University of Tehran Press

**Ebn-Almoqaffa in Narrative and Poetry**

Home Page: https://jal-lq.ut.ac.ir

Online ISSN: 3092-6475

# A Narrative Aesthetic Study of Cinematic Representations in the Poetry Collection Two Waves in a Boat by Za'im Nassar

**Sharafat Karimi[1*] | Ali Thameri[2]**

1. Corresponding Author, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: sh.karimi@uok.ac.ir
2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr. Email: sameriali99@gmail.com

## ARTICLE INFO

**Article type:**
Research Article

**Article History:**
**Received:** 11 August 2025
**Revised:** 07 March 2026
**Accepted:** 30 May 2026
**Published Online:** 13 June 2026

**Keywords:**
Modern Poetry,
Cinema,
Representations,
Zaeem Nassar.

## ABSTRACT

This study examines the integration of cinematic techniques—particularly montage and visual sequencing—into modern Arabic poetry, focusing on the work of poet Zaeem Nassar. Adopting a descriptive-analytical method, the research explores how cinematic elements contribute to reshaping poetic structure and expression. Nassar blends poetry with film aesthetics, creating texts that resemble literary reels depicting love, memory, anxiety, and revolution. Montage, used as a structural device, enables dynamic transitions between poetic images, generating layered meanings. In *A Confused Image*, chronological montage and shot separation reflect urban chaos and fear, highlighting the tension between a fragmented present and a hopeful future. Techniques such as repetition and symbolic transformation appear in A Moment of Love, expanding emotional resonance. In The Moment of the Secret Vow, the poem is fragmented into four visual scenes, resembling a poetic screenplay. The study concludes that Nassar's work exemplifies how cinematic language can enrich poetic discourse and open new narrative and expressive possibilities.

**Cite this article:** Karimi, Sh. & Thameri, A. (2026). A Narrative Aesthetic Study of Cinematic Representations in the Poetry Collection Two Waves in a Boat by Za'im Nassar. *Ebn-Almoqaffa in Narrative and Poetry*. 22 (2), 151-164. http//doi.org/10.22059/jal-lq.2026.404091.1547

© Authors retain the copyright and full publishing rights.
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2026.404091.1547

جامعة طهران

ابن المقفع في القص والقصيد

موقع المجله: https://jal-lq.ut.ac.ir

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 6475-3092

# دراسة سردية جمالية للتمثلات السينمائية في ديوان موجتان في زورق لـ"زعيم نصّار"

شرافت كريمي[1*] | علي ثامري[2]

١. الكاتبة المسئولة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والآداب، جامعة كردستان، سنندج، إيران. البريد الإلكتروني: sh.karimi@uok.ac.ir

٢. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. البريد الإلكتروني: sameriali99@gmail.com

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:**
علمي

**تاريخهاي مقاله:**
**تأريخ الاستلام:** ٢٠٢٥/٠٨/١١
**تأريخ المراجعة:** ٢٠٢٦/٠٣/٠٧
**تأريخ القبول:** ٢٠٢٦/٠٥/٣٠
**تأريخ النشر:** ٢٠٢٦/٠٦/١٣

**الكلمات الرئيسة:**
الشعر الحديث،
السينما،
التمثلات،
زعيم نصار.

**الملخص**

كان لآليات وفنون السينما كـالمونتاج وآلة التصوير فضل لا يُستهان به في تحـديث بنيـة القصـيدة. وكـان الشـاعر "زعـيم نصار" أحد الشعراء الذين استخدموا فنون السينما في أشعارهم، فقدّم تجربة شعرية جديدة قائمة على المزج بـين الشـعر والسينما بحيث تحوّل النص الشعري إلى شريط أدبي يعرض مشاهد حب وذاكرة وقلـق وثـورة، ويعيـد صـياغة الوجـدان الفردي والجماعي وفق رؤية سردية سينمائية. يحاول هذا البحث بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصـفي إلـى الكشـف عن آليات توظيف التقنيات السينمائية داخل النص الشعري الحديث عبر استقصاء أنماط المونتاج وأساليب التقطيع الفني والربط البصري والسمعي في نصوص الديوان. تظهر نتائج البحث أنّ الشـاعر زعـيم نصـار اسـتعار مصـطلحات السـينما وخاصة المونتاج بوصفه أداة تركيبية تمكّن من إنتاج الدلالة عبر توالي اللقطات، لخلق خطاب شعري قائم على الدينامية. كما لجأ إلى المونتاج الكرونولوجي الذي يقدّم الأحداث في تتابع ترتيب زمني ومكاني متسلسل كمـا فـي قصـيدة صـورة مرتبكة، حيث استثمر الشاعر تقنية الفصل بين اللقطات لإبراز حالة الفوضى والوباء والذعر في المدينة في مقاربة تعكـس جدلية الحاضر المأزوم والمستقبل المأمول. أما آليات الربط السينمائي فظهرت من خلال تكرار اللقطات الشعرية كما في قصيدة لحظة حب، إذ مكّن التكرار من توسيع بؤرة التركيز الدلالي وتحويل المشهد من الحـزن إلـى الفـرح عبـر دلالات رمزية متحوّلة. كذلك برز التقطيع الفني في قصيدة لحظة العهد السري، حيث قسّم النص إلى أربـع لقطـات متتابعـة مـن الغروب واللقاء والانغماس والعهد ليصوغ عبرها مشهدا بصريا كاملا أقرب إلى السيناريو الشعري.

**العنوان:** كريمي، شرافت و ثامري، علي (٢٠٢٦). دراسة سردية جمالية للتمثلات السينمائية في ديوان موجتان في زورق لـ"زعيم نصّار". ابن المقفع في القص والقصيد، ٢٢ (٢) ١٥١-١٦٤.

http//doi.org/10.22059/jal-lq.2026.404091.1547

© المؤلفون.

**الناشر:** دار جامعة طهران للنشر

DOI: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2026.404091.1547

**مقدمة**

إن انفتاح القصيدة الحديثة على الفنون السردية مثل الرواية والقصة القصيرة والسرد الطويل والعرض الدرامي، يُعدّ أمرا مألوفا في بنيتها. وما يميزها عن قصائد الجاهلية والمعاصرة هو قدرتها على تجاوز الفنون القديمة والاتجاه نحو فنون أخرى أكثر انسجاما مع روح العصر المعروف بعصر الصورة وفضاءه. ومن أبرز الفنون التي أثّرت في القصيدة الحديثة وأسهمت في تطويرها، هو الفن السينمائي؛ إذ أضفى عليها ديناميكية جديدة وأخرجها من حالة الركود عبر توظيف فنونه وتقنياته مثل المونتاج وآلة التصوير وتقنيات السرد البصري. لقد رسّخت الصورة نفسها في وعي الإنسان منذ القدم وبدأت مع اللحظة التي خطّ فيها الإنسان رسومه على الجدران، إذ كان في داخله ارتباط عميق بالخيال والرؤى التي مثّلت منذ القديم وسيلة للتعبير عن خوفه أو فرحه أو اضطرابه أو التساؤلات التي حيّرته. ومن هنا وجد الشاعر الحديث في السينما مصدرا غنيا، فاستلهمها واقتبس تقنياتها المعاصرة الفاعلة. فالسينما فن تركيبي معقّد يختلف عن تلك البدايات البسيطة التي شكّلت الفيلم السينمائي في صورته الأولى؛ إذ أصبح الفيلم يعتمد على بنية تأليفية قائمة على إدماج الفنون الأخرى داخل بنيته.

فقد اتجه الشعراء المعاصرون في الآونة الأخيرة إلى استلهام هذا النهج الجديد وفتحوا القصيدة الحديثة على ميدان السينما الغني بالأساليب الجمالية والتقنيات الحديثة. ومن أبرز تلك التقنيات التي أثرت في القصيدة المعاصرة تقنية المونتاج وآلية الربط السينمائي بما تحمله من طاقات فنية. ونقصد بهما عملية تشكيل الصورة المركبة عن طريق ضمّ عدد من المشاهد المستقلة إلى بعضها البعض. وظّف الشاعر العراقي المعاصر "زعيم نصّار" هذه التقنية في قصائده لتطوير البنية الشعرية وإعادة صياغة مضمونها. فقام بترتيب الصور الشعرية وتشكيلها عبر تقنيات مثل القطع والربط. ونقصد بالربط هنا الجمع بين مقطعين أو مشهدين شعريين في إطار دلالي ورمزي موحّد. ويُعدّ زعيم نصّار من أبرز الشعراء المحدثين الذين برزت في أعمالهم هذه التقنية البارزة. وهذا البحث يهدف إلى دراسة كيفية كشف قصائده عن وعي متكامل بتأثيرات التقنيات السينمائية وبخاصة أسلوب المونتاج الشعري الذي استعاره بوعي فني ليبين من خلاله كيفية إعادة صياغة التجربة الشعرية وبنائها على نحو متجدد، في أسلوب تحليلي وتوصيفي.

**أسئلة البحث**

١. ما التقنيات السينمائية المستخدمة في ديوان "موجتان في زورق"؟ وما الدوافع وراء استخدام هذه التقنيات فيه؟
٢. كيف تمكّن زعيم نصار من توظيف اللقطات السينمائية في هذا الديوان ؟
٣. كيف تجلّت اللقطات السينمائية في ديوان موجتان في زورق لتساهم في التأثير على المتلقي؟

**الدراسات السابقة**

الدراسات التي تناولت البنية السينمائية في الشعر الحديث محدودة، ومن أهمّها: محمد الصفراني (٢٠٠٨م) في كتابه: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤)، اختص الفصل الأخير لمعالجة الصلة بين التشكيل البصري والسينما مبينا فيه أبرز أنواع التقنيات السينمائية في الشعر العربي المعاصر.

محمد عجور (٢٠١٠م) في كتابه: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، درس الأساليب السينمائية دراسة نقدية دقيقة ومكثّفة، متناولا بالتفصيل أبرز هذه التقنيات.

أميمة عبد السلام الرواشدة (٢٠١٥م) في كتابها: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، اختصّت الفصل الأخير بالقصيدة المشهدية والتقنيات السينمائية ودرست تجلّي هذه التقنيات في نتاج كبار الشعراء المعاصرين.

عبد الخالدي وصاحي الهاشمي في مقالهما: المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع: الوقائع لا تجيد رسم الكتابة أنموذجا، وقدعالجا النصوص الشعرية معالجة سينمائية مسلطَين الضوء على محورين أساسيين هما: سينمائية الصورة وسينمائية اللقطة الشعرية، مع تقديم استنتاجات مختصرة عن المعالجة السينمائية.

در يانورد؛ بورعابد وبلاوي (٢٠٢٢م) في مقال بعنوان: أسلوب الديكوباج في قصيدة قيرون مكان في الذاكرة لممدوح عدوان، درسوا اللغة في الأسلوب السينمائي في شعر ممدوح عدوان وتوصَّل بحثهم إلى أن اللغة تظهر عند الشاعر بوصفه مخرجا على هيئة تنظيم كيفيّة الإضاءة وأحجام اللقطات وحركات الكاميرا والمؤثرات الصوتيّة كلقطات صوتيّة وهذا ما يجذب القارئ إلى بعض النصوص الشعريّة المتميّزة باللغة السينمائيّة ويجعل الشعراء المعاصرين على أن يوظّفوا التقنيات السينمائيّة في أشعارهم.

أحمد عبدالرزاق (٢٠٢٢م) في مقال بعنوان: الوسائط السينمائية وأثرها في الشعر المعاصر، دراسة تطبيقية في ديوان عاشقة القمر لـ عبد المجيد الفرغلي، حيث درس توظيف الوسائط السينمائية في الشعر العربي المعاصر من خلال تحليل ديوان عاشقة القمر. وتستعرض الدراسة كيف استخدم الشاعر تقنيات مثل المونتاج والتقطيع وعين الكاميرا لتحويل النص الشعري إلى تجربة بصرية سردية قريبة من السيناريو السينمائي. أظهر أثر هذه التقنيات في تعزيز التعبير الشعري وإحداث تفاعل حسي ووجداني لدى المتلقي.

وعشري زايد (١٩٧٨) في كتابه: عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، عالج في دراسة مختصرة بعض النصوص الشعرية المعاصرة معالجة سينمائية عابرة.

## الإطار النظري

### التأثيرات المتبادلة بين الصورة السينمائية والأدب

إن الصورة قد تعني في اللغة تجسيد الأشياء المرئية ،وعرّفتها الباحثة جوديث لازار «أنّها وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها كذلك يمكنها أن تزعجه. وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفك رموزها» (معزيز؛ خنفر، ٢٠٢٠ م، ٢٤)، كما أن «الصورة أصبحت اليوم تلعب دورا مهما في توجيه الحشود والتأثير عليهم» (بشير، ٢٠٢١م، ٤١). وهذا يعني أنّ الصورة السينمائية لها أثر كبير على نفس المتلقي؛ «فجعلها فن تدرس مقوماته ودلائله للفنانين والأدباء على حد سواء وتعريفها سهل ومعقد في آن واحد؛ سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة» (الصبطي وبخوش، ٢٠٠٩م، ٨٨). وعن العلاقة بين الإبداع اللغوي والصور السينمائية، فقد جرت افتراضا عدة حول أن من ربع إلى خمس الأعمال الفيلمية قد استُقيت من المتون الشعرية والنثرية. كما أن التشابك بين السينما والأدب لم تكن ذات اتجاه واحد. ومن جهة أخرى، للسينما علامات مُشكّلة من المكوّنات والشخصيات تعمل كوحدات تعبيرية. لهذا يتكوّن التكامل بين السينما والفنون الأدبية كما في الأدب (رجبي وفرهنك دوست، ٢٠١٧م، ٨٤).

ومن أبرز المبدعين الذين وظّفوا نتاجهم الأدبي في خدمة تطوير السينما واستفادوا من أساليبها أيضا في أعمالهم بوصفها أسلوبا حديثا؛ بيرجمان، جان كوكتو، وإيزنشتاين وغيرهم. ومن بينهم يُعَدّ جان كوكتو السارد القدوة السابق في هذا المجال. ويكفينا هنا التنويه إلى مفاهيمه إذ لم يكن الشعر بالنسبة له يرادف القصيدة فقط، بل إن ماهية الشعر هي التي مكّنته من إدراج جميع أعماله تحت مفهوم الشعر الرومانسي؛ سواء كانت في الحكاية الطويلة أو في القضايا الأدبية أو في المطارحات الفكرية أو في السينما منذ أول أفلامه. فجميع هذه التصنيفات مستوحاة من التيار الرومانسي في الأدب (فاتح، ٢٠١٢م، ٣-٦). وعليه تبدأ علاقة الشعر بالسينما من كون «الأدب فن قولي بأنواعه المتعددة من شعر وقصة ورواية ومسرحية. و«الأدب، وبخاصة الشعر يلتقي في دائرة التشكيل الفني مع فن الرسم وهو فن تصويري ويلتقي مع فن الموسيقى وهو فن صوتي ويلتقي مع فن النحت وهو فن تشكيلي تجسيمي» (بومالى ٢٠١٧م، ١٣٦).

فالقصيدة نتاج أدبي يشبه الفيلم والشاعر والسينمائي يتفقان في توليد المعاني الجديدة من خلال الصور وتحويل المعاني صورا كما أن المخرج السينمائي يستهدف النتيجة النهائية التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي.

## اللغة بين النص الأدبي والخطاب السينمائي

إن السينما عند السينمائيين «فن سيفرض أشكال اللغة قواعديا؛ فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة» (فينتورا، ٢٠١٢م، ١٦)، وإنّ لترتيب الكلمات وتركيبها قواعد ونظام خاص وضعها علماء اللغة كـ«إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير» (الجاحظ، ١٩٤٨م، ١٣٢)؛ كما أن الكلمة لها دلالتها المعجمية، كذلك كل مشهد سينمائي له دلالته المشهدية والمعجمية. «وإذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي واللقطة المفردة في سياق مونتاج سينمائي، فإن السياق يكسبهما دلالات جديدة» (الصفراني، ٢٠١٦م، ٢٤٧). فـ«المخرج السينمائي يستهدف النتيجة النهائية التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي. وهكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الفني. ونحن لو أخذنا ديوانا مبكرا لبدر شاكر السياب؛ مثل: ديوان أساطير، نجده يعتمد على المونتاج اعتمادا كبيرا» (جبرا، ١٩٦٦م، ٦١).

## السيرة الشخصية والفنية للشاعر العراقي زعيم نصار

يُعدّ زعيم نصار من أبرز الأصوات الشعرية العراقية التي تبلورت تجربتها متأخرة نسبيا في المشهد الأدبي. وُلد نصار في سبعينيات القرن العشرين وبدأ الكتابة الشعرية في ثمانينيات هذا القرن. إنّ الظروف السياسية والاجتماعية التي شهدها العراق آنذاك، حالت دون ظهوره المبكر؛ إذ تزامنت بداياته مع مرحلة ملاحقة الشيوعيين ومطاردتهم؛ وهو ما انعكس سلبا على مسيرته الأدبية. كما أنّ اعتقال شقيقه الأكبر أدخله في أزمة نفسية عميقة دفعته إلى العزوف عن النشر والابتعاد عن الصحافة والمجلات لفترة طويلة. وعندما عاد إلى الكتابة بعد سنوات من الانقطاع، وجد نفسه أمام سؤال إبداعي ملحّ يتعلق بموضوع الكتابة وغاياتها. فاختار أن يمارس الكتابة في الخفاء حتى بلغ الخمسين من عمره حيث قرر أن يكشف عن مخطوطاته الشعرية. ويشير نصار في أحد تصريحاته:

> أصبح عمري الآن أكثر من خمسين سنة وفي أدراجي اثنا عشر كتابا شعريا. أعتقد أنّ كتبي الأخيرة، والتي لم تُنشر حتى الآن، قد حققت بعض ما أحلم به. أقولها باعتراف فني وجمالي إن همايون (٢٠١٢) والغرباء (٢٠١٣) وفي مفترق الطرق (٢٠١٤) هي كتب مختلفة عمّا يُكتب اليوم في فضاء قصيدة النثر العربية. لذا قررت أن أطبع ابتداء كتابي الأول الحياة في غلطتها المكتوب بين ١٩٨٦ و١٩٩١، لشعوري بأنني تأخرت كثيرا ولم يعد لدي الوقت الكافي لتقديم كتبي التي تحاول أن تعيش حياتها بعيدا عني (المستقبل، ٢٠٢٥م، ١).

وبهذا الأسلوب يحاكي نصّار بنية السيناريو السينمائي القائم على تكثيف الصور البصرية والصوتية في آن واحد، ليمنح القصيدة دينامية سردية مغايرة للنموذج الشعري التقليدي. تشكّل تجربة نصار؛ بما تنطوي عليه من تأجيل للنشر وتراكم للنصوص، نموذجا شعريا مغايرا يقوم على إعادة صياغة قصيدة النثر بوعي جمالي وفني يعكس جدلية الغياب والحضور في مسار الشعر العراقي المعاصر.

## الإطار التحليلي

### التقنيات الفنية لمظاهر السيناريو في المشهد السينمائي عند زعيم نصار

تتبدّى المشاهد السينمائية في نصوص زعيم نصّار وكأنها متباعدة ظاهريا؛ غير أنّها تكشف عن تلاحم داخلي وثيق يقوم على تقنية الرمز التي تمنح النص بُعدا جماليا خاصا. فبفضل هذه التقنية، تتشكّل الصور الشعرية في بنيات متكاملة ومتنوعة، إذ يُعيد الشاعر صياغتها ضمن سياق متراكم يقوم على المشهد المتتابع زمنيا ومكانيا.

## المونتاج في الشعر

المونتاج فنٌّ سينمائي يعني التأليف، وهو سلسلة من الإيحاءات المفاجئة المترابطة والمنظمة في تسلسل معيّن موجَّه إلى المشاهد؛ بهدف توليد الأثر النفسي المرغوب فيه. كما قيل: «إنّه ذلك التتابع الذي يولّد المغزى عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل.

لذلك، فالمونتاج نظام إنشائي وقوّة مبتكرة للتعبير عن الديناميكية وتنوع الرؤى، وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز. ولهذه الأهمية عُدَّ القوّة الخلّاقة في الحقيقة السينمائية» (كاريل، ١٩٦٥م، ١٥) ونظام الضوابط فيها. وقد يعني المونتاج السينمائي أيضا تنسيق مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معيّن بحيث تُعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب دلالة مميزة لم تكن لتعطيه فيما لو رُتّبت بطريقة مختلفة أو قُدّمت منفردة بمعزل. وقد لعب المونتاج السينمائي دورا جوهريا في الشعر العربي الحديث؛ حيث استعار الشاعر هذه التقنية بأساليبها وأنماطها المختلفة وتعامل معها بقدر من الإبداع. ولتوضيح هذا التوظيف، رصدنا أنماطا عديدة من المونتاج في عيّنة من الديوان الشعري الموسوم بـ موجتان في زورق لزعيم نصّار.

## المونتاج التكاملي

المونتاج التكاملي يُعرف باسم الصورة المجازية. «وهي خاصيّة أصيلة متجذّرة في الشعر؛ حيث يقدّم الشاعر مجموعة من المشاهد التي تبدو متفرّقة على السطح المرئي، لكنها متلاحمة على صعيد الرؤية الإبداعية للنص؛ إذ تُشكِّل بترابطها صورته المتكاملة» (الصفراني، ٢٠٠٨م، ٢٥٣). وأما العدسة التخيلية في قصيدة رحلة خيالية نحو امرأة في برلين، فقد منحت القارئ إمكانية الدخول إلى المشهد الشعري القريب من الصورة السينمائية؛ من حيث دقّة البناء وجمالية التشكيل وحدود الإطار للصورة في المجال الأدبي بما يجعلها تنتج دلالة مبدعة. فيقول الشاعر:

بهالتكِ التي تحيط سياج الحديقة
ببهائكِ، بحريرك، بزرقة صوتكِ،
برنتكِ وهي تجعل القلب يرتجف بين مفاتيح يديكِ،
يتضح المشهد.
كنت أمشي تحت شجرة التفاح
فتذكرتُ الظلال التي احتمينا خلفها،
ليلتها كانت الخضرة ترفرفُ،
كنتِ تتهادين بثوب أزرق ووشاح أصفر (نصار، ٢٠٢٤م، ٢٣).

بقراءة هذا المشهد، تنكشف لنا تشكيلة شعرية متشكلة ضمن إطار المونتاج السينمائي المترابط؛ إذ تحقق المونتاج هنا عن طريق تركيب مجموعة من اللقطات الشعرية. ثم قام الشاعر بتركيبها تركيبا ذا طابع دلالي متنوع بين لقطات قريبة المضمون بعضها من البعض؛ مثل: سياج الحديقة، زرقة الصوت، رنّة الحبيبة، شجرة التفاح والثوب الأزرق. ولقطات مقربة جدا؛ مثل: باطنيا وظاهريا؛ تركز على جزء محدد من جسم الإنسان/الحبيبة وروحه؛ أي: هالة الحبيبة، رنّة الحبيبة، تهادي الحبيبة. وهنا يوضح الترسيم الفضائي هذه التصاوير البصرية والباطنية. لذا فإن طغيان البنية البصرية في هذا المشهد الشعري الذي هو تخيّل داخل تخيّل، يشكّل المشهد بوصفه بؤرة مشتركة بين العين الإنسانية وعين الكاميرا وما بينهما من علاقة قائمة على الخصائص التركيبية. يلتقط الشاعر مشاهد البحث عن حبيبته بكاميرا حساسة يرصدها في حديقة تمثل الأمن والجمال. وفي هذه الحديقة الخيالية، تظهر للقارئ شخصيتان في مشهد شعري ممتزج مع لقطات سينمائية؛ الشخصية الأولى هي البطل المتحدث في النص، الذي يصوّر نفسه وهو يتجول في الحديقة الخيالية. الشخصية الثانية: هي حبيبة البطل التي تظهر في ذكرياته بشكل سينمائي مرتدية الثوب الأزرق ووشاحا أصفر حيث تبرز الألوان جمالها. وتبدو هذه الشخصية الثانية كالروح التي تمشي بجانب البطل في حديقة محاطة بسياج يرمز إلى الحماية والخصوصية.

إن المستخرج الفني من هذا النص الشعري-السينمائي، يتمثل في أنه يُظهر للقارئ حوارا حول الحب والذكريات مع تلميحات إلى اللحظات الجميلة التي قضاها البطل مع حبيبته. ويظهر المشهد السينمائي بهدوء خاص في الجو المؤثر على البطل، إذ

استخدم الشاعر تقنية الفلاش باك لإظهار الذكريات الجميلة بين الشخصيتين مما يعزز من قوة التأثير الشعوري. في بداية النصوص أتضح صراع الشاعر الداخلي بين الحنين إلى الماضي والرغبة فيما مضى. وتضمن مشهدا له وهو يحاول كتابة شعر جديد لكنه يشعر بالعجز بسبب فقدانه الحبيبة. فينتهي الفصل الأول للفيلم بمشهد للشاعر وهو يجلس تحت شجرة التفاح مرة أخرى؛ لكنه هذه المرة يبتسم ويبدأ في الكتابة. وهذا مشهد رمزي يشير إلى تصالحه مع الماضي وبدء فصل جديد في حياته. لذا نرى في الفصل الجديد للفيلم أجواء أكثر ديناميكية للشاعر وهو يبحث عن الحبيبة:

> في الليلةِ الفائتة/طرتُ إلى مدينةٍ تُدْعى مصابيح الفردوس، طويتُ/ المسافةَ برفيفِ جناح وغمضةِ عين/ الليلُ معكِ أقلّ ظلاما/ كنت الأكثر انتظارا/ حتى نضجتْ خطوتنا معا/ في الطقوس السريّةِ/ نحو الطريق إلى النجاة./ في جزيرة المتاحف تذكّرنا حانة لامرأةٍ روّضتْ/ وحوشَها حتى حوّلتْ أنيابها إلى نايات توقظُ بها/ الرغبات في الأحلام./ رأيتكِ تكتبينَ رسائلَ لثوّارِ أعرفُهم؛ يعرفون أن/ لجيوسيب تارتيني في دماءِ أنغامه هزة الشيطان/ رأيتُ بين كفيّكِ صقرا تطاردهُ المصائدُ، فيعلو/ بحذرٍ، ويحطّ فوق قوس النصر، قد يبتعدُ عطرُ الزهرة،/ لكنّ لحسن الحظّ أنتِ محاطةٌ به في كلّ مكان./ حكاية العزلة/ عزلة الشجرة؟/ شجرة التفاح/ تفاح الحديقة؟/ حديقة البيت؛ بيتنا./سنمضي في طريقنا/ نصعد النهر ليكتمل مشهدنا (نصار، ٢٠٢٤م، ٢٣و٢٥و٢٧).

يستهلّ الشاعر هذه المقطوعة ببناء مشهدي ذي طابع سينمائي موظِّفا لقطات صوتية وبصرية وغير مرئية تتداخل جميعها في امتزاج عميق يشي بقدرة فنية على المزج بين مختلف العناصر. وتظهر المشاهد السينمائية في هذه المقطوعة الشعرية متنوّعة المصادر، إذ تبدأ بإثارة القلق، لكنها تنتهي بإحساس المتلقي بالراحة والاطمئنان. ويقدّم الشاعر هذا المقطع عبر سرد يومي ذا طبيعة بصرية، فيبدو وكأنه مخرج يعرض فيلما على شاشة سينمائية؛ إذ تتحول المشاهد إلى شريط متحرك يُجسّد رحلة البحث عن الحبيبة. تبدأ المشاهد بلقطة خيالية يظهر فيها الشاعر/الحبيب وهو يغادر أجواء الحديقة متجها نحو فضاء تخييلي حيث يطير إلى مدينة متخيلة تُعرف بمدينة مصابيح الفردوس. في هذا المشهد، يتأمل الشاعر السماء أثناء طيرانه وتُضاف إلى اللقطة أصوات أجنحته وهي ترفرف لتجسد انفعالات الفرح والدهشة أمام جمالية السماء وهدوئها.

أمّا اللقطة الثانية فتتسم بقدر أكبر من الواقعية؛ إذ يتخيّل الشاعر لقاء الحبيبة تحت ضوء القمر حيث يدور بينهما حوار حول الانتظار والأمل. ويُبرز الشاعر في هذا المشهد سرعة انقضاء الوقت. فالجلسة بجوار الحبيبة والحديث معها يمران كالعاصفة. ويعكس النص بذلك كيف أن انشغال الشاعر بمخيلته المليئة بصور الحبيبة جعله يتجاوز ظلمة الليل؛ الأمر الذي يوحي بتأثيرها الإيجابي في وجدانه. في اللقطة الثالثة ينتقل الشاعر إلى فضاء متخيَّل آخر وهو جزيرة المتحف، بوصفها عالما حافلا بالفن والتاريخ. وهناك يستعيد مع الحبيبة ذكريات حانة قديمة من خلال مشاهد سريعة لامرأة استطاعت ترويض وحوشها في صورة رمزية تعبّر عن تحويل الألم إلى جمال.

وبعد هذا التداخل بين الخيال والواقع، يدخل النص في مشهد ذا طبيعة ثورية حيث يتخيل الشاعر حبيبته وهي تكتب رسائل إلى الثوار في أجواء يطغى عليها التوتر مشيرا إلى شخصيات مثل جيوسيب تارتيني ومادالينا. ويعكس هذا المشهد امتزاج الروابط السياسية والاجتماعية بالفن مبرزا كيف يمكن للموسيقى؛ مثل أنغام تارتيني، أن تتحول إلى أداة نضالية. وهنا يتضح البعد الجدلي بين الفن والسياسة الذي يتخلل النص. يستمر الشاعر زعيم نصّار في جعل الحبيبة محورا ملازما له في كل تجربة أو مقامرة شعرية. فالكاميرا تنتقل لتصوّر صقرا يحلّق في السماء متجنبا المصائد ليحط فوق قوس النصر. وهذه الصورة الرمزية تجسد قيم الانتصار والتحرر وتربط مصير الشاعر بمستقبل يتصوره إلى جانب الحبيبة. وفي اللقطة قبل الأخيرة يعود الشاعر إلى الحديقة مستدعيا صورة شجرة التفاح بما تحمله من رمزية العزلة والحنين إلى الماضي. ثم يختتم النص بمشهد حالم ذا طابع رمزي حيث يظهر الشاعر وحبيبته يسيران معا نحو نهر يرمز إلى الحياة الجديدة. وتواكب الكاميرا خطواتهما المتزامنة وانسياب الماء من حولهما بما يعكس الوحدة العاطفية والحب الأبدي ويمنح النهاية بُعدا تفاؤليا متصلا بالمستقبل المشرق.

## المونتاج الكرونولوجي

المونتاج الكرونولوجي يعدُّ من أبرز الأساليب السينمائية ويعطي انطباعا للمشاهد، بأن الحدث ما زال مستمرا ومتناسقا زمنيا ومكانيا وعرف أيضا بالقطع الكلاسيكي (طه، ٢٠١٦م، ١٠). يقوم الشاعر في أشعاره بربط عدد من اللقطات المصورة في أزمنة وأمكنة مختلفة كما يعطي انطباعا بالتوتر على المشهد. ما يقرب أشعار نصَّار من المونتاج الكرونولوجي، هو أن بعض المقاطع في أشعاره عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية كسيرورة الحكاية عن موضوع أو مشكلة أو حالة نفسية صعبة تمر بواقعه الاجتماعي. القصائد التي وقع اختيارنا عليها تقوم على المونتاج التتابعي وتبدو لنا متناسقة زمانيا ومكانيا؛ حيث يقوم فيها الشاعر بالقطع بين كل لقطة لزيادة التوتر والحالة النفسية والانطباع الذي يسيطر على فضاء القصيدة لتدل على حدث مستمر. ويُعد هذا المونتاج مونتاجا موحيا يجمع بين مشاهد ذات وحدة مكانية وزمانية. نرى في قصيدة كتاب الديناميت أو قنبلة معصوبة العينين، صورة متشكلة من مشهدين ويأتي الشاعر فيها بلقطات شعرية عن الطبيعة الخلابة التي تزيل غمام الهموم. تتسلسل أحداث هذه القصيدة في مونتاج شعري دقيق يعطي المتفرج انطباعا واحدا. ففي المقطع الشعري التالي يخلق نصَّار مشهدا للفوضى داخل المدينة. يبدأ هذا المشهد كحكاية متتابعة ذات دلالات تشير إلى التوتر والخوف والظلام كما يقول:

الذي كان يصولُ ويجولُ
كضبع أعرج مسعور
بين النهارات والنهرين
انبثق مع الكلمات
من ينبوع الكتاب
لم يقفل البابَ وراءه
تركهُ مواربا
فانتشر الوباء (نصار، ٢٠٢٤م، ٧٩).

يتألف المونتاج الكرونوجي من مشهدين فرعيين وستّ لقطات متتابعة؛ يوظّف فيها الشاعر تقنية القطع المتسلسل بين اللقطات. تبدأ اللقطة الشعرية الأولى بدخول المُخرج-الشاعر- إلى المدينة التي عمّتها الفوضى بسبب شخصية مشبّهة بضبع أعرج مسعور؛ وهو تجسيد فنّي يستثمره الشاعر لبيان حالة الانفلات والاضطراب. فالضبع بوصفه حيوانا مفترسا يرمز إلى القوة والعدوانية؛ بينما يشير العَرَج إلى الضعف والعجز. وبذلك يتولد التناقض الدلالي الذي يعكس طبيعة الفوضى القائمة. يمتاز هذا المشهد بتداخل زمني ومكاني حيث تتقاطع الحركة المستمرة للحياة في وضح النهار مع حضور النهرين اللذين يرمزان إلى جريان الزمن واستمرارية الحياة. ففي قلب هذا التشكيل، يبرز حضور الكتابة كوسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار؛ إذ يوظفها الشاعر أداة لتصوير واقع ملبَّد بالأفكار السلبية أو بما يشبه الأوبئة الفكرية.

في اللقطة الثانية تظهر المدينة غارقة في ظلام حالك تتخلَّله أضواء خافتة متلألئة هنا وهناك. وهو تصوير بصري يعكس مزيجا من الغموض والقلق. ثم ينتقل النص عبر قطع سردي بصري إلى اللقطة الثالثة التي تجسد مشهد الغروب بوصفه رمزا لنهاية مرحلة أو انطفاء أمل. وهكذا تنتهي بنية المشهد الأول بانفتاح الشاعر على عالم خارجي جديد؛ عالم ينهض من بين أطلال الوباء الذي مثّل رمزا للفوضى والقلق الذي عمّ المجتمع. يمهّد هذا الانفتاح من الناحية السردية، لاستمرار المشهد وتطوّره في المقاطع اللاحقة من النص الشعري:

دخلتُ المدينة، بيني وبينها خوفٌ، خوفي من محو النسيان،
لذا أحكي عمّا رأيتُ، لم تكن هناك سوى الغربان
على الأسلاك، جثث كثيرة في الطريق،

صبيان

صبيانٌ وخناجر يترامون بها عند الطيران،

طيران الخفافيش بعد المساء (نصار، ٢٠٢٤م، ٧٩و٨٠).

بعد ما كان يصول ويجول، لم يُقفل الباب، إذ جعل الراوي لنفسه دورا في الحكاية الشعرية السينمائية، فأصبح هو الشخص الذي يدخل المدينة ويرى مشاهد مخيفة تمثل مواجهته المباشرة مع الواقع القاسي. ومن هذه المواجهة يخلق ثلاث لقطات أخرى لمشهد سينمائي مع سيناريو مفعم بالتفاصيل وموسيقى غامضة تتصاعد تدريجيا مع تركيز على تعابير وجهه التي تعكس الخوف أو القلق والتوتر:

- اللَّقطة الأولى تُظهر مدينة مظلمة، ظلامها حالك، تتخلله أضواء خافتة. هنا يحدث تقطُّع بين مشهد الراوي وهو يدخل المدينة وبين لقطات الغروب الذي يتحول إلى صورة سينمائية مرسومة تتحرك عناصرها لتظهر منها لقطة للغربان الجاثمة على الأسلاك مع خلفية المدينة المظلمة. وقد أراد الراوي أن يزيد الإحساس بالخوف. فجاء بالغربان لأنها تمثل الموت والفقدان. فوجودها على الأسلاك يمكن تفسيره كدلالة على مراقبة الموت أو العنف الذي يحيط بالراوي.
- اللَّقطة الثانية تواصل مسيرة الراوي وكأن الكاميرا بيده. فيصور الطريق المليء بالجثث بتفاصيل مروعة وببطء ليبرز تأثير المشاهد بشكل أدق وأعمق؛ وليكشف شدة الدمار والمعاناة في المدينة. ويكتمل المشهد بتصوير تراشق الصبيان بالخناجر حيث تتداخل اللقطات بين الصبيان وخناجرهم مع التركيز على تعابير وجوههم التي تعكس البراءة المفقودة والعنف المفروض على الأطفال الأبرياء. وهنا يظهر التناقض بين العنف والبراءة ليؤكد أن هؤلاء الأطفال قد تربوا على الخشونة. فصار المشهد معبرا عن كيفية تحوّل البراءة إلى عنف في بيئة غارقة بالخوف.
- اللَّقطة الثالثة تنتقل بين الخفافيش ومشهد الشاعر وهو ينظر إلى السماء؛ مما يعكس شعوره بالقلق. في المشهد الأخير يحرك الراوي الكاميرا نحو الأفق ليظهر وسط المدينة المحاط بالفوضى والموت. وهنا يُستَخدم تأثير بصري كالتلاشي أو التمويه لخلق إحساس بالنسيان. ويُختتم الفيلم بلقطة قريبة على وجه الشاعر وهو يبوح بخوفه من النسيان؛ فتتجلى عمق التجربة الإنسانية. ومع ذلك، ينتهي المشهد الأخير على ومضة أمل أو إمكانية للتغيير حيثما يظهر ضوء خافت في الأفق.

## آلية الربط السينمائي

يعد المونتاج، العنصر الأساسي في البناء السينمائي ويُقصد به فن انتقاء اللقطات والمشاهد المفيدة والجيدة وحذف كل ما هو عديم الفائدة للفيلم ولكن الأمر الأهم فيه هو ربط اللقطات التي لا تتناسب مع بعض بكل إحترافية. وحسب ما توصل له إيزنشتين «أن اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح ايزنشتين نظريته هذه في كتابيه الإحساس الفيلمي والشكل الفيلمي» (فولتون، ١٩٥٨م، ١١٢)؛ وبعبارة أخرى الربط في المونتاج السينمائي يعني «ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة» (زايد، ٢٠٠٢م، ٢١٥). فمن خلال ربط لقطة بعيدة لإنسان منهمك جسديا وملقي على السرير ولقطة لرجل يلبس ملابس الأطباء، تتولد لنا فكرة أن هذا الرجل مريض ومتواجد في المستشفي؛ وعن طريق منتجة هذه اللقطات تأتي لنا هذه الفكرة وهذا ما يسمى غالبا بربط المتشابه أو المزج بين اللقطات المتشابه وغالبا ما يُسمى هذا النوع من الربط بالتمثيل البصري أو السمعي عن طريق استخدام الرمز أو الإشارة إلى معنى (انظر طه، ٢٠١٦م، ٢١).

## الربط باللقطة المتكرّرة

يقصد بالربط باللقطة المتكررة بأن يقوم المخرج بجمع اللقطات المتباعدة معنويا أو لفظيا، وربطها بواسطة اللقطة المتكررة التي تتكرر في صلب المشهد ويكون الهدف من ذلك هو استحكام بناء المشهد من حيث ربط اللقطات ببعضها ويتحقق ذلك «بأن

يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات مع التركيز على لقطة معينة بتكرارها أكثر من مرة بين لقطات النص» (الصفراني، ٢٠٠٨م، ٢٥٦)، ومن هذا المنطلق نرى أن تكرار اللقطة -الكلمة- في نص المشهد، تتشابه مع التكرار الفني في اللغة. والمونتير الذي يقوم بربط اللقطات بواسطة التكرار اللغوي، بامكانه أن يكتسب أهمية فنية بالغة في عمله. «فإعادة تركيب معين في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (الهاشمي،١٩٧٨م، ٧) وعلى هذا المسار قام زعيم نصار بصياغة قصيدة لحظة حب، مستندة على تكرار لقطة معية تصنع مشهدا يعبر عن فكرة أن الحب لا يموت حتى بعد الفراق. وأن الذكريات تبقى حاضرة رغم مرور الوقت والزمن:

بعد موتي
حينما أعود لبيتي
سأجدكِ نائمة مع شخصٍ غريبٍ،
غريب ...
أتاملُ المشهدَ قليلا
أكتشفُ لحظةَ حبّكِ
بعدها،
أجمعكِ بين ذراعيّ، وأمضي معكِ
أتموّجُ فوق الهاوية (نصار، ٢٠٢٤م، ١٠٧).

يقوم الشاعر بربط القيد الزمني باللقطة البصرية المتكررة؛ والهدف من ذلك توسيع التركيز على الفترة الزمنية التي مرّت. ومن ثم يبدأ الشاعر بتكثيف الإلحاح على فكرة معينة من خلال لقطة مكررة ،وهي غريبة لتكون لقطة افتتاحية مشحونة بالدلالات الرومانسية والمفرحة. إنّ تكرار هذه اللقطة حوّل الجو السينمائي من الحزن إلى الفرح؛ فكان الربط السينمائي باعثا لمشهد حب بين الرجل – الشاعر– والمرأة.

هنا يظهر الشاعر وكأنه بعيد عن زوجته، فيتمنى الموت لكي يعود إلى بيته سريعا. في هذا المشهد السينمائي نرى العودة إلى البيت عبر تصاوير من الذكريات والأحاسيس؛ حيث يتمنى أن يجد امرأته نائمة مع شخص غريب. هذا التمني يثير استردادا فكريا أو استفهاما تعجبيا لدى المتلقي. فيخلق مشهدا حزينا وغير طبيعي؛ ولكن مع الربط الذي أُنجز بتكرار لقطة «غريب» يتحول المشهد بشكل إيجابي؛ إذ لا تحدث خيانة من الزوجة بعد موت الرجل -الشاعر-، بل يتضح أن ذلك الغريب هو الابن النائم إلى جانب أمه؛ الزوجة التي تحملت المسؤولية في غياب الشاعر وهو سبب كاف ليكشف شدة حبها له.

بهذا التخييل، يتساءل الشاعر كيف ستكون حياة الحبيبة بعد موته: هل ستتزوج أم تربي ذكرى الحبيب -الابن-؟ إنّ تكرار «غريب» يدمج بين اللقطة الأولى الحزينة «سأجدك نائمة مع شخص غريب، غريب» واللقطة المفرحة «أضمك بين ذراعي». وبالتأمل نرى أن الغريب يتحول إلى وسيلة للفرح؛ لكنه في الوقت ذاته يعزز شعور الفقد والاغتراب؛ إذ يشعر الشاعر في البداية بأن الحبيبة أصبحت بعيدة عنه حتى لو كانت قريبة جسديا. فيغدو الغريب رمزا لغياب المكان والانتماء. وفي نهاية المشهد نرى الشاعر يتموّج على الهاوية مع الحبيبة. وهذا التصوير، حينما يدخل في إطار سينمائي يصير تعبيرا عن المقاومة والتحدي؛ حيث يسعى الشاعر إلى مواجهة مشاعره والتعامل معها.

## التقطيع الفني

كل الأعمال المرتبطة بالسيناريو الشعري يقوم بها الشاعر كسيناريست مبدع لوحده؛ يقوم الشاعر بمساعدة الحوادث والصور المختلفة أن يوضح المقصود الذي ينبغي عليه إجراؤها بصورة شعرية ويقدِّم الفيلم المستخرج من السياق الشعري بصورة مقطعة

متسلسلة بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة عن بقية المشاهد الأخرى (هارو، ٢٠١٣م، ٢٤). ومن ثم يقوم بإيضاح المشهد بواسطة الأسلوب السينمائي الذي يقوم على ضم اللقطات المنعدمة الصلة إلى بعضها ليحصل على تأثيرات درامية في المشهد السينمائي ولمشابهة التقطيع في الاستمرارية الحوارية مع التقطيع الفني، نكتفي هنا بالإشارة إلى التقطيع الفني؛ «ويمثّل التقطيع الفني للصورة الشعرية مكتوبا على شكل لقطات للكاميرا وتحركاتها يستند إذن إلى الاستمرارية ولكن المخرج هو من يكتبه وليس كاتب السيناريو بالتعاون مع مدير التصوير» (دريانورد وبلاوي، ٢٠٢١م، ٢٨٧) و«قد يكون التقطيع الفنى أو سكريبت الوثيقة المكتوبة والمقسمة عموما إلى عدة أعمدة تشكل الصور في السيناريو وأصواته لقطة فلقطة، وهو يشكل المرحلة الأهم قبل البدء بتصوير الفلم» (ماري، ٢٠١٧م، ٢٧). لذا نرى السيناريست –الشاعر– في قصيدة لحظة العهد السريّ يقوم بتقسيم النص الشعري إلى ثلاثة سيناريوهات مع علامات الترقيم التي تتناسب مع النص السيناريوي والتقطيع الفني. ويتجلّى في كل من المشاهد، عناصر مشتركة وهي روح الحيوية والنشاط في الطبيعة الهادئة؛ فنوصفها في التقطيع التالي:

في لحظة الغروب الباهرة
ارتفعَ عرفُ الديك
وانسلّ وراء النهر مثل الشمس.
احتضنتكِ في الساحة
فتيقنتُ أنّ المساء
يعيدُ ترتيبَ نفسه
ويحيطُكِ بضحكته.
أحلامي التي لم أستطع لمسها
كأنها لمعان جسدكِ
في ليلي الناعم.
شهقت فرحتي العارية
إذ غرقتُ بين كفّيكِ.
بدأت رحلتنا
بدأ لهبُ الرغبة.
في لحظة الوصول
يكمن الجمال.
الماءُ والنارُ
يتحدان بصرخةِ حبٍّ
لمشهدٍ واحد،
هناك أبرمنا حلما
مع عهدنا السريّ في لحظة الاحتضان الباهرة (نصار، ٢٠٢٤م، ٧و٨).

يضعنا الشاعر في بداية النص أمام تجربة ترفع المتلقي من موقع القارئ إلى موقع المتفرج؛ دون أن يبذل جهدا أو عناء. ذلك لأن الصور البصرية في النص السينمائي تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال. يبدأ الشاعر هذا النوع من التصوير في لحظة الغروب حين يشتاق إلى حضن حبيبته. فيصف المشهد من الناحية الخارجية.

يمرّ المقطع بأربع لقطات متتابعة؛ تُعرض بصورة سردية متكاملة:

- اللقطة الأولى: لحظة الغروب؛ يصوّر الشاعر منظرا باهرا لغروب الشمس على النهر، حيث تنعكس أشعتها فتخلق ضوءا دافئا يغمر المكان ويمنحه جوّا من السكون والجمال. ويظهر الديك وهو يرفع عرفه، فيرمز إلى بداية جديدة.
- اللقطة الثانية: اللقاء في الساحة والحلم غير المحقق؛ هذه لقطة باطنية إحساسية توحي بانفتاح المشهد السينمائي على لحظات من التأمل؛ إذ يبدو الشاعر وكأنه يحلم بحضن حبيبته في ساحة محاطة بالطبيعة. يعكس هذا المشهد إضاءة خافتة توحي بالحزن والحنين، وتُترجم الهمسات الخفيفة إلى أفكار داخلية للشاعر. وفي هذا الإطار يشبّه الشاعر أحلامه بجسد الحبيبة الذي لم يستطع لمسه كما لم يستطع الوصول إلى أحلامه.
- اللقطة الثالثة: الانغماس في الحب ولحظة الوصول؛ هنا يدخل النص إلى قلب الحدث حيث يتحرك المشهد السينمائي ببطء ليُظهر الشاعر غارقا بين كفَّي محبوبته. ومن هذا الغرق تنفتح صورة جديدة تمثّل بداية رحلة أخرى؛ إذ يبدو الشاعر وكأنه يقترب من تحقيق حلمه. يظهر لهب الرغبة كلحظة شغف متصاعد ويتزامن ذلك مع موسيقى رومانسية متخيلة تُصاحب لحظة الوصال وتعاهد الحبيبين. في هذه اللقطة تُبرز الإضاءة الساطعة والجمال وصرخات الفرح التي ترافق اللقاء.
- اللقطة الرابعة: عهد الحب؛ يبدأ المشهد باتحاد الماء والنار في صورة رمزية تعكس الشغف والحياة. وتُجسِّد هذه اللقطة الختامية خاتمة فيلم رومانسي حيث يعمل الشاعر كمخرج يصوّر نفسه وحبيبته بعدسة كاميرا تتخذ منظورا علويا. يظهر الحبيبان متعانقين؛ في حين تُبرز الإضاءة السينمائية إحساسا بالأمان والسكينة عبر التركيز على الأيادي المتشابكة والعيون المتبادلة التي ترمز إلى الحب الأبدي.

## النتائج

تكشف الرحلة الإبداعية لـ"زعيم نصّار" عن تواجد بارز للتمثلات السينمائية داخل نسيج النصوص. وهو حضور لا يقوم على التوظيف الشكلي فحسب بل يتجاوز ذلك إلى إعادة بناء المشهد الشعري وفق تقنيات المونتاج السينمائي. وقد تبيّن لنا من خلال تحليل عيّنة من ديوانه موجتان في زورق:

١. أنّ الشاعر يوظّف آليات متعدّدة مثل المونتاج التكاملي والمونتاج الكرونولوجي والتقطيع الفني؛ فضلا عن الربط باللقطة المتكررة ليخلق لقطات شعرية غنية بالدلالات البصرية والسمعية والحركية.

٢. إنّ هذه الاستراتيجية التعبيرية جعلت نصوص نصّار تتسم بخصائص مزدوجة: فهي من جهة تُعيد الاعتبار للقصيدة بوصفها نصا مفتوحا على الفنون الأخرى؛ ومن جهة ثانية تمنحها بعدا سرديا وحركيا يعكس التوترات الداخلية للشاعر وتجربته الوجودية.

٣. إنَّ حضور الرمز والإيحاء أسهما في تكثيف المعنى ومنح المشهد بعدا تأويليا يتجاوز حدود التوصيف المباشر. وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن تجربة زعيم نصّار الشعرية تمثّل جسرا جماليا بين الأدب والسينما حيث تتجلّى القصيدة باعتبارها فضاء بصريا وصوتيا يوازي شاشة العرض السينمائي. وبذلك يرسّخ نصّار موقعه ضمن التجارب الشعرية العربية الحديثة التي أعادت صياغة قصيدة النثر من خلال استلهام لغات الفنون الأخرى لتغدو نصوصه شاهدة على تداخل الأجناس الفنية، وشاهدة على قدرة الشعر على احتضان تقنيات التعبير البصري المعاصر.

٤. المونتاج الذي يعتمد عليه نصار في ديوانه موجتان في زورق، هو من آليات الربط السينمائي التي تقوم بتركيب اللقطات الشعرية المتكررة للحصول على لقطة مثالية تركيبية مبدعة.

٥. تجلَّت آليات الربط السينمائي في موجتان في زورق، عن طريق تكرار المقاطع الشعرية القصيرة كما في قصيدة لحظة حب، إذ مكّن التكرار من توسيع تحويل المشهد من الحزن إلى الفرح عبر دلالات رمزية متحوّلة.

٦. برز التقطيع الفني في قصيدة لحظة العهد السري؛ حيث قسّم النص إلى أربع لقطات متتابعة من الغروب واللقاء والانغماس والعهد ليصوغ عبرها مشهدا بصريا كاملا أقرب إلى السيناريو الشعري.

## المصادر والمآخذ


بشير، عبد العالي (٢٠٢١م). أهمية الصورة الفوتوغرافية في توثيق أحاسيس وتوقيف انسياب الزمن، مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، العدد١٦، المجلد٩، ص ٥٣-٤٠.

بومالي، حنان (٢٠١٧م). التقنيات السينمائية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة العاصمة، الهند، ص ١٣٦-١٤١.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، أبو عثمان (١٩٤٨م). الحيوان، الطبعة ٣، القاهرة: مكتبة الحلبي.

جبرا، إبراهيم جبرا (١٩٦٦م). من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين، مجلة الآداب، العراق، العدد٣، ص ٥٨-٦٤.

دريانورد، زينب؛ بورعابد، محمد جواد؛ بلاوى، رسول (٢٠٢٢م). أسلوب الديكوباج في قصيدة قيرون.. مكان في الذاكرة لممدوح عدوان، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٨، العدد ١، صص٢٣-٤٤.

دريانورد، زينب؛ خضري، علي (٢٠٢١م). توظيف اللقطة السينمائيّة في شعر علي كنعان ديوان غُيوم الخَشْخاش أنموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، إيران، السنة ١٧، العدد ٢، صص٢٧٣-٢٩٢.

رجبي، فرهاد؛ فرهنك دوست، امير (٢٠١٧م). كاركرد تكنيك‌هاى سينمايى در شعر فاطمه ناعوت، فصلنامه لسان مبين، العدد٢٩، المجلد٩، ص ٨١-١٠٤.

زايد، علي عشري (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة٤ الرابعة٤، القاهرة: مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير.

السيد، علاء عبد العزيز (٢٠٠٨م). الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالية السينمائية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الصبطي، عبيدة؛ بخوش، نجيب (٢٠٠٩م). الدلالة والمعنى في الصورة، الطبعة ١، الجزائر: دار الخلدونية.

الصفراني، محمد (٢٠٠٨م). التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، الطبعة ١، الرياض: النادي الأدبي بالرياض.

الصفراني، محمد (٢٠١٦م). التّشكيل البصريّ في الشّعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء.

طه، محمد عبد الفتاح (٢٠١٦م). «طبيعة الدور التعبيري الإتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية»، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.

فاتح، تماضر (٢٠١٢م). فن السينما، دمشقشق-سورية: المؤسسة العامة للسينما.

فولتون، ألبرت (١٩٨٥م). السينما آلة وفن، ترجمة عز الدين صلاح وفؤاد كامل، مصر: مكتبة مصر.

فينتورا، فران (٢٠١٢م). الخطاب السينمائيّ؛/ لغة الصورة، ترجمة علاء شنانه، دمشق: المؤسسة العامة للسينما منشورات وزارة الثقافة.

كاريل، رايس (١٩٦٥م). فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

ماري، ميشيل (٢٠١٧م). معجم المصطلحات السينمائية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

معزيز، حنان؛ وأميرة خنفر (٢٠٢٠م). «السرد بين الرواية والسينما في رواية الرصاصة لا تزال في جيبي لإحسان عبد القدوس أنموذجا» رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الأدب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر.

نصار، زعيم (٢٠٢٤م). موجتان في زورق، الطبعة ١، العراق-بغداد: دار أكاد.

هارو، فرانك (٢٠١٣م). فن كتابة السيناريو، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الهاشمي، علوي (١٩٧٨م). العصافير وظل الشجرة، الطبعة ١، بيروت: دار العودة.


## References


al-Jahiz, Abu Othman (1948 AD). Al-Hawain, third edition, Cairo: Al-Halabi Library. (in Arabic)

Al-Sabati, Obeida; Bakhsh, Najeeb (2009). Al-Dalalah and Al-Ma'ani in the picture, first edition, Algeria: Dar al-Khalduniya. (in Arabic)

Al-Sayed, Alaa Abdul Aziz (2008). The film between the language and the text: a systematic approach in the production of meaning and cinematography, Damascus: Ministry of Culture. (in Arabic)

Bashir, Abdel-Ali (2021). The Importance of Photography in Documenting Feelings and Stopping the Flow of Time, Semiotic Research Journal, Algeria, Issue 16, Volume 9, pp. 40-53. (in Arabic)

Boumali, Hanan (2017). Cinematic Techniques in Amal Donkol's Poem "No Reconciliation", Capital Magazine, India, pp. 136-141. (in Arabic)

Daryanvard, Zainab, Khadri, Ali (2021). The Use of the Cinematic Shot in the Poetry of Ali Kanaan "The Collection of Poppy Clouds as a Model", Journal of Arabic Language and Literature, Iran, Vol. 17, No. 2, pp. 273-292. (in Arabic)

Daryanvard, Zainab, Pourabad, Mohammad Jawad, Balavi, Rasoul (2022). The Decoupage Style in the Poem "Qayrun... A Place in Memory" by Mamdouh Adwan, Journal of Arabic Language and Literature, Iran, Vol. 18, No. 1, pp. 23-44. (in Arabic)

El Hashemi, Alavi (1978 AD). Al-Asafir and Dzal al-Shajra, first edition, Beirut: Dar al-Awda. (in Arabic)

Fatih, Tamazar (2012). Cinema Fan, Damascus-Syria: General Cinema Institute. (in Arabic)

Fintura, Fran (2012). Al-Khattab cinematography/ language of the image, translated by Alaa Shananeh, Damascus: Al-Agae Al-Cinema Institute, Ministry of Culture publications. (in Arabic)

Fulton, Albert (1985). Cinema, machine and fan, translation: Ezzeddin Salah and Fouad Kamel, Egypt: Makkata Misr. (in Arabic)

Harrow, Frank (2013). The art of script writing, Damascus: Ministry of Culture brochures. (in Arabic)

-Jabra, Ibrahim Jabra (1966). Aspects of Modernity in Contemporary Poetry: Monologue, Montage, and Inclusion, Al-Adab Magazine, Iraq, Issue 3, pp. 58-64. (in Arabic)

Karil, Rice (1965 AD). The art of film production, translation: Ahmed Al-Hadhari, Cairo: Al-Masriy Al-Agaa Institute for Authoring, Translation, Printing and Publishing. (in Arabic)

Marie, Michelle (2017). The Dictionary of Cinematic Terms, Damascus: The Ministry of Culture, General Cinema Corporation's brochures. (in Arabic).

Moaziz, Hanan and Amira Khanfar (2020). "The narrative between the novel and the cinema in the novel of the bullet is still in the pocket of Ihsan Abd al-Qadoos as a model" Master's thesis, Department - Arabic Language and Literature, College of Literature and Languages, Al-Arabi Bin Mahidi Umm Al-Bawaqi University, Algeria. (in Arabic)

Nassar, Zaim (2024). Mojtan fi Zorgh, first edition, Iraq-Baghdad: Dar Akkad. (in Arabic)

Rajabi, Farhad; Farhank Doost, Amir (2017). The Function of Cinematic Techniques in Fatemeh Na'ut's Poetry, Lisan Mobin Quarterly, Issue 29, Volume 9, pp. 81-104. (In Persian)

Sofrani, Mohammad (2008). Al-Taskhle al-Basri fi al-Sha'ar al-Hadith Al-Arabi (2004-1950), a discussion on the features of oral performance "The Science of Tajweed Poetry", first edition, Riyadh: Al-Nadi Al-Adabi in Riyadh. (in Arabic)

Sofrani, Mohammad (2016 AD). Visual formation in modern Arabic poetry (1950-2004 AD), Riyadh Al-Adabbi Club and Arab Cultural Center, Beirut: Al-Dar al-Bayda. (in Arabic)

Taha, Mohammad Abdul Fattah (2016 AD). "The Nature of the Communicative Expression of Editing in Cinematic Films", Master's Thesis, Faculty of Media, Al-Sharq Al-Awsat University, Jordan. (in Arabic)

Zayed, Ali Ashri (2002). On the construction of modern Arabic poetry, 4th edition, Cairo: Ibn Sina Library for printing, publishing, distributing and exporting. (in Arabic)