف أوكسفورد عن الإسلام والسياسة) باللغة الانجليزية عام 2014.

ومن دواوينه الشعرية بالإضافة إلى ما ذكر آنفا ديوان " في القدس " الذي هو محط الدراسة.

فهرس المحتويات



Sommaire

مقدمة: أ

مدخل: ضبط مفاهيم

1. مفهوم الجمال والجمالية: 5

2. الشَّعر وتداخل الفنون: 15

1. مفهوم المشهد السينمائي: 21

الفصل الأول: التصوير المشهدي الشعري وتفاعله مع السينما

تمهيد: 18

أنماط الصّورة المشهديّة في قصيدة " في القدس " : 18

أ. الصّورة المشهديّة الوصفية: 18

ب. الصّورة المشهديّة الحكائيّة 22

• الصورة المشهديّة الحوارية 23

الفصل الثاني: التقنيّات السينمائية في قصيدة: "في القدس"

أ- اللقطة وزاوية النظر: 36

- بين اللقطة السينمائية واللقطة الشعريّة: 36

- أشكال اللقطات الشعريّة في القصيدة: 37

ب- المونتاج 43

آليات المونتاج: 45

أنواع المونتاج السينمائي : 46

ج- السيناريو في القصيدة 58

- مفهوم السيناريو: 58

طرائق كتابة السيناريو: 59

خاتمة: - 60 -

المصادر والمراجع: - 69 -

الملاحق

ملخص الدراسة:

عرفت القصيدة العربية المعاصرة تداخلا مع مختلف الأنواع الأدبية والفنية، هذا ما منحها بعدا جمالياً زاد في تفعيل طاقتها التعبيرية وخرجت عن المألوف، وقد حاولنا من خلال هذا البحث التركيز على القيم الجمالية التي يبثها المشهد الشعري بمختلف أشكاله مسلطين الضوء على التقنيات السينمائية ومدى تفاعلها مع النص الشعري المدروس "قصيدة في القدس" لتميم البرغوثي.

الكلمات المفتاحية: الجمالية- المشهدية- القدس- تميم البرغوثي

Abstract

Arabic poem has known an overlap with different literary and artistic genres, which gave it an aesthetic dimension that increased its expressive energy and went out of the ordinary. We have tried through this research to focus on the aesthetic values broadcast by the poetic scene in its various forms highlighting the cinematic techniques and the extent of their interaction with the studied poetic text "Poem in AlKuds" by Tamim Al-Barghouti.

Keywords: Aesthetic - Scene- AlKuds- Tamim Al- Bargouthi.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ