جامعة بنها

كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

التّقنيَات السّينمائِيَة في الشِّعر العَربِي المعَاصر،
"دراسة في قصيدة لا تَنْتَظِر أحَدًا لفاروق جويدة"

إعداد

د/ شيماء سعيد محمد بكري

مدرس– قسم اللغة العربية

كلية الآداب– جامعة بنها

المجلد ٦٢ أكتوبر ٢٠٢٤

https://jfab.journals.ekb.eg/

التّقنيَات السّينمائِيَة في الشِّعر العَربِي المعَاصر،
"دراسة في قصيدة لا تَنْتَظِر أحَدًا لفاروق جويدة"

–الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة كيفية توظيف التقنيات السينمائية في قصيدة "لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد" للشاعر فاروق جويدة، وكيف تسهم هذه التقنيات في بناء المعنى وتعزيز تأثيره على القارئ؛ كما يستكشف البحث العلاقة الوثيقة بين الشعر والسينما، وكيف استطاع جويدة من خلال قصيدته أن يخلق لوحات شعرية حية تتحول إلى مشاهد سينمائية تتجسد أمام القارئ، مما يعمق تجربته ويترك لديه انطباعًا قويًا .

يعتمد جويدة في قصيدته على تقنيات سينمائية متنوعة، مثل الوصف البصري الدقيق، وتتابع المشاهد، واستخدام الزوايا البصرية المختلفة؛ مما يعطي القصيدة بعدًا تشكيليًا يجمع بين الشعر والصورة. كما يتناول البحث مدى تواجد هذه التقنيات في الشعر العربي المعاصر، مع الإشارة إلى مجموعة من الشعراء الذين نجحوا في الجمع بين الصورة الشعرية المكثفة والعوالم الخيالية التي تحمل في طياتها واقعية ملموسة؛ مما جعل إبداعاتهم نماذج متميزة لفنية الشعر المعاصر.

من خلال هذا التحليل، يهدف البحث إلى إبراز الدور الذي تلعبه التقنيات السينمائية في إثراء النص الشعري، وكيف يمكن لهذه التقنيات أن تعزز من تجربة القارئ وتجعل الشعر أكثر تأثيرًا وتفاعلًا مع الذائقة الفنية الحديثة.

يُبرز هذا البحث جانبًا إبداعيًا جديدًا في دراسة الأدب، يتمثل في استخدام الشاعر فاروق جويدة للتقنيات السينمائية في قصيدته "لا تنتظر أحدًا"؛ حيث تمكَّن من توظيف هذه التقنيات بشكل احترافي ومبتكر، مما أدى إلى دمجٍ فريد بين لغة

الشعر والسينما؛ وما يميّز تجربة جويدة عن سواه من الشعراء هو قدرته على تحويل القصيدة الواحدة إلى عمل سينمائي متكامل، يمكن تخيّله فيلمًا قائمًا بذاته، بعيدًا عن النمط التقليدي في الدراسات السابقة التي اقتصرت على تحليل دواوين كاملة أو الاستشهاد بأبيات متفرقة دون الوصول إلى رؤية إبداعية تُجسِّد قصيدةً بعينها كوحدة سينمائية متماسكة.

وبهذا، تُعد قصيدة "لا تنتظر أحدًا" لفاروق جويدة إضافةً نوعيةً في مجال الدراسات الأدبية التي تبحث في العلاقة بين الشعر والسينما، حيث تقدم أنموذجًا فريدًا لكيفية تحويل الصورة الشعرية إلى مشهدٍ سينمائي، يعكس براعة الشاعر في توظيف التقنيات البصرية والحركية، مما يفتح آفاقًا جديدةً للبحث والنقد في هذا المجال.

جاء البحث في مقدمة ومبحثين وخاتمة؛ حيث تناولت المقدمة أهمية الدراسة، وأبرز التساؤلات التي تسعى للإجابة عنها، والمنهج المتّبع في تحليل المادة الشعرية، إضافة إلى دوافع اختيار الموضوع، وعرض موجز للدراسات السابقة ذات الصلة، أما **المبحث الأول،** فجاء بعنوان: "سينمائية النص الشعري: المفهوم والتجليات"؛ وقد تناول فيه التعريف بمفهوم التقنية لغةً واصطلاحًا، مع التركيز على أبرز التقنيات السينمائية التي تسربت إلى الشعر العربي المعاصر، مثل: تقنية السيناريو، والمونتاج، وغيرها؛ مبرزًا كيفيات تجلي هذه الأدوات في شعر فاروق جويدة، أما **المبحث الثاني،** فجاء بعنوان: "فاروق جويدة وتوظيفه المبتكر للغة السينما في الشعر"، واشتمل على محورين رئيسين؛ أولهما التعريف بالشاعر ونشأته الحزينة التي كان لها أثر بالغ في تشكيل رؤيته الشعرية، وهو جانب لم يُفصّل فيه معظم من كتب عن جويدة؛ وقد دعّمت هذا الجانب بشهادات موثقة من لقاءاته التلفزيونية، كما تناول هذا المحور

أيضًا أهم أعماله الأدبية، أما المحور الثاني، فقد خصص لتحليل قصيدة "لا تنتظر أحدًا"، من حيث تقنياتها السينمائية وأبعادها الجمالية والدلالية، واختُتم البحث بخاتمة اشتملت على أبرز النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وأهم التوصيات؛ تلتها قائمة بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: فاروق جويدة، الشعر المعاصر، لا تنتظر أحدًا، التقنيات السينمائية.

Cinematic Techniques in Contemporary Arabic Poetry: A Study of Farouk Juwaida's Poem "Do Not Wait for Anyone"

Shymaa Said Mohamed Bakry
Lecturer of Arabic Literature - Faculty of Arts – Benha University – Egypt

Abstract:

This research examines the use of cinematic techniques in the poem "Do Not Wait for Anyone, No One Will Come" by the poet Farouk Juwaida, and how these techniques contribute to constructing meaning and enhancing its impact on the reader. The study also explores the close relationship between poetry and cinema, and how Juwaida, through his poem, creates vivid poetic imagery that transforms into cinematic scenes, deepening the reader's experience and leaving a strong impression.

Juwaida relies on various cinematic techniques in his poem, such as precise visual description, scene sequencing, and the use of different visual angles, giving the poem a structural dimension that merges poetry and imagery. The research also addresses the extent to which these techniques are present in contemporary Arabic poetry, highlighting a group of poets who have successfully combined condensed poetic imagery with imaginative worlds that carry tangible realism, making their works distinguished models of contemporary poetic artistry.

Through this analysis, the research aims to emphasize the role of cinematic techniques in enriching poetic texts and how these

techniques can enhance the reader's experience, making poetry more impactful and interactive with modern artistic sensibilities.

This research highlights a new creative aspect in literary studies, represented by Farouk Juwaida's use of cinematic techniques in his poem "Do Not Wait for Anyone." Juwaida skillfully and innovatively employs these techniques, resulting in a unique fusion of poetic and cinematic language. What distinguishes Juwaida's experience from other poets who have incorporated cinematic techniques in their works is his ability to transform a single poem into a complete cinematic work that can be envisioned as a standalone film. In contrast, previous studies on this topic have mostly focused on analyzing entire collections of poetry, citing scattered verses here and there to prove the existence of these techniques, without reaching a creative level that highlights a specific poem as a complete cinematic work.

Thus, Farouk Juwaida's poem "Do Not Wait for Anyone" represents a qualitative addition to literary studies exploring the relationship between poetry and cinema. It offers a unique model for transforming poetic imagery into cinematic scenes, reflecting the poet's mastery in employing visual and kinetic techniques. This opens new horizons for research and criticism in this field.

The research is structured into an introduction, two main sections, and a conclusion. The introduction outlines the research questions, previous studies, the methodology, and the reasons for choosing the topic. It also discusses the poet's background and upbringing, particularly his sorrowful upbringing—a topic rarely addressed by those who have written about him—which has significantly influenced his writings, as documented in his televised interviews included in the research. The introduction

also covers his literary works and the poem under study: its atmosphere, the significance of its title, and its relation to the poem's theme.

The first (theoretical) section defines cinematic techniques linguistically and terminologically, and introduces the most important cinematic techniques used in contemporary Arabic poetry, such as (screenwriting, montage, etc.). It then discusses the cinematic quality of poetic texts.

The second (applied) section explains the cinematic techniques used in the poem "Do Not Wait for Anyone." The research concludes with recommendations and a conclusion summarizing the key findings, followed by a list of sources and references.

Keywords: Farouk Juwaida, contemporary poetry, "Do Not Wait for Anyone," cinematic techniques, screenwriting and montage.

المقدمــة:

لقد أبدع فاروق جويدة في استخدام تقنيات تشبه تلك المستخدمة في السينما لبناء صور شعرية حية ومتحركة، مثل الإضاءة، والزوايا، والحركة، والتكبير والتصغير؛ لتكوين صور ذهنية واضحة للقارئ. بل ويفاجئنا بسيناريو سينمائي، لنجد أنفسنا أمام حوار بين شخصيات وهمية؛ لتعزيز الأحداث وتكثيف الصراع الداخلي، كما يلجأ إلى الوصف الدرامي لتقديم مشاهد حية ومؤثرة، كما يستخدم الحركة والتغيير كعنصرين أساسيين في السينما والشعر على حد سواء وذلك لخلق ديناميكية في قصيدته، حيث تتحول المشاهد وتتطور الأحداث بشكل مستمر .

ويميل فاروق جويدة إلى تقديم مشاهد شعرية واضحة المعالم؛ حيث يركز على التفاصيل البصرية والصوتية لتقديم تجربة حسية للقارئ، كما يستخدم الإيقاع والقافية والصوتيات لتعزيز المعنى.

أسئلة البحث، يسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤل التالي:

- كيف ساهمت التقنيات السينمائية في تشكيل بنية القصيدة المعاصرة وتعميق تجربة القارئ؟
- كيف يتم بناء المشهد الشعري في القصيدة؟ وما العناصر التي ساهمت في هذا البناء؟
- ما دور المونتاج في ربط الأحداث وتسلسلها في القصيدة؟

الدراسات السابقة:

لـم تعثـر الباحثـة – فـي حـدود علمهـا– علـى دراسـة مسـتقلة تناولـت التقنيـات السينمائية فـي شـعر فـاروق جويـدة بشـكل عـام مـن هـذه الزاويـة؛ كمـا لـم تجـد تحليلًا خاصًـا للقصـيدة موضـوع البحـث، ومـع ذلـك توجـد دراسـة بعنـوان "جماليـات التصـوير المشـهدي فـي شـعر فـاروق جويـدة"، ركـزت علـى الجوانـب الجماليـة فـي شـعره دون التطـرق صـراحة إلـى أي مـن التقنيـات السينمائية، علـى الـرغم مـن أن عنـوان الدراسـة يـوحي باحتمـال تناولهـا لهـذه التقنيـات، إلا أن محتواهـا انصـبّ علـى رصـد الصـور المشهدية الجمالية في شعره، سواء كانت حكائية أو حوارية.

كما لاحظت الباحثة أن مصطلح "التقنيات" بحد ذاته لم يحظَ بتعريفٍ واضـحٍ فـي الكتابات التـي تناولـت التقنيات السينمائية فـي الأدب بشكل عام؛ بالإضـافة إلـى ذلك، هنـاك جوانـب مهمـة فـي حيـاة فـاروق جويـدة لـم يـتم التطـرق إليهـا بشـكل كـافٍ فـي الدراسات السابقة، وقد حرصـت الباحثـة علـى توثيـق هـذه الجوانـب مـن خـلال متابعـة اللقاءات التلفزيونية التـي أجراها، نظرًا لأهميتها فـي تشكيل شخصيته الأدبية وتأثيرها العميق على إنتاجه الشعري.

أمـا بالنسبة للكتابات ذات الصـلة والتـي تناولـت التقنيات والملامـح السينمائية فـي الشعر – والتـي استفادت منها الباحثة–، فمن أبرزها دراسة بعنوان "الملامـح السينمائية فـي شعر جاسم محمد جاسم" لسولاف جميل موسى، المنشورة في مجلة كلية التربية بجامعـة واسـط، العـدد السـابع والثلاثـون، عـام ٢٠١٩م؛ وكـذلك دراسـة "التصـوير السينمائي فـي قصـائد الشـاعر حسـب الشـيخ جعفر" مـن كليـة التربيـة بجامعـة نـاكري للعلـوم التطبيقيـة، العـراق، دون ذكـر تـاريخ نشـر، كمـا توجـد دراسـات تناولـت هـذه

التقنيات في فن الرواية؛ مثل دراسة "التقنيات السينمائية في البناء الروائي" لشبان فريدة وبن عبدالله حياة، الجزائر، ٢٠١٢م، ودراسة "التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة" لهيام عبدزيد عطية، من جامعة القادسية، كلية الآداب، وبالنسبة للتقنيات السينمائية بشكل عام، فقد حظيت باهتمام بعض الباحثين في مجال الأدب عمومًا، والشعر على وجه الخصوص؛ ومع ذلك، فإن دراسة قصيدة منفردة مكتملة البنية يمكن أن تصلح لأن تكون فيلمًا سينمائيًا لم تحظَ بالبحث الكافي، حيث لم يتطرق أحد إلى تحليل هذا النوع من القصائد بشكل مفصّل، تُعد هذه التقنيات مادة خصبة وبكرًا تحتاج إلى مزيد من التعمق والاستقصاء؛ لاستكشاف أشكالها المتنوعة وفنياتها الدقيقة، واستنباط آليات وطرق تقديمها بشكل أكثر وضوحًا وإبداعًا.

منهج البحث:

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يرتكز على تحليل النصوص الأدبية، مع توظيف التقنيات السينمائية بشكل إبداعي في بناء القصيدة الشعرية، وركزت الدراسة على استكشاف الكيفية التي يؤثر بها هذا التوظيف على إدراك المتلقي للنص الشعري، ثم تحليل استخدام الشاعر للأسلوب الوصفي البصري الذي يُبرز الصور والأفكار، مما يحوّل النص إلى مشاهد حيّة وسيناريوهات متحركة تنبض بالحياة داخل ذهن القارئ، وبهذا الأسلوب يكتسب النص الشعري طابعًا ديناميكيًا يضفي عليه حيوية ويجعله أقرب إلى تجربة سمعية بصرية غنية، تسهم في تعزيز تفاعل القارئ مع القصيدة، ولعل هذا النهج يجعل النص يبدو وكأنه فيلم قصير يُعرض في مخيلة القارئ؛ ليعيش تجربة فنية متكاملة تجمع بين متعة القراءة وسحر المشاهدة.

أسباب اختيار الموضوع:

لم يحظَ هذا الجانب المميز من إبداع الشاعر فاروق جويدة بالدراسة والتحليل الكافيين في الأبحاث السابقة، وبالأخص قصيدته " لا تنتظر أحدا"، على الرغم من تفرده بتقنيات عالية في الوصف والبناء المشهدي، فشعره يتسم بقدرته الفائقة على استحضار صور حية ومؤثرة، الأمر الذي يقربه من عالم السينما، حيث تبدو كلماته وكأنها عدسة تصوير تنقل مشاهد نابضة بالحياة، هذه السمة الفنية البارزة تجعل من قصائده لوحات شعرية متحركة، تمزج بين جمال اللغة وسحر الصورة، مما يبرز براعته في تحويل النصوص الشعرية إلى مشاهد درامية حية.

وعلى الرغم من تميز الشعر والسينما كمجالين إبداعيين مستقلين، فإن الربط بينهما يفتح آفاقًا جديدة لاستكشاف تقنيات فنية مبتكرة تسهم في إثراء الدراسات الأدبية والنقدية، إن هذا الدمج بين الشعر والسينما يسلط الضوء على التأثيرات البصرية والدرامية في النصوص، مما يعزز فهمنا العميق لهذه الأعمال الفنية.

وقد دفعني هذا الطابع الفني المميز في شعر فاروق جويدة، وخاصة في قصيدته التي تناولت "الفارس الحزين"، إلى اختيار هذا الموضوع، ففي هذه القصيدة يقدم جويدة أنموذجًا متميزًا لدمج التقنيات السينمائية بأسلوب شعري رفيع؛ ليصنع عملاً فنيًا متكاملاً يجمع بين جماليات اللغة الأدبية وعمق التعبير السينمائي، هذه القصيدة ليست مجرد نص شعري؛ بل هي عمل فني متكامل نابض بالحياة، يستحق الدراسة والتحليل المتعمقين لفهم أبعاده الفنية والجمالية.

وقد وقع اختياري على هذه القصيدة دون غيرها، للأسباب الآتية:

- تتميز القصيدة ببناء سردي مشهدي متقن، يحيل القارئ إلى مشاهدة فيلم سينمائي متسلسل، فمن خلال وصف دقيق وتفاعل حيوي بين الشخصيات والبيئة، ينجح الشاعر في خلق لوحات بصرية حية، إن هذا التوظيف الماهر لتقنيات السرد البصري يقرب القصيدة من لغة السينما، ويبرز قدرة الشاعر على ترجمة المشاهد الداخلية والخارجية إلى صور شعرية واضحة المعالم.
- يتجلى هذا الأسلوب السينمائي بوضوح في قدرة الشاعر على استثارة مشاعر القارئ وتخيله للمشاهد بدقة متناهية، فوصفه الدقيق للمواقف والشخصيات يشبه إلى حد كبير عمل المخرج السينمائي الذي يركز على التفاصيل الدقيقة لإيصال رسالة عميقة، هذا الأسلوب يضفي على القصيدة قوة تعبيرية وتأثيرًا بصريًا قويًا، كما تتسم القصيدة ببنية درامية متصاعدة، حيث يتزايد التوتر تدريجيًا حتى يصل إلى ذروته، ثم ينحدر نحو النهاية، هذا البناء الدرامي، المستوحى من تقنيات السينما، يمنح القصيدة قوة مؤثرة وقدرة على البقاء في ذهن القارئ.
- إن موضوع القصيدة، الذي يدور حول الانتظار والخذلان، هو موضوع إنساني شامل يمكن تجسيده بسهولة في عمل سينمائي، وهذا ما يجعل هذه القصيدة أنموذجًا مثاليًا لدراسة التقنيات السينمائية في الشعر، حيث يتكامل المضمون الشعري مع البعد البصري والتقني.
- تزخر القصيدة بعناصر يمكن تحليلها من منظور سينمائي بحت، فنجد فيها لقطات مقربة تكشف عن أعماق النفس البشرية، ولقطات بانورامية تطل على المشهد العام، هذا التنوع في اللقطات الشعرية يعكس إتقان الشاعر للغة السينمائية وقدرته على توظيفها في خدمة شعره.

المبحث الأول

سينمائية النص الشعري: المفهوم والتجليات.

يهدف هذا المبحث إلى تسليط الضوء على مفهوم التقنيات من منظورها اللغوي والاصطلاحي، مع التركيز على دورها الجوهري في تشكيل وتطوير المجالات الإبداعية، لا سيما في الأعمال الأدبية والفنية. نسعى من خلاله إلى استكشاف المصطلحات الأساسية التي تمثل الركائز الجوهرية لهذه الأعمال؛ مثل **السيناريو**، الذي يُعد المخطط النصي المحدد لمسار العمل الفني، و**المونتاج**، الذي يشير إلى عملية ترتيب المشاهد وتنظيمها بأسلوب يضمن تسلسلًا سرديًا متماسكًا، و**الإخراج**، باعتباره العملية الإبداعية الشاملة التي توجه الفريق الفني نحو تحقيق الرؤية النهائية للعمل، وسنعمل في هذا السياق على تحليل هذه المفاهيم وتفكيكها؛ للوقوف على أبعادها المتعددة وتأثيرها في إنتاج المحتوى الإبداعي، مما يسهم في تعميق الفهم العام لأهم العناصر التي تشكل جوهر الفن والإعلام الحديث.

أولًا/ مصطلح التِقنيَّات، ودلالته:

تقنيات: مصدر صناعيّ من تِقْن: أسلوب أو فنِّيَّة في إنجاز عمل أو بحث علميّ ونحو ذلك، أو جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فنّ، علم التِّقنيَّة: التِّكنولوجيا، علم الصِّناعة، تِقْنِيَّة جَديدَةٌ: أسلُوب مُختصّ بِفَن أَوْ مِهنة أَوْ حِرفة، تِقنيّ: (اسم) رَجُل تِقْنِي: أي رَجُلٌ مُخْتَص بِتِقْنِيَّاتِ فَن أَو مِهْنَة أَوْ حِرفَة [1]. وجاء بفتح التاء: "التَّقْنُ، الرجل المتقن الحاذق"[2].

والتِّقْنُ الطبيعةُ والفَصاحةُ من تِقْنِه أَي من سُوسِه وطَبْعِه وأَتْقَنَ الشيءَ أَحْكَمَه وإِتْقانُه إِحْكامُه والإِتْقانُ الإِحكامُ للأَشياء وفي التنزيل العزيز صُنْعَ الله الذي أَتْقَنَ كلَّ

شيء ورجل تِقْنٌ وتَقِن مُتْقِنٌ للأَشياء حاذِقٌ ورجل تِقْنٌ وهو الحاضرُ المَنْطِق والجواب وتِقْنٌ رجلٌ من عادٍ وابنُ تِقْنٍ رجلٌ وتِقْنٌ اسم رجل كان جيّدَ الرَّمي يُضْرَب به المثل ولم يكن يَسْقُط له سَهْم، وأَنشد فقال:

لأَكْلَـــــــةٌ مـــــــن أَقِـــــــطٍ وسَـــــــمْنِ
وشَـــــــرْبتانِ مـــــــن عَكـــــــيّ الضـــــــأْنِ
أَلْـــــيَنُ مَسًّـــــا فـــــي حَوايـــــا الـــــبَطْنِ
مـــــــن يَثْرَبيّـــــــاتٍ قِـــــــذاذٍ خُشْـــــــنِ
يَرْمـــــي بهـــــا أَرْمـــــى مـــــن ابـــــن تِقْـــــنِ(٣)،

قال أَبو منصور الأَصل في التِّقْن ابنُ تِقْنٍ هذا ثم قيل لكل حاذق بالأَشياء تِقْنٌ ومنه يقال أَتْقَنَ فلانٌ عمَله إذا أَحْكَمَه (٤).

(تقن) التاء والقاف والنون أصلان: أحدهما إحكام الشّيء، والثاني الطين والحَمْأة، فالقول الأوّل أتقَنْت الشّيء أحكَمْتُه، ورجل تقن: حاذقٌ، وابن تِقْن: رجلٌ كان جيّد الرّمي يُضْرَبُ به المَثَل، قال :يرمي بها أرمَى من ابن تِقْنِ (٥).

كما أنها "جملة المبادئ والوسائل التي تعين على إنجاز شيء أو تحقيق غاية، وتقوم على أسس علمية دقيقة" (٦)، وهي علم التقنية وعلم التكنولوجيا (٧)، والتِّقَانَة(٨) أو التكنولوجيا، هذه الأخيرة هي كلمة أعجميةTechnology ذات أصل يوناني، تتكوّن من مقطعين، كلمة techno والتي تعني حرفة أو مهارة أو فن، وكلمة logia التي تعني علم أو دراسة، ليصاغ الكل في كلمة تكنولوجيا بمعنى علم التّطبيق؛ وقد أورد الكثير من العلماء تعريفات أخرى عديدة للكلمة.

وعليه تعرف التكنولوجيا بأنها مجموع التقنيات والمهارات والأساليب الفنية والعمليات المستخدمة في إنتاج البضائع أو الخدمات أو في تحقيق الأهداف، مثل البحث العلمي.

يمكن أن تكون التكنولوجيا هي المعرفة بالتقنيات والعمليات وما شابه ذلك، أو يمكن تضمينها في الآلات للسماح بالتشغيل دون معرفة تفصيلية لأعمالها، يُشار إلى الأنظمة (مثل الآلات) التي تطبق التكنولوجيا عن طريق أخذ مدخلات وتغييرها وفقًا لاستخدام النظام، ثم إنتاج نتيجة، على أنها أنظمة تقنية أو أنظمة تكنولوجية [٩]، فهي بذلك ليست كلمة محايدة بل تختلف باختلاف تطبيقاتها المختلفة.

وهكذا، يحسب كثيرٌ من الكتّاب أن لفظ (التّقَنِيّ) لفظٌ معرب، وأصله (تكنيك) [١٠]، وليس الأمر كذلك، فالحقيقة أن في العربية لفظًا هو (التِّقْنُ) بكسر التاء وسكون القاف، على وزن صِفْر، وهو يأتي صفةً كما يقع موقع المصدر، وكأن الأصل فيه هو المصدرُ، فإذا جاء وصفًا كان من قبيل الوصف بالمصدر لغرض المبالغة، فإذا قلت: (رجلٌ تِقْن) بكسرٍ فسكون كان معناه أنه حاذق في عمله متقنٌ له، وقيل أيضًا : (الفصاحة من تِقْن فلان) أي من طبعه، فالتِّقْن هنا مبالغة في الحذق حتى أصبح كالطبع، وقد فطن لذلك العالم اللغوي المعروف الشيخ عبدالله العلايلي، وهو أول من استعمل (التِّقْنِيّ) في مقابل لفظ (التكنيك) الأجنبي إذا أريد به الصفة، فإذا أريد به الاسم أي المصدر فـ (التِّقْنِية والتِّقْنِيّ والتِّقْنِيّة) هما بكسر التاء وسكون القاف، بعدهما نونٌ مكسورة، فياءٌ مشدّدةٌ، على أن الكتّاب يحسبون التقني والتقنية لفظين معرَّبين ، كما يحسبون أنهما بفتح التاء والقاف، والصحيح أنهما ليسا معربين، وهما بكسر التاء وسكون القاف، أما ما يقابل اللفظ الأجنبي (تكنولوجيا) فقد جُعل (التِّقانة) بكسر

أولها، وما جاء على فِعَالة بكسر أوّله من المصادر دلَّ على العمل والحرفة، وقد يُؤوّل (التَّقَنيّ) بفتح التاء والقاف على أنه منسوبٌ الى (تَقِن) بمعنى مُتْقِن بكسر القاف، لكن الأصح أن يقال بكسر التاء وسكون القاف نسبة إلى (تِقْن) بكسرٍ فسكون كصِفْر، ولذا قُلْ:(تِقْنيّ وتِقْنيّة) بكسر فسكون و (تِقانة) بكسر أوله.

تعرف التقنية بطريقتين: بأنها: السعي وراء الحياة بطرق مختلفة عن الحياة، وبأنها "مادة لا عضوية منظمة، التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة في جميع المجالات والعمل، أو بعبارة أخرى كل الطرق التي استخدمها –وما زال يستخدمها– الناس في اختراعاتهم واكتشافاتهم لتلبية حاجاتهم وإشباع رغباتهم" (١١)، كما يمكن تعريف التقنية أو التكنولوجيا بمفهوم أوسع أنها الأشياء الموجودة بنوعيها، المادية واللّامادية، التي تم تخليقها بتطبيق الجهود المادية والفيزيائية للحصول على قيمة ما، في هذا السياق، تشير التقنية إلى المعدات والآلات التي يمكن استعمالها لحل المشاكل الحقيقية في العالم.(١٢)

ولكن ما معنى التقنيات السينمائية التي نقصدها في القصيدة؟(١٣)، تشمل التقنيات السينمائية: مجموعة واسعة من الأدوات والأساليب، بدءًا من اختيار الزاوية المناسبة للكاميرا، وصولًا إلى تصميم المؤثرات الصوتية والبصرية المعقدة، هذه التقنيات تعمل معًا لخلق عالم سينمائي متكامل، يحاكي الواقع أو يخلق عوالم خيالية جديدة، ويستهدف حواس المشاهد وعواطفه.

وفهم هذه التقنيات تعزز من تقدير الجهد الفني والإبداعي المبذول، كما يكشف عن الطريقة التي يُصاغ بها كل مشهد وكل لقطة بعناية فائقة، يتجلى هذا الإبداع

المتقن في شد انتباه المشاهد، مما يؤدي إلى تأثير عاطفي أو فكري قادر على إقناع المتلقي، إما بإحداث تغيير في أفكاره الراسخة أو بتأكيد ما يؤمن به.

ثانيًا/ سينمائية القصيدة الشعرية:

إن الفن، سواء كان شعريًا أو سينمائيًا، هو وسيلة لإعادة اكتشاف العالم من منظور جديد؛ الهدف ليس الوصول إلى نهاية العمل بقدر ما هو عيش التجربة الفنية التي تحملنا إلى عوالم إدراكية وشعورية أعمق. تكمن المتعة في الشعر من خلال استكشاف اللغة والصور والمعاني أثناء قراءته، وليس فقط في النتيجة النهائية؛ وبالمثل يشدنا الفيلم من خلال تطور مشاهده وموسيقاه وأحداثه، حيث تكون الرحلة السينمائية ذات قيمة بذاتها، وهذا ما أكد عليه Peter Wollen: "غاية الفن أن يمنحنا إحساسًا بالشيء، كما يرى لا كما يعرف... إن فعل الإدراك في الفن غاية بحد ذاته... تجربتنا في عملية البناء هي التي تحسب، وليس النتاج الذي اكتمل." (١٤)

شهد الشعر العربي المعاصر تحولات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون؛ منها محاولات دمج أساليب جديدة تتجاوز القوالب التقليدية، وتفتح آفاقاً للتجديد والتفاعل مع فنون أخرى، ومن هذه المحاولات توظيف التقنيات السينمائية؛ مثل المشهدية، والمونتاج، والتقطيع، والإيقاع البصري في الشعر، مما منح النص الشعري بعدًا حركيًا بصريًا فريدًا، تُعرف هذه الظاهرة بـ"سينمائية الشعر"(١٥)، وهي محاولة لاستلهام الخصائص السردية والبصرية للسينما ونقلها إلى القصيدة الشعرية.

إن سينمائية الشعر:(١٦) هي محاولة لتقريب النص الشعري من التجربة البصرية والحسية، حيث يصبح النص مثل "سيناريو" شعري يعتمد على الصورة المتتابعة

والمشهدية الحية، متجاوزًا السرد التقليدي الذي يعتمد على الوصف المجرد، بل هناك من قال: بأن " السينما والشعر شيء واحد"(١٧)، يهدف الشعراء إلى استغلال تقنيات السينما(١٨) لإحداث تأثير بصري قوي، بحيث يشعر القارئ كأنه "يشاهد" القصيدة في خياله، وليس فقط يقرأها. ومن هنا تتقاطع لغة الشعر بلغة السينما، حيث يصبح النص عبارة عن سلسلة من المشاهد الشعرية التي تشكل مشهداً كاملاً، كما يحدث في السينما.

إن التفاعل بين السينما والشعر لم يكن مجرد تقليد أو محاكاة، بل استلهام لآليات السرد البصري، مما أدى إلى تشكيل نوع جديد من الكتابة الشعرية يعتمد على التكثيف البصري والحركي، على سبيل المثال، يعمل الشعراء على تقطيع المشهد الشعري إلى "لقطات" صغيرة مترابطة، تُبرز التفاصيل الدقيقة دون إغفال الإطار العام.

يمكن القول إن علاقة الشعر بالسينما (١٩)علاقة عميقة تجمع بين فنّين لهما قدرة هائلة على التأثير في المتلقين، فالشعر يُعبر عن المشاعر والأفكار بلغةٍ مكثفة وعميقة تتجاوز الواقع إلى ما هو خيالي وأحيانًا رمزي، بينما تقدم السينما عالمًا بصريًا يمزج بين الصورة والصوت ليحاكي الحواس والمشاعر ويعرض قصصًا وأفكارًا بطرق مبتكرة ومؤثرة، ويذهب Christian Metzإلى القول: "أن الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها." (٢٠)

نشأت العلاقة بين الشعر والسينما منذ البدايات الأولى للسينما(٢١)، حيث استلهم صانعو الأفلام من الشعر عناصر جمالية وإبداعية، ووجد الشعراء في السينما وسيلة جديدة تُمكنهم من إيصال أفكارهم إلى جمهور أوسع بطرق مبتكرة بصريًا وسمعيًا.

ساهمت السينما في إثراء الشعر بصريًا وجعلته أقرب إلى الجماهير عبر تحويل النصوص الشعرية إلى مشاهد حية، ويتم ذلك عن طريق المونتاج، فيما أضاف الشعر لمسة شاعرية على الأفلام من خلال لغته الراقية وصوره العميقة.(٢٢)

تتجلى العلاقة بين الشعر والسينما في عدة جوانب، مثل: التوظيف الشعري في السيناريوهات والأفلام الشعرية التي تعتمد أسلوبًا بصريًا مليئًا بالرمزية والجمالية، وكذلك في الاقتباس(٢٣) المباشر من القصائد وتحويلها إلى مشاهد سينمائية تحاكي تجربة القراءة الشعرية على الشاشة.

تتيح تقنيات السينما للشعر مزيدًا من الحرية. إذ تمكن الشعراء من تجسيد المشاعر والأحداث بشكل حركي وديناميكي، مما يخلق نوعًا جديدًا من القصيدة التي تشبه "الفيلم" البصري أو المشهدي.

في هذا البحث، سنستعرض أوجه التعاون بين الشعر والسينما، وكيف أفاد كل فن للآخر ليعبر عن تجارب إنسانية مشتركة بطرق إبداعية تجذب المتلقي وتلامس مشاعره بعمق.

ثالثًا/ أهم التقنيات السينمائية في الشعر العربي المعاصر:

السيناريو Script: (٢٤)

هو "خطة العمل التي تتضمن وصف كامل للمشاهد واللقطات من الخارج، ووصف الحوادث والمواقف الدرامية مع وصف الحركة المفترضة للشخصيات، وكذلك الانتقالات الزمانية والمكانية لتلك الشخصيات وتفاعلها مع بعضها" (٢٥).

ترتكز العملية الفنية في كتابة السيناريو على مرحلتين، مرحلة كتابة (السيناريو) النص الأدبي، ومرحلة كتابة المخرج النص التصوير وفي هذه المرحلة

يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته الفنية التي تشمل التفاصيل التقنية والفنية كلها ليبدأ من ثمة العمل في الإنتاج والتصوير، يرى Pudovkin أن المخرج عندما يقوم بصياغة السيناريو الأدبي من جديد، يبدأ بمعالجة كل جزء فيه بعناية على أساس بصري مميز فهو يتخيل في ذهنه تسلسل المشاهد و الصور، و يتابع و يحدد نمو العمل الفني، سواء في أحداثه أم في شخصياته المختلفة.(٢٦)

إن السيناريو هو النص المكتوب الذي يُشكِّل الأساس لكل عمل سينمائي أو تلفزيوني، يُعدُّ السيناريو بمثابة تسلسل زمني للأحداث المصوَّرة على الشاشة، متضمّنًا الحوارات التي تدور بين الشخصيات، ووصفًا دقيقًا للمشاهد، والأماكن، والمواقع، إضافةً إلى توجيهات فنية موجهة إلى المخرج وفريق العمل مثل المصورين ومصممي الإضاءة، يمثل السيناريو خارطة طريق شاملة للفيلم أو العمل البصري، حيث يُحدد بدقة كل عنصر من عناصر القصة وكيفية تقديمها بشكل بصري ودرامي للجمهور، يُعتبر السيناريو من أهم مراحل صناعة الأفلام، إذ يُحول الفكرة الأساسية إلى شكل قابل للتنفيذ الفني.

ويؤكد Pudovkin أنه كلما أتقن كاتب السيناريو الناحية الفنية في عمله ازدادت فرصته في أن يرى قصته في الشاشة بالصورة التي تخيلها في ذهنه، ويمكن القول بأن كلما اقترب كاتب السيناريو من وصف صورة حكايته التي يتخيل ومن وصف أصواتها التي يسمع، استطاعت هذه الصور والأصوات أن تسرد لنا الحكاية من جديد في وسط سمع بصري في دراما فنية فيلمية أو تليفزيونية.(٢٧)

يظهر بوضوح في الشعر العربي المعاصر، تأثير السينما وتقنيات كتابة السيناريو، حيث يعمد الشعراء إلى توظيف الصور الشعرية المكثفة والانتقالات السريعة بين المشاهد، بالإضافة إلى استخدام الحوار الداخلي والخارجي للشخصيات، مما يضفي على القصيدة طابعًا أشبه بكونها سيناريو مصغرًا. هذه العلاقة بين السينما والشعر تعكس قدرة الشعر الحديث على استلهام الأدوات السينمائية لصياغة مشاهد حية وديناميكية، تمس وجدان القارئ وتمنحه تجربة بصرية وعاطفية مميزة.

من أبرز الأمثلة على هذا التداخل، قصائد صلاح عبد الصبور، وخاصة في "الناس في بلادي" [٢٨]، حيث يصور الشاعر المجتمع عبر مشاهد متتابعة نابضة بالحياة، وكأنها لقطات متلاحقة لكاميرا تسجل تفاصيل يومية بدقة وحساسية، كما نجد في الكثير من قصائد نزار قباني أسلوبًا سرديًا يجمع بين المغامرة والدراما، مما يجعل القارئ يعيش التجربة وكأنه يشاهد فيلمًا شاعريًا، ومن الخصائص اللافتة في القصائد المتأثرة بالسينما اعتمادها على الحوار، فمن خلال المزج بين الحوار الداخلي والخارجي، يمكن للشاعر أن يعكس تعقيدات النفس البشرية ويخلق تفاعلًا بين الشخصيات داخل النص، تمامًا كما تفعل السينما في التعبير عن دراما الشخصيات.

المونتاج MONTAGE: [٢٩]

هو "فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، ويقابلها في اللغة الانجليزية كلمةEdit ، أمّا كلمة مونتاج فهي مأخوذة عن اللغة الفرنسيةMontage ، ونستطيع أن نسميه في اللغة العربية "التوليف" أو "التركيب"، وباختصار يمكن أن نبسّط تعريفه في جملة واحدة، وهي: "عملية تحرير للفيديو من قص وإضافة مؤثرات

وكتابات وصور ولقطات" [٣٠]، يقول بلاش عن المونتاج:" بناء متحرك لمادة الصور في الفيلم، هو فن خاص جديد خلاق." [٣١]

وهكذا يُعتبر التقطيع (أو ما يسمى "المونتاج" في السينما) [٣٢] أحد أهم التقنيات السينمائية التي يستخدمها الشعراء العرب المعاصرون، يقوم الشاعر بتقسيم النص إلى مقاطع قصيرة ومشاهد مستقلة، ويتنقل بين هذه المشاهد بسرعة، تماماً كما يحدث في السينما عندما تنتقل الكاميرا من مشهد لآخر.

مثال على ذلك يمكن ملاحظته بشدة في أشعار محمود درويش، حيث ينتقل من مشهد إلى آخر، عارضًا رؤى مختلفة ومتقاطعة عبر قصيدته "جدارية" [٣٣]، حيث يستخدم درويش مشاهد متتابعة تصور رحلة حياة الإنسان وتجربة الموت بطريقة تتشابه مع تقنيات المونتاج السينمائي.

إن السبب الرئيس الذي جعل المخرجون السينمائيون والكتاب، يعتمدون على تقنية المونتاج هو: توفير التنوع، تغيير المناظر حينما تستدعي الحكاية ذلك، التخلص من المقاطع غير مرغوبة في الحدث... [٣٤]

التصوير البصري [٣٥]:

تعتمد السينما بشكل كبير على خلق صور بصرية قوية تترك أثرًا في ذهن المشاهد، وينقل الشعراء هذه التقنية إلى الشعر عن طريق بناء صور شعرية تثير الخيال. يتم توظيف صور حية وقوية تجعل القارئ يشعر كأنه "يشاهد" المشهد وليس فقط يقرأه.

يرى أرسطو أن العقل البشري يعتمد على الصور التي تُستمد من الواقع المحسوس لفهم المفاهيم المجردة. بمعنى أن أي فكرة أو مفهوم لا يمكن تصوره إلا إذا

تم تمثيله بصورة ذهنية مرتبطة بشيء مرئي أو محسوس، لذلك يقول: " لا تفكر الروح أبدًا من دون صور".(٣٦)

وهكذا فالصورة " تغوص عميقًا في الشعر، وتأخذ منه رموز متتالية تبعث في المتلقي حسًا متعاليًا، يأخذ مصداقيته من تطابق أو أمر اختراق رموز الحياة وأشكالها مع رموز اللغة وأشكالها، والصورة هي حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل." (٣٧) الصورة الشعرية ليست مجرد وصف أو تصوير بلاغي، بل هي وسيلة الشاعر لتوسيع أفق النص، حيث تفتح أمام المتلقي أبعادًا خيالية ومعرفية لا حدود لها. تعبّر الرموز اللغوية في الشعر عن المعاني بطريقة غير مباشرة، مما يتيح للقارئ فرصة تفسيرها وتأويلها وفق تجربته الشخصية، هذه الرموز قد تكون كلمات تحمل دلالات ثقافية، تاريخية، أو نفسية. هذه الرموز اللغوية تُثير تفاعلًا داخليًا لدى المتلقي، فتجعله يشعر بأن النص يخاطبه بشكل شخصي، وهذا التفاعل يعمق ارتباطه بالقصيدة ويزيد من تأثيرها العاطفي والجمالي عليه، على سبيل المثال نجد في قصائد الشاعر أدونيس تصويرًا(٣٨) بصريًا دقيقًا، مثل: وصفه للمدينة والأماكن المتعددة بأبعاد حركية تجعل من القصيدة عرضًا بصريًا للمشاهد، وهكذا الصورة الشعرية والرموز اللغوية هما أداتان أساسيتان لخلق التفاعل بين النص الشعري والمتلقي، حيث تعبر الأولى عن المعاني بشكل فني، بينما تعمل الثانية على تحفيز الخيال وإثراء التجربة القرائية.

التشبيه بالمشاهد السينمائية:

يُستخدم التشبيه السينمائي عبر تصوير مشاهد طبيعية أو حضرية وكأنها لقطات سينمائية، ليحاكي الشاعر بطريقة أدبية عرض مشهد سينمائي، قد يستخدم الشعراء

هذا الأسلوب لجعل النص يبدو وكأنه يسرد قصة مصورة، وهو بذلك أسلوب شعري يقوم فيه الشاعر بتكوين صور أو مقاطع شعرية تشبه مشاهد سينمائية متحركة، سواء من حيث التركيب البصري، التتابع الزمني، أو التفاصيل الدقيقة.

يظهر ذلك بقوة في قصائد صلاح عبد الصبور، فيظهر استخدامه لهذه التقنية بوضوح، إذ يصور مشاهد الحياة اليومية بنظرة الشاعر الذي يراقب ويصف كأنه يصور لقطة سينمائية، مثل قصيدة "الظل والصليب" [٣٩]، هذه القصيدة غنية بالمشاهد المتتابعة التي تُظهر صراعات الإنسان وألمه.

التركيب الزمني والتحولات الزمنية:

في السينما، يمكن الانتقال بين أزمنة مختلفة في الفيلم، وهذه التقنية وجدت طريقها إلى الشعر الحديث عبر الانتقال الزمني داخل النص الشعري، حيث يتنقل الشاعر بين الماضي وربما المستقبل الفلاش باك(**Flashback**) أو **الفلاش فورواردFlashforward)**، فيستخدم الانتقال بين الأزمنة لإثراء التجربة الإبداعية وتعميق المعنى، انتقال الشاعر بين الماضي والمستقبل يشبه تمامًا التقنيات السينمائية في خلق مشاهد متداخلة زمنياً، مما يثري النص ويعطيه أبعادًا فنية وفكرية. يُستخدم هذا الانتقال للتعبير عن رؤى عميقة وتوصيل معانٍ مركبة تربط بين التجربة الشخصية والزمن الإنساني بشكل عام.

مثلاً، في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش [٤٠]، هناك انتقال زمني ضمني حيث يتنقل بين الأحداث والذكريات، في حركة مشابهة لحركة الكاميرا عبر الأزمنة المتعددة.

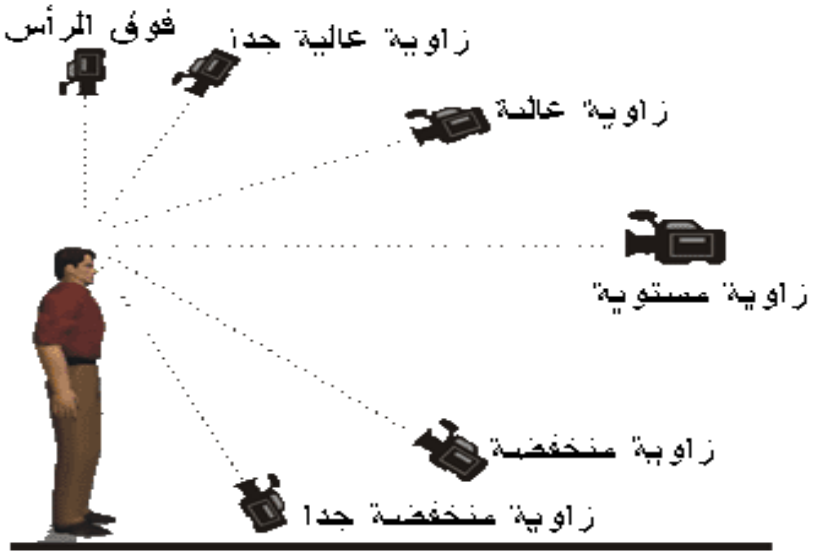
تلعب **الكاميرا CAMERA** [٤١] دورًا محوريًا في التقنيات السينمائية، حيث تُعد أداة المخرج الأساسية لتجسيد رؤيته البصرية ونقل المشاعر والأحداث إلى الجمهور، تعتمد الكاميرا على استخدام زوايا التصوير، وحركاتها، والعدسات المختلفة لتشكيل اللقطات التي تخدم السرد القصصي، على سبيل المثال، تُستخدم اللقطات القريبة (Close-ups) لتسليط الضوء على تعابير الوجه والتفاصيل الدقيقة التي تُعزز من تأثير المشاهد العاطفية، في المقابل تُوظف اللقطات الواسعة (Wide shots) لعرض البيئة المحيطة وإبراز العلاقة بين الشخصيات ومحيطها.

ويوضح الجدول التالي أهم اللقطات التي تستخدم: [٤٢]

المسمى باللغة الانجليزية	اختصار	الترجمة العربية	الشرح المختصر
Long shot	LS	اللقطة العامة	هي لقطة تظهر مشهدا بشكل عام حيث يمكنك رؤية العديد من العناصر داخل المشهد وعادة ما تكون لقطة تاسيسية او افتتاحية لمشهد لتعريف المشاهد عن المكان العام لوقوع الحدث .
Medium shot	MS	اللقطة المتوسطة	هي لقطة متوسطة تظهر العلاقة بين الشخصيات من حوار او عراك او شخص يخوض تحديا... وتحدد كحجم بالقياس الي جسم الانسان من الراس حتي الركبة غالبًا ما تُستخدم هذه اللقطات لإنشاء شعور بالحركة أو التفاعل
Close shot	CU	اللقطة القريبة	هي لقطة قريبة تلفت انتباه المشاهد الى التفاصيل الدقيقة مثل تعابير الوجه وهمس الشفاه وحركة اليدين .. تستخدم لتسجيل المشاعر وردة الفعل
Over-the-Shoulder Shot	OTS	لقطة فوق الكتف	هي لقطة يتم فيها تصوير الشخصية من فوق كتف شخصية أخرى. تُستخدم هذه اللقطة بشكل شائع في الأفلام والبرامج التلفزيونية لإظهار المحادثات بين الشخصيات. تُظهر لقطة OTS وجهي الشخصيتين المشاركتين في المحادثة، مما يسمح للمشاهدين برؤية تعبيرات الوجوه .

كما تلعب حركات الكاميرا، مثل التتبع (Tracking) أو الدوران(Panning) ، دورًا في توجيه انتباه المشاهد وإضافة إحساس بالديناميكية، والعدسات بدورها، تُحدد مدى اتساع المشهد أو عمق المجال، حيث تُستخدم العدسات ذات الزاوية الواسعة لتوسيع الإطار، بينما تُركز العدسات الطويلة على عناصر محددة داخل المشهد، تصبح الكاميرا بهذا الشكل أداة مرنة تعكس الرمزية والجمالية، وتُساعد على تعزيز السرد السينمائي وجذب انتباه الجمهور.

إن التطور التاريخي الذي مرت به آلة التصوير السينمائي أسهم بشكل كبير في تحديد أدوارها الفنية والإبداعية، حيث اكتسبت عبر العقود تقنيات وأساليب متعددة تشمل الزوايا، الأحجام، والحركات المختلفة، مما جعلها أداة قوية في التعبير عن أعماق المشهد السينمائي وإحداثياته الفكرية والجمالية، وتسهم هذه الموروثات في تحويل النص المكتوب على الورق إلى صورة بصرية نابضة بالحياة، تعبر عن جوهر الفكرة بشكل أكثر تأثيرًا وعمقًا، مع التأكيد على البعد الجمالي الذي يسعى المخرج لتحقيقه في العمل السينمائي، وتكتسب زاوية تصوير الكاميرا أهمية بالغة[٤٣]، ليس فقط لأن تنوّع الزوايا يُضفي على المشاهد إثراءً بصريًا ونقاطَ رؤية متعددة، بل لأن كل زاوية تخلق منظورًا فريدًا يؤثر في إدراك المشاهد، فموضع الكاميرا — سواءً أكان مرتفعًا أم منخفضًا — وحركتها، إلى جانب الإضاءة والألوان ونوع العدسة، تلعب جميعها دورًا دراميًا حيويًا، كما أن لهذه العناصر وظائف متنوعة تعتمد بشكل كبير على فهم تأثيراتها، مما يمكّن المخرج من تحديد وضع الممثل (أو الموضوع المصوَّر) داخل الكادر، بما يخدم سياق المشهد ويسهّل متابعته على الشاشة، بالإضافة إلى ذلك، تُسهم الزاوية في تشكيل رؤية المتفرج للحدث وطريقة تفسيره لحركته. [٤٤]



صورة توضح أنواع زوايا التصوير. (٤٥)

إن هذه المرونة في التعامل مع آلة التصوير تتيح للمخرج تجاوز الأساليب التقليدية، حيث يصبح بإمكانه تطويعها بما يتماشى مع رؤيته الفنية، سواء كان العمل ينتمي إلى الأسلوب الواقعي أو الانطباعي، تتيح هذه الحرية الإبداعية للمخرج أن يجعل آلة التصوير جزءاً لا يتجزأ من الأحداث، سواء لتأمل التفاصيل الدقيقة أو لاستكشاف اتجاهات جديدة. بذلك، تتحول الكاميرا إلى عنصر فعّال في السرد البصري، يُثري العمل السينمائي ويمنحه طابعًا فريدًا.

هذا التنوع في تشكيل الكادر السينمائي واستخدام التقنيات الحديثة والمعاصرة يفتح آفاقًا جديدة أمام الإبداع، مما يمنح السينما القدرة على تجاوز حدودها التقليدية لتصبح وسيلة أكثر تأثيراً في نقل الأفكار والتجارب الإنسانية، " فكل لقطة في فيلم جيد إنما هي ثمرة الاختيار الدقيق إذ يجد المخرج أمامه مواضيع عديدة ولابد أن يختار في

النهاية موضوعاً واحداً منها سواء بدت اللقطة عادية للغاية أو غير عادية بشكل ملفت للنظر فلا بد أنها اختيرت عن قصد لأغراض محددة، ولابد أن يكون العنصر الرئيسي الذي سيطرًا على هذا الاختيار هو الذي ستؤديه اللقطة بالنسبة لغيرها من اللقطات المتصلة بها "[٤٦]

وهكذا لا توجد قاعدة صارمة تُلزم المخرج[٤٧] بتقييد نفسه بأسلوب معين عند اختيار اللقطات السينمائية، فالإبداع في هذا المجال يعتمد على حرية المخرج وقدرته على تطويع أدواته بما يخدم الفكرة والموضوع الذي يسعى لتوصيله إلى المتلقي، المخرج هو صاحب الرؤية الفنية، وهو من يحدد كيف يمكن للقطات أن تنقل المعنى بعمق وتأثير.

على سبيل المثال، إذا كان الموضوع يحمل طابعًا دراميًا مكثفًا، قد يميل المخرج إلى استخدام لقطات قريبة لإبراز المشاعر والانفعالات، في حين أن الموضوعات التي تتسم بالملحمية أو السرد الشامل قد تتطلب لقطات واسعة تركز على البيئة المحيطة وتفاصيل المشهد.

الهدف الأساسي هنا هو تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون، بحيث يتم اختيار الزوايا والأحجام والحركات للقطات بطريقة تعزز من فهم المتلقي للموضوع وتجذبه عاطفيًا وفكريًا، هذه الحرية تمنح المخرج مساحة للإبداع، تمكنه من التلاعب بالزمن، والمكان، والضوء، وحتى الإيقاع السينمائي ليعكس رؤيته الخاصة ويقدم تجربة فنية وجمالية متكاملة.

المبحث الثاني

"فاروق جويدة وتوظيفه المبتكر للغة السينما في الشعر"

أولًا/ فاروق جويدة، حياته ونشأته:(٤٨)

فاروق محمد جويدة، الاسم الذي ارتبط بالصحافة المصرية والأدب العربي، يمثل شخصية ثقافية بارزة تركت بصمة واضحة في المشهد الثقافي العربي.

يتميز كاتبنا، وإن صح التعبير نقول مخرجنا(٤٩) فاروق جويدة بشخصية إنسانية رقيقة، وحب عميق للناس والأدب، يعبر شعره عن هموم الإنسان البسيط، ويسعى إلى تحقيق العدالة والمساواة بين الناس.

نشأته وبداياته:(٥٠)

كاتب مصري، ولد فى ١٠ فبراير ١٩٤٦م بقرية (أفلاطون)، بمركز (قلين)، بمحافظة كفر الشيخ، وعاش طفولته في محافظة البحيرة.

أما عن طبيعة طفولته، فقد كان يشوبها الكثير من المآسي والحزن، فقضية الغياب والموت بدأت معه منذ وفاة أخوته الخمسة أثناء طفولته، قائلًا: "فقدت خمس أخوات في طفولتي، كان أكبرهم تسع سنوات... والحزن مطلوب لاستيعاب كمائن الأشياء"(٥١) ولكن عاش له من الأخوة ثلاثة: (عبدالعزيز- عبدالله- صبري)، وكان حينها يبلغ من العمر خمسة عشر سنة.

وبعد أن أتمّ مراحل تعليمه المدرسية؛ درس اختصاص الصحافة في كلية الآداب، وكانت أول علاقته بجامعة القاهرة أنه ذهب من العتبة للجامعة ماشيًا سيرًا على أقدامه، وكان يفتخر بأستاذه مندور قائلًا: "ويكفيني بالجامعة أن قلم محمد مندور

راجع شعري عندما كنت طالبًا"[٥٢]، وبعد تخرجه من كلية الآداب قسم الصحافة عام ١٩٦٨م، بدأ حياته المهنية في جريدة الأهرام إحدى أشهر وأقدم الصحف في مصر والعالم العربي، محررًا بالقسم الاقتصادي بجريدة بها، ثم سكرتيرا لتحرير الأهرام ١٩٧٥م، ثم مشرف علمي على الصفحة الثقافية بالأهرام عام ١٩٧٨، وهي أول صفحة ثقافية يومية في تاريخ الصحافة العربية، ثم رئيس تحرير الأهرام عام ٢٠٠٢م، عين للفريق الرئاسي واستقال منه احتجاجًا على الإعلان الدستوري المكمل (نوفمبر ٢٠١٢م).

يقول فاروق جويدة: "نشأتُ في بيئةٍ ثقافيَّةٍ، والدي كان من علماء الأزهر، وكان يهوى الثقافة، وكان رجل دين متفتحاً، كنا نتكلم في كُلّ شيء، وأذكر مرَّة أنني كنت أقرأ –وعمري عشر سنوات– (ألف ليلة وليلة)، وكنت أذهب إليه لأسأله فيما استغلق عليَّ فهمه، وكان يجيبني بصدر رحب.. لقد كانت في بيتنا مكتبة ضخمة تحوي أمهات الكتب من تراثنا العربي والإسلامي" [٥٣]. ويقول أيضًا: "كان والدي يحب الاستماع لأغاني أم كلثوم، موضحًا أن والده كان يحثه على تذوق كلمات أم كلثوم" [٥٤]، مما أثرى بلا شك تذوقه وقريحته الشعرية.

وكان "في كل يوم جمعة يطالعنا بمقالٍ كبير أقرب إلى الدراسة أو البحث العلمي يذيله بجزء من أشعاره ويتوجه بأبياتٍ رصينة ترتبط بمناسباتٍ معينة في حياة الوطن، ولأن شاعريته رقيقة وكلماته منتقاة، فإنه يستقر في وجدان البشر ويبقى في خزينة الذكريات عبر السنين، إن فاروق جويدة هو أفضل من كتب عن الحب بمعناه السامي ومفهومه الراقي، وهو الذى ملأ الدنيا أشعارًا وأفكارًا، ورغم ذلك فهو مشغول ومعني بمشكلات الناس وما يضايق البشر يكتب عن المأزومين ويتلقى رسائل أصحاب

الشكايات ويبحث عن حلولٍ لها ويخاطب المسئولين بشأنها، وله حساسية خاصة وشفافية شديدة تجاه إهدار المال العام أو محاولات السطو عليه، ولقد وظف شعره في خدمة الأغراض الإنسانية والأهداف الكبيرة" (٥٥).

مكانته الأدبية:

للشاعر فاروق جويدة مكانة خاصة لدى جمهور عريض من متذوقي الشعر العربي الذين يدركون قيمة المعاني والأفكار التي تقف وراء من يكتبون الأناشيد والأشعار، نظم من ألوان الشعر ابتداء بالقصيدة العمودية وانتهاء بالمسرح الشعري.

وفاروق جويدة هو كاتب نشيد الجيش المصري الباسل، وقد ارتبط دائمًا بالتاريخ الوطني في مصر، وهو واحد من أبرز شعراء العروبة أيضًا، تغنى بأمجادها وطرب معه الناس بأهازيجها(٥٦).

لقد وظف فاروق جويده شعره في خدمة الأغراض الإنسانية والأهداف الكبيرة(٥٧):

أولاً: إن فاروق جويدة تعبير عن جيل مصري كامل تخرج في مواجهة نكسة يونيو ١٩٦٧ وعاش صراعًا حقيقيًا بين كاريزما الزعيم ومرارة الهزيمة، فجاءت عباراته تعبيرًا أمينًا عن مرحلة أليمة في تاريخ الوطن عبر فيها الشعب المصري عن صموده وكسر حاجز الخوف وأزال آثار العدوان.

ثانيًا: إن انتماء فاروق جويدة – من البداية إلى النهاية – لصحيفة الأهرام هو تعبيرٌ عن استقراره النفسي وثبات طموحاته وإيمانه بأنه لا يصح إلا الصحيح؛ لذلك فإنه أصبح بحق رمزًا من رموز هذه الصحيفة العريقة في عقودها الأخيرة واستطاع أن يشد القراء فكرًا وثقافة وشعرًا.

ثالثًا: فاروق جويدة تعبير عن الريف والحضر عن مصر والعرب عن المحلية والعالمية؛ لذلك ربطته صلات وثيقة بشخصيات كبيرة أكبر منه سنًا من أمثال توفيق الحكيم ومحمد عبد الوهاب ونجيب محفوظ وغيرهم من الأدباء والمثقفين من العقد الذهبي في تاريخ الكنانة.

رابعًا: إن فاروق جويدة الذي ارتبط بمهرجانات الشعر العربي في مختلف أقطاره هو ذاته صاحب المقالات الجريئة والمواقف السليمة في مناسبات مختلفة ومتعددة، وهو الذي جعل الصحافة في خدمة الشارع ليرفع حاسة التذوق عند القراء ويحلق بهم في آفاق الأماني والأغاني فكان بحق ابن جيله وتعبيرًا صادقًا عن عصره ورمزًا من رموزنا الفكرية والثقافية.

خامسًا: إن فاروق جويدة متحفظٌ بطبيعته عازفٌ عن كثيرٍ من مظاهر البهرجة مكتفٍ بقدرٍ كبير من العزلة الهادئة والصبر الجميل، حتى ترى فى وجهه هدوء الشعراء الحالمين ونظرات المفكرين الكبار.

الأعمال الأدبية: (٥٨)

قدَّم للمكتبة العربيَّة أكثر من (٣٢) كتابًا خلال رحلته الإبداعيَّة في الشعر، والمسرح، والقضايا السياسيَّة والثقافيَّة، وأدب الرحلات:

- أوراق من حديقة أكتوبر (ديوان شعر) ١٩٧٤م.
- حبيبتي لا ترحلي (ديوان شعر) ١٩٧٥م.
- أموال مصر: كيف ضاعت (اقتصاد) ١٩٧٦م.
- ويبقى الحب (ديوان شعر) ١٩٧٧م.
- وللأشواق عودة (ديوان شعر) ١٩٧٨م.

- فى عينيك عنواني (ديوان شعر) م.
- الوزير العاشق (مسرحية شعرية) ١٩٨١م.
- بلاد السحر والخيال (أدب رحلات) ١٩٨١م.
- دائماً أنت بقلبي (ديوان شعر) ١٩٨١م.
- لأني أحبك (ديوان شعر) ١٩٨٢م.
- شيء سيبقى بيننا (ديوان شعر) ١٩٨٣م.
- طاوعني قلبي في النسيان (ديوان شعر) ١٩٨٦م.
- لن أبيع العمر (ديوان شعر) ١٩٨٩م.
- زمان القهر علمني (ديوان شعر) ١٩٩٠م.
- قالت (خواطر نثرية) ١٩٩٠م.
- كانت لنا أوطان (ديوان شعر) ١٩٩١م.
- شباب في الزمن الخطأ ١٩٩٢م.
- آخر ليالي الحلم (ديوان شعر) ١٩٩٣م.
- دماء على أستار الكعبة (مسرحية شعرية)١٩٨٧م.
- الخديوي (مسرحية شعرية) ١٩٩٤م.
- من يكتب تاريخ ثورة يوليو؟ القضية والشهادات.
- موقف وقضية.
- ترجمت بعض قصائده ومسرحياته إلى عدة لغات عالمية منها الإنجليزية والفرنسية والصينية واليوغوسلافية، وتناول أعماله الإبداعية عدد من الرسائل الجامعية فى الجامعات المصرية والعربية.

- هوامش حرّة: (العنوان الثابت لمقاله بجريدة الأهرام) ٢٠٢٤م.

قصائده المغناة:

غنت له سمية قيصر قصيدة بعنوان "في عينيك عنواني"[٥٩]، كما غنى له كاظم الساهر قصيدة "لو اننا لم نفترق" وقصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمى"، وغنت له فرقة الخلود اليمنية قصيدة "اغضب". وغنت له فرقة عقد الجلاد السودانية أغنية عذرا حبيبي.

الجوائز والأوسمة:

- جائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠١م.

- فاز بجائزة كفافيس الدولية في الشعر، وتسلم الجائزة في احتفالية أقيمت في مدينة "قوله" باليونان في الثاني من شهر سبتمبر ٢٠٠٧م، وهى جائزة تمنح للمبدعين من مصر واليونان، وتحمل اسم شاعر الإسكندرية العالمي كفافيس بهدف تنمية العلاقات الثقافية بين اليونان ومصر [٦٠].

الجو العام للقصيدة:

تتألف القصيدة من سبعين بيتًا شعريًّا، قمتُ بتقسيمها إلى ثمانية مشاهدَ متكاملة، حيث يعكس كلُّ مشهدٍ جانبًا من جوانب الفكرة الرئيسية، مما يُضفي تنوعًا وتدرجًا على الأحداث والعواطف التي تعبر عنها القصيدة. هذا التقسيم يُسهم في تسهيل فهم السياق العام وتفاصيله، كما يُبرز تطور الموضوع بشكلٍ متسلسل ومتناغم، مما يجعل القصيدة أكثر تأثيرًا وإمتاعًا للقارئ، وقد أبدع الشاعر في صياغتها ليجسد بصدق الواقع المتأزم لأمته، فجاءت الأبيات كلوحة قاتمة، تنبض بالتفاصيل التي تعكس أوجاع الحاضر والتحديات الجسيمة التي تواجهها، اعتمد

الشاعر في تصويره على صور بلاغية بديعة وكلمات تحمل وقعًا قويًا، مثل: "سيخلف"، "سيولد"، و"غدًا سيخرج"، هذه العبارات تتابعت بأسلوب أشبه بالمشاهد السينمائية المتحركة؛ لتلتقط بدقة نبض المعاناة وتروي حكاية الألم والأمل معًا.

نجح الشاعر في توظيف هذه الصور والتعبيرات لتجسيد المشاهد بألوان قاتمة، تعكس مشاعر الألم والإحباط التي تخيم على مجتمعه، إلا أن الأمل، رغم خفوته، يلوح بين طيات التعبير، مشيرًا إلى إمكانية النهوض مجددًا، وإن بدا بعيد المنال. بذلك، استطاع الشاعر أن يوازن بين وصف الواقع واستشراف المستقبل، مجسدًا عمق إحساسه بمصير أمته.

يتلاشى الأمل أمام تحديات الواقع الصعبة، حيث يمتد الفراغ الكئيب كصحراء جرداء بلا حدود، بينما يبدو السيف الخشبي وكأنه ظل هش لا يقوى على مواجهة صلابة الواقع، يصدر صوتًا أجوفًا يعكس ضعفه، أما الحلم، ذلك النور الخافت الذي كان يومًا ما يشع بالأمل، فهو الآن مرتعدًا أمام الظلمات التي تحيط به من كل جانب، في هذه الصورة، التي تبدو بتكوينها السينمائي غاية في الإتقان، يعكس الشاعر يأسًا عميقًا ويصور مستقبلاً غامضًا بلا ملامح واضحة، تتسلل الكاميرا إلى عينيه، لتكشف عن عمق معاناته، وتؤكد أن بصيص الأمل قد اندثر، تاركًا الصمت يهيمن على المشهد، كأنه شهادة على استسلام أمام واقع لا يرحم.

مشاهد كهذه ليست مجرد تصوير لحالة فردية، بل هي مرآة تعكس أزمة مجتمع بأكمله، حيث تتداخل عناصر الألم والفراغ واليأس، لتشكل صورة متكاملة تعبر عن حاضر مأزوم ومستقبل مجهول.

تُجسِّد هذه الأبيات قالبًا دراميًا متكاملًا، ينطلق من ظلمات اليأس ويعود إليها، في دورة مغلقة تحاكي دائرة الحياة. يظهر الشاعر هنا بمهارة كاتب سيناريو بارع، يصوغ مشهدًا شعريًا مليئًا بالتوتر والتأثير. يبدأ الفارس في سعيه المضني نحو بريق الأمل، ليجد في نهاية المطاف أن هذا الأمل لم يكن سوى سراب بعيد المنال. تنتهي القصيدة بنهاية تترك القارئ في حالة تأمل عميقة، يعيد فيها التفكير في المعاني الكامنة وراء الكلمات، وربما يعثر على أسئلة أكثر من الإجابات.

عتبة العنوان:

إن العنوان، كعتبة نصية، يؤدي وظيفة جمالية وإغرائية تسحر القارئ وتدفعه لاكتشاف ما وراءه، فهو لا يقتصر على كونه مدخلاً للنص، وهو أيضًا مرآة تعكس عمق محتواه ودلالاته، وتشكل توقعاً مبدئيًا لما سيواجهه القارئ داخل النص، ويستكشف بنيته اللغوية، ويستشف دلالاته الرمزية [٦١].

يحمل هذا العنوان في طياته دلالات عميقة ويشير إلى مضمون قصيدي غالبًا ما يتناول مشاعر الوحدة واليأس والخيبة. هذا العنوان البسيط والقوي في آن واحد يستخدم لغة حاسمة ومباشرة للتعبير عن حقيقة مؤلمة قد يواجهها الإنسان في حياته [٦٢].

وتتكون بنية المركب الإسنادي لهذا العنوان من الوحدات التركيبية الآتي:

في هذه الجملة، لدينا مركبان إسناديان متصلان ببعضهما البعض، وهما:

- مركب إسنادي في الجملة الأولى: "لا تنتظر أحدا"، والمعنى الكامل للجملة: لا تنتظر أحداً (أي لا تنتظر أنت أحداً).
- مركب إسنادي في الجملة الثانية: "فلن يأتي أحد"، المعنى الكامل للجملة: فلن يأتي أحد (أي لن يأتي أحد إلى هنا)، هناك علاقة سببية بين الجملتين:

الجملتان مرتبطتان بعلاقة سببية، حيث أن عدم انتظار أحد هو السبب في عدم مجيء أحد، وأن الجملة الثانية تؤكد على معنى الجملة الأولى، وتشدد على حقيقة أن الانتظار لا فائدة منه. إن الحروف الناسخة تلعب دوراً مهمًا في بناء الجملة وتحديد معناها، (لا تنتظر – لن يأتي).

ثانيًا/ نص السيناريو: [٦٣]

المشهد الأول: (السقوط من القمة)

لا تنتظـــــر أحـــــدًا ... فلـــــن يـــــأتي أحـــــد

لـــــم يبـــــق شـــــيءٌ غيـــــرُ صـــــوتِ الـــــريحِ

والســـــــــــــــيفِ الكســـــــــــــــيحِ [٦٤]

ووجـــــــــــهِ حُلـــــــــــمٍ يرتعـــــــــــدْ [٦٥]

الفـــــــارسُ المخـــــــدوعُ ألقـــــــى تاجَـــــــهُ

وســـــطَ الريـــــاحِ وعـــــاد يجـــــري خائفًـــــا

واليـــــأسُ بالقلـــــبِ الكســـــيرِ قـــــد اســـــتبدْ

المشهد الثانى: (الهروب من الماضى)

صـــــوَرٌ علـــــى الجـــــدران ترصُـــــدها العيـــــون

وكلمـــــــا اقتربـــــــت ...تُطِـــــــلُ وتبتعـــــــد

قـــــــد عـــــــاد يـــــــذكر وجهَـــــــهُ

والعـــــــــزمُ فـــــــــي عينيـــــــــهِ

والأمجـــــــــادُ بـــــــــين يديـــــــــهِ

والتـــــــاريخُ فـــــــي صـــــــمتٍ ســـــــجد

المشهد الثالث: (الوحدة في الشتاء القارس)

الفـــارسُ المخـــدوع فـــي ليـــل الشـــتاءِ
يـــدورُ مـــذعورًا يفـــتشُ عـــن ســـند
يســـري الصـــقيعُ فـــي وجـــوهِ النـــاسِ
تُنبِـــتُ وحشُـــةٌ فـــي القلـــب
يَفـــزع كـــل شـــيء فـــي الجســـد

المشهد الرابع: (التخلي والخيانة)

فـــي ليلـــة شـــتويةِ الأشـــباحِ
عـــاد الفـــارسُ المخـــدوعُ منكســـرًا
يجُـــرُ جـــوادَهُ
جثـــثُ الليـــالي حولَـــه
غيـــرَ الندامـــةِ مـــا حصـــد
تـــرك الخيـــولَ تفـــرُ مـــن فرســـانِهَا
كانـــت خُيُولِـــك ذات يـــومٍ
كـــالنجومِ بـــلا عـــدد

المشهد الخامس: (اليأس والاستسلام)

أســـرفتَ فـــي البيـــع الـــرخيصِ
وجئـــتَ ترجـــو مـــن أعاديـــكَ المـــدد
بـــاعوكَ فـــي هـــذا المـــزادْ

فكيـــــف تســـــمعُ ســـــيفَ جـــــلادٍ وعـــــد
الفـــــارسُ المخـــــدوعُ ألقـــــى رأسَـــــه
فـــــــــــــــوقَ الجِـــــــــــــــدارِ
وكـــــلُ شـــــيءٍ فـــــي جوانحِـــــه همـــــد
هرَبـــــت خيولُـــــك مـــــن صـــــقيعِ اليـــــأسِ
فالشـــــــطآنُ حاصـــــــرها الزَبـــــــد (٦٦).
لا شـــــــــيءَ للفرســـــــــانِ يبقـــــــــى
حـــــــــين تنكســـــــــرُ الخيـــــــــولُ
ســـــــــوى البريـــــــــقِ المرتعـــــــــد
وعلـــــى امتـــــدادِ الأُفْـــــقِ تنتحـــــبُ المـــــآذن (٦٧).
والكنـــــــــــــائسُ.. والقِبـــــــــــــابُ
وصـــــــــوتُ مســـــــــجونٍ ســـــــــجد
هَـــــــذي الخيـــــــولُ ترهلـــــــت (٦٨).
ومواكـــــــــــــبُ الفُرســـــــــــــانِ
ينقُصـــــــها مـــــــع الطهـــــــرِ الجَلـــــــد
هـــــذا الزمـــــانُ تعفنـــــت فيـــــه الـــــرؤوسُ
وكـــــلُ شـــــيءٍ فـــــي ضـــــمائرِهَا فســـــد
إن كـــــــــان هـــــــــذا العصـــــــــرُ
قـــــــد قطـــــــع الأيـــــــادي والرِقـــــــابَ

فكيـــــف تـــــأمنُ سُـــــخطَ بركـــــانٍ خَمَـــــد
هَـــــــــذي الخيـــــــــولُ العـــــــــاجزة
لـــــن تســـــتطيعَ الـــــرَكض فـــــي قمـــــمِ الجبـــــالِ
وكـــــلُ مـــــا فـــــي الأُفـــــقِ مـــــن أمطـــــارٍ ورعـــــد
مـــــــاذا ســـــــيبقى للجـــــــوادِ إذا تهـــــــاوى
غيـــــرَ أن يرتـــــاحَ فـــــي كفـــــنٍ ولحـــــد
الفـــــــــارسُ المكســـــــــور ينظـــــــــر
والســـــــــماءُ تطـــــــل فـــــــي غضـــــــب
وبـــــين دموعِهـــــا تخبـــــو مواثيـــــقٌ وعهـــــد

المشهد السادس: (المزاد والخديعة)

خـــــــدعوكَ فـــــــي هـــــــذا المـــــــزادِ
ظننـــــــــتَ أن الســـــــــم شـــــــــهد
قتلـــــــــوك بـــــــــالأمس القريـــــــــب
فكيـــف تســـأل قاتليـــك بـــأن تمـــوتَ بحبـــل وُد
قـــد كنـــت يومًـــا لا تـــرى للحُلـــم حـــدا أي حـــد
والآن حاصـــرك المُرابـــي فـــي المـــزاد بـــألف وغـــد [٦٩].
هـــذا المُرابـــي ســـوف يُخلِـــف كـــل يـــومٍ ألـــف وعـــد

المشهد السابع: (الأمل في المستقبل)

لا تحزنـــــــــي أمَ المـــــــــدائنِ لا تخـــــــــافي

ســـــوف يوُلـــــد مـــــن رمـــــادِ اليـــــوم غـــــد
فغـــــدًا ســـــتنبت بـــــين أطـــــلالِ الحِطـــــام
ظـــــــــــــــلالُ بســـــــــــــــتانٍ .. وورد
وغـــدًا ســـيخرج مـــن لظـــى هـــذا الركـــامِ(٧٠).
صـــــــــــهيلُ فرســـــــــــانٍ .. ومجـــــــــد

المشهد الثامن: (نهاية الفارس وانتظار الخلاص)

الفـــارسُ المكســـورُ ينتظـــرُ النهايـــةَ فـــي جلـــد
عينـــــــان زائغتـــــــانِ، وجـــــــهٌ شـــــــاحبٌ
وبريـــــقُ حُلـــــمٌ فـــــي مآقيـــــهِ جمـــــد (٧١).
لا تنتظـــــر أحـــــدًا ... فلـــــن يـــــأتي أحـــــد
فـــــالآنَ حاصـــــركَ الجليـــــدُ، إلـــــى الأبـــــد

ثالثًا/ توظيف التقنيات السينمائية في القصيدة:

تُجسد هذه القصيدة ببراعة عناصر السيناريو والمونتاج، مما يجعلها أشبه بمشهد سينمائي يتناغم فيه السرد الشعري مع التقنيات البصرية والدرامية.

المشهد الأول: (السقوط من القمة)

يفتتح القصيدة بمشهد درامي مُصور غني بالتقنيات السينمائية، حيث تُبرز الأبيات حالة سقوط بطلٍ رمزي من قمة المجد أو الوهم، يتجلى استخدام السينما في النص من خلال عناصر عدة.

الحبكة **Plot**: [٧٢]

قبل التطرق إلى التقنيات السينمائية المستخدمة في المشهد الأول، من الضروري أولاً التركيز على أبرز العناصر الدرامية في القصيدة، وهي الحبكة: التي تعني الترتيب المنطقي للأحداث المتسلسلة في العمل الأدبي، والتي تشكل نسقًا مترابطًا يدفع القصة إلى الأمام، فهي بذلك "مصطلح أدبي / فني يُستخدم لوصف طريقة كتابة الجزء الرئيسي من القصة وبقية أحداثها مع مراعاة ترابط الأحداث بعضها ببعض في نمط معين، وتسلسل يخدم غرض القصة أو الدراما مع تنظيم المعلومات والأحداث بطريقة منطقية ومشوقة، ويجب أن يُراعي الكاتب أن لا تسيطر بعض أجزاء القصة على غيرها". [٧٣]

تُعد الحبكة بمثابة الهيكل الأساسي الذي يربط بين الشخصيات والأحداث، ويكشف عن المعنى الكلي للعمل، تتباين أنماط الحبكة بين البسيطة والمعقدة، وتتضمن عادة عناصر أساسية[٧٤] كالبداية والتصعيد والذروة والحل، أرسطو يُعرّف الحبكة بأنها "روح التراجيديا"، وهي الترتيب المنهجي للأحداث بطريقة تجعل القصة ذات مغزى وتهدف إلى إثارة مشاعر معينة لدى الجمهور، مثل الشفقة والخوف.

تسير القصيدة في تسلسل درامي متماسك، حيث تبدأ باليأس "لا تنتظر أحدًا ... فلن يأتي أحد" يتوسطه صراع: "قد عاد يذكر وجهَهُ..."، "الصقيع في وجوه الناس"، ليصل الصراع إلى الذروة كما في قوله: "الفارسُ المخدوعُ ألقى رأسَه فوقَ الجِدارِ"، "باعوكَ في هذا المزاد..."، ثم الحل الؤقت والهبوط "هذا الزمانُ تعفنت فيه الرؤوسُ"، لتنتهي القصيدة بتأكيد الخسارة: "فالآنَ حاصركَ الجليدُ، إلى الأبد"، تعتمد الحبكة على تصعيد التوتر من خلال تصوير انكسار الفارس وخيانته، وصولًا إلى

ذروته في فقدانه كل شيء، لتختم بتقديم أمل مستقبلي ضعيف مع تأكيد الخسارة، تاركة القارئ في حالة من التأمل العميق حول الانكسار والتجدد.

وإذا تأملنا هذا المشهد بعمق، نجد أنفسنا أمام كاتب متمكن من تقنيات العمل الدرامي، يجيد حبك الأحداث ببراعة فائقة، لقد وظف الحبكة بحرفية واضحة، مبرزًا عناصرها الأساسية: البداية التي تُهيئ القارئ للدخول في أجواء النص، الذروة التي تجسد لحظة الانفجار الدرامي والمواجهة الحاسمة، والنهاية التي تختم القصة بمشهد يحمل في طياته دلالات الانكسار واليأس، إنه فاروق جويدة، الذي يمتلك قدرة استثنائية على تطويع اللغة والصورة الشعرية لخلق عالم يموج بالمشاعر والتوترات بأسلوبه، يجعل القارئ شريكًا في معايشة الأحداث، متنقلًا بين قوة الحلم وانكسار الواقع، ليقدم دراما أدبية متكاملة الأركان تعكس عمق خبرته ووعيه بالفن الدرامي.

اللقطات (Camera Shots) [٧٥]:

اللقطات في إبراز عناصر المشهد بطريقة درامية مكثفة، واللقطة هي: "أصغر وحدة في الحدث السينمائي"[٧٦]، كما تُعَد المادة الأساسية للغة السينمائية، حيث تتكوَّن المشاهد والصور السينمائية من سلسلة لقطات متصلة تنسج الصورة الكاملة ثم تتشكل المشهد. وفي هذا السياق، يُبرز الفعل المركزي "السقوط" والفرار (كما في "عاد يجري خائفًا")، معبّراً عن حركة ترمز[٧٧] إلى التحوُّل من موقع القوة والهيمنة (القمة) إلى حالة الهزيمة والانكسار.

اللقطة الواسعة Wide Shot: هي "إحدى تقنيات التصوير السينمائي التي تُظهر مساحة واسعة من المشهد، بما يشمل الشخصيات الرئيسية والبيئة المحيطة بها، تُستخدم عادةً لتوضيح الموقع العام للأحداث وإبراز العلاقة بين الشخصيات

والمكان."[٧٨]

تتجلى اللقطة الواسعة في قوله: "لم يبق شيءٌ غير صوت الريح"، التي تصف مشهدًا عامًا للطبيعة الصامتة والمقفرة، ما يعكس إحساسًا عميقًا بالوحدة والخواء، هذا التصوير يمتزج بسلاسة مع الحركة الشاقولية للكاميرا، **(الاستحوار الشاقولي، العامودي PANORAMIQUE)** وهو "حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى، أو العكس، أو مسارها بشكل قوس دائري، يجعل منها حركة قابلة لتجسيد حركة شخص لا يتحرك بل وإلى استعادة مجال واسع بسرعة"[٧٩]، تخيل حركة الكاميرا تصعد من التاج الملقى على الأرض نحو السماء، تعبيرًا عن فقدان الهيبة والمجد، ثم تعود للأسفل مع الفارس الهارب تعبيرًا عن الانكسار والخوف.

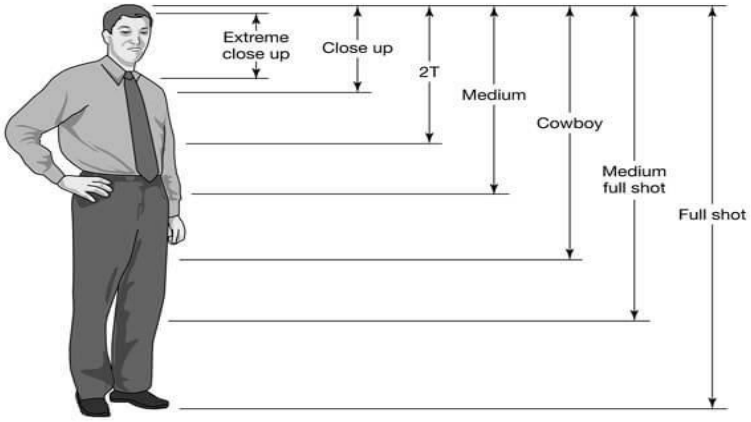
ثم يظهر الدور الفعال **للقطة المتوسطة (Medium Shot)** ، والتي تعرف بأنها: " لقطة تظهر العلاقة بين الشخصيات من حوار أو عراك أو شخص يخوض تحديا... وتحدد كحجم بالقياس إلى جسم الإنسان من الرأس حتى الركبة وتقنيا تستخدم كنقطة وصل أو ربط بين اللقطة العامة أو اللقطة المقربة غالبًا ما تُستخدم هذه اللقطات لإنشاء شعور بالحركة أو التفاعل".[٨٠]

تُبرز هذه اللقطة في اللحظة الرمزية لانهيار الفارس، حيث يلقي تاجه في مشهد درامي يعبر عن تخلٍّ نهائي عن المجد والسلطة، هذه اللحظة تقف كذروة العمل الفني، مُظهرة التحول الكبير من العظمة إلى الانكسار، وهي دليل على قدرة النص على المزج بين تقنيات سينمائية وتعبير شعري لخلق مشهد بصري متكامل يلامس أعماق المتلقي.

أما **اللقطة القريبة(Close-Up)** ، "هي لقطة تلفت انتباه المشاهد إلى التفاصيل الدقيقة مثل تعابير الوجه وهمس الشفاه وحركة اليدين[٨١] وغالبا تستخدم لتسجيل المشاعر وردود الفعل مثل الحزن، الفرح والغضب والبكاء.... الخ"[٨٢]، فهي تركز على "وجه حُلم يرتعد"، مسلطة الضوء على تفاصيل الحلم المنكسر، الذي يبدو ككائن حي يرتجف خوفًا، هذا التركيز يبرز الهشاشة والانكسار بأسلوب مؤثر، حيث يصبح الحلم رمزًا [٨٣] لما كان يمكن تحقيقه، لكنه بات الآن أسير الخوف والخيبة، لذلك نجد درامية الفيلم وجاذبيته لا تأتي مما يصوره المخرج، وإنما من كيف يصوره... وهو إذ يبتكر تصوره الحسي يمنحه تضمينات ورؤى يمكنها أن تقوم على رموز واستعارات لعمليات ذهنية أو وجدانية، تكون قابلة للقراءة من قبل المتلقي[٨٤].

والانتقال من اللقطة المتوسطة إلى اللقطة القريبة لخلق تأثير بصري ومعنوي يعزز المشهد ويبرز التفاصيل الدقيقة، تعرف في التقنيات السينمائية باسم: **الوصلات في المحور RACCORD**[٨٥]، فالانتقال هنا يُبرز التفصيل العاطفي الداخلي (ارتعاش الحلم)، مما يعمّق الشعور بالخيبة والخوف.

أنواع اللقطات الاساسية في التصوير بناء على جسم الانسان: (٨٦)



الفلاش باك: (Flashback)، هو "عود القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة"(٨٧)، وهو "طريقة لرواية القصة السينمائية من خلال تذكر البطل لأحداث حصلت معه في الماضي بدلاً من عرضها بالطريقة المعتادة، وعادة يتم ذلك من خلال انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة، واستحضار دفقات متتابعة من الذكريات التي لا تتم دفعة واحدة، ومن أشهر رواد هذه الطريقة في السينما المصرية المخرج "سعيد مرزوق" الذي استخدمها في معظم أفلامه".(٨٨)

تأتي عبارة "الفارس المخدوع" لتستدعي مشاهد من ماضي هذا الفارس عندما كان يحمل التاج، رمزًا للانتصار والشموخ، هذا التلميح إلى الماضي المجيد يبرز التناقض الحاد مع حاضره المأساوي، مما يعمّق الإحساس بالتحول الدرامي الذي أصابه.

بهذا، يتكامل المشهد ليُظهر التفاعل بين العناصر المختلفة، حيث تُجسد الحبكة، اللقطات، دراما عميقة تسرد قصة سقوط الفارس المخدوع بأسلوب بالغ التأثير.

المشهد الثاني: (الهروب من الماضي)

يقدم النص مشهدًا ديناميكيًا ينقل تجربة درامية داخلية تتجلى في الشخصية المحورية، يدور السياق العام حول مواجهة الذات واستحضار الذكريات، حيث يعبر الشاعر عن مشاعر التردد بين الماضي والحاضر من خلال هذا المشهد، تنعكس الأحاسيس المعقدة التي تسيطر على الشخصية، متمثلةً في تقلبات داخلية وصراعات ذهنية بين ما كان وما هو كائن.

يلعب المكان دورًا محوريًا في خلق الرمزية السينمائية، حيث تمتزج تضاريسه مع العناصر المصممة خصيصًا كالديكورات والإكسسوارات والتفاصيل الأخرى التي تُضفي عليه هوية فريدة. من خلال هذه العناصر، يتحول المكان إلى أكثر من مجرد خلفية للأحداث؛ بل يصبح جزءًا أساسيًا من السرد البصري، يعكس طبيعة الأحداث ويعزز الأفعال الجارية فيه.

وبذلك، يُصبح المكان الحاضن الذي يحتوي الفعل الدرامي، حيث لا يمكن تصور أي مشهد أو فعل درامي دون وجود مكان يحدد إطاره ويوفر سياقه. فاختيار نوعية المكان—سواء كان مغلقًا أو مفتوحًا، طبيعيًا أو صناعيًا—يُعد قرارًا فنيًا يُسهم في توجيه تجربة المتلقي وفهمه للحدث.

وهناك بعض الأجزاء المرئية في الصورة يطلق عليها اسم مكملات المكان التي "تلعب دورًا مهمًا في الحدث أو تطور أبعاد الشخصية مثل حقيبة سفر أو صورة معلقة على حائط أو سيارة وغير هذه من مكملات المكان والفعل "[٨٩]، كما في قوله:

صوَرٌ على الجدران ترصُدها العيون، لجأ صانع العمل الفني إلى استخدام المكان كوسيلة لتضمين شفرات وإشارات تساعد في فهم الشخصية الدرامية بعمق أكبر، حيث يعكس المكان أبعادًا خفية تتصل بأفكار الشخصية ومعتقداتها وسلوكياتها. من خلال تصميم المكان واختيار عناصره بعناية: كالديكور، الإضاءة، والألوان، يستطيع الفنان أن يُظهر ملامح الشخصية النفسية والاجتماعية، مما يُضيف طبقات إضافية من المعنى إلى الأفعال التي تقوم بها، "ما يميز الشريط الفلمي هو أنه يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع الأماكن في حد ذاته مرئياً أو مسموعًا، لا يقتضي الأمر أكثر من أن ينشأ بعض الارتبطات الذهنية"(٩٠)

بهذا الأسلوب، لا يصبح المكان مجرد خلفية صامتة، بل يتحول إلى عنصر فاعل يثري السرد الدرامي ويعزز من التفاعل بين الشخصية والمتلقي، مما يخلق تجربة فنية أكثر عمقًا ودلالة. **إن اللقطات(٩١) في هذا المشهد** تُضفي على النص ثراءً بصريًا واضحًا، **فاللقطة القريبة (Close- up)** تبرز تفاصيل دقيقة مثل "وجهه" و"العزم في عينيه"، ما يركز على البعد العاطفي والتعبير الداخلي للشخصية، تذوب هذه اللقطة تدريجيًا لتظهر اللقطة الثانية، وذلك يعطي إحساسًا بالمرور الزمني أو التغيير التدريجي، لنجد لقطة **(المُدرج، المعترض، أو المعترضة)INSERT**: وهي "عبارة عن لقطة مضخمة لحدث أو لشيء، يقصد منه إبراز تفصيل مفيد"(٩٢)، هذه التقنية تُستخدم في السينما والأدب لتضخيم المشاعر أو الأحداث من خلال تركيز شديد على لحظة أو مشهد معين بطريقة تُبرز التفاصيل وتزيد من تأثيرها على

المتلقي. في الأدب، تُعبر اللقطة المضخمة عن استخدام الوصف المكثف، الصور البلاغية القوية، أو التكرار لتضخيم الأثر النفسي والفني للحظة معينة في القصيدة، مثل قوله:

الفـــــارسُ المخـــــدوعُ ألقـــــى رأسَـــــه
فـــــــــــــوقَ الجـــــــــــــدارِ
وكـــــلُ شـــــيءٍ فـــــي جوانحِـــــه همـــــد

إن تضخيم مشهد السقوط النفسي والبدني للفارس يتمثل في وضع رأسه على الجدار كرمز للانكسار الكامل، التصوير هنا يجعل المشهد بطيئًا وثقيلاً في ذهن المتلقي، مشابهًا لتقنية لقطة بطيئة في السينما تُبرز اليأس والتوقف عن المقاومة.

أما **اللقطة البعيدة(Long shot)**، فترسم مشهدًا ملحميًا واسعًا، يظهر في وصف "الأمجاد بين يديه" و"التاريخ في صمتٍ سجد"، مما يربط الفرد بالأحداث الكبرى، وفي **اللقطة المتوسطة(Medium shot)** ، تُجسد اللحظات الانتقالية، حيث تنقل إحساس الحيرة والاضطراب النفسي، كما يظهر في "وكلما اقتربت ... تُطل وتبتعد."

هنا تتنقل الكاميرا الشعرية بين الصور والذكريات، تُستخدم حركة الكاميرا (The Surveying Pan) [٩٣] لرصد "صور على الجدران" التي "تطل وتبتعد"، مما يسمح للقارئ باستكشاف الأبعاد النفسية للبطل وما تحمله الجدران من ماضٍ وتاريخ.

يعكس **المونتاج** المشاعر المتداخلة بين الحاضر والذكريات من خلال استخدام **تقنية المونتاج المتوازيParallel Editing** [٩٤]، مما يُظهر التناوب والصراع النفسي بين الماضي والحاضر بأسلوب متناسق مع نص المشهد، ليُحقق تأثيراً بصرياً

ودرامياً قوياً. كما تُستخدم تقنية **القطع السريع (Jump Cuts)** بشكل فاعل للتعبير عن حالة التوتر وعدم الاستقرار، كما في العبارة: "ترصدها العيون... تُطل وتبتعد". بالإضافة إلى ذلك، يلعب **الفلاش باك** دوراً محورياً في العودة إلى ذكريات الماضي، مثل "وجهه" و"العزم في عينيه"، مما يُجسد صراع الشخصية الداخلي ويُبرز أبعادها النفسية، اعتمد الكاتب على الاستعارة المكنية كأداة تعبيرية لإبراز عمق المعاني الكامنة في النص، حيث تتجلى في عبارات مثل "التاريخ في صمتٍ سجد"، التي تمنح التاريخ صفة الكائن الحي القادر على الخضوع، في إشارة رمزية إلى عظمة الماضي وهيبته وتأثيره الراسخ في تشكيل الحاضر، كما تظهر الاستعارة في عبارة "ترصدها العيون"، حيث تكتسب الصور بُعدًا حيًّا، وكأنها كائنات تراقب الشخصية، ما يعمق شعور التوتر والانجذاب نحو الماضي.

إلى جانب ذلك، يتجلى استخدام الكناية في عبارات مثل "العزم في عينيه"، التي ترمز إلى قوة الشخصية وثباتها، و"الأمجاد بين يديه"، التي تشير بوضوح إلى السيطرة على الإنجازات وامتلاك مفاتيح التفوق. بهذا الأسلوب، يوظف الكاتب الصور البلاغية لإضفاء غنىً دلالي يُثري النص ويعزز الأثر النفسي والرمزي للمشهد.

أخيرًا، يُوظَّف التكرار بأسلوب ذكي لتجسيد حالة الاضطراب النفسي التي تعصف بالشخصية، كما يظهر في العبارة: "كلما اقتربت ... تُطل وتبتعد"، التي تُبرز بصورة إيقاعية التكرار المزعج للصراع الداخلي والتوتر الذي يسيطر عليها، من خلال هذا التكرار وغيره من العناصر التعبيرية، يتناغم النص ليُشكّل تجربة درامية متكاملة تمتزج فيها القوة اللغوية مع البناء البصري الدقيق، مما يعمّق أثر المشهد ويُثري معانيه.

المشهد الثالث: (الوحدة في الشتاء القارس)

إن السيناريو المطروح يتناول قصة درامية تدور حول شخصية رئيسية توصف بأنها فارس مخدوع، يجد نفسه في ليل شتاء قارس، يواجه مصيرًا مأساويًا يتسم بالخذلان والوحدة. تدور الأحداث حول حركة ديناميكية للفارس، إذ يظهر مذعورًا يبحث عن سند وسط ظلام الليل، مما يخلق جوًا من التوتر والترقب. وتأتي البيئة المحيطة لتعزز هذا الشعور، حيث يُصور الصقيع وكأنه يسري في وجوه الناس، فيخلق مشهدًا نفسيًا قاتمًا ينبت الوحشة في قلب الفارس ويزيد من تعقيد الحبكة.

تتنوع اللقطات المستخدمة في السيناريو بين **اللقطة القريبة(Close-up)** التي تركز على تفاصيل وجوه الناس المتجمدة، لتبرز معاناتهم، و**اللقطة الواسعة(Wide shot)** التي تُظهر الفضاء المفتوح لليل الشتاء الخالي إلا من الفارس، مما يعكس إحساس الوحدة.

يستعين الكاتب في هذا المشهد بصور بيانية متعددة تُثري النص وتُضفي عليه أبعادًا رمزية تُعزز من أثره الدرامي، يظهر التشبيه في جملة "يسري الصقيع في وجوه الناس"، حيث يُشبّه الصقيع بكائن حي يتحرك ويترك أثره البارد، بينما تتجلى الاستعارة في عبارة "تُنبِت وحشة في القلب"، التي تصور الوحدة ككائن حي ينمو ويتغلغل في النفس. أما الكناية فتتبدى في وصف "يدور مذعورًا يفتش عن سند"، وهي تعبير عن حالة فقدان الأمان والشعور بالحاجة الماسة إلى الدعم. كما يظهر التجسيد بوضوح في تعابير مثل "الصقيع يسري "و"تُنبِت وحشة"، حيث تُمنح الطبيعة والمشاعر صفات الكائنات الحية، مما يضفي حياة على المشهد.

ينجح النص في الجمع بين الحركة البصرية والصوتية لخلق تجربة شعورية متكاملة، رمزية الشتاء والصقيع تُعبر عن أزمة نفسية عميقة تمر بها الشخصية، فيما يُبرز الوصف البصري تفاصيل حسية مؤثرة، مثل ملمس الصقيع البارد وتعبيرات الوجوه التي تحمل آثار المعاناة، يبرز أيضًا التدرج الدرامي بشكل لافت؛ إذ يبدأ المشهد بوصف هادئ ومألوف لليل الشتاء، ثم يتصاعد تدريجيًا ليصل إلى ذروته مع ذعر الفارس وشعوره بالعزلة والاغتراب، هذا التسلسل الدقيق يحافظ على حالة التفاعل العاطفي للمشاهد، حيث يتنقل بين مستويات متعددة من التوتر والانفعال، مما يعكس مهارة الكاتب في مزج النصوص الأدبية بعناصر سينمائية بصرية وصوتية.

المشهد الرابع: (التخلي والخيانة)

يعتمد هذا المشهد على تنوع اللقطات لإبراز الحالة الشعورية والبيئية التي يعيشها الفارس: **اللقطة الواسعة :(Wide Shot)** تُظهر البيئة المحيطة بالفارس في "ليلة شتوية الأشباح"، حيث تبدو الطبيعة خانقة ومهيمنة، مما يضفي شعورًا بالكآبة والرهبة، وتظهر حركة الكاميرا **(The Interrupted Pan)** [٩٥] بوضوح، حيث تتنقل الصور بين الجثث والندامة والخيول الفارة، ما يخلق حركة متقطعة تعكس الانعكاس البصري لحالة التخلي والخيانة، إذ تركز الكاميرا على موضوعات منفصلة لكنها مترابطة في دلالاتها. أما **اللقطة المتوسطة(Medium Shot)** تُركز على الفارس وهو "يجُر جواده"، مسلطة الضوء على وحدته وانكساره.

اللقطة القريبة :(Close -Up) تبرز تفاصيل الحزن والندم المرتسمين على وجه الفارس، كما يتجلى في العبارة "غيرَ الندامةِ ما حصد"، لتعكس عمق الألم الداخلي.

يلعب **الفلاش باك** دورًا محوريًا في النص، حيث يعود بالمشاهد إلى زمن المجد كما في العبارة: "كانت خيولك ذات يومٍ كالنجومِ بلا عدد". هذا التناقض الصارخ بين الماضي المجيد والحاضر البائس يُبرز الانحدار الحاد الذي تعرض له الفارس، حيث يشبه المجد السابق بالنجوم، مما يُبرز عظمة الماضي مقارنة بحالة السقوط الحالية.

اعتمد الكاتب على توظيف الاستعارة METAPHORE[٩٦] بمهارة لتوصيل فكرته بعمق رمزي، تظهر الاستعارة بوضوح في عبارة "يجُر جواده"، حيث يتحول الجواد إلى رمز لحالة الإنهاك التي تسيطر على الفارس، مما يعكس ثقل الأعباء النفسية والجسدية التي يعانيها. كما تتجلى الاستعارة في "جثث الليالي"، وهو تصوير مجازي يُبرز الدمار العاطفي والنفسي الذي تركته الليالي الماضية، لتُجسد ذكريات مؤلمة وبقايا أحلام ميتة، إلى جانب ذلك، نجد الكناية واضحة في العبارة "غيرَ الندامةِ ما حصد "هنا تشير الكناية إلى الخسارة المطلقة التي واجهها الفارس، حيث تتوارى خلف هذا التعبير البسيط دلالات عميقة عن الندم الذي يطغى على كل محاولاته وأفعاله، ليصبح الندم هو الحصاد الوحيد الذي جناه من صراعه مع الماضي.

وهكذا فإن هذا المشهد مليء بالصور المركبة التي تمزج بين الرمزية والحسية، يُستخدم وصف "الأشباح" و"جثث الليالي" لتعميق مشاعر الانكسار والعزلة، بينما تُضيف تقنية الاسترجاع الزمني بعدًا دلاليًا آخر، حيث تُبرز الفجوة الشاسعة بين الأمجاد الماضية والواقع المُعاش. هذا التباين يجعل النص غنيًا بالتأملات ومشحونًا بإيحاءات عميقة تعبر عن ضياع الفارس وألمه.

المشهد الخامس: (اليأس والاستسلام)

يعرض النص مشهدًا دراميًا يمتلئ باليأس والاستسلام، حيث يبدأ بالتذكير بالخيانة والخذلان من خلال عبارة "باعوك في هذا المزاد "، هذا التذكير يُعمّق الشعور بالعجز والهزيمة الذي يظهر في صورة الفارس المخدوع وهو يلقي رأسه على الجدار في لحظة تعبير صادمة عن الانكسار.

تتوالى الأحداث في المشهد عبر انتقالات سريعة بين صور متباينة، حيث تبدو الكاميرا وكأنها تتنقل بين مشاهد مختلفة، تجمع بين الخيل الهاربة، الشطآن المحاصرة، المآذن المنتحبة، والكنائس التي يلفها الحزن.

يستفيد المشهد من **المونتاج المتوازي**، حيث يتنقل بين مشاهد الفارس المهزوم والخيل الهاربة إلى مشاهد الطبيعة الغاضبة، مثل (الأفق الممتد، الشطآن المليئة بالزبد، الأمطار المنهمرة، والرعد المدوّي)، هذا التزامن بين المشاهد يضفي شعورًا بخراب شامل، يتعمّق مع تصاعد الحالة النفسية للفارس، فمع الانتقال من مشهد الهزيمة إلى مشهد الغضب الكوني، (السماء تطل في غضب)، يصل النص إلى ذروة تأثيره العاطفي، يُشبه هذا الأسلوب **التقطيع السريع (montage)** في الأفلام، حيث يتم التنقل بين المشاهد لإبراز التناقض بين اللحظات المختلفة.

تتجلى براعة الكاتب وإبداعه في تصويره لمشاهد الشطآن بتفاصيل دقيقة وحية، حيث يستعرض تلاطم الأمواج وحركة الزبد على الشاطئ بأسلوب يبعث الحياة في المشهد، مما يمنح القارئ إحساسًا وكأنه يشاهد لوحة سينمائية متحركة. تتبدل الألوان والحركات بين زبد البحر ورمال الشطآن، بينما تختصر العبارة "الشطآن حاصرها الزبد" مشهدًا كاملًا في كلمات قليلة، كأنها لقطة مركزة تسلط الضوء على الحدود التي

يشكلها الزبد حول الشاطئ. تحمل كلمة "حاصرها" إيحاءً بصراع درامي بين الشطآن والزبد، وكأن الأمواج تقود هجومًا بحريًا، مما يضفي على الصورة طابعًا ديناميكيًا وشعورًا بالتوتر. هذا الأسلوب يمكن أن تعكسه السينما من خلال موسيقى مشحونة أو لقطات كاميرا متحركة تضفي عمقًا دراميًا إضافيًا.

تبرز **الرمزية** في هذا المشهد من خلال استخدام الزبد كعنصر رمزي يعكس هشاشته وضعفه في مواجهة قوة البحر الجبارة، مع التركيز على تأثيره الظاهري في "محاصرة" الشطآن، ويتجلى هنا تضاد واضح بين الشطآن الثابتة والزبد المتحرك والمتغير، مما يجسد ثنائية عميقة تربط بين الاستقرار والثبات من جهة، والهشاشة والحركة المؤقتة من جهة أخرى، هذا التضاد يعزز الإحساس بالفقد والزوال، وكأن المشهد يجسد صراعًا داخليًا أو يعبر عن رؤية فلسفية تتناول العلاقة الأزلية بين الدائم والزائل. ويأتي هذا التوظيف الرمزي متناغمًا مع أسلوب السرد البصري الذي يميز السينما، حيث تتحول الصور إلى لغة رمزية تعكس أبعادًا عاطفية وتجارب إنسانية تتجاوز السطحية، مضفية على المشهد عمقًا فلسفيًا وأثرًا بالغ التأثير.

اعتمد هذا المشهد الدرامي على توظيف تقنيات سينمائية متنوعة لتعزيز التأثير البصري والنفسي، حيث برز استخدام تنوع اللقطات كأداة للتعبير عن المشاعر والصراعات. ففي **اللقطة القريبة (Close-up)** مثل" :الفارس المخذوع ألقى رأسه فوق الجدار"، يظهر النص تفاصيل دقيقة تعكس مشاعر اليأس والانكسار التي تجسد الحالة النفسية العميقة للشخصية. ونجد المشهد هنا يضخم لحظة الحنين للماضي من خلال **اللقطة المضخمةINSERT** ، كما في قوله:

قـــــــد عـــــــاد يذكـــــــر وجهَـــــــهُ

والعـــــــــــزمُ فـــــــــــي عينيـــــــــــهِ
والأمجـــــــــــادُ بيـــــــــــن يديـــــــــــهِ

نلاحظ هنا تركيز اللقطة على تعابير الوجه والعينين واليدين، وكأن الكاميرا تتنقل بين هذه التفاصيل لتستحضر شعور العزيمة والمجد المفقود.

أما **اللقطة العامة"** :**(Wide Shot)** وعلى امتداد الأفق تنتحب المآذن والكنائس والقِباب"، فتعرض منظورًا شاملًا يجسد مشهدًا مأساويًا يتناغم مع سياق القصة، حيث تسهم هذه الرؤية الواسعة في تعميق الإحساس بالوحدة والحزن. بينما تُبرز **اللقطة المتوسطة"** :**(Medium Shot)** هربت خيولك من صقيع اليأس"، مشهد الخيل الهاربة في إشارة قوية إلى فقدان السيطرة وانهيار القوة، مما يعكس الصراع النفسي المحيط بالشخصية ويعزز شعور القارئ بالعجز والخوف. ويأتي التشبيه هنا ليبرز حالة الخوف والعجز التي تسكن المشهد، حيث تتحول الخيول، رمز الكرامة والانتصار، إلى أداة تعكس المأساة والتحول إلى حالة من العجز والهروب.

ويستأثر هذا المشهد ويتميز بوجود **لقطة فوق الكتف: Over-the-Shoulder Shot**، "هي لقطة يتم فيها تصوير الشخصية من فوق كتف شخصية أخرى، تكون الكاميرا على مستوى العين لإحدى الشخصيات لخلق شعور لدى المشاهد وتفاعله أنه وسط هذا الحوار أو المحادثة" [٩٧] وتتمثل هذه اللقطة في قوله:

الفـــــــارسُ المخـــــــدوعُ ألقـــــــى رأسَـــــــه
فـــــــــــــــوقَ الجِـــــــــــــــدارِ
وكـــــــلُ شـــــــيءٍ فـــــــي جوانحِـــــــه همـــــــد

في هذه الصورة، يُمكن تخيل "الفارس المخدوع" جالسًا، وقد ألقى رأسه فوق الجدار في لحظة انكسار، هنا لقطة "فوق الكتف" ستُظهِر وجه الفارس من الخلف مع

مشهد الجدار أمامه، هذا التصوير يُبرز إحساس العزلة والانكسار الداخلي الذي يعيشه الفارس. هذه اللقطة تُشرك القارئ في عالمه الداخلي، وكأننا نرى من وجهة نظره المباشرة عجزه واستسلامه، وقوله:

الفـــــــــارسُ المكســـــــــورُ ينظـــــــــر
والسمـــــــــاءُ تطـــــــل فـــــــي غضـــــــب
وبـــــين دموعِهـــــا تخبـــــو مواثيـــــقٌ وعهـــــد

في هذا المقطع، يمكننا تخيل لقطة "فوق الكتف" كذلك للفارس المكسور وهو يرفع عينيه نحو السماء الغاضبة، مما يمنح المشهد شعورًا بالتوتر واليأس. هنا، السماء تمثل خلفية تعكس حالته النفسية، وتوظف تقنية "فوق الكتف" لإبراز الصراع الداخلي بين ما يشعر به وما يراه.

إن تنوع أساليب الكاتب بين الرمزية التي طالما اعتمد عليها، وتكرار لفظة "الخيول" الذي يؤكد التناقض الصارخ بين الأمل بالقوة والهزيمة المؤكدة، بالإضافة إلى تعدد اللقطات المتلاحقة، كل ذلك يضفي على النص عمقًا دراميًا لا نظير له، وهذه التقنيات السينمائية المتقنة تنسج معًا لوحة فنية معقدة، تجمع بين البصرية والنفسية، تعكس بعمق الصراع الإنساني وتستثير مشاعر المتلقي بذكاء وجماليات لافتة.

تتعمق دلالات القصيدة من خلال استخدام **تقنية الفلاش باك** البارعة، فبعودة الشاعر إلى لحظة "باعوك في هذا المزاد"، يعيدنا إلى جذور المعاناة الحالية، ويُبرز بوضوح كيف أن خيانات الماضي وخذلانه قد شكلت حاضرًا مليئًا باليأس والألم، هذه التقنية لا تقتصر على مجرد استرجاع حدث ما، بل هي بمثابة سكين جراح تغرس في

قلب المتلقي، تذكيره بأن الجروح القديمة لا تندمل بسهولة، وأن آثارها تمتد لتشكل هويتنا وواقعنا، وبالتالي فإن القصيدة لا تقدم لنا صورة ثابتة عن المعاناة، بل ترسم لوحة متحركة تتضمن أبعادًا زمنية متداخلة، مما يزيد من عمق التجربة الشعرية وقدرتها على التأثير في القارئ.

المشهد السادس: (المزاد والخديعة)

يُعبر الشاعر في هذا المشهد عن حيرة الضحية أمام خيانة وغدر أولئك الذين يراهنون على مصيره. تجسد القصيدة شخصية "المُرابي" كرمزٍ للطمع والخداع، وتُجسد الاستعارة المكنية في "حاصرك المُرابي في المزاد" صورة حية للمُرابي كطاغية يحاصر الضحية، بينما تمثل الضحية رمزًا للإنسان المغلوب على أمره، الذي يجد نفسه محاصرًا في مواجهة هذا الطغيان، ويعزز الشاعر من تأثير الخديعة من خلال توظيف التناقض، (سم – شهد) مما يبرز الصراع الداخلي للضحية.

إضافةً إلى ذلك، يُضفي الإيقاع البديعي في النص نغمات موسيقية تعزز جمالية السرد، كما يتجلى في السجع بين كلمات مثل "وعد" و"وغد". هذا الإيقاع يُضيف لمسة درامية تزيد من تأثير النص على المتلقي، ليبقى هذا المشهد الشعري مثالًا غنيًا لتحليل الخديعة والظلم بأبعادهما الرمزية والإنسانية.

تتنوع **أنواع اللقطات** المستخدمة في النص لتُبرز مختلف زوايا المشهد. يظهر **اللقطة المقربة (Close-Up)**في تصوير المشاعر الداخلية للشخصية، كما في عبارة: "ظننتَ أن السم شهد"، حيث يركز الشاعر على الخداع الكامن في إدراك الحقيقة، حيث يبرز التناقض الحاد بين الخديعة الظاهرة (السم) والثقة المضللة (الشهد)، من خلال إبداع الكاتب في توظيف هذا التشبيه، أما **اللقطة العامة (Wide**

(Shot فتبرز في تصوير مشهد المزاد بأبعاده الواسعة: "حاصرك المُرابي في المزاد بألف وغد"، مما يمنح القارئ رؤية شاملة للدلالات الرمزية. بالإضافة إلى ذلك، وتُشير الكناية في "ألف وعد" إلى الكذب والخداع المتكرر.

تُستخدم **اللقطة الطويلة (Long Shot)** لتصوير شخصية المُرابي وهو يخلف وعوده المتكررة، مما يعكس مدى امتداد الخديعة عبر الزمن.

يلجأ الكاتب إلى استخدام **الفلاش باك،** كما في العبارة "قتلوك بالأمس القريب"، حيث يعود بالزمن ليكشف عن خيانة وقعت في الماضي وتظل تلقي بظلالها على الحاضر.

وهكذا القصيدة تنسج في هذا المشهد حالة درامية متكاملة تُبرز عملية خداع ذات أبعاد أخلاقية عميقة، تتمثل في الخديعة والموت، وذلك من خلال **السرد الشعري.**

المشهد السابع: (الأمل في المستقبل)

يُفتتح المشهد بتوجيه رسالة تبعث على الطمأنينة، تشدد على أهمية تجاوز الخوف من المستقبل، والدعوة إلى الثبات والتماسك، يقول الشاعر: "لا تحزن ولا تخف"، مؤكدًا أن ما يبدو اليوم أطلالًا وخرابًا ليس سوى مرحلة مؤقتة ضمن دورة الحياة. تتجلى هذه الفكرة بوضوح في العبارة الشاعرة: "سوف يولد من رماد اليوم غد"، التي تُبرز قدرة الحياة على التجدد والانبعاث كطائر الفينيق الذي ينهض من رماده.

يمضي المشهد ليقدم لوحة فنية رائعة، حيث يصور مستقبلًا مليئًا بالحياة: "غدًا ستنبت بين أطلال الحطام ظلال بستانٍ وورد"، في إشارة إلى أن الحياة ستستعيد رونقها بألوانها الزاهية وعبقها العطر. هذه الصورة تعكس فكرة أن الأمل يولد دائمًا من قلب الدمار.

وفي ختام المشهد، يتجه الشاعر بنظره نحو أفقٍ مشرق، فيرى "صهيل فرسانٍ ومجد"، ليؤكد أن انتصار الحق والعدل سيظل ممكنًا، وأن الشجعان سيقودون الأمة نحو مستقبلٍ من المجد والكرامة.

تجسد القصيدة في هذا المشهد الأحداث بأسلوب سينمائي حيث يتنقل المشهد بين اللقطات المختلفة، فنجد **اللقطة القريبة :(Close-up)** تظهر في العبارة "لا تحزني أمَّ المدائنِ لا تخافي"، حيث يُبرز التركيز على المشاعر الشخصية للأم كرمز للوطن أو المدينة، وتظهر **"اللقطة المضخمة"** في هذا المشهد والتي تعتمد على الوصف المكثف والتصوير البلاغي لتضخيم مشاهد الانكسار والنهضة، مما يعكس قوة النص وتأثيره العاطفي على المتلقي، كما في قوله:

وغـــدًا ســـيخرج مـــن لظـــى هـــذا الركـــامِ
صهيـــــــــلُ فرســـــــــانٍ .. ومجـــــــــد

إن تضخيم الأمل في المستقبل يتمثل في تصوير مشهد رمزي للصهيل، الذي يعبر عن عودة الحياة والقوة بعد الدمار، اللقطة هنا تكثف المشاعر وتجعل الأمل ملموسًا وحاضرًا بقوة.

اللقطة العامة :(Wide shot) تتجلى في قوله: "سوف يُولد من رماد اليوم غد"، مقدمة مشهدًا شاملاً للخراب الحالي، ويظهر التضاد: كلمات مثل "رماد" و"غد"، "الحطام" و"بستان"، والتي تسلط الضوء على الصراع بين الواقع والحلم، تبرزها الاستعارة المكنية التي تصور للمستقبل ككائن حي ينبثق من المعاناة.

ويتميز هذا المشهد بوجود **اللقطة البانورامية**(٩٨) **(Panoramic shot)** وذلك لإبراز سحر الطبيعة وعظمة المستقبل المشرق، والتي تكشف عن مشهد واسع

بزاوية عريضة، نرى الطبيعة تتجدد وتزدهر في "ظلال بستانٍ .. وورد، مما يمنح المشاهد إحساسًا بالاتساع والأمل، ويأتي التشبيه بـ "ظلال بستانٍ.. وورد" ليقوي هذه الرؤية المتفائلة، حيث يشبه المستقبل بحديقة غناء تزخر بالجمال والخصوبة، فالظلال المترامية لأشجار البستان والورود المتفتحة تعكس حيوية الطبيعة وقدرتها على التجدد، تمامًا كما يعكس المستقبل المشرق حيوية الأمة وتجددها، وفي هذه اللقطة حدث ما يسمى **بالاستحوار الأفقي** PANORAMIQUE، وهذا الاستحوار يكون في آلة التصوير حول محورها، ويقوم بدوره بكنس المكان من اليمين إلى اليسار أو العكس(٩٩).

وهنا تظهر حركة الكاميرا (TilD Upward) (١٠٠) حيث تتحرك الكاميرا الشعرية إلى أعلى، لتعبر عن الأمل والنهوض من الركام، ما يعكس الإحساس بالعاطفة والتوقع، وذلك من خلال تصوير الأمل في المستقبل: "سوف يولد من رماد اليوم غد."

المشهد الثامن: (نهاية الفارس وانتظار الخلاص)

يبدأ المشهد متمحورًا حول لحظة مفصلية في حياة الفارس المكسور، حيث تتجسد مشاعر الحزن واليأس التي تخيم عليه، مع الجمود الذي يحيط بعالمه الداخلي والخارجي، فالتشبيه في "الفارس المكسور" يحمل صورة مجازية تُقارب بين الشخصية وفارس انتهت رحلته بلا انتصار، مما يعكس ضعفًا داخليًا وخارجيًا.

يعتمد النص على **القطع السريع في المونتاج**، مُسلطًا الضوء على تفاصيل دقيقة تعكس عمق المأساة: فتظهر "عينان زائغتان" في **لقطة قريبة**(Close-up)، تُبرز حالة الضياع والارتباك، أو **لقطة فوق الكتف** (Over-the-Shoulder Shot): والتي تعكس

هنا المشهد من منظور شخص آخر يراقب الفارس من الخلف، التركيز على عينيه الزائغتين ووجهه الشاحب يُظهر عمق المعاناة التي يمر بها، هذه التقنية تُبرز الحلم المتجمد في مآقيه، كرمز لانطفاء الأمل.

ثم تتسع الزاوية إلى **لقطة متوسطة** (Medium Shot) تُظهر "وجهًا شاحبًا"، مُعبرًا عن الأثر الشامل لليأس على الشخصية. فأبدع الكاتب هنا في توظيف الكناية من خلال "عينان زائغتان" للتعبير عن ضياع الأمل، و"وجه شاحب" للدلالة على المرض أو الحزن العميق.

تنتقل اللقطة هنا من القريبة إلى المتوسطة، والتي تعرف باسم **الوصلات في المحور**، وبهذا التركيز على تفاصيل الوجه والعينين يُبرز الانهيار العاطفي الكامل. إن الانتقال من لقطة لأخرى يُعزز التفاعل العاطفي بين القارئ والنص، ويوضح تفاصيل الحالة النفسية للفارس، مما يعمّق فهم التجربة الحسية والرمزية للمشهد.

ويبرز دور **اللقطة التفصيلية -Extreme Close** [١٠١]، في قوله: "عينان زائغتانِ"، تُظهر العينين بشكل قريب جدًا، مما يُبرز حالة الخوف أو الانهيار الذي يعيشه الفارس، ويُشعر القارئ بالتوتر العاطفي للشخصية، وكذلك قوله: **"**وجهٌ شاحبٌ"، يُظهر حالة الإنهاك والضعف الجسدي والروحي. هذا الشحوب يُجسد الموت الداخلي أو النهاية المحتومة للفارس، وهكذا تقترب الكاميرا تقترب من ملامح الوجه لتُبرز هذه التفاصيل الدقيقة، مثل العيون، الجلد، والتعبيرات، مما يجعل اللحظة أكثر تأثيرًا. هذه التفاصيل تضيف بُعدًا إنسانيًا للنص وتجعل القارئ يشعر وكأنه يُشاهد مشهدًا سينمائيًا حيًا عن الفارس في لحظة النهاية.

ونجد براعة الكاتب في استخدام **اللقطة العامةWide Shot :** في قوله "فالآن حاصرك الجليد إلى الأبد"، اللقطة هنا تصور الفارس في بيئة شتوية قاحلة، مليئة بالصقيع الذي يعكس حالته النفسية، البرد والجليد ليسا فقط عنصرًا ماديًا، بل رمزًا للموت واليأس، البيئة القاسية والجليد المحيط يندمجان مع الشخصية، ليصبح الفارس جزءًا من المشهد، مما يعكس ضياعه واندثاره في هذا المصير المظلم، وهنا فإن **الحركة الشاقولية للكاميرا PANORAMIQUE**(١٠٢)، تعزز عمق هذا التصوير وتضفي عليه ديناميكية مبهرة، وذلك حين تبدأ الكاميرا من الجليد على الأرض وتصعد نحو وجه الفارس الشاحب، ثم تتحرك للأعلى نحو الأفق المتجمد، لتعبر عن الإحساس بالعزلة والجمود الأبدي، ويرافقها حركة: **TilD Downward**، (١٠٣) تتجسد هذه الحركة عندما تُصوِّر الكاميرا الفارس "ينتظر النهاية"، مع بريق حلم "جمد"، فالنزول البصري إلى حالته المحطمة يعكس إحساس الحزن والخيبة.

وتتجلى براعة الكاتب في استخدام **تقنية الفلاش باك** في استدعاء لحظات الأمل من خلال عبارة "بريق حلم"، فكلمة "بريق" تحمل في طياتها إشراقًا ودفئًا، بينما تدل كلمة "حلم" على تطلعات مستقبلية، هذا التناقض بين الماضي الحالم والحاضر الجليدي يبرز الفارق الزمني والنفسي.

يكرر النص عبارة "**لا تنتظر أحدًا... فلن يأتي أحد**" ليؤكد عمق اليأس الذي يعتصر النفس، ويبرز الشعور بالخواء المطلق، ويتجسد الجليد كرمز للقوة الجامدة التي تسيطر على كل شيء، مقيدًا الحركة والحياة، وتكمل الرمزية المشهد، فالجليد

يمثل العزلة والجمود الروحي، في حين يشير "بريق الحلم" إلى ومضة أمل سريعة الزوال، تركت أثرًا عميقًا من الحسرة والأسى.

وهكذا، تتناول القصيدة موضوعًا مأساويًا يتمحور حول شخصية فارس يواجه مصيرًا محتومًا في بيئة قاحلة وباردة؛ تبدأ الحبكة بالتصاعد التدريجي حتى تبلغ ذروتها مع إدراك الفارس لنهايته الوشيكة، لتختتم بنهاية مغلقة تعكس حالة الجمود الروحي والنفسي الذي يحيط به. تتسم القصيدة باستخدام تقنيات سينمائية تضفي عليها أبعادًا درامية مميزة، فتُحول النص إلى مزيج متقن من الشعر والسينما.

أما في اللقطات التصويرية، فقد أضافت تنوعًا بصريًا يعمّق التفاعل مع النص؛ برزت اللقطة القريبة (Close-up) في إظهار ملامح الفارس، خاصةً عينيه الزائغتين، لتعكس حالته النفسية المتدهورة. بينما قدمت اللقطة الواسعة (Wide Shot) مشهدًا عامًا للفارس محاصرًا وسط فضاء جليدي خالٍ، مما يعبر عن عزلته الكاملة، وأخيرًا، ركزت اللقطة التفصيلية (Extreme Close-up) على "بريق الحلم" المجمد في عينيه، لتبرز التناقض العميق بين أحلام الماضي وواقع الحاضر... بهذه العناصر، استطاعت القصيدة أن تخلق تجربة حسية متكاملة تعبر عن المأساة بكل تفاصيلها.

إن الانتقال السلس بين مشاهد القصيدة يعكس مدى تماسك السرد الشعري؛ حيث تنسجم المشاهد وتتوالى بانسيابية تُعزّز تطوّر الأحداث والمشاعر. يتخطى شاعرنا بذلك مصطلح **التغير المفاجيء (القفزة) SAUTE** ، الذي يعني: "كل وصل خاطيء يشكل نقصًا في استمرارية الرؤية لدى المتلقي" [١٠٤]. يبدأ المشهد الأول برسم ملامح البداية المظلمة لانكسار الفارس المخدوع، تحت وطأة صوت الريح والوحدة، ممهدًا الطريق للمشهد الثاني الذي يستحضر الحنين إلى الأمجاد الغابرة من خلال

صور الجدران المحمّلة بذكريات العظمة، هذا الربط المتين بين الماضي والحاضر يكشف التناقض العميق بين المجد الزائل والانحدار الحالي.

ثم يأتي المشهد الثالث ليبرز أثر الصقيع واليأس الذي يسكن الفارس، مما يهيئ الانتقال إلى المشهد الرابع، حيث تتجلى تداعيات الخيانة والتخلي بصورة مؤلمة. وفي المشهد الخامس، تبلغ الدراما ذروتها، إذ يُبرز خيانة الأصدقاء والبيع الرخيص في المزاد، ليؤكد حتمية الانهيار، ورغم ذلك، يمهد هذا السرد الطريق للمشهد السابع، الذي ينبعث منه الأمل بصورة رمزية عن ميلاد جديد من رماد الدمار؛ حيث تُستعاد القوة والمجد.

وأخيرًا، يأتي المشهد الثامن ليُغلق الدائرة، حيث يواجه الفارس المخدوع مصيره في صمت وجلد، بينما يعكس وجهه الشاحب وعيناه الزائغتان بقايا حلم قد تجمّد في أعماقه. هذا التتابع المتناغم بين المشاهد يُبرز التكامل في بناء القصيدة؛ حيث تتسلم كل فكرة أو مشهد دفّة السرد من سابقه، مما يترك أثرًا عميقًا في نفس القارئ.

خلاصة التحليل الدرامي لسيناريو القصيدة:

الفكرة:

قصيدة **"لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد "** تعالج فكرة الوحدة والانتظار العبثي في حياة الإنسان؛ حيث تركز على استكشاف مشاعر الترقب واليأس التي تعتري الإنسان حينما يتشبث بأمل مجيء شيء أو شخص ما ينقذه من واقعه القاتم. تعكس القصيدة إحساسًا عميقًا بالاغتراب الداخلي والعجز عن التغيير، مع إشارة إلى قسوة الزمن ولامبالاة الحياة.

تدور الفكرة الأساسية حول عبثية الانتظار؛ إذ تصوّر القصيدة كيف يصبح الانتظار بحد ذاته عبئًا نفسيًا وجسديًا يستهلك الإنسان دون جدوى، خصوصًا عندما يدرك أن لا أحد سيأتي، وأن الحلول والخلاص لا تأتي من الخارج بل من الداخل.

المشكلة التي تناقشها القصيدة: تعالج مشكلة الاتكالية العاطفية أو النفسية التي يعيشها البعض حينما يضعون أملهم في الآخرين أو في ظروف خارجية لتحسين حياتهم. يظهر في النص تناقض داخلي بين الحاجة للتواصل مع الآخر والواقع الموحش الذي ينكر هذه الحاجة، مما يؤدي إلى فقدان الأمل.

الشخصيات:

الشخصية الرئيسية: الفارس المكسور؛ تمثل هذه الشخصية المحور الأساسي للقصيدة، حيث تدور حولها المشاهد جميعها. يظهر الفارس كرمز عام للإنسان الذي يواجه الخسارة واليأس بعد صراع طويل؛ حالته النفسية والجسدية تعكس انهيارًا داخليًا وخارجيًا متكاملًا، مما يجعل منه تجسيدًا للإنسان المنهزم أمام قوى الحياة القاسية.

الشخصيات الثانوية: "الجليد": شخصية رمزية غير حية، لكنها حاضرة بقوة

بوصفها قوة معادية تحاصر الفارس، مما يدفعه إلى عزلة أبدية، يعكس الجليد حالة العزلة واليأس النهائي، ويمثل العقبة الكبرى التي تضع الفارس في مواجهة مصيره المحتوم."**الحلم**": شخصية رمزية أخرى، تظهر كبريق في مآقي الفارس؛ لترمز إلى الأمل الذي جمد وتحول إلى ذكرى مؤلمة، دور "الحلم" يتمثل في تقديم تباين درامي بين الماضي الذي كان مليئًا بالأمل، والحاضر الذي هيمن عليه اليأس.

الحبكة:

بداية الحبكة: تفتتح القصة بوصف مأساوي لحالة الفارس: "الفارس المكسور ينتظر النهاية في جلد"، يظهر الفارس كشخصية مهزومة تواجه النهاية المحتومة.

تصاعد الأحداث (الذروة): يتجلى تصاعد الحبكة من خلال كشف حالة الفارس النفسية والجسدية: "عينان زائغتان، وجه شاحب، وبريق حلم جمد"، تصل القصة إلى ذروتها مع إدراك الفارس لواقع أنه لن يأتي أحد لإنقاذه، مما يعكس ذروة الشعور باليأس: "لا تنتظر أحدًا ... فلن يأتي أحد".

النهاية: تنتهي القصة بنهاية مغلقة ومأساوية: "فالآن حاصرك الجليد، إلى الأبد"، هذه النهاية تؤكد المصير المحتوم للفارس، الذي يستسلم لليأس والجمود، معبرًا عن فقدان الأمل تمامًا. نوع النهاية: النهاية تراجيدية: تتسم نهاية النص بالطابع المأساوي، حيث يفقد البطل الأمل ويستسلم أمام محنته، تعكس هذه النهاية صراعًا داخليًا انتهى بالخسارة، مما يجعلها إحدى الصور الكلاسيكية للنهايات التراجيدية في الأدب.

الصراع، يتجلى على مستويين رئيسيين: الصراع الداخلي (بين الذات وأعماقها):

الانتظار مقابل الفعل: تواجه الذات نفسها في لحظة صدق، إذ تعيش حالة من التردد بين البقاء في منطقة الراحة وانتظار حلول تأتي من الخارج، وبين اتخاذ خطوة جريئة نحو الاستقلال والفعل الذاتي.

– **الانتظار** :يمثل ضعف الإنسان حين يظن أن الآخرين يمكن أن يكونوا المنقذين لحياته.

– **الفعل** :يمثل اللحظة الحاسمة التي يدرك فيها أن التغيير لا يأتي إلا من داخله.

الوهم مقابل الحقيقة:

الوهم: فكرة أن هناك من سيأتي دائمًا لإنقاذك، أو أن الحياة ستقدم لك ما تحتاجه دون جهد.

الحقيقة: يجب أن تواجه واقع الحياة؛ حيث لا أحد يتحمل مسؤولية سعادتك أو نجاحك غيرك.

الصراع الخارجي (بين الذات والواقع):

الخذلان الاجتماعي: يعكس النص شعورًا بالخذلان؛ حيث يتبين أن العالم من حول الذات ليس كما تتمنى؛ لا أصدقاء أو أفراد عائلة يمكنهم ملء الفراغ أو تحقيق الأمان المطلوب، هنا تظهر الحياة كخصم، مليئة بالتحديات التي لا تنتظر من أحد أن يساعدك في تخطيها.

القسوة مقابل الرحمة: قسوة الواقع الذي لا يهتم بانتظار الفرد أو شعوره بالعجز، تدفع الذات للتخلي عن الاعتماد على الآخرين والبحث عن الرحمة الداخلية في اتخاذ قرار المواجهة.

رمزية الصراع: الصراع يعبر عن قضية أزلية في حياة الإنسان: هل نعيش معتمدين على الآخرين أم نبني أنفسنا بأنفسنا؟ القصيدة تدعو القارئ إلى إعادة تقييم العلاقة بينه وبين الحياة؛ هل سيستمر في الشكوى والانتظار أم سيبدأ في العمل والمبادرة؟

الأثر العاطفي للصراع:

الإحباط: يشعر القارئ بثقل الواقع وفكرة أن لا أحد يأتي لإنقاذه.

الإلهام: مع الوقت، يتحول هذا الإحباط إلى دافع للعمل؛ حيث تحمل القصيدة رسالة أمل مشروطة بالمبادرة. الصراع إذًا هو قلب القصيدة ومحورها الأساسي، ويهدف إلى حث القارئ على التحرر من سجن الانتظار السلبي والبحث عن قوته الداخلية للانطلاق.

المكان/ (البيئة المحيطة):

المكان الموصوف في النص هو بيئة باردة ومقفرة تسيطر عليها هيمنة "الجليد"، مما يعكس العزلة القاتلة التي تحاصر الفارس. يتميز هذا المكان بطابع رمزي؛ فهو لا يمثل مجرد مشهد طبيعي، بل يُجسد حالة الفارس الروحية والنفسية. الجليد هنا هو تعبير عن الفراغ الداخلي الذي يعيش فيه البطل، مما يضفي بعدًا فلسفيًا على النص.

الزمان/ (اللحظة الزمنية):

الزمان غير محدد بدقة، ولكنه يشير إلى "الآن" – اللحظة المفصلية في حياة الفارس. هذه اللحظة توحي بأنها النهاية الحاسمة التي يعيش فيها البطل تأملًا عميقًا واستسلامًا نهائيًا؛ الزمن يبدو متوقفًا، كأنه تجمد مع هيمنة "الجليد"، مما يبرز الشعور بالجمود واللاجدوى.

نتائج البحث:

١ – أبدع فاروق جويدة في استخدام التقنيات السينمائية لجعل قصيدته تعرض أمام القارئ كمشهد درامي سينمائي مؤثر، باستخدام العناصر البصرية والحركية والمكانية، التي تجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد فيلمًا أمامه؛ حيث تعتمد قصيدته على مجموعة من التقنيات لتعمّق تصوير حال الفارس المخدوع وتحليل مشاعره وأحاسيسه بطريقة تفاعلية وحسية، حيث:

٢– كشف البحث عن مدى التأثير المتبادل بين الشعر العربي المعاصر والسينما؛ حيث أثبت أن الشعر يمكن أن يستلهم تقنيات السينما لتقديم صور بصرية وحركية تضيف أبعادًا جديدة للتجربة الشعرية، وأن استخدام التقنيات السينمائية في تحليل الشعر يفتح آفاقًا جديدة لقراءة النصوص الشعرية بطريقة تركز على البعد البصري والدرامي، وليس فقط على الجوانب اللغوية أو العروضية، كما تعبر القصيدة عن موضوعات إنسانية مثل الانتظار والخذلان بأسلوب بصري ودرامي يعزز من تأثيرها في المتلقي، وهو ما يعكس قدرة الشعر المعاصر على استيعاب الأدوات السينمائية للتعبير عن قضايا عميقة.

٣– انفرد جويدة في طريقة توظيف بعض التقنيات السينمائية بأسلوب غاية في الإتقان؛ نلمس ذلك في توظيفه لعنصر الرمز في القصيدة، وخاصة في المشهد الخامس، مما يعمق الإحساس بالخيانة من خلال تصوير المزاد الرمزي. يذكر هذا المشهد بأسلوب السينما التعبيرية الألمانية، حيث يستخدم الرموز بكثافة؛ والمشهد السابع الذي يأتي كفاصل أمل، حيث يظهر وعد المستقبل وسط الدمار، مما يخلق تأثيرًا عاطفيًا مشابهًا لنهاية ملحمية. فالانتقال من الحلم إلى اليأس ثم الأمل يخلق

قوسًا دراميًا يوازي بناء فيلم ملحمي؛ هكذا ساعدت الدراسة على تسليط الضوء على عبقرية فاروق جويدة في استثمار أدوات فنية غير تقليدية، مثل السينما، في بناء قصيدته، مما يبرز مكانته كشاعر معاصر قادر على تجاوز الأساليب التقليدية.

٤- أظهر البحث أن القصيدة تعتمد على بناء المشاهد الشعرية بطريقة تشبه المشاهد السينمائية؛ من خلال التقطيع الزمني، وصف العناصر الحسية، وبناء المشهد بطريقة درامية، مما يجعل القارئ يتفاعل معها متأثرًا بأحداثها.

٥-اعتمد شعر فاروق جويدة على تقنيات التخييل التي تتماشى مع أدوات السينما، مثل الحركة والتغيير الديناميكي في المشهد، مما يعزز من قوة الصورة الشعرية وتأثيرها؛ واستخدام التأثيرات الصوتية والموسيقى التصويرية من خلال: (صدى الريح، صهيل الخيول، وصوت المآذن والبكاء) في الخلفية، مما يعطي إحساسًا سينمائيًا بالبيئة الصوتية.

وأخيرًا:

- يجب أن يُسلط الضوء على هذا الشاعر الحزين، الذي لم يتطرق أحد من الكتاب إلى الغوص وراء مكونات حياته ونشأته وتأثير ذلك على شعره؛ فقد قمت بتدوين لقاءاته التليفزيونية، ودونت كل ما قاله على لسانه، استشهادا بكل موقف، ووضعه في زاويته الصحيحة من البحث. بل وقد فتحت لي هذه اللقاءات التليفزيونية خفايا أخرى في شعره، وبالفعل أقوم بدراستها الآن لعمل كتيب عن هذا المبدع، الذي يجب أن يوضع في مقدمة شعراء العصر المعاصر؛ إنه فاروق جويدة.
- أكد البحث على أهمية الكشف عن التقنيات الحديثة بوجه عام في الشعر العربي، مما يفتح مجالًا لتناول نصوص أخرى من منظور مختلف، ويعزز من ارتباط

الأدب بالفنون الأخرى؛ وقد يكون ذلك من خلال إدراج منهجيات تحليلية سينمائية ضمن مقررات الأدب في الجامعات، لتعليم الطلاب كيفية رؤية النصوص الشعرية من زاوية جديدة وأكثر عمقًا.

- الدعوة إلى التوسع في دراسة الصورة الشعرية وتأثيرها في تحويل النصوص الشعرية إلى مشاهد ذهنية؛ وكيفية توظيف ذلك كجسر يربط بين الشعر ووسائل التعبير الأخرى، كالأفلام والدراما.

الهوامش:

(١) بكر بن عبدالله أبو زيد: فقه النوازل (قضايا فقهية معاصرة)، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط١، م١، ١٤١٦ه- ١٩٩٦م، ص١٩٠. معجم المعاني الجامع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A9/

(٢) مجمع اللغة العربية، برئاسة ا.د/ شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ١٤٢٥ه- ٢٠٠٤م، ص٨٦. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب العالمي، لبنان، ١٩٩٤م، ص٣٢٩.

(٣) وهذه الأبيات من شعر الزهد الذي قاله الحطيئة حين كبر سنه واشتد به الفقر، فصار يمدح القناعة والزهد في الدنيا، ويقارن بين طعام بسيط لذيذ يهنيء به بطنه، وبين أطعمة أهل المدينة (يثرب) الخشنة الرديئة، (ابن تقن) كناية عن شخص ماهر في الرمي، كناية عن رميهم للطعام الرديء أو خشونته الشديدة.

(٤) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر- بيروت، م١٣، ص٧٢. انظر أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب- القاهرة، ط١، ١٤٢٩ه- ٢٠٠٨م، ج١، ص٢٩٥. مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الحديث- القاهرة، ١٤٢٩ه- ٢٠٠٨م، ص١٣٩.

(٥) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩ه- ١٩٧٩م، ج١، ص٣٢١. انظر جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٧، ١٩٩٢م، ص٢٣٢.

(٦) المعجم الوسيط: ،مجمع اللغة العربية بالقاهرة: يعتبر مجمع اللغة العربية بالقاهرة المرجع الرسمي للغة العربية، وقد أضاف كلمة "تقانة" إلى معاجمه.

(٧) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ابن منظور): لسان العرب، ج٢ ، مادة تقن، دار صادر، بيروت، ص٢٣٠.

(٨) انظر التقانة والتكنولوجيا، المعنى والاستخدام: انظر، **ويكيبديا:**

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D8%A7%D9%86%D8%A9

(٩)منير البعلبكي؛ رمزي البعلبكي : المورد الحديث: (قاموس إنكليزي عربي)، (بالعربية والإنجليزية) ، ط١، ٢٠٠٨م، بيروت، دار العلم للملايين، ص١٢٠٨-ISBN:978-9953-63-541-5. OCLC:405515532. OL:50197876M. QID:Q112315598.

عمر شابسيغ، أميمة الدكاك، نوار العوا، هاشم ورقوزق: معجم مصطلحات الهندسة الكهربائية والإلكترونية والاتصالات(بالعربية والإنجليزية)، دمشق :مجمع اللغة العربية، دمشق، ٢٠١٦م، ص. ١٩٧، [QID:Q108405620، معجم المصطلحات المعلوماتية (بالعربية والإنجليزية)، دمشق :الجمعية العلمية السورية للمعلوماتية، ٢٠٠٠، ص. ٥٢٤، OCLC:47938198، QID:Q108408025 ، انظر كذلك: https://newsy.nl7za.com/question-and-answe

(١٠) لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط١٩، المطبعة الكاثوليكية- بيروت، د.ت، ج١، ص٦٣.

(١١) Bernard (1998). Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford Stiegler Press University ص. ١٧, ٨٢. Stiegler has more recently stated that تقانة حيوية can no longer be defined as "organized inorganic matter," given that it is, rather, "the reorganization of the organic." Stiegler، Bernard (2008). L'avenir du passé: Modernité de l'archéologie. La Découverte.ص. ٢٣.

(١٢) "Industry, Technology and the Global Marketplace: International Patenting Trends in Two New Technology Areas". Science and Engineering Indicators 2002.مؤسسة العلوم الوطنية الأمريكية .مؤرشف من الأصل في ٢٠١٦-٠٤-٠٩

(١٣) سيمون فرايليش: الدراما السينمائية، ترجمة، غازي منافيخي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، ط٢ ٢٠١٩م، ص١٧، ١٠١، ١٢٣.

(١٤) عبدالكريم قادري: سينما الشعر، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، المتوسط، ميلانو- إيطاليا، د.ت، ص٧٧، ٢٤

(١٥) أمين صالح: السينما شعر خارج القصيدة، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، ٢٤ مارس، ٢٠١٦م.

- أندريه تاركوفسكي: حول السينما الشعرية، ترجمة أمين صالح، كتاب جماعي، إشراف صلاح سرميني (نسخة إلكترونية غير مرقمة)، منشور بموقع سينيماتك https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=recherche&recherche=-

(١٦) المرجع السابق، موقع سينيماتيك.

-=https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=recherche&recherche

(١٧) عبدالكريم قادري: سينما الشعر، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، (مرجع سابق)، ص١٢.

(١٨) انظر من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما: سلمى مبارك، مجلة أوراق فلسفية، العدد ١٥، القاهرة، ٢٠٠٦م.

(١٩) ماري تريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، باريس، د.ت، ص١٦:١٨.

(٢٠) قيس الزبيدي: بنية المسلسل الدرامي التليفزيوني نحو درامية جديدة، قدمس للنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م، ص٩٦.

(٢١) ناظم مهنا: العلاقة بين السينما والشعر، مجلة وزارة الثقافة، العدد ٦٨١، ٢٠٢٠م، ص١٢.

(٢٢) علي عواد عبدالله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، الهيئة القومية للكتاب، ط١، ٢٠٢٠م، ص٣٤.

(٢٣) ماري تريز جورنو: معجم المطططلحات السينمائية، ص٣.

(٢٤) سيمون فرايليش (مرجع سابق): الدراما السينمائية، ترجمة، غازي منافيخي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، ط٢ ٢٠١٩م، ص٥. انظر ناظم مهنا: العلاقة بين السينما والشعر، مجلة وزارة الثقافة، العدد ٦٨١، شوال/ ٢٠٢٠م، ص١٢.

(٢٥) جريدة الصباح الجديد :مصطلحات في السينما تحتاج لمعرفة معناها، انظر: https://newsabah.com/newspaper/150581

(٢٦) انظر قيس الزبيدي: بنية المسلسل الدرامي التليفزيوني نحو درامية جديدة، ص٩٨.

(٢٧) بنية المسلسل الدرامي التليفزيوني نحو درامية جديدة، (المرجع السابق)، ص٩١ وما بعدها.

(٢٨) صلاح عبد الصبور: الديوان (الناس في بلادي)، ج١، دار العودة، بيروت، ط٢،١٩٧٧م، ص١٥٠.

(٢٩) سيمون فرايليش (مرجع سابق): الدراما السينمائية، ترجمة، غازي منافيخي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، ط٢ ٢٠١٩م، ص١٧. معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص٦٨. علي عواد عبدالله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، الهيئة القومية العامة للكتاب، ٢٠٢٠م، ص١٥.

(٣٠) جريدة الصباح الجديد :مصطلحات في السينما تحتاج لمعرفة معناها، انظر:
https://newsabah.com/newspaper/150581

(٣١) عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، دار الكندي الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١م ، ص١٤٠.

(٣٢) سيمون فرايليش: الدراما السينمائية، ترجمة غازي منافيخي، سوريا، دمشق، ط٢، ٢٠١٩م، ص١٨.

(٣٣) محمود درويش: جدارية محمود درويش، (نسخة إلكترونية)، W.W.W alcottob.com ، العدد ٢١، سبتمبر ٢٠٠٨م.

(٣٤) عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية،(مرجع سابق)، ص١٥٤.

(٣٥) سيمون فرايليش (مرجع سابق): الدراما السينمائية، ص١٠١، انظر ناظم مهنا: العلاقة بين السينما والشعر، (مرجع سابق)، ص١٢.

(٣٦) عواد علي: الروح لا تفكر أبدًا من دون صور، مقال، عن مجلة السجل، أسبوعية، العدد ٢٥، ٨مايو ٢٠٠٨م، شركة المدى، عمان- الأردن.-http://www.al .sijill.com/sijill_items/sitem2011.htm

(٣٧) صلاح القصب: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون، قطر، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٢.

(٣٨) أدونيس: قصائد أولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.

(٣٩) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، ج٢، ط٢، ١٩٧٧م، ص١٧٠.

(٤٠) محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٢٥.

(٤١) جهاز التصوير الضوئي، والذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر، على يد الأخوين لوميير، وقد سمي المسجل السينمائي، ثم أعاد الأميركيون تعميده تحت اسم كاميرا، انظر معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص١٢.

(٤٢) هذه اللقطات هي أهم وأشهر اللقطات السينمائية المستخدمة، والتي سنتترك لها أثناء الشرح والتحليل الموسع، انظر جدول اللقطات:
https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%

(٤٣) عبدالحميد بسيوني: جماليات الصورة السينمائية، مدخل إلى لغة الكاميرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٦٦.

(٤٤) عبدالحميد بسيوني: جماليات الصورة السينمائية، مدخل إلى لغة الكاميرا، ، مرجع سابق، ص ٦٧، ٦٨.

(٤٥)انظر https://photography1510.blogspot.com/2017/11/blog-post_17.html

(٤٦) أرنست لندجرن: فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة، مؤسسة كامل مهدي، للطباعة والنشر، ١٩٥٩م، ص١١٢.

(٤٧) معجم المصطلحات السينمائية،(مرجع سابق)، ص٨٣.

(٤٨) في حديثي عن حياة فاروق جويدة، لم أتناول سيرته لمجرد ملء فراغ دون فائدة، بل اعتمدت على جوانب لم يتطرق إليها الكثير ممن كتبوا عنه، مستندًة في ذلك إلى أحاديثه التليفزيونية التي استمعت إليها بعناية وقمت بتوثيقها. هدفي من ذلك كان إضافة رؤى جديدة حول حياة هذا الرجل، التي كان لها تأثير عميق على إبداعاته الأدبية وكتاباته.

(٤٩) المخرج: هو الذي يحول الأشياء والأفكار المكتوبة إلى أشياء وأفكار تشاهد بالعين، وهي كلمة مستعارة من المسرح... ومازال يحتفظ أحيانا بالتمييز بين السيناريو (كاتب السيناريو والحواراتي (كاتب الحوار) والمخرج. انظر في ذلك ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشوار، د.ت، ص٦٧.

(٥٠) وفيق صفوت مختار: فاروق جويدة، الطبيعة أول معلم في الفن (مقال)، مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع والستون، فبراير، وكذلك في نفس العدد حوار مع الشاعر فاروق جويدة، كامل سليمان الجبوري: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢م، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ج٤، ١٣٩. انظر (المجلس الأعلى للثقافة): http://www.scc.gov.eg/profile/%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%A9)

(٥١) لقاء الشاعر بالتليفزيون المصري، ببرنامج معكم منى الشاذلي، والذي يعرض ضمن سلسلة برامج CBC

(٥٢) لقاء الشاعر بالتليفزيون المصري، ببرنامج معكم منى الشاذلي، والذي يعرض ضمن سلسلة برامج CBC.

(٥٣) وفيق صفوت مختار: فاروق جويدة، الطبيعة أول معلم في الفن (حوار مع الشاعر ضمن مقال)، مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع والستون، فبراير.

(٥٤) لقاء الشاعر بالتليفزيون المصري، ببرنامج معكم منى الشاذلي، والذي يعرض ضمن سلسلة برامج CBC.

(٥٥) مصطفى الفقي: فاروق جويدة شاعر ومفكر(مقال)، جريدة الأهرام، الثلاثاء 14من ذي القعدة ١٤٤٣ هـ ١٤ يونيو ٢٠٢٢ السنة ١٤٦ العدد ٤٩٤٩٨.

(٥٦) مصطفى الفقي: فاروق جويدة شاعر ومفكر(مرجع سابق).

(٥٧) مصطفى الفقي: فاروق جويدة شاعر ومفكر (مرجع سابق).

(٥٨) فاروق جويدة: الأعمال الكاملة، ط٣، مركز الأهرام- القاهرة، ١٤١٢ه- ١٩٩١م. وقد ضم الديوان، مسرحية الوزير العاشق، ص٤٠٥، ومسرحية دماء على أستار الكعبة، ص٤٩٧، انظر المعرفة: فاروق جويدة.
https://www.marefa.org/%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82_%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%A9

(٥٩) ديوان العرب: فاروق جويدة، (مرجع سابق).

https://www.diwanalarab.com/%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%A9.

(٦٠) راجع الدواوين الشعرية: فاروق جويدة على موقع بوابة الشعراء

-فاروق جويدة على موقع موسوعة الديوان الشعرية.

https://www.diwanalarab.com/%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-

(٦١) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٣.

(٦٢) محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسائل التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢م، ص١٥.

(٦٣) مختارات من شعر فاروق جويدة - قصائد للوطن- مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية المصرية ٢٠٠٣/١٣٢٨١. فاروق جويدة، قصائد في رحاب القدس، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩، ص٨٩.

(٦٤) الكسيح: في أصلها اللغوي تشير إلى الشخص العاجز عن الحركة بسبب علة أو إعاقة في قدميه، وهنا يوحي بسيف فقد قدرته على القيام بوظيفته الأساسية، وهي القطع والقتال.

(٦٥) يرتعد : يشير إلى حركة غير مستقرة، أو إلى حالة من الاضطراب أو الخوف.

(٦٦) الزَّبَد في اللغة تعني الرغوة التي تظهر على سطح الماء بسبب اضطرابه، كالأمواج التي تحمل رغوة بيضاء. في العبارة "فالشطآنٌ حاصرها الزَبد"، الزبد يشير إلى تلك الرغوة الناتجة عن حركة الأمواج المتلاطمة التي تحيط بالشطآن. هذا التصوير يضفي إيحاءً ديناميكياً ومشهدياً لطبيعة البحر والشاطئ.

(٦٧) تنتحب": ترفع صوتها بالبكاء الشديد والحزن العميق. في الجملة "وعلى امتدادِ الأُفْقِ تنتحبُ المآذن"، تُصور الكلمة مشهدًا دراميًا حيث تبدو المآذن كأنها تبكي أو تعبر عن حزنٍ عميق، للإشارة إلى جو من الكآبة أو الحزن يغلف المشهد.

(٦٨) "ترهلت" في العبارة "هذي الخيول ترهلت "هو أصبحت مترهلة، أي أصابها الضعف وارتخت عضلاتها أو فقدت قوتها ونشاطها. الكلمة تشير عادة إلى حالة من الوهن أو الفتور الجسدي الناتج عن قلة الحركة أو التقدم في العمر. في هذا السياق، تكون الخيول رمزاً لشيء ما فقد حيويته ونشاطه.

(٦٩) المرابي: تشير إلى الشخص الذي يمارس الربا، أي يقوم بإقراض المال بفائدة عالية وظالمة، مستغلاً حاجة الآخرين. في سياق العبارة: يمثل المرابي شخصية ذات طابع سلبي، تستغل الموقف لتحقيق مكاسب غير عادلة، كما يظهر من سياق الحصار والمزايدة.

(٧٠) لظى: اللهيب الشديد، أو النار الملتهبة، الركام: يرمز إلى الحطام أو الفوضى الناتجة عن تلك المعاناة، سواء كانت مادية أو معنوية.

(٧١) "مآقيه": جمع "مَأْقٍ"، وهي الأطراف أو حواف العين، حيث يلتقي الجفن بالعين. أما "جَمَد" في السياق، فتعني أن الحلم (البريق) الذي كان يلمع في عينيه قد توقف أو تجمّد، مشيرًا إلى حالة من الحزن أو الجمود العاطفي الذي أطفأ ذلك البريق.

(٧٢) أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٧٣، ص٥٨: ٦١. ماري تريز: معجم المصطلحات السينمائية،(مرجع سابق) ص٤٢.

(٧٣) جريدة الصباح الجديد :مصطلحات في السينما تحتاج لمعرفة معناها، انظر:
https://newsabah.com/newspaper/150581

(٧٤) مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ٢٠١٣، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت ص٧٦: ٩٠.

(٧٥) راجع معنى اللقطة لغة واصطلاحا، علي عواد عبدالله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط، ط١، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٢٠م، ص١٠٧. ناظم مهنا: العلاقة بين السينما والشعر، ص١٠،١١. انظر موقع النجاح نت :اللقطة السينمائية :نشأتها وتعريفها وخصائصها.

(٧٦) ميشيل ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م، ص٨١.

(٧٧) الرمز: يعتبر شرارة الإبداع والمعنى الخفي في التقنيات السينمائية، فهو أي عنصر بصري أو سمعي يحمل معنى أعمق من ظهوره الظاهري على الشاشة، قد يكون هذا العنصر صورة، أو لقطة، أو كلمة... يسمح للكاتب بتوصيل أفكار ومعاني عميقة بطريقة غير مباشرة، مما يترك للمشاهد مساحة للتأمل والتفكير. انظر معجم المصطلحات السينمائية(مرجع سابق)، ص٩٦. ، عبدالكريم قادري: سينما الشعر، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما،(مرجع سابق) ص٦٢،٦٣.

(٧٨) وتسمى كذلك اللقطة العامة، انظر مدونة خالد: أنواع اللقطات الأساسية في التصوير.

https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9-

(٧٩) معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص٧٧.

(٨٠) مدونة خالد :أنواع اللقطات الأساسية في التصوير

https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9-

(٨١) ماري تريز: معجم المصطلحات السينمائية، ص٥٥، ذكر أن الصور المضخمة: هي صور قريبة من الرأس والرقبة.

(٨٢) مدونة خالد، (مرجع سابق)

(٨٣) السينما لكي تكون ذات معنى، لا بد أن تحيل نفسها إلى نظام شفري، إلى قواعد خاصة، وأن لغة السينما يجب أن تكون رمزية، في المقام الأول. انظر عبدالكريم قادري: سينما الشعر، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، (مرجع سابق)، ص٣٧.

(٨٤) قيس الزبيدي: بنية المسلسل الدرامي التليفزيوني نحو درامية جديدة، (مرجع سابق)، ص٩٦.

(٨٥) تقوم الوصلات في المونتاج بتأمين التواصلية البصرية والسينمائية بين لقطتين، وعند الانتقال تحتفظ الكاميرا بمحور نقطة الرؤية ذاته، لكي لا تزعج المشاهد. انظر ماري تريز: معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص٨٨.

(٨٦) انظر الصورة https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9-

(٨٧) ماري تريز: معجم المصطلحات السينمائية، ص٤٨. (مرجع سابق). انظر ناظم مهنا: العلاقة بين السينما والشعر، مجلة وزارة الثقافة، العدد ٦٨١، شوال/ ٢٠٢٠م، ص١٢.

(٨٨) جريدة الصباح الجديد :مصطلحات في السينما تحتاج لمعرفة معناها https://newsabah.com/newspaper/150581.

(٨٩) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة، ج٢، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٤.

(٩٠) أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص٣٨٣.

(٩١) محمد عبد الدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١١، وما بعدها.

(٩٢) معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص٦٢.

(٩٣) هذه الحركة للكاميرا: فيها تلاحق الكاميرا منظرًا عامًا، وذلك لتدع المشاهد يستكشف من خلاله موضوع الصورة. انظر محمد عبد الدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١٧، وما بعدها.

(٩٤) المتوازي: هو تقنية سينمائية تستخدم لربط حدثين أو أكثر يحدثان في أماكن أو أزمنة مختلفة، ولكن يتصلان ببعضهما البعض بشكل ما، يتم عرض هذين الحدثين بالتناوب في لقطات قصيرة، مما يخلق إحساسًا بالتزامن والترابط بينهما.

(٩٥) هذه الحركة للكاميرا: تقطع فيها الحركة لتعكس ثانية لتعطي ما يسمى بالانعكاس البصري، كما تستخدم لربط سلسلة من الموضوعات المنفصلة. انظر محمد عبد الدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، ص١١٧، وما بعدها.

(٩٦) الاستعارة والكناية من أهم العناصر الأساسية في تكوين معنى الصورة لأي عمل سينمائي، (ص٦٦). كما تعمل الكناية بصفة خاصة في المونتاج التقليدي القائم على الشفافية، (ص٦٧). انظر معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق).

(٩٧) مدونة خالد :أنواع اللقطات الأساسية في التصوير، https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9 ، انظر أحجام اللقطات السينمائية https://www.enabbaladi.net/176948.

(٢) هناك فرق بين اللقطة العامة والبانورامية، وهي أن العامة: تُظهر المشهد بالكامل، أما البانورامية: تتحرك فيها الكاميرا أفقيًا أو عموديًا لتغطية مساحة واسعة جدًا من المشهد. انظر معجم المصطلحات السينمائية، ص٥٥.

(٩٩) معجم المصطلحات السينمائية، ص٧٧.

(١٠٠) هذه اللقطة: تساعد في إظهار الإحساس بالعاطفة والتوقع. انظر محمد عبد الدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، (مرجع سابق)، ص١١٧، وما بعدها.

(١٠١) تُستخدم اللقطة التفصيلية لإبراز عنصر صغير أو تفصيل دقيق له أهمية رمزية أو درامية، تسلط هذه اللقطة الضوء على جزء معين مثل يد، عين، أو شيء محدد في البيئة المحيطة بالشخصية.

(١٠٢) معجم المصطلحات السينمائية،(مرجع سابق)، ص٧٧.

(١٠٣) هذه الحركة للكاميرا: تساعد في إظهار الإحساس بالحزن والخيبة. انظر محمد عبد الدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، (مرجع سابق)، ص١١٧، وما بعدها.

(١٠٤) قد يفقد الانتقال من لقطة إلى أخرى سلاسته، نتيجة لخلخلة الوصلات الخاطئة. انظر معجم المصطلحات السينمائية، (مرجع سابق)، ص٩٢.

المصادر والمراجع

أولًا/ مصادر الدراسة:

- أدونيس: قصائد أولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.
- فاروق جويدة – قصائد للوطن– مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية المصرية ٢٠٠٣/١٣٢٨١م.
- فاروق جويدة: الأعمال الكاملة، ط٣، مركز الأهرام– القاهرة، ١٤١٢هـ– ١٩٩١م.
- فاروق جويدة، قصائد في رحاب القدس، القاهرة: دار الشروق، د.ت.
- صلاح عبد الصبور: الديوان (الناس في بلادي)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.
- محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس، ط٢، ٢٠٠٤م.

ثانيًا/ المراجع:

- أرنست لندجرن: فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة، مؤسسة كامل مهدي، للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.
- أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار الثقافة للنشر.
- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
- بكر بن عبدالله أبو زيد: فقه النوازل (قضايا فقهية معاصرة)، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط١، م١، ١٤١٦ه- ١٩٩٦م.

- حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة، ج٢، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- حميد عقبي: السينما الشعرية وسينمائية القصيدة، ديوان العرب، مايو ٢٠٠٥م.
- سيمون فراليش: الدراما السينمائية، ترجمة، غازي منافيخي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، ط٢ ٢٠١٩م.
- شبان فريدة، بن عبدالله حياة: التقنيات السينمائية في البناء الروائي، الجزائر، المركز الجامعي، ٢٠١٢م.
- صلاح القصب: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون، قطر، ط١، ٢٠٠٣م.
- عبدالحميد بسيوني: جماليات الصورة السينمائية، مدخل إلى لغة الكاميرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ٢٠٠٦م.
- عبد الكريم قادري: سينما الشعر، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، المتوسط، ميلانو- إيطاليا، د.ت.
- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، دار الكندي الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- علي عواد عبدالله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.
- قيس الزبيدي: بنية المسلسل الدرامي، الدرامي التليفزيوني نحو درامية جديدة، قدمس للنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م.
- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٣م.

- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسائل التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢م.
- محمد عبدالدبس، تيسير أندروس: مهارات التصوير الإلكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٠م.

ثالثًا/ المعاجم:

- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج١، عالم الكتب- القاهرة، ط١، ١٤٢٩ه- ٢٠٠٨م.
- جبران مسعود: معجم الرائد، ج١، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٧، ١٩٩٢م.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب العالمي، لبنان، ١٩٩٤م.
- عمر شابسيغ، أميمة الدكاك، نوار العوا، هاشم ورقوزق: معجم مصطلحات الهندسة الكهربائية والإلكترونية والاتصالات (بالعربية والإنجليزية)، دمشق: مجمع اللغة العربية، دمشق، ٢٠١٦م.
- كامل سليمان الجبوري: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢م، ج٤، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ج١، ط٩، المطبعة الكاثوليكية- بيروت، د.ت.
- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشوار، د.ت.
- مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الحديث- القاهرة، ١٤٢٩ه- ٢٠٠٨م.

- مجمع اللغة العربية، برئاسة ا.د/ شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ١٤٢٥ه- ٢٠٠٤م.
- معجم المصطلحات المعلوماتية (بالعربية والإنجليزية)، دمشق: الجمعية العلمية السورية للمعلوماتية، ٢٠٠٠م.
- منير البعلبكي؛ رمزي البعلبكي: المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي (بالعربية والإنجليزية) (ط. ١). بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٨م.
- ميشيل ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

رابعًا/ المراجع الأجنبية:

1. Bernard (1998). Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford University Stiegler Press, p 17-82.
2. Stieglerm, Bernard (2008). L'avenir du passé: Modernité de l'archéologie. La Découverte, p. 23.

خامسًا/ المقالات والمجلات:

- أمين صالح: السينما شعر خارج القصيدة، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، ٢٤ مارس، ٢٠١٦م.
- سولاف جميل موسى: "الملامح السينمائية في شعر جاسم محمد جاسم"، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد السابع والثلاثون، ٢٠١٩م.
- عواد علي: "الروح لا تفكر أبدًا من دون صور"، مجلة السجل، العدد ٢٥، ٨ مايو ٢٠٠٨م.
- فلاح شاكر علي، رشاد كمال مصطفى: التصوير السينمائي في قصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر، العراق، كلية التربية، جامعة ناكري للعلوم التطبيقية، د.ت.

- مصطفى الفقي: "فاروق جويدة شاعر ومفكر"، جريدة الأهرام، الثلاثاء ١٤ من ذي القعدة ١٤٤٣هـ الموافق ١٤ يونيو ٢٠٢٢م.
- ناظم مهنا: "العلاقة بين السينما والشعر"، مجلة وزارة الثقافة، العدد ٦٨١، شوال ٢٠٢٠م.
- وفيق صفوت مختار: "فاروق جويدة، الطبيعة أول معلم في الفن"، مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع والستون، فبراير.

سادسًا/ اللقاءات التليفزيونية:

- لقاءات الشاعر (فاروق جويدة) بالتليفزيون المصري: برنامج "معكم منى الشاذلي"، ضمن سلسلة برامجCBC ، ٢٠١٤/٨م، ٢٠٢٤/٢م.

سابعًا/ المواقع الإلكترونية:

- أحجام اللقطات السينمائية: https://www.enabbaladi.net/176948.
- أندريه تاركوفسكي: حول السينما الشعرية، ترجمة أمين صالح، كتاب جماعي، إشراف صلاح سرميني، نسخة إلكترونية غير مرقمة، منشور بموقع سينيماتك. https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=recherche
- جريدة الصباح الجديد: "مصطلحات في السينما تحتاج لمعرفة معناها"، https://newsabah.com/newspaper/150581.
- جريدة الصباح الجديد:
- https://newsy.nl7za.com/question-and-answer.
- مدونة خالد: "أنواع اللقطات الأساسية في التصوير"، https://khdsite.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%
- محمود درويش: جدارية محمود درويش، نسخة إلكترونية، W.W.W alcottob.com، العدد ٢١، سبتمبر ٢٠٠٨م.

- المجلس الأعلى للثقافة:
/http://www.scc.gov.eg/profile
- المعرفة: فاروق جويدة،
/https://www.marefa.org
- معجم المعاني الجامع:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-
- موسوعة الديوان الشعرية: فاروق جويدة،
/https://www.diwanalarab.com
- موقع النجاح نت: "اللقطة السينمائية: نشأتها وتعريفها وخصائصها"،
https://khdsite.com.