Journal Of the Iraqia University (73-3) January (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

اللقطة السينمائية في قصيدة (موت الذئب) للفرنسي (ألفريد دوفيني)

د. لطيفة الحمادي

أستاذ مشارك، جامعة الوصل، بدبي

Bin_knean84@hotmail.com

ملخص:

امتاز الشعر الحديث بالكثير من التطورات والتغيرات الجديدة، ولعل من أبرز مجالات التطور تأثره بالفن السينمائي، واستفادته من تقنية اللقطة التي وظفها الشاعر في صوره الشعرية، خاصة أن الشعر والسينما بينهما قواسم مشتركة؛ فهما يبحثان في القضايا الإنسانية، ويعتمدان على فضاء الصورة، وأثرها في خيال المتلقي.وفي هذه الدراسة سنتناول قصيدة (موت الذئب) للشاعر الفرنسي (ألفريد دوفيني) من زاوية علاقتها بفن السينما؛ حيث استطاع الشاعر توظيف الآليات السينمائية في القصيدة بشكل لافت يستحق التأمل والدراسة، وسنستعرض –عن طريق المنهج الوصفي التحليلي– مجموعة من المحاور المشتركة بين فني الشعر والسينما، وهي: أحجام اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، اللقطة اللونية، وأخيرا اللقطة الصوتية. وفي الختام توصل هذا البحث إلى عدد من النتائج التي تمثل حقيقة التفاعل بين هذين الفنين.

الكلمات المفتاحية: لقطة، كاميرا، سينما، شعر، ذئب، ألفريد دوفيني.

Abstract:

Modern poetry has been characterized by many new developments and changes, and perhaps one of the most prominent areas of development is its influence by cinematic art, and its benefit from the shot technique that the poet employed in his poetic images, especially since poetry and cinema have common denominators; they both explore human issues, and rely on the space of the image, and its effect on the imagination. In this study, we will discuss the poem (Death of the Wolf) by the French poet (Alfred Deveny) from the perspective of its relationship to the art of cinema; where the poet was able to employ cinematic mechanisms in the poem in a striking way that deserves contemplation and study, and we will review - through the descriptive analytical method - a set of common axes between the arts of poetry and cinema, which are: shot sizes, shooting angles, camera movements, color shot, and finally the sound shot. In conclusion, this research reached a number of results that represent the reality of the interaction between these two arts.**Keywords**: Shot, camera, cinema, poetry, wolf, Alfred Dovini.

مقدمة:

استمد الشعر في العصر الحديث الكثير من تقنيات الفنون الأخرى ومفاهيمها؛ نظرا لتداخل الفنون مع بعضها البعض، الأمر الذي أصبح ظاهرة من ظواهر التجديد. ومن ظواهر التجديد اللافتة تأثر الشعراء بالفن السينمائي وتقنياته، وظهر ما يسمى بقصيدة اللقطة السينمائية التي تجلت داخل النص الشعري، خاصة القصائد التي تجسد الحياة اليومية وحركة الطبيعة والشخوص بكل دقة، وتجعل المتلقي يقف في زاوية محايدة من الحدث، وكأنه يبصر المشهد بعينه.ومن الشعراء الذين تجلت في قصائدهم لمحات من اللقطة السينمائية؛ الشاعر الفرنسي (ألفريد دوفيني)[1] في قصيدته المعروفة (موت الذئب)، التي تضمنت مجموعة من اللقطات السينمائية، وهي لقطات جديرة بالوقوف والبحث والدراسة؛ لذلك قمنا بتقسيم البحث كالآتي: مدخل: يوضح القواسم المشتركة بين فني الشعر والسينما اللقطة الموضوعية: تناولنا فيها المسافات التي توضع فيها الكاميرا: (بعيدة، متوسطة، قريبة) زوايا التصوير: حددنا زوايا اللقطات التي اعتمدها الشاعر في القصيدة: (منخفضة، مرتفعة، اعتيادية) حركة الكاميرا (اللقطة الاستعراضية): وهي الحركة المحورية للكاميرا، وتتم

من خلال عدد من اللقطات أبرزها: (حركة الاستعراض العمودية، حركة التتابع، حركة الزووم)وأخيرا وقفت الدراسة على اللقطتين اللونية والصوتية وأثرهما في النص.واتبعنا في هذه الدارسة المنهج الوصفي التحليلي؛ حيث طبقنا المفاهيم السينمائية على القصيدة، وأظهرنا بعض اللقطات الشعرية التي تتوافق مع الأسلوب السينمائي؛ وذلك من أجل تقريب الرؤية الشعرية من الرؤية السينمائية من خلال ما وجدناه من لقطات متلائمة مع النص الشعري.وتسعى الدراسة للإجابة عن أسئلة تتلخص في الآتي: كيف استطاع الشاعر أن يوظف أنواع اللقطات في قصيدته؟ وأن يقف موقف الراوي الذي يصور المشهد من وجهات نظر مختلفة؟كيف تمكن الشاعر من إثراء نصه الشعري من خلال اللقطات اللونية والصوتية؟وبالنسبة للدراسات السابقة فقد ظهرت في السنوات الأخيرة دراسات –لكنها قليلة– عالجت النص الشعري معالجة سينمائية، نذكر منها على سبيل المثال (التشكيل البصري في الشعر الحديث ١٩٥٠م– ٢٠٠٤م) ، ٢٠٠٨م، لمحمد الصفراني؛ حيث أشار الكاتب في الفصل الأخير إلى التقنيات السينمائية، وأبعاد اللقطات، دون الحديث عن أنواع اللقطات (الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة)، ٢٠١٨م، للباحثين زينب دريانورد ورسول بلاوي، وقد بينت الدراسة حركات الكاميرا الشعرية وزاوياها في أشعار الصائغ وفقا للنقد السينمائي.ودراسة أخرى للباحثين السابقين بعنوان: (أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ)، ٢٠١٩م، حيث طبقت الدراسة أساليب المونتاج السينمائي على أشعار الصائغ.أما فيما يتعلق بالشاعر الفرنسي (ألفريد دوفيني) وقصيدته (موت الذئب) فثمة مقالات نشرت على صفحات الإنترنت تتحدث بشكل عام عن الشاعر والقصيدة، غير أننا لم نجد حتى الآن أية دراسة نقدية تبحث عنه في مجالات النقد السينمائي وتقنياته، لا سيما اللقطات السينمائية.مدخل: بين الشعر والسينما:إن الفنون الأدبية بأشكالها المختلفة والمتنوعة تعمل على دعم بعضها البعض، وذلك بالاندماج فيما بينها؛ لتعطي معاني أكبر، ورؤى أوسع، من ذلك ما نراه بين الشعر والفنون التصويرية من تقاطعات وقواسم مشتركة كثيرة[٢]؛ فالنصوص القائمة على التصوير باللفظ لا تعتمد في جمالياتها على الكلمات المصورة فقط، وإنما تبرز جمالياتها من اجتماع أكثر من فن في النص الشعري[٣].والعلاقة بين الشعر والسينما لها تاريخ عريق، قد يعود إلى الإغريق عندما كانوا يعبرون عن مشاعرهم من خلال رسم رسومات على المغارات، والتغني بالمقطوعات الشعرية، ومع ظهور السينما في الفترة الحديثة والمعاصرة نجد أن بعض الشعراء والروائيين قد أثروا على الفن السينمائي وتأثروا به؛ فالمتأمل للقصيدة الحديثة يجد أن الأسلوب السينمائي أخذ يتسلل إليها، وبنسب متفاوتة لدى الشعراء[٤]، ولابد من الإشارة هنا أنه لا ينبغي أن يكون الهدف من هذا التداخل بين الفنون هو التنوع الشكلي فقط، بل لا بد أن يقدم إضافة جمالية للنص، فأي مظهر من مظاهر التداخل "إن لم يتضافر مع النص لتحقيق شعريته سيكون موضع إضعاف"[٥].ويقصد باللقطة السينمائية "الوحدة الصغرى للبنية الفيلمية"[٦]، فكل عمل سينمائي يبدأ باللقطات المنفردة والمتتالية قبل أن يقوم المنتج بربطها، وعلى المسار نفسه نرى اللقطة الشعرية التي تتطابق مع اللقطة السينمائية؛ حيث تعرف بأنها: "أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة"[٧].والجدير بالذكر هنا أن الاختلاف بين الشعر والسينما يقع في جوانب متعددة؛ فالمشاهد للصورة السينمائية لا يحتاج إلى تخيل واسع؛ لأن الفيلم صور الأشياء، وفك الكثير من الرموز، على عكس المتلقي الذي يقرأ القصيدة؛ حيث يكون لديه تعقيدات؛ لما يحتويه النص من رموز وإشارات ولغة تتطلب مجالا تخيُّليا كثيفا، إضافة إلى معرفة واسعة تمكن القارئ من فك الرموز، وربطها بالواقع[٨].وبشكل عام استطاع الشعراء المعاصرون أن يوظفوا التقنيات السينمائية في نصوصهم؛ ولذلك سميت قصائدهم بقصيدة (اللقطة السينمائية)، التي تعد "تطبيقا فاعلا لأساليب السينما الموظفة فنيا للارتقاء بالنص الشعري إلى نظام البناء الشعري – المشهدي الذي يعمل على الارتقاء بالمتلقي من نظام القراءة – سامع، إلى نظام القراءة – مشاهد، وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية"[٩].والقارئ لقصيدة (موت الذئب) للشاعر الفرنسي (ألفريد دوفيني) يلاحظ أن الشاعر استطاع أن يوظف في قصيدته المفاهيم والآليات السينمائية بشكل لافت للنظر، مما يوحي بتداخل متقن بين فني الشعر والسينما؛ حيث جاءت بعض اللقطات الشعرية متطابقة مع بعض اللقطات السينمائية المتلائمة مع النص الشعري، الأمر الذي يجعل القصيدة تمر أمام عين المتلقي وكأنها شريط سينمائي.

أولا : اللقطة الموضوعية :

في هذا النوع توضع الكاميرا في زاوية محايدة لرصد الحدث، فقد تكون الكاميرا في مكان بعيد أو متوسط أو قريب من الحدث، ويتم اختيار الموقع الموضوعي (غير الذاتي) للكاميرا؛ من أجل تقديم معلومات للمتلقي دون الانحياز لجهة معينة أو شخصية محددة[١٠]. فاللقطة الموضوعية غالبا تكون "من وجهة نظر مراقب، هذا المراقب المفترض كما يوحي السرد، ليس موجودًا في موقع الحدث، فمثلًا لا نرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنّهم لا يرونها. اللقطات الذاتية تؤخذ من وجهة نظر ومنظور شخص ما أو شيء ما. فمثلًا

نرى ما يراه أحد الشخصيات"[١١].وعلى ضوء هذا النوع من اللقطات يقف (دوفيني) في زاوية محايدة من الحدث كالمراقب له في قصيدته (موت الذئب)، واضعا الكاميرا في ثلاث وزايا محايدة كالآتي:

١. **اللقطة البعيدة:**

وهي لقطة تؤخذ من مسافات بعيدة عن الموضوع المراد تصويره، وبسبب بعد المسافة بين المشهد أو المادة المصورة والكاميرا، الأمر الذي يؤدي إلى اختزال الكثير من التفاصيل الدقيقة، فتكون الصورة البعيدة أقل إدراكا للأشياء من الصورتين المتوسطة والقريبة؛ لكونها لا توضح التفاصيل، ولا تفسر البيئة المحيطة للشيء المراد تصويره[١٢]. نجد ذلك في قول الشاعر في قصيدة (موت ذئب): "خفت السحب إلى القمر المتألق، كما يخف الدخان إلى الحريق، واسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق، وكنا نمشي على النبت الأخضر الندي دون أن ننبس بكلمة. فلمحنا في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر مخالب الذئاب التي كنا نطاردها منذ هنيهة"[١٣] يبدأ المشهد بلقطة عامة بعيدة تحتوي زوايا الكاميرا، فطبيعة المشهد التصويري الخارجي يستدعي وصفا تقف فيه الكاميرا المراقبة لحدث ورصد حركات الشخصيات (الشاعر/ الذئب)، فهذه اللقطة تعطينا صورة عامة عن المكان؛ حيث استهل الشاعر قصيدته بوصفه رحلة الصيد ومراحلها التي تمت ليلا، واصفا النجوم وجريانها وراء القمر، والشاعر وأصحابه من الصيادين وكلبهم يحملون بنادقهم وسكاكينهم باحثين عن صيدهم الثمين، وهم يجتازون الغابة بين أشجار الصنوبر بهدوء وسكون، سائرين على الأعشاب والأزهار الرطبة؛ حتى لا تشعر بهم أو تنتبه إليهم فريستهم. فهذه اللقطة تكشف المسافة المكانية التي تفصلهم بوضوح تام عن الذئاب، فالشاعر رسم أفعال المشاهد الشعرية (خفت السحب، القمر، يخف الدخان، الغابات، نمشي على النبت، الظلام الكثيف، أشجار الصنوبر، مخالب الذئاب) رسما قابلا لإنتاج الدلالة والتأويل، والتي اتسمت بالطابع الحركي، وقد استفاد الفضاء الشعر في رسم الصورة من الفضاء السينمائي، فثمة إضاءة ولون وحركة وصوت، وعين الشاعر التي تراقب الحدث وترصده، وتتابعه وتقترب منه، فالمسافة المصورة هنا واسعة.

٢. **اللقطة المتوسطة:**

وهي التي تكون وسطا بين الصورتين البعيدة والقريبة، وتكون فيها الكاميرا أقرب إلى موضوع التصوير منها في اللقطة البعيدة، وتقدم الجسم من الركبة فما فوق، وتركز اهتمامها على جزء كبير من الحدث، وتكشف معظم تفاصيل الجسد والهيئة للشخصية عموما[١٤]، ويتضح هذا النوع في قول الشاعر: "فهيأ كل منا سكينه، أخفينا بندقياتنا وبريق حديدها الأبيض، ووقفت وثلاثة من رفاقي نرمي ببصرنا إلى الأمام، فإذا عينان تتقدان بالشرر، وأربعة أشباح أخرى رشيقة ترقص وسط الأعشاب على ضوء القمر. كانت الذئاب تشبه الراقصين بحركاتها، تلعب في صمت ورزانة عالمة أن على قيد خطوتين منها عدوها الإنسان، مضطجعا بين جدران بيته لم يأخذ النوم بمعاقد أجفانه بعد. وكان الذئب الأب واقفاً على بعد أمام الشجرة وزوجه مستريحة كصنم المرمر الذي عبده الرومان ومنه انحدر روموس وروموولوس"[١٥].عبر مسافة تصويرية متوسطة ليست بالقريبة ولا البعيدة، كشف الشاعر عن حالة التأهب في إحدى ليالي الغاب، وهو مسرح الأحداث بين الشاعر والذئب، فاللقطة المتوسطة توازن ما بين المسافتين القريبة والبعيدة، ويمكن عدها علامة بارزة في القصيدة؛ لارتباطها الوثيق بفاعلية الوصف الشخصي الذي يتعلق بالشخصيات المشاركة في الأحداث داخل النص. وربما أراد الشاعر بهذه اللقطة المتوسطة أن يبين الوقفة التأملية الوجدانية التي يقفها أمام ذئبه، ويمكن عدها علامة سيميائية تحيل على حقيقة الوجود أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان.

٣. **اللقطة القريبة**

وهنا يكون موقع الكاميرا قريب من لاشيء المراد تصويره، وترصد هذه اللقطة التفاصيل الدقيقة، وتعرض أجزاء من ملامح الشخصيات ومن الموجودات الأخرى[١٦]، كما تكون هذه اللقطة –على المستوى الدلالي– معنية بالتركيز على العلامة[١٧]. ويظهر هذا النوع جليا في قول الشاعر: "وأقعى الذئب ومخالبه غائصة في الرمل، حين علم أنه هالك لا محالة، لأن عدوه باغته وملك عليه سبيله، وأمسك بفمه الملتهب عنق أجرأ كلابنا، ولم يحول عنه فكيه الحديديين على رغم طلقاتنا النارية التي اخترقت جلده، وعلى رغم مدانا الحادة التي مزقت أحشاءه، ولكنه لما أحس بأن فريسته فارقت الحياة قبل أن يفارقها هو، أفلته من فكيه، ونظر إلينا مرة وأتبعها أخرى إلى جسمه فرأى المدى غارقة في أحشائه، ورأى نفسه سابحا في بحر دمائه، تحيط به البنادق، فحدق فينا ثانية واضطجع وهو يلعق ذنبه بفمه، ويلقف نزيف الدم من كلومه، ودون أن يجرب أو يبحث كيف يموت، أغمض عينيه الكبيرتين ومات دون أن يصرخ صرخة واحدة"[١٨]صور الشاعر المشهد بمسافة قريبة، وتبدو عبر تفاصيل المشهد: (مخالبه، فمه المتلهب، فكيه الحديديين، جلده، أحشاءه، جسمه، دمائه، ذنبه،

عينيه الكبيرتين)، وهي أجزاء من جسد الذئب، فهذه التفاصيل دقيقة جدا، وقريبة من العين الواصفة للشاعر؛ إذ صورها بعمق إيحائي، ودقة في الوصف وتجسيده للموقف، فمجرد أن أحس الذئب باندفاع كلب الصيادين للانقضاض على صغاره، غرس رجليه في التراب، وتصدى لأشرس كلاب الصيد، وأنشب فكه الحديدي في عنقه، ومع أن نار البنادق المتشابكة الكثيفة انطلقت إلى أحشائه؛ لتخليص الكلب من أنيابه، فقد ظل يعض بصبر وثبات، وعيناه اللامعتان تنظران شررا إلى الصيادين الخصوم، لقد صمم على حماية صغاره والانتقام لهم بلا بأس ولا عجز، غير عابئ بالدم الذي تدفق غزيرا من جسده الذي كانت الحياة تفارقه رويدا رويدا، ولما شعر الذئب أنه قضى على الكلب، نظر إلى الصيادين يرمقهم حقدا، مودعا الحياة بصمت يجرح آذان الفضاء. فالشاعر ينتقل إلى لقطة قريبة جدا، ركزت على فعل الرؤية لديه؛ في محاولة لتقريب الصورة لذهن المتلقي؛ إذ ركز على جزء محدد جدا من الحدث وهو بدء المعركة بين الذئب والكلب، وأنيابه المغروسة في عنق الكلب، حتى مات وقد أسبل عينيه بحزن شديد واطمئنان بأنه أنقذ صغاره من موت محقق. فاللقطة القريبة التي صورت ملامح الذئب تتطلب استعمال هذه المسافة التصويرية القريبة، والتي أسهمت بشكل كبير في رسم ملامح الشخصية.

ثانيا: زوايا التصوير:

للأدب تأثير على مخيلة المتلقي مثل اللقطة السينمائية، رغم اختلاف أدواتهما –الأدب والسينما–؛ فاللقطة السينمائية تعرض المحتوى بصريا، أما الأدب يعرضه على شكل كلمات تترجم في مخيلة المتلقي إلى صورة[١٩]، وبالتالي عندما نقرأ لشاعر نصا أدبيا يتحول في الذهن إلى لقطات مرئية نفهم معناها، ونستمتع بجمالها، وممكن أن نحدد حركة الكاميرا وزاوية اللقطة التي اعتمدها الشاعر كما في العمل السينمائي[٢٠].وهناك ثلاث زوايا تصويرية للكاميرا يمكن على أساسها تَخَيُّل اللقطة الشعرية سينمائيا: (منخفضة، مرتفعة، اعتيادية)، والكاميرا حرة في التنقل بين هذه الزوايا بحسب رؤية المخرج السينمائية المراد إيصالها للمشاهد. وقد ظهرت هذه الزوايا في قصيدة (موت الذئب) كالآتي:

١. الزاوية المنخفضة (اللقطة الصاعدة)

وتسمى زاوية تحت مستوى النظر (زاوية الرؤية من الأسفل)؛ حيث تصور الموجودات والأشياء من الأسفل إلى الأعلى، وتكون الكاميرا ثابتة في مكان واحد أثناء التصوير[٢١]، وتعطي هذه الحركة الكثير من التوصيفات للمتلقي؛ "إذ تمنح هذه الحركة الموضوع كثيرا من الدلالات التي ينتج عنها إغناء على مستوى الصورة الذهنية والتأويلية التي تنبثق في عقل المتلقي"[٢٢]. يقول الشاعر: "خفت السحب إلى القمر المتألق، كما يخف الدخان إلى الحريق، واسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق".[٢٣]يصور الشاعر هنا لقطة تقف فيها الشخصية التي تعادل الكاميرا تحت (السحب، القمر)، وذلك جراء مقارنة حجم ارتفاع (السحب، القمر) وعلوهما بحجم الشخصية الناظرة إليهما، فوقوف الشاعر تحتهما هنا معادل للقطة الكاميرا التي تصور المشهد من أسفل إلى أعلى، وتجعل المتلقي يقوم بدور الكاميرا نفسها عند تخيل الوقوف تحت (السحب، القمر) والنظر إلى أعلى لاحتواء منظرهما، وعلى نحو يشي بحركة تصاعدية لحاسة البصر؛ للإحاطة بكل تفاصيل المشهد؛ إذ تدور الكاميرا محوريا إلى الأعلى نحو السماء (سحب، قمر، أفق)، فالشاعر (عين الراوي) يرصد ما هو أعلى، تحديدا اندماج السحب بالقمر رويدا رويدا، في مشهد يدعو إلى التأمل والتفكير والخوف؛ حيث تتحول السماء من مصدر (إضاءة) إلى مصدر (ظلام)، فدلالة التصوير بالزاوية المنخفضة في هذه الصورة ترصد شخصيات الصيادين وهم يشعرون بالخوف والحذر والتأهب لما يدور حولهم.

٢. الزاوية المرتفعة (اللقطة النازلة)

وتسمى زاوية فوق مستوى النظر (زاوية الرؤية من الأعلى)، وتلتقط في المناظر العامة التي تتطلب وصفا عاما، وللكشف عادة عن التمظهرات العالية، ويتم تحريك الكاميرا من أعلى إلى أسفل[٢٤]، وهي تحاكي عين الشخصية فيما إذا نظرت من أعلى إلى أسفل[٢٥]. ونجد ذلك في قول دوفيني: "وكنا نمشي على النبت الأخضر الندي دون أن ننبس بكلمة. فلمحنا في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر مخالب الذئاب التي كنا نطاردها منذ هنيهة"[٢٦]يضعنا الشاعر في هذا المشهد الخارجي للقصة ضمن مسار صوري يتطلب متابعة الكاميرا السردية؛ إذ يقدم المشهد بزاوية مرتفعة بوصف حالته من أعلى إلى أسفل؛ لرصد الحركة في إطار المكان الدال على استمرارها (الغاب)، ويحدث هنا انتقال من الزاوية المنخفضة إلى الزاوية المرتفعة بعد أن وصف (السحب والقمر) ثم انتقل إلى إلى المشي على (النبات الأخضر)، وهو مشهد وصفي آخر للمكان (في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر)، وهذه الزاوية المرتفعة وضعت لهذا المشهد إطارا

دلاليا؛ فبمجرد أن لمح الصيادون (تحت أشجار الصنوبر مخالب الذئاب) هنا مثلت الزاوية المرتفعة دلالتين؛ الأولى: حالة الشاعر التي تمثل التمكن والسيطرة من خلال تتبع آثار الذئاب، والثانية: تعطي إيحاء بأن الفريسة تحولت إلى موقف ضعف، وبدأت بالهروب.

٢. **الزاوية الاعتيادية**

وهي زاوية مستوى النظر (زاوية أمامية)، توظف لخلق علاقة مباشرة مع المشاهد[٢٧]، وهي من أكثر الزوايا تداولا في السينما والتلفزيون؛ لأنها واقعية، وتطابق مستوى الرؤية الاعتيادية، ولها قدرة على الكشف عن تفاصيل مباشرة في الشيء المراد تصويره، وقد تجسدت هذه الزاوية في قول الشاعر: "فهيأ كل منا سكينه، أخفينا بندقياتنا وبريق حديدها الأبيض، ووقفت وثلاثة من رفاقي نرمي ببصرنا إلى الأمام، فإذا عينان تتقدان بالشرر، وأربعة أشباح أخرى رشيقة ترقص وسط الأعشاب على ضوء القمركانت الذئاب تشبه الراقصين بحركاتها، تلعب في صمت ورزانة عالمة أن على قيد خطوتين منها عدوها الإنسان، مضطجعا بين جدران بيته لم يأخذ النوم بمعاقد أجفانه بعد"[٢٨]استطاع الشاعر هنا أن يوظف تقنية التوليف عبر تعاقب الأفعال التي لها أثر أساسي في تكوين اللقطات بصورة متسلسلة، ودفع الأحداث داخل العملية التوليفية: (فهيأ، أخفينا، وقفت، نرمي، تتقدان، ترقص، تلعب فالكاميرا تبدأ برصد الحركة الخارجية في فضاء (الغاب) الواسع؛ لتسلط الضوء على لقطة (الشاعر والذئب) المحددة، وهي الحركة الداخلية التي سيشهد بعدها النهاية، حيث يحمل الشاعر في هذا النص آلته الخبرية الواصفة وهو يخبرنا عن ذاته المبادرة بالعدوان (فهيأ كل منا سكينه)، ثم أشار إشارة صريحة لزاوية التقاط واحدة هي زاوية مستوى النظر التي وضعتنا على مقابلة مباشرة بين الذئب والشاعر (ووقفت وثلاثة من رفاقي). فزاوية مستوى النظر توفر فرصة كبيرة للرؤية والوضوح، وتقوم على سياق وصفي خالص يتحقق فيها أكثر من غيرها، فالواقع المأساوي لطرفي هذه المواجهة أحالهما إلى كائنين متشابهين؛ فالموت أمر حتمي لأحدهما.

ثالثا: حركة الكاميرا (اللقطة الاستعراضية)

وهي تقنية سينمائية تعتمد على تصوير مشهد معين من خلال الحركة المحورية للكاميرا أثناء دورانها ببطء من جانب إلى آخر: (أفقيا أو عموديا)، فالكاميرا تكون ثابتة في مكان واحد، والعدسة تتحرك عموديا أو أفقيا؛ لأن من أهداف هذه اللقطة استعراض المكان، والحصول على منظر كامل لمشهد معين[٢٩]، فالكاميرا تعطي من المكانين غير المتواصلين مكانا لحدث ما[٣٠]، فحركة الكاميرا مرتبطة بفضاء شعري محدد يدور ضمن منطقة الحدث، وهي وسيلة تعبيرية جمالية تضفي على الصورة دلالات تحيل المتلقي لفهم أكبر من حدود الصورة المعروضة[٣١].وتتقاطع حركة الكاميرا مع زوايا تصوير أشرنا إليها سابقا، ويمكن عد حركة الكاميرا آلية تصويرية تنتقل بين الأشياء؛ لمتابعة الأثر السينمائي على الشعر عبر حركات خاصة أبرزها:

١. **حركة الاستعراض العمودية**

وهنا تتحرك الكاميرا بشكل عمودي على محورها، وترصد الأحداث من أسفل إلى أعلى، أي غالبا ما ترصد الأشياء العالية والكبيرة، من ذلك قول الشاعر: " فلا الغابة ولا السهل يتنفسان في وجه الريح الساكنة، اللهم إلاّ دولاب هواء حزينا كان يصعد في السماء زفرة وداع أليمة، لأن الهواء ارتفع عن الأرض فلا يصيبه منه شيء"[٣٢]في هذه الصورة الشعرية تدور الكاميرا نحو الأعلى وهذا يدل على حقيقة رصدها لأبعاد ختلفة لكنها متناسقة (الغاب، السهل، الهواء، السماء)، فالأشياء المرصودة التي تتبعناها تتدرج من أسفل إلى أعلى.بعد ذلك تتغير حركة الكاميرا إلى الأسفل، وبهذه الحركة تتغير زاوية التصوير؛ مما يستدعي تغيرا في الحالة النفسية للشخصية، وتتضمن قصيدة (موت الذئب) لقطات شعرية تخص هذا النمط من الحركات في رصد الكاميرا، منها: "وكان كل شيء ساكنا، حين تقدم الصياد الشيخ خافض الرأس يتحرى ويدقق، فنظر إلى الرمل الذي اضطجع عليه منذ قليل ثم قال، وهو الذي لم تؤخذ عليه هفوة، : إن هذه الآثار آثار مخالب ذئبين كبيرين وجرويهما تبخرت منذ وقت غير بعيد"[٣٣]في هذه اللقطة تتحرك الكاميرا عموديا من أعلى إلى أسفل، فالكلمات التي أسهمت في بناء اللقطة وتكوينها هي: (خافض الرأس، يتحرى، يدقق، الرمل، اضطجع، الآثار، مخالب ذئبين).

٢. **حركة التتابع:**

وهي الحركة المصاحبة للموضوع، وهنا تتحرك الكاميرا على محورها أفقيا من اليمين إلى الشمال أو العكس، وتنطلق الكاميرا من مشهد عام، وتتحرك بثبات وتركيز على الموضوع، ويظل اتجاه سير الكاميرا ثابتا، كما تتنوع أحجام اللقطات بحسب الاقتراب والابتعاد من الموضوع مع ثبات زاوية التصوير[٣٤]فهذه المشاهد الوصفية المتنوعة الأحجام لها دلالات نفسية؛ إذ إن توافق الحركة مع الفعل بهذا الشكل المستمر المتدفق يمنح المستوى الدرامي تفصيلا ينتج عنه مدلولات في ذهن المتلقي[٣٥] بأن الحدث مستمر بشكل منسجم ومتناسق

زمانيا ومكانيا، يقول الشاعر: "ووقفت وثلاثة من رفاقي نرمي ببصرنا إلى الأمام، فإذا عينان تتقدان بالشرر، وأربعة أشباح أخرى رشيقة ترقص وسط الأعشاب على ضوء القمر. كانت الذئاب تشبه الراقصين بحركاتها، تلعب في صمت ورزانة عالمة أن على قيد خطوتين منها عدوها الإنسان، مضطجعا بين جدران بيته لم يأخذ النوم بمعاقد أجفانه بعد. وكان الذئب الأب واقفاً على بعد أمام الشجرة وزوجه مستريحة كصنم المرمر الذي عبده الرومان ومنه انحدر روموس وروموليوس"[٣٦]عمد الشاعر إلى تصوير هذا المشهد بطريقة تصوير مستمرة موظفا (حركة التتابع) في نقل حجم التأهب والخوف الذي شعر بهما الصيادون وهم يتجهون نحو الذئب، فها هي عينا الذئب تتقدان شررا؛ إيذانا ببدء المعركة، وتابعت آلة التصوير، وهي ثابتة في نقطة ما، حركة صغار الذئب ولعبهم من مسافة ليست بالبعيدة، وقد منحت هذه الحركة السريعة التي عمقت من فعل الذئب مع حركة التتابع من صفتي الارتباك والخوف لدى الشاعر، وقد أسهمت حركة التتابع في تعزيز هذه الدلالة، فتقترب الكاميرا أفقيا من الذئب، بعد ذلك تدور آلة التصوير بوضع أقرب من الذئب حين تبدأ المعركة الجارحة بينه وبين الكلب، ثم تتبعه لقطة أخرى تركز فيها الكاميرا بلقطة قريبة على جانب واحد وهو فك الذئب الحديدي وهو ينغرس في عنق الكلب، رغم البنادق الكثيفة التي أطلقت على أحشائه. فقد تابعت الكاميرا حركتها بأحجام مختلفة حتى النهاية التي انتصر فيها الشاعر وقتل الذئب، فقد أسهمت حركة التتابع في منح الحدث استمرارية.

٣. حركة الزووم:

عبارة عن عدسة ذات بعد بؤري متغير وكأنها أمام مجموعة عدسات (قصيرة، متوسطة، طويلة) في آن واحد، جمعت كلها في عدسة واحدة هي عدسة التقريب، وهذه العدسة تعطي إمكانية تعبيرية غير مألوفة[٣٧]؛ حيث تقدم لقطة تفصيلية، مبينة الصورة بشكل قريب جدا، وهي بمثابة "الاقتراب الأشد الذي يصور لموضوع أو شخصية... فإنه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية[٣٨]، وأحيانا "يركز الشاعر عدسته بلقطة قريبة على شيء ما له دلالات خاصة في البناء الشعري العام للقصيدة أو ربما للديوان كله، ويظل يطارد ذلك الشيء بعين الكاميرا"[٣٩].

وقد ظهرت هذه الحركة جلية في المشهد الختامي للمعركة بين الصيادين وكلبهم في مقابل الذئب وهو في لحظاته الأخيرة: "لما أحس بأن فريسته فارقت الحياة قبل أن يفارقها هو، أفلته من فكيه، ونظر إلينا مرة وأتبعها أخرى إلى جسمه فرأى المدى غارقة في أحشائه، ورأى نفسه سابحا في بحر دمائه، تحيط به البنادق، فحدق فينا ثانية واضطجع وهو يلعق ذنبه بفمه، ويلقف نزيف الدم من كلومه، ودون أن يجرب أو يبحث كيف يموت، أغمض عينيه الكبيرتين ومات دون أن يصرخ صرخة واحدة"[٤٠]في هذا المشهد يقرب الشاعر العدسة بشكل تفصيلي من وجه الذئب؛ بحيث جعله يملأ المجال/الكاميرا، وكأن الشاعر من خلال تركيزه على تقاطيع وجه الذئب وجسده يريد أن ينقل لنا الحالة النفسية الأخيرة التي يعيشها هذا الحيوان الشجاع، في هذه اللقطة الملحمية المصغرة، وإبراز قوة الذئب المحامي والمدافع عن صغاره بشراسة، مضحيا بحياته دون شكوى أو أنين، فالكلب المطيع لم يكن أكثر من كلب عبد مطيع مندفع نحو حتفه المشؤوم، أما عاطفة الشاعر الوجدانية فلم تكن أكثر من لحظة ظرفية طارئة من التأمل والشفقة، إذ إن شغف الصيد تجاه الذئاب، ومهاجمتها في عرينها لقتلها لم يدفعه وهو في عمر الخمسين إلى التفكير في إنقاذها من هذا المصير المريع، ولكنه يلفت النظر، ولو بأبعاد رمزية، إلى القوة الغاشمة الكامنة في البشر، وبأنها كالنار في الهشيم، فلا أخلاق ولا شرائع تردعهم أو توقفهم عن إجرامهم، فكلهم يقتل بعضهم بعضها، وهذا ما تأنف عن فعله الذئاب، يقول في الختام: "وا أسفاه! لقد فكرت كثيراً في معنى عظمة هذا الاسم الذي يتحلى به بنو الإنسان، وعدت إلى نفسي خجلاً أتهم الإنسان بالضعف والجبن.أنت وحدك أيها الحيوان علمت كيف يجب أن نغادر الحياة وأوزارها، فليس فيما نعمله في الحياة الدنيا، وفيما نتركه عليها ما يستحق الذكر إلا الصمت. هو العظمة، وكل ما سواه ضعف"[٤١].

رابعا: اللقطة اللونية

إن للون تأثيره الملموس في نفس المتلقي، وله أهمية كبيرة في بناء الصورة الشعرية، قد تفوق أهمية الحركة والصوت؛ لأن حاسة البصر هي أكثر الحواس التقاطا للصور، وأكثر تمييزا لعناصر الإبداع من الحواس الأخرى.ويعطي اللون اللقطة الشعرية بعدا جماليا ورمزيا، ويشكل "مظهرا حسيا يحدث توترا في المتلقي"[٤٢]؛ أي أن تأثير الصورة اللونية النفسي يمنحها تأثيرها ومن ثم مكانتها. يظهر ذلك بوضوح في قول الشاعر: " خفت السحب إلى القمر المتألق، كما يخف الدخان إلى الحريق، واسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق، وكنا نمشي على النبت الأخضر الندي دون أن ننبس بكلمة. فلمحنا في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر مخالب الذئاب التي كنا نطاردها منذ هنيهة"[٤٣].نجد الشاعر في هذا النص يختار زمنا محددا لرسم صورته المكانية وهو (الليل)؛ لتحقيق أثر مبدئي في المتلقي؛ للمشاركة في

رسم الحدث، فدلالات المشهد الأول تتكئ بصورة رئيسية على بعدين (زماني ومكاني)، يرتبطان بالقيمة النفسية الناتجة من رؤية الغابات في الليل. ومن هنا يأتي الدور التعبيري للون؛ إذ يلعب دورا مهما في رسم الفضاء التصويري، بوصفه أداة للتعرف على الأبعاد النفسية وانعكاساتها من منظور الشخصية/ الشاعر، فهو يعطي إيحاء للمتلقي عن استعمال اللون؛ فمن الممكن التعبير عن مشاعر الشاعر وطبيعة إحاسه بالمكان (ليل الغابات) الذي يبدو صورة مثيرة للخوف والرهبة، خاصة خلو المكان، وعبر اللون ودرجة الإنارة وتوزيعها على شاشة العرض يخلق أجواء درامية معينة، توحي بتفاصيل المشهد الذي لا نراه كاملا، لكننا نتخيله بناء على الحالة التي تضفيها الإنارة علينا. كما يمكن عد هذا النص مثالا للتناغم الإيقاعي اللوني؛ حيث يتضمن إشارات لغوية ترتبط مباشرة باللون مثل: (السحب، القمر، الدخان، الحريق، الغابات، سوادها، النبت الخضر، الظلام، أشجار) فهذا الليل المظلم الذي يتخلله نور أو ضوء يجسد ثنائية ضدية للإيقاع اللوني بين السواد والبياض، وقد يكون الهدف من هذا التوزيع للألوان في المشهد الشعري؛ لأن القيمة التراجيدية للأسود والأبيض تسهم في إيصال الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات، وكذلك حالة الاستمرارية لهذه الحياة؛ فبعد الليل يأتي النهار، وبعد الظلام يأتي النور والعكس صحيح[٤٤]، كما أن هذا التمركز للون الأسود يجسد حالة التشاؤم والعتمة، وهو من أكثر الألوان قدرة على الإخفاء والجذب، فالشاعر يحاول أن يعطي صورة مأساوية عن عالمه؛ فحظور الظلام يعني فقدان الحياة على أرض الواقع.

خامسا: اللقطة الصوتية:

إن للموسيقى دورا فعالا في بناء الصورة السينمائية؛ "بصفتها لغة فنية أخرى تضيف معاني ودلالات وإيحاءات وأبعادا جديدة إلى العناصر الأخرى في الفيلم"[٤٥]، والتي تعطي للقطة السينمائية حركة وفاعلية من خلال صوتها المثير، وتكون شدة الصوت أو انخفاضه بحسب طبيعة المشهد؛ فمشاهد السكينة تتطلب الهدوء، على عكس مشاهد الرعب التي تسمع فيها الأصوات العالية.وقد افتتح ألفرد دوفيني قصيدته (موت الذئب) بأصوات تتناسب مع مشهد الطبيعة منها: الصوت الذي تصدره الأرجل وهم يمشون على النبت الأخضر الندي، وصوت أوراق أشجار الصنوبر، وصوت خفيف للريح، وكأنه كان يتعمد إشاعة هذا الهدوء دون أن تنبس الشخصيات ببنت شفة، في هذا يقول: "فأنصتنا حابسين أنفاسنا، وسمرنا أرجلنا إلى الأرض، فلا الغابة ولا السهل يتنفسان في وجه الريح الساكنة، اللهم إلاّ دولاب هواء حزينا كان يصعد في السماء زفرة وداع أليمة، لأن الهواء ارتفع عن الأرض فلا يصيبه منه شيء"[٤٦]. وكأنه يهيء المتلقي بعد هذا الهدوء إلى صوت العاصفة الملحمية التي دارت بين الكلب والذئب، واشتعلت فيها أصوات الطلقات النارية مخترقة جسد الذئب، لكن المفارقة أن هذا الذئب رحل عن الحياة بعد صبر وشجاعة، و" أغمض عينيه الكبيرتين ومات دون أن يصرخ صرخة واحدة"[٤٧].لقد أصبح الصمت كلاما خفيا تبوح به الشخصية/ الذئب في السياق النفسي والشعوري للنص؛ حيث يرى الشاعر أن لغة الإشارة بالعين أكثر قدرة على التعبير بشكل دقيق عن الصراع الذي عاشه الذئب، فقد لقي مصرعه بكل ثبات، دون أن يهرب أو يتراجع، ومات دون أن يسمعوا منه عواء أو صرخة أو تنهيدة ألم، ولربما أراد الشاعر أن ينبه المتلقي إلى ما يجب عليه من إجابة دعوة القدر بهدوء وسكينة، وتلبية نداء الموت في سبيل الواجب برزانة وصمت؛ لأن الصمت هو ما جسد عظمة هذا المشهد.ولعل تعليق دافيني الأخير يفسر ذلك بأن الذئب أنبل من الإنسان في هذا الموت الغريب من نوعه، ويبدو أن هذا الموقف كان مفتعلا، ويحق للشاعر أن يفتعله؛ للوصول إلى الخاتمة التي تعلي من شأن الذئب وتدين الإنسان، يقول: "أنت وحدك أيها الحيوان علمت كيف يجب أن نغادر الحياة وأوزارها، فليس فيما نعمله في الحياة الدنيا، وفيما نتركه عليها ما يستحق الذكر الا الصمت. هو العظمة، وكل ما سواه ضعف. آه!.. لقد فهمت معنى نظرتك أيها المسافر المستوحش لأنها نفذت إلى أعماق فؤادي قائلة: (إذا استطعت فاجعل نفسك، على تفكيرها وحلمها، واثقة مطمئنة من القضاء والقدر. الشهيق والبكاء وصلاة الخوف كلها جبن، فاعمل بثبات عملك الطويل الشاق، في الطريق الذي شاء الحظ أن يدعوك إليه، ثم. . تألم. . ومت. . مثلي دون أن تنبس بكلمة)"[٤٨].

خـــاتـمـــة:

وقد توصل البحث في نهايته إلى عدد من النتائج أهمها:

١. تميزت قصيدة (ألفريد دوفيني) الموسومة بـ (موت الذئب) بلقطات سينمائية، وحركات للكاميرا، وزوايا تصوير، إضافة إلى لقطات (مرئية، صوتية)؛ مما جعلنا نقف أمام مشهد بصري حركي واضح لا غموض فيه.

٢. من اللقطات البارزة التي وظفها الشاعر اللقطة الموضوعية التي تشعرنا بأننا نقف موقف المراقب/ الراوي، الذي يسرد الأحداث أمام الكاميرا؛ بحيث لا يكون له دور في هذه الأحداث، ومن أهم مميزات الراوي في هذا النوع من اللقطات هو رصد الحدث في المشهد المصور، وبذلك يكون المتلقي في تواصل تام مع النص المرئي.

٣. إن تنوع اللقطات داخل النص الشعري وحركة الكاميرا أبرزت شعور الشخصيات في النص ومعاناتها؛ لنقل قساوة الأحداث وإيصالها إلى المتلقي؛ حتى يتفاعل معها، ويتأثر بها.

٤. استطاع الشاعر تجسيد الحركة النفسية في اللقاء الملحمي بين الصيادين وكلبهم في مقابل الذئب، وفي هذا اللقاء اختلطت الانفعالات المتناقضة عند الشخصيات المتصارعة، ويمكن عد الذئب علامة سيميائية لكل من يعاني الظلم في هذا العالم المأساوي المتناقض.

المصادر والمراجع:

١. أحمد الحضري- فن التصوير السينمائي- د.ت- المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت.

٢. ألفريد دوفيني- قصيدة موت الذئب- من مقال: الذئب في الأدبين العربي والفرنسي - ترجمة: سامي الدهان- مجلة الرسالة، مصر- ع١٢- ١٩٣٣/٠٧/٠١م.

٣. بيتر سبرزسني- جماليات الإضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون- ترجمة: فيصل الياسري- دار الشؤون والثقافة العامة، بغداد- ١٩٩٢م.

٤. حمد الدوخي- جماليات الشعر المسرح السينما (في نماذج من القصص العراقية)- ط١- الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- ٢٠١٠م.

٥. جان بول توروك- السيناريو: فن كتابة السيناريو- ترجمة: قاسم مقداد- منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا- ١٩٩٥م.

٦. جوزيف فيلدمان، وهاري فيلدمان- دينامية الفيلم- ترجمة: محمد قناوي- ط١- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٩٦م.

٧. جوزيف ماشيللي- التكوين في الصورة السينمائية- ترجمة: هاشم نحاس- ط١- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٨٣م.

٨. شاكر الهاشمي- تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويلة- مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسطن العراق- ج١- ع٣١- ٢٠١٨م.

٩. صبحة أحمد علقم- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا- ط١- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- ٢٠٠٦م.

١٠. صلاح فضل- أساليب السرد في الرواية العربية- ط١- مركز الإنماء الحضاري، حلب، دار المحبة، دمشق- ٢٠٠٩م.

١١. علي عواد عبد الله- المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي- ط١- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٢٠م.

١٢. طلال زينل حسين- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي- ط١- دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- ٢٠١٢م.

١٣. فران فينتورا- الخطاب السينمائي، لغة الصورة- ترجمة: علاء شنانة- منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ٢٠١٢م.

١٤. كريم حمزة- داخل الفنون في القصيدة العربية الحديثة: شعر ما بعد الستينات- ط١- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ٢٠٠٧م.

١٥. كين دانسايجر- فكرة المخرج : الطريق إلى البراعة في فن الإخراج- ترجمة: محمد علام خضر- منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ٢٠١٤م.

١٦. لوي دي جانيتي- فهم السينما- ترجمة: ترجمة جعفر علي- ط١- دار الرشيد، بغداد- ١٩٨١م.

١٧. لويس هيرمان – الأسس العلمية لكتابة السيناريو - ترجمة: مصطفى محرم- منشورات وزارة الثقافة السورية- ٢٠٠٠م.

١٨. مارسيل مارتين- اللغة السينمائية- ترجمة: سعد مكاوي- ط١- المؤسسة العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٦٤م.

١٩. ماهر إبراهيم وصلاح طه- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة: المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة- مجلة الباحث الأكاديمي- ع٥٢- ٢٠٠٩م.

٢٠. محسن عطية- التقاء الفنون- ط١- منشأة المفارق، الإسكندرية- ١٩٩٨م.

٢١. محمد حماد- تكنولوجيا التصوير (الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها)- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٧٢م.

٢٢. محمد عجور– التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر– دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة– ٢٠١٠م.
٢٣. محمد الصفراني– التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠م– ٢٠٠٤م– النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– ٢٠٠٢م.
٢٤. محمد كامل حجاج– بلاغة الغرب: أحسن المحاسن وغرر الدرر من قريض الغرب ونثره– مؤسسة هنداوي– ٢٠١٤م.
٢٥. مصطفى يوسف– منهج صناعة الأفلام حرِف وفنون الفيديو– ط١– مؤسسة التعبير الرقمي العربي– ٢٠١٧م.
٢٦. مهدي صالح الجويدي– التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد– ط١– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، إربد– ٢٠١٢م.
٢٧. نبيل راغب– النقد الفني– مكتبة لبنان ناشرون– ١٩٩٦م.
٢٨. يوسف نوفل– الصورة الفنية واستيحاء الألوان– ط١– دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة– ١٩٨٥م.

Sources and References:

1 .Ahmed Al-Hadary - The Art of Cinematography - No. D - Arab Center for Culture and Arts, Beirut.
2 .Alfred Dauphiny - The Death of the Wolf Poem - From the article: The Wolf in Arabic and French Literature - Translated by: Sami Al-Dahan - Al-Risala Magazine, Egypt - Issue 12 - 01/07/1933.
3 .Peter Sprzny - The Aesthetics of Lighting and Photography in Cinema and Television - Translated by: Faisal Al-Yasiri - General Affairs and Culture House, Baghdad - 1992.
4 .Hamad Al-Dokhi - The Aesthetics of Poetry, Theater, and Cinema (In Models of Iraqi Stories) - 1st ed. - Syrian General Book Authority, Damascus - 2010.
5 .Jean-Paul Torok - The Scenario: The Art of Writing a Scenario - Translated by: Qasim Muqdad - Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Organization, Syria - 1995.
6 .Joseph Feldman, Harry Feldman - Film Dynamics - Translated by: Mohamed Qanawi - 1st ed. - Egyptian General Book Authority, Cairo - 1996.
7 .Joseph Maselli - Formation in the Cinematic Image - Translated by: Hashem Nahhas - 1st ed. - Egyptian General Book Authority, Cairo - 1983.
8 .Shaker Al-Hashemi - Cinema Representations in the Novel Fellini's Shoes by Wahid Al-Tawila - Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, University of Wasit, Iraq - Vol. 1 - No. 31 - 2018.
9 .Subha Ahmed Alqam - Intermingling of Literary Genres in the Arabic Novel: The Dramatic Novel as a Model - 1st ed. - Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut - 2006.
10 .Salah Fadl - Narrative Methods in the Arabic Novel - 1st ed. - Center for Civilizational Development, Aleppo, Dar Al-Mahabbah, Damascus - 2009.
11 .Ali Awad Abdullah - Montage in Edward Al-Kharrat's Novelistic Discourse - 1st ed. - Egyptian General Book Authority - 2020.
12 .Talal Zainal Hussein - The Focused Poem in Abdul Razzaq Al-Rubaie's Poetry - 1st ed. - Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria - 2012.
13 .Fran Ventura - Cinematic Discourse, Language of the Image - Translated by: Alaa Shanana - Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Corporation, Damascus - 2012.
14 .Karim Hamza - Inside the Arts in the Modern Arabic Poem: Poetry after the Sixties - 1st ed. - General Cultural Affairs House, Baghdad - 2007.
15 .Ken Danziger - The Director's Idea: The Path to Mastery in the Art of Directing - Translated by: Muhammad Allam Khader - Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Corporation, Damascus - 2014.
16 .Louis de Janetti - Understanding Cinema - Translated by: Jaafar Ali - 1st ed. - Dar Al-Rasheed, Baghdad - 1981.
17 .Louis Herman - Scientific Foundations of Screenwriting - Translated by: Mustafa Moharam - Publications of the Syrian Ministry of Culture - 2000.
18 .Marcel Martin - Cinematic Language - Translated by: Saad Makkawi - 1st ed. - General Book Organization, Cairo - 1964.
19 .Maher Ibrahim and Salah Taha - Semantic Employment to Build the Shot: The Scene in the French New Wave - Academic Researcher Magazine - Issue 52 - 2009.
20 .Mohsen Attia - The Convergence of Arts - 1st ed. - Al-Mafariq Establishment, Alexandria - 1998.
21 .Muhammad Hammad - Photography Technology (Industrial Means in Photography and Its History) - Egyptian General Book Organization, Cairo - 1972.

22 .Muhammad Ajur - Dramatic and cinematic techniques in contemporary poetic construction - Department of Culture and Information, Sharjah - 2010.
23 .Muhammad Al-Safrani - Visual Formation in Modern Arabic Poetry 1950 - 2004 - Literary Club in Riyadh, Arab Cultural Center, Casablanca - 2002.
24 .Muhammad Kamil Hajjaj - Western Eloquence: The Best Beauties and Pearls of Western Poetry and Prose - Hindawi Foundation - 2014.
25 .Mustafa Youssef - Filmmaking Methodology, Video Crafts and Arts - 1st ed. - Arab Digital Expression Foundation - 2017.
26 .Mahdi Saleh Al-Juwaidi - Visual Formation in the New Novel Text - 1st ed. - Modern Books World for Publishing and Distribution, Amman, Irbid - 2012.
27 .Nabil Ragheb - Art Criticism - Lebanon Publishers Library - 1996.
28. Youssef Noufal - The Artistic Image and the Inspiration of Colors - 1st ed. - Arab Union Printing House, Cairo - 1985 AD.

هوامش البحث

[١] – الكونت ألفريد دوفيني: (١٧٩٧ – ١٨٦٣) : كاتب وشاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي، ومن رواد الرومانسية الفرنسية. ولد في نهاية القرن الثامن عشر، في عائلة من طبقة النبلاء العسكرية القديمة، وقضى خمسة عشر عامًا من حياته في الجيش، كان يتردد على الأوساط الأدبية في باريس، كتب قصائد (قديمة وحديثة)، وروايات جلبت له الشهرة. ويمتاز (دوفيني) من بين الرومانسيين بعمق تفكيره، وقيام فلسفته على تشاؤم مترفع، لم ينته بالشاعر إلى اليأس أو الاستسلام، فهو يرى أن الألم مطهر للنفس، وأنه دعامة الشعر الأولى التي لا نهوض له إلا بها. ينظر: محمد كامل حجاج– بلاغة الغرب: أحسن المحاسن وغرر الدرر من قريض الغرب ونثره– مؤسسة هنداوي– ٢٠١٤م– ص٤٧.

[٢] – محسن عطية– التقاء الفنون– ط١– منشأة المفارق، الإسكندرية– ١٩٩٨م– ص١٠٧.

[٣] – محمد حماد– تكنولوجيا التصوير (الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها)– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– ١٩٧٢م– ص٧.

[٤] – صلاح فضل– أساليب السرد في الرواية العربية– ط١– مركز الإنماء الحضاري، حلب، دار المحبة، دمشق– ٢٠٠٩م– ص١٨٩.

[٥] – كريم حمزة– داخل الفنون في القصيدة العربية الحديثة: شعر ما بعد الستينات– ط١– دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– ٢٠٠٧م– ص٢٤١، ٢٤٢.

[٦] – جان بول توروك– السيناريو: فن كتابة السيناريو– ترجمة: قاسم مقداد– منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا– ١٩٩٥م– ٢٠٥.

[٧] – محمد الصفراني– التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠م– ٢٠٠٤م– النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– ٢٠٠٢م– ص١٦٩.

[٨] – علي عواد عبد الله– المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي– ط١– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ٢٠٢٠م– ص١٦.

[٩] – طلال زينل حسين– القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي– ط١– دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا– ٢٠١٢م– ص١٢٣.

[١٠] – كين دانسايجر– فكرة المخرج : الطريق إلى البراعة في فن الإخراج– ترجمة: محمد علام خضر– منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق– ٢٠١٤م– ص١٣١.

[١١] – مصطفى يوسف– منهج صناعة الأفلام حِرف وفنون الفيديو– ط١– مؤسسة التعبير الرقمي العربي– ٢٠١٧م– ص٥٦.

[١٢] – مهدي صالح الجويدي– التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد– ط١– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، إربد– ٢٠١٢م– ص٢٠٥، ٢٠٦.

[١٣] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– من مقال: الذئب في الأدبين العربي والفرنسي – ترجمة: سامي الدهان– مجلة الرسالة، مصر– ع١٢– ١٩٣٣/٠٧/٠١م– ص٢٩

[١٤] – مهدي صالح الجويدي– التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد– مرجع سابق– ص٢٠٤.

[١٥] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[١٦] – مهدي صالح الجويدي– التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد– مرجع سابق– ص ٢٠٣.

[١٧] – أحمد الحضري– فن التصوير السينمائي– د.ت– المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت– ص٦٦.

[١٨] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[١٩] – صبحة أحمد علقم– تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا– ط١– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– ٢٠٠٦م– ص٣٥.

[٢٠] – المرجع نفسه– ص٤١.

[٢١] – جوزيف فيلدمان، وهاري فيلدمان– دينامية الفيلم– ترجمة: محمد قناوي– ط١– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– ١٩٩٦م– ص١٥٧.

[٢٢] – ماهر إبراهيم وصلاح طه– التوظيف الدلالي لبناء اللقطة: المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة– – ع٥٢– ٢٠٠٩م– ص٢٠٦.

[٢٣] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٢٤] – علي عواد عبد الله– المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي– مرجع سابق– ص٧٦.

[٢٥] – جوزيف فيلدمان، وهاري فيلدمان– دينامية الفيلم– ترجمة: محمد قناوي– مرجع سابق– ص١٥٧.

[٢٦] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٢٧] – أحمد الحضري– فن التصوير السينمائي– مرجع سابق– ص٧٥.

[٢٨] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٢٩] – لويس هيرمان – الأسس العلمية لكتابة السيناريو – ترجمة: مصطفى محرم– منشورات وزارة الثقافة السورية– ٢٠٠٠م– ص١٣٨.

[٣٠] – حمد الدوخي– جماليات الشعر المسرح السينما (في نماذج من القصص العراقية)– ط١– الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق– ٣٤.

[٣١] – لوي دي جانيتي– فهم السينما– ترجمة: ترجمة جعفر علي– ط١– دار الرشيد، بغداد– ١٩٨١م– ص١٣١.

[٣٢] – المصدر نفسه– ص٢٩.

[٣٣] – المصدر نفسه– ص٢٩.

[٣٤] – مارسيل مارتين– اللغة السينمائية– ترجمة: سعد مكاوي– ط١– المؤسسة العامة للكتاب، القاهرة– ١٩٦٤م– ص٣٤.

[٣٥] – جوزيف ماشيللي– التكوين في الصورة السينمائية– ترجمة: هاشم نحاس– ط١– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– ١٩٨٣م– ص٧٧.

[٣٦] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٣٧] – بيتر سبرزسني– جماليات الإضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون– ترجمة: فيصل الياسري – ١٩٩٢م– ص٧٢.

[٣٨] – فران فينتورا– الخطاب السينمائي، لغة الصورة– ترجمة: علاء شنانة– منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، – ٢٠١٢م– ص٤١.

[٣٩] – محمد عجور– التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر– دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة– ٢٠١٠م– ص٣٤٧.

[٤٠] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٤١] – المصدر نفسه– ص٢٩.

[٤٢] – يوسف نوفل– الصورة الفنية واستيحاء الألوان– ط١– دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة– ١٩٨٥م– ص١١.

[٤٣] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٤٤] – شاكر الهاشمي– تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويلة– مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسطن العراق– ج١– ع٣١– ٢٠١٨م– ص٤٣.

[٤٥] – نبيل راغب– النقد الفني– مكتبة لبنان ناشرون– ١٩٩٦م– ص٢٢.

[٤٦] – ألفريد دوفيني– قصيدة موت الذئب– مصدر سابق– ص٢٩.

[٤٧] – المصدر نفسه– ص٢٩.

[٤٨] – المصدر نفسه– ص٢٩.