# المقدمة

# المقدمـــة

تتعرض الفنـون والآداب على اختـلاف أنواعهـا إلى أشكـالٍ من التطور من حينٍ إلى آخر ، و يُعنى المختصون بدراسةِ هذه التغيُّرات ؛ فيولونها تمحيصًا واستقراءً ، ويُمعنون فى البحـث عن منابعهـا وأسبابهـا ، وأهدافهـا ونتائجهـا.

وقد ظهرت واحدةٌ من أهم هذه التغيـُّرات فـي مَجـال الشـعر العربـيِّ فـي فتـرةِ الأربعينيات حين بدأ تيـار " الشعر الحُرّ " يتدفق ثائرًا على الشكل المـوروث للقصـيدة حيث صَدَم وعي القُرَّاء والنُّقـاد ، وأثـار ذَوْقهـم المتـوارث ، وحَطَّـمَ النَّسَق التقليـديّ للشعر العربيّ ، وذلك بتوظيف عددٍ من التقنيـات التي حاول بها الشـعراءُ أن يتحولـوا بالقصيدة العربية إلى آفاقٍ جديدةٍ أكثر رحابةً وأعمق تأثيرًا .

لكنّ ثمة فجوةً كبيرةً حدثتْ بـين قَفَـزاتِ الشُّـعراء السـريعة ومُتابعـة القُرَّاء لهـذه التطورات ، حيث استعـان الشعراءُ بكمٍّ هائلٍ من الرموز والأساطير والأقنعة منها مـا هـو مـن التـراث العربـيّ ، أو مـن تُـراثِ الأُمـم الأُخـرى ، فَتفرَّق قُـرَّاء الشِّـعر إلـى جماعاتٍ مُختلفةٍ ، منها مَنْ يُسَاند ومنها مَنْ يُهَـاجم ذلك المولود الجديد الغريب الـذي جاء ليُحدثَ انقلابًا في النظام الموروثِ في بناء القصيدة ، وتقنياتهـا التقليدية .

ومن التقنيات التي استعان بها هؤلاء الشُّعراء في تشكيل شِعرهم الجديد: " التقنيات المسرحية والسينمائية " لما لها من أثرٍ فَعَّالٍ في إضفاء لونٍ من الدرامية التي تجعل للقصيدة وَقْعَها الخاص ، وتأثيرها العميق في المُتلقي.

لكنَّ هذه التقنيات لم تَنَلْ حَظَّها الكافي من الدراسة ، رغم انتشارها في كثيرٍ من القصائد والدواوين عند عددٍ كبيرٍ من الشعراء منذ بداية مَوْجة الشعر الحُرِّ وحتى الآن ، سوى قليلٍ من الدراسات المتخصصة المقتضبة التي تناولتْ هذه الظاهرة بشكلٍ مبسطٍ ، و جاءتْ على شكل فصلٍ صغيرٍ في كتابٍ أو مقالةٍ في دوريةٍ.

ويأتي في مُقدمة هذه الدراسات الفصلُ الذي عَقَدَه الدكتور عِزُّ الدين إسماعيل عن " النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة " ، وقد ذيَّل به كتابه " الشِّعر العربيِّ المُعاصر " الذي صدر في طبعته الأولى سنة (١٩٦٦) ، وتناول خلال هذا الفصل النزعة الحركية (الدينامية) في الشعر الحديث عمومًا ، ولم يتطرق إلى التقنيات المسرحية أو السينمائية ، وإنما كان يدرس الهيكل العام للقصيدة بما يحمله من صراعاتٍ تشبه الصراع الدراميِّ .

ثم تلاه الدكتور: علي عشري زايد بفصلٍ جعله في نهاية كتابه : " عن بناء القصيدة العربية الحديثة " ، الذي صدر في طبعته الأولى سنة (١٩٧٨) ، وجعله بعنوان " البناء الدراميّ في القصيدة الحديثة " ، لكنه اختلف في تناوله للظاهرة عن الدكتور عز الدين إسماعيل ، فعرض لتوظيف التكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في تشكيل بناء القصائد الدرامية ، لكن ذلك كان في عُجالةٍ ، فعرض

تعريفًا موجزًا ونموذجًا شعريًّا قصيرًا لبعض التقنيات المسرحية والروائية والسينمائية دون استفاضةٍ أو استقراءٍ أو تعمُّقٍ في طرائق التشكيل المختلفة عند مختلف الشعراء ، واقتصر على تقنياتٍ بعينها وشعراء بعينهم دون نقدٍ أو موازنةٍ بين القصائد أو الشعراء أو بين الأنواع المختلفة لهذه التقنيات.

بعد ذلك ظهرتْ دراسةٌ للشاعر الدكتور : عَلِي جعفر العَلاّق بعنوان " البنية الدرامية في القصيدة الحديثة . دراسةٌ في قصيدة الحرب " ، وقد نُشرتْ في مجلة فصول فى المجلد السابع الذي صدر في أكتوبر (١٩٨٦) ، وقد اقتصر على قصيدة الحرب فقط عند عددٍ قليل من الشعراء العراقيين المعاصرين له ، وقد وقعتْ هذه الدراسة في قرابة عشر صفحاتٍ فقط.

وفي عام (١٩٩٦) ظهر كتاب " الأسلوب السينمائيّ في شعر أمل دنقل " للدكتور صلاح فضل ، وتناول فيه ظاهرة " المونتاج " فقط عند أمل دنقل ، وتعرّض لبعض تقنيات الإخراج في قصيدتين فقط للشاعر ، وكانت دراسةً صغيرةً أيضًا أُعيد نشرها ثانيةً ضمن " سِفْر أمل دنقل " الذي أعدّته " عبلة الرويني " وصدر في طبعته الأولى سنة (١٩٩٨) .

ثم صدر في عام (١٩٩٩) كتاب " جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربيّ المعاصر " للدكتور حسن البنداري ، تناول فيه بعض الظواهر التي تعتمد على تقنياتٍ مسرحيةٍ أو روائيةٍ ، مثل الارتداد وقطع السرد بالحوار فقط .

وبعد ذلك ظهرتْ دراسةٌ مقتضبةٌ ، نَشَرَتْهَا مجلة الثقافة الجديدة ـ في سِتِّ صفحاتٍ تقريبًا ـ في العدد (١٩٣) الصادر في أغسطس (٢٠٠٦) ، بعنوان " الصورة السينمائية في شعر السبعينيات " لأحمد الصغير المراغي ، وتناول فيها توظيف اللقطة والقطع المونتاجي في قصيدتين لرفعتْ سلام من ديوانه " هكذا قلتُ للهاوية " ، ولم يزد على ذلك ، فلم يتعرض لأية تقنياتٍ سينمائيةٍ أخرى ، ولا لشعراء آخرين.

وأخيرًا ظهرتْ دراسةٌ قصيرةٌ حول هذه الظاهرة ضمن كتاب " شعر خليل حاوي .دراسة فنية " للدكتور عايدي علي جمعة الصادر في طبعته الأولى عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠٠٦) ، وقد وقعتْ هذه الدراسة عَرَضًا في بضع صفحاتٍ مَثَّلتْ للمُونولوج والحوار وتعدد الأصوات والمونتاج في شعر خليل حاوي فقط ، ولم تكن دقيقةً في رَصْد هذه الظاهرة عنده.

وهناك بعض الدراسات التي أشارتْ إلى هذه الظاهرة بشكلٍ سريعٍ أو عابرٍ دون الخَوْض في تفاصيلها ، مثل كتاب الدكتور أحمد درويش : " في النقد التحليليِّ للقصيدة المعاصرة " والصادر في عام (١٩٩٦) ، وبعض مقدمات الدواوين الشعرية مثل مقدمة ديوان " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " لبلند الحيدري أو مقدمة ديوان حامد طاهر...إلى غير ذلك من الدراسات التي تدور في فَلَك النقد والشعر الحديث.

لكن هذه الدراسات ـ سابقة الذكر ـ جاءتْ مقتضبةً ، وفي ثوبٍ مُبسطٍ ، وفي نطاقٍ محدودٍ ومتنٍ شعريٍّ بالغ التحديد ، ولم تتناول الظاهرة باستفاضةٍ ، ولم تُحطْ بكل أبعادها واتجاهاتها ، حيث اكتفتْ بدراسة تقنيةٍ واحدةٍ أو

أكثر ، لكنها لم تضع هيكلاً شاملاً لتوظيف هذه التقنيات الدرامية والسينمائية رغم شيوعها وتداولها بين الشعراء جيلاً بعد جيلٍ .

إضافةً إلى ذلك ، فإن تلك الدراسات لا تُعطي الباحث ـ حول هذه الظاهرة ـ فكرةً متكاملةً عن طبيعة هذه التقنيات ، ولا تتناسب مع أثرها وشيوعها في القصيدة الحديثة بشكلٍ واضحٍ ، إذ لا يكفي أن تُدرس في مقالةٍ أو فصلٍ في كتابٍ أو تذييلٍ لدراسةٍ ، بل يجب أن تُفرد لها دراسةٌ مستقلةٌ ، بل دراساتٌ ؛ لكي تتناول كل أبعادها واتجاهاتها وبواعثها الفنية ، ونتائجها على الشعر الحديث عمومًا ؛ وكذلك فإن تلك الدراسات السابقة ـ فضلاً عن قلتها ـ مسّت الموضوع مسًّا خفيفًا لا يتناسب مع أهميته وقيمته الأدبية ؛ لأنها كانت في معظمها انتقائيةً . أي أنها كانت تختار ما يحلو لها من هذه التقنيات لدراسته والبحث فيه .

ورغم البحث الدائب الحثيث طوال فترة البحث عن دراسةٍ ثريةٍ في هذه المجال ، فإن الباحث لم يعثر على ما تمناه ، ومع كثرة الدراسات المتخصصة في مجالي المسرح والسينما وكذلك في ظواهر الشعر الحديث ونقده ، فإنها كانت تتناول موضوعاتٍ وظواهر تخص كل فنٍّ منها على حدةٍ ، دون ربطٍ بينها ، مع أن العلاقة بين هذه الفنون أصيلةٌ ، والعجيب هو وجود هذه الهوة الكبيرة بين هذه المجالات ، وكأنها علومٌ مختلفةٌ لا يربطها أي رابطٍ من أي نوعٍ .

لكل ما سبق كانت هذه الدراسة التي تحاول جاهدةً جمع هذه التقنيات بشكلٍ شاملٍ ومُوسّعٍ ، وتُعطي كل تقنيةٍ منها حقّها من الدرس والتمحيص ، والبحث في

أصولها وتطورها وعلاقتها بالتقنيات الأخرى ، ومدى رواجها بين الشعراء ، وكذلك مدى نجاحها أو فشلها في تلبية حاجات الشعراء لإخراج قصائدهم في بناءٍ درامي له تأثيره الخاص وحداثته الفنية .

وقد واجهت الباحث عدة **صعوبات** أثناء رحلته مع هذا الموضوع ، **أولاها** : اتساع متن الشعر العربي الحديث ، فقد كان من الممكن أن تتم قراءة مجموعة دواوين كاملةٍ لشاعرٍ أو أكثر ، ولا يتم العثور على قصيدةٍ واحدةٍ تم توظيف تقنية مسرحية أو سينمائية فيها ؛ لأن الشعراء أيضا كانوا انتقائيين في توظيفهم لهذه التقنيات ، فشاع عندهم توظيف تقنية دون أخرى ، وفي بعض الأحيان كانت هذه التقنيات شائعة التوظيف عند شعراء آخرين بشكلٍ لافتٍ للنظرٍ ؛ لذلك كان لابد من التخلي عن كثير من النماذج - حتى وإن كانت لتقنيةٍ نادرةٍ - تكرر فيها اسم شاعرٍ بعينه ؛ وذلك لدفع الملل وعدم تكرار اسمٍ بذاته ، كذلك فقد تم الاستغناء عن النماذج التي كررتْ توظيف تقنيةٍ معينةٍ لشعراء مختلفين ؛ لأن نموذجًا واحدًا يكفى فى حقله عن سائر النماذج .

وأما **ثانية الصعوبات** في هذه الدراسة فتتمثل فى أن الباحث احتاج إلى تحديد كثيرٍ من المصطلحات المسرحية والسينمائية التي اختلفت فيها وجهات نظر الباحثين حسب ميدان تخصصهم وتوجهاتهم العلمية ، وهذه المصطلحات كانتْ في معظمها مترجمةً عن لغاتٍ أخرى ، ووُظفتْ فى مجالاتٍ مختلفةٍ غير الشعر ؛ ولهذا فقد يتداخل مصطلحٌ ما مع مصطلحٍ آخر أو يُنازعه مثل : " **المونولوج** " و" **المناجاة** " وكذلك

تصنيف أنواعِ المونتاج السينمائيِّ إلى ثلاث فصائل أو أربعٍ أو خمسٍ حسب رؤية السينمائيين ، وكذلك تعريفات اللقطة الكبيرة والبعيدة .. إلى غير ذلك من الاختلافات الاصطلاحية ، ومن هنـــا كان لابد من بذل مـزيـدٍ من الجـــهد لتحديد طبيعة تلك المصطلحات بشكلٍ دقيقٍ أولاً قبل محاولة تتبعها داخل البناء الفنيِّ للقصيدة .

ثم تـأتي ثالثـة هـذه الصـعوبات ، وهـي : اتسـاع الرقعـة المكانيـة والمسـاحة الزمانية التي تُغطيها الدراسة ، فلم تُحدد الدراسة منطقةً جغرافيةً بعينها من العالم العربيِّ ، ولم تُحدد فترةً زمنيةً بذاتها منذ بداية الشعر الحُر حتى الآن ، وذلك بهدف إثراء الدراسة وتوسيع رقعتها ، وحتى لا تتكرر عملية الدراسة الجزئية أو الانتقائية مرةً أخرى ؛ لأنـه إذا تم تحديد إطـارٍ زمـاني أو مكـاني للدارسـة أو حتى مجموعـةٍ بعينها أو جيلٍ بذاته من الشعراء ؛ أُهمل كثيرٌ من تلك التقنيات (موضع الدراسة) ، وهـذا مـا يأبـاه هـذا البحـث ؛ لأنـه - كمـا سـبق - يتـوخى الشـمول والتكامـل بقدر المستطاع ، وذلك لصناعة هيكلٍ بنائيٍّ مُتكاملٍ لهذا الموضوع ، وإذا قصَّرَ البحثُ فى أيٍّ من جوانبه أو اقتضب في بعض نواحيه ، فالمجال مازال مفتوحًا أمام الباحثين ليتخيروا أحد مكونات هذا الهيكل أو مجموعةً منها بالاستفاضة والدراسة الموسعة في بحوثٍ أخرى .

وقد استعانت هذه الدراسة في معرض التطبيق بقصيدةٍ كاملةٍ أو جزءٍ كبيرٍ منها بهدف تتبع أثر تقنيةٍ مسرحيةٍ أو سينمائيةٍ فى بناء تلك القصيدة أو طريقة تشكيلها بشكلٍ متكاملٍ أو إيضاح أثرها العام فى التجربة الشعرية بأكملها ومتابعة فكرتها

تصنيف أنواعِ المونتاج السينمائيِّ إلى ثلاث فصائل أو أربعٍ أو خمسٍ حسب رؤية السينمائيين ، وكذلك تعريفات اللقطة الكبيرة والبعيدة .. إلى غير ذلك من الاختلافات الاصطلاحية ، ومن هنـــا كان لابد من بذل مـزيـدٍ من الجـــهد لتحديد طبيعة تلك المصطلحات بشكلٍ دقيقٍ أولاً قبل محاولة تتبعها داخل البناء الفنيِّ للقصيدة .

ثم تـأتي ثالثـة هـذه الصـعوبات ، وهـي : اتسـاع الرقعـة المكانيـة والمسـاحة الزمانية التي تُغطيها الدراسة ، فلم تُحدد الدراسـة منطقـةً جغرافيـةً بعينهـا مـن العـالم العربيِّ ، ولم تُحدد فترةً زمنيةً بذاتها منذ بداية الشعر الحُر حتى ا الآن ، وذلـك بهـدف إثراء الدراسة وتوسيع رقعتها ، وحتى لا تتكرر عملية الدراسـة الجزئيـة أو الانتقائيـة مرةً أخرى ؛ لأنـه إذا تـم تحديـد إطـارٍ زمـاني أو مكـاني للدارسـة أو حتـى مجموعـةٍ بعينها أو جيلٍ بذاته من الشعراء ؛ أُهمل كثيرٌ مـن تلـك التقنيـات (موضـع الدراسـة) ، وهـذا مـا يأبـاه هـذا البحـث ؛ لأنـه ـ كمـا سـبق ـ يتـوخى الشـمول والتكامـل بقدر المستطاع ، وذلـك لصـناعة هيكـلٍ بنـائيٍّ مُتكامـلٍ لهـذا الموضـوع ، وإذا قصَّرَ البحثُ فى أيٍّ من جوانبه أو اقتضب في بعض نواحيه ، فالمجال مازال مفتوحًـا أمـام الباحثين ليتخيروا أحد مكونات هـذا الهيكـل أو مجموعـةً منهـا بالاستفاضـة والدراسـة الموسعة في بحوثٍ أخرى .

وقد استعانت هذه الدراسة في معرض التطبيـق بقصـيدةٍ كاملـةٍ أو جـزءٍ كبيـرٍ منها بهدف تتبع أثر تقنيةٍ مسرحيةٍ أو سينمائيةٍ فى بناء تلك القصيدة أو طريقة تشكيلها بشكلٍ متكاملٍ أو إيضاح أثرهـا العـام فـى التجربـة الشـعرية بأكملهـا ومتابعـة فكرتهـا

الكلية ومدى نجاحها أو إخفاقها على امتداد النص ، وهذا ليس فى كل النصوص بل عند دراسة ظاهرةٍ تتطلب ذلك ، مثل " **المونولوج** " فى التقنيات المسرحية ، أو " السيناريو " فى التقنيات السينمائية ، لأن كلاً منهما يحتاج إلى مساحةٍ طويلةٍ من مَتْن القصيدة ، وربما إلى القصيدة كاملةً في بعض الأحيان ؛ حتى تكتمل الرؤية ، ولتظهر ملامح ذلك التكنيك وإمكاناته الفنية ونتائجه الدرامية .

أما عن منهج هذه الدراسة ، فقد آثر الباحث أن يَتَّبع من المناهج ما يساعد على إضاءة النصِّ الشِّعريِّ من داخله ودراسة بنياته الفنية وإمكاناته الأسلوبية بحيث يصبح النص أساسًا للعملية النقدية ، وكذلك التركيز على الشكل الفنيِّ والقالب الشعريِّ ، والطرائق المختلفة للتشكيل فى التجارب المختلفة ، والموازنة بين بعض النصوص التي استعانت بتوظيف تقنيةٍ واحدةٍ من الوجهة الجمالية .

وتقع هذه الدراسة في مَدْخلٍ وبابين ، ويتناول المدخل بعض المحاور العامة التي تُوطئ لهذه الدراسة مثل تداخل الفنون الأدبية وغير الأدبية ، وكذلك علاقة الشاعر الحديث بتقنيات عصره ، وبواعث إقبال الشعراء على توظيف هذه التقنيات الدرامية والسينمائية في شعرهم ، وكذلك علاقة الفن السينمائيِّ بالشعر ، والموازنة بين السينما الشعرية والشعر السينمائيِّ ، ثم الموازنة بين تقنيات الدراما المسرحية والفن السابع .

ثم يتناول الباب ا لأول أثر التقنيات المسرحية فى بناء القصيدة ، ويبدأ باستعراضٍ لهذه التقنيات وأهم إمكاناتها الدرامية والفنية وعلاقاتها بالشعر الحديث ،

وإمكانات الفن المسرحيّ في جذب المتلقي بوصف المسرح أبًا للفنون جميعًا ، ويقع هذا الباب في ستة فصولٍ :

**الأول** : ويتناول تقنية " **المونولوج** " بوصفها تقنيةً شائعةً فى الرواية والمسرح وغيرهما من الفنون ، وكذلك لقِدَمِها نسبيًا وأصالتها في الفن المَسرحيّ ، ويتعرض هذا الفصل لتحديد مصطلح المونولوج وعلاقته بتيار الوعي ومفاهيمه المتعددة عند عددٍ من الباحثين ، وكذلك محاولة التفرقة بينه وبين مجموعةٍ أخرى من المصطلحات القريبة منه مثل " المناجاة " و " المونودراما "... وغير ذلك من مصطلحاتٍ تتصل برصد العمليات الذهنية للشخصية الدرامية أو الروائية ، ثم دراسة بعض النماذج الشعرية التي استعانتْ بهذه التقنية فى تشكيلها والإفادة منها في تجديد طرائق البناء الفنيّ للقصيدة المعاصرة .

**الثاني** : ويتم فيه دراسة تقنية الحوار الدرامي : ( **الديالوج** ) ، ويتناول تعريفه وأهميته وأنواعه فى المسرح ، وطرائق تشكيله فى القصيدة الدرامية ، ومدى إسهامه في تجديد البناء الشعريّ ، وكذلك دوره فى الإفلات من الغنائية التقليدية أو السردية الثقيلة ، وكذلك دراسة نماذج تراوحتْ بين الغنائية والدرامية رغم توظيفها للحوار الدراميّ .

**الثالث** : ويتناول بالدراسة تقنية " تعدد الأصوات " بوصفها امتدادًا للحوار الدراميّ ، فيتعرض هذا الفصل لتحديد مصطلح " تعدد الأصوات " وتطوره ودوره في الخطاب

الشعريِّ المعاصر ، وكيفية توظيفه في القصائد الدرامية ، ومدى إسهامه في تلوين أشكال الحوار داخل القصيدة ، وتَعَدُّد مستويات صوت الشاعر نَفْسِه من خلال تقسيم المستويات الانفعالية في القصيدة إلى أصواتٍ مختلفةٍ ، وتَعَانُق هذه الأصوات في جديلةٍ دراميةٍ تضاف إلى التقنيات الأخرى لمساعدة الشاعر على حشد أكبر قدرٍ ممكنٍ من الإمكانات الفنية .

**الرابع** : ويدرس تقنية الجوقة ( **الكورس** ) بوصفها أحد أركان تعدد الأصوات ، أو بوصفها ركنًا أساسيًّا في البناء الدراميِّ التقليديِّ ، حيث يُعتمد عليها في تدعيم الصوت المحوريِّ ، وقد وظفها الشاعرُ المعاصرُ للقيام بدورٍ أساسيٍّ ، أو للتعليق على الأحداث أو لتدعيم صوته ، ويتم في هذا الفصل تحديد مفهوم الجوقة ووظائفها ، وطرائق توظيفها المختلفة في البناء الشعريِّ ، وعرض نماذج لتوظيفها في عددٍ من القصائد التي اعتمدت على العنصر الدراميِّ في بنائها.

**الخامس** : وتتعرض فيه الدراسة لتقنية ( **الراوي** ) بوصفه عنصرًا أساسيًّا في المسرح الملحميِّ ، وهو امتداد ( **للحكواتي** ) الذي كان يقوم بتمثيل الملاحم الشعبية ، ويتم في هذا الفصل دراسة تطور تقنية الراوي تاريخيًّا، ودوره في المسرح الملحميِّ ، وطرائق استفادة القصيدة الجديدة من هذه التقنية ، حيث يقوم بعض الشعراء بدور الراوي السرديِّ أو الدراميِّ الملحميِّ للهروب بالقصيدة من التقليدية المعهودة ، وإضافة جوانب فنيةٍ أخرى إليها من خلال هذه التقنية .

**السادس** : ويتم فيه رصد إحدى تقنيات المسرح التسجيليّ، وهي الاستعانة " **بالوثائق التسجيلية** " ، ويتعرض هذا الفصل لفكرة الوثائق التسجيلية: معناها ووظائفها ، وطرائق استخدامها في بناء القصيدة الحديثة ، وقد شاع هذا التكنيك عند شعراء المقاومة في فلسطين وجنوب لبنان ، ونَدَرَ وجوده عند بقية الشعراء.

**أما الباب الثاني** ، فيتناول **أثر التقنيات السينمائية في بناء القصيدة الحديثة** ، ويتناول في مقدمته الإمكانات البصرية والجمالية للصورة المتحركة ، وبلاغة الصورة السينمائية وغزوها للخطاب الشعريّ في العصر الحديث ويقع هذا الباب في أربعة فصولٍ :

**الأول** : ويتناول تقنية " السيناريو السينمائي ": تعريفه ، وكيفية كتابته ، وطريقة بنائه ، وأشكال الصراع فيه ، ومهام كاتب السيناريو ، وأهمية السيناريو في البناء الفيلميّ ، وطرائق توظيفه وآليات اشتغاله في القصائد الشعرية الحديثة التي اعتمدتْ عليه في بنائها الفنيّ .

الثاني : ويعرض لتقنية " المونتاج السينمائيّ" ، ويتم خلاله تعريف " المونتاج " وأهميته ، وأنواعه وأسباب القطع ومهام " المونتير " ، ورصد توظيف الأنواع المختلفة للمونتاج داخل القصائد الحديثة ، وكيفية الاستفادة من هذا العنصر في تشكيل القصيدة الحديثة بشكلٍ سينمائيٍّ بصريٍّ يعتمد على الصورة المتحركة المتتابعة وعلى التقطيع الفنيّ كما يحدث في خَلْق الأحداث في صناعة الفيلم السينمائيّ.

الثالث : ويتعرض بالبحث فى توظيف المؤثرات البصرية والسمعية بوصفها من العوامل المُهمة في البناء الفيلميِّ السينمائيِّ رغم وجودها في المسرح ، لكنها أكثر فاعليةً وديناميةً في الفيلم السينمائيِّ ، وتتم دراسة الخلفيات المرئية بأنواعها ، وكذلك الخلفيات المسموعة من موسيقى وأصواتٍ بشريةٍ ، وغير ذلك من المؤثرات ، وأهميتها ، وكذلك طرائق توظيفها في بناء القصائد الشعرية ، ومدى استفادة الشعراء منها في تنفيذ البناء الفنيِّ للقصيدة المُعاصرة.

الرابع : ويدرس تقنية " التصوير السينمائيِّ" حيث يتناول تعريف التصوير ومهام مدير التصوير وأهم الأدوات والأساليب التي يستعين بها المُصَوِّر فى صناعة الفيلم ، وتنفيذ وجهة نظر المُؤلف والمُخرج ، وكذلك توظيف هذه الأساليب في الشعر الجديد مثل أنواع اللقطات ، وبناء المَشاهد ، والموازنة بين تقنيات التصوير السينمائيِّ ، وتقنيات التصوير البصريِّ في القصائد الشعرية الحديثة ، ومدى الاستفادة من هذه التقنيات والأدوات .

و لا يمكن للباحث أن ينسى دَوْرَ من وقفوا بجانب هذه الدراسة طوال هذه الفترة ؛ فبذلوا النصح والجهد الصادقين ، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور **محمد مهدي غالي** ( المُشرف على هذه الدراسة ) ، والذي لم يبخل بأي نوعٍ من العطاء سواءً بالتوجيه إلى المصادر والمظان ، أو القراءات العديدة المتأنية لهذه الدراسة كاملةً أو على شكل أجزاء مُراعاةً لظروف الباحث ، كذلك فإنه قد تجاوز واجبات الإشراف إلى ما هو أكثر من تقديم بعض المراجع من مكتبته الخاصة ، ومساندة الباحث نفسيًا

حتى لا يتسرب اليأس إلى نفسه ، فله عظيم الامتنان وخالص الود والعرفان ، ونفع الله به علمًا وخلقًا ، وكذلك أخص بالشكر الأستاذ الدكتور **مصطفى السعدني** الذي وقف بجوار هذه الدراسة عند البداية في مرحلة تسجيلها ، كما أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى الأستاذين الجليلين اللذين وافقا على مناقشة هذه الرسالة ، وتقييمها وتقويمها ، وهما :

- **الأستاذ الدكتور/ محمود الربيعي** ؛ أستاذ النقد الأدبي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، الذي أفدت من آرائه النقدية وترجماته القيمة وبخاصة ترجمته الرائدة لكتاب روبرت همفري : "تيار الوعي" الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة في مواطن كثيرة .

- **والأستاذ الدكتور/ السيد فضل** ؛ أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب جامعة بنها الذي يسعدني ويشرفني أن ألتقي به لأول مرةٍ ؛ لأفيد من توجيهاته وآرائه البناءة في تقويم هذه الدراسة .

وإن كنتُ قد وُفّقتُ في هذا البحث ، فهذا من فضل ربي ، وإن كانت الأخرى فمن نفسي ومن الشيطان، فالنقص من سمات البشر ، والكمال لله وحده ، فهو حسبنا ونعم الوكيل .

محمد عجور

٢٠٠٧/٩/١