



Representations of the Poetic Tendency in Contemporary Narrative Cinema

Mohammed Odeh dakhil ^{al}

^a Department of Cinema and Television Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq

ARTICLE INFO

Article history:

Received 9 June 2025

Received in revised form 29 June 2025

Accepted 01 July 2025

Published 01 June 2026

Keywords:

Poetic Cinema, The Poetry of Cinema, Poetic Tendency.

ABSTRACT

The research addresses the representations of the poetic trend in contemporary narrative cinema, viewing it as an aesthetic approach that transcends classical narrative forms by relying on image, rhythm, and internal contemplation rather than traditional plot and chronological logic. The study begins from the premise that cinema, since its inception, has combined technological invention with artistic discovery, granting it flexibility and openness to various intellectual and artistic currents. The poetic dimension has been one of the most prominent features that attracted the attention of early theorists, given the cinematic image's ability to express the world through sensory visual metaphors that transcend surface reality to reveal its inner essence.

The research reveals how poetic cinema has drawn upon the legacy of avant-garde cinema of the 1920s without merely assimilating it, but rather developing its own distinct style that merges the subjective, philosophical, and existential. In this context, the camera becomes an instrument of contemplation rather than mere entertainment, and the shot serves as an autonomous poetic unit. The study focuses on analyzing the elements that confer uniqueness to poetic films, such as visual composition, camera angles, slow motion, and the absence of linear narrative structure, in addition to the use of temporal rhythm and editing to evoke memory, dream, and subjective experience.

Furthermore, the research builds on the theories of prominent theorists and directors who contributed to establishing this trend—such as Tarkovsky, Pasolini, Cocteau, and Eisenstein—who viewed cinema as an art capable of creating a poetic language parallel to written word. The significance of this study lies in its effort to ground the concept within the field of Arab film criticism and highlight contemporary narrative examples that contribute to advancing the aesthetic understanding of cinema as a visual discourse that transcends mere representation and possesses a unique capacity to internalize meaning and address the human self.

¹ Corresponding author.



تمثُّلات الاتجاه الشعري في الفيلم الروائي المعاصر

محمد عوده داخل¹

المخلص: يتناول البحث هذا الدراسة، بوصفها منحنى جمالي يهض على تجاوز الأشكال السردية الكلاسيكية، متكناً على الصورة والإيقاع والتأمل الداخلي بدلاً من الحكمة والمنطق الزمني التقليدي. تنطلق الدراسة من كون السينما، منذ نشأتها، جمعت بين كونها اختراع تقني واكتشاف فني، مما منحها قابلية التشكل والانفتاح على مختلف التيارات الفكرية والفنية، وكان الطابع الشعري أحد أبرز السمات التي جذبت انتباه منظريها الأوائل، لما تنطوي عليه الصورة السينمائية من قدرة على التعبير عن العالم عبر مجازات بصرية حسية تتجاوز ظاهر الواقع إلى جوهره الداخلي. ويكشف البحث عن الكيفية التي استثمرت بها السينما الشعرية إرث السينما الطليعية في عشرينيات القرن الماضي، دون أن تذوب فيه، بل طوّرت لنفسها أسلوب خاص يجمع بين الذاتي والفلسفي والوجودي، حيث تكون الكاميرا أداة تأمل، لا وسيلة ترفيه، واللقطة وحدة شعرية قائمة بذاتها. ويرتكز البحث على تحليل العناصر التي تمنح الفيلم الشعري فرادته، مثل التكوين البصري، وزوايا التصوير، والحركة البطيئة، وغياب البناء السردى الخطي، بالإضافة إلى استثمار الإيقاع الزمني والمونتاج بشكل يوظف الذاكرة والحلم والتجربة الذاتية. كما يستند إلى أطروحات عدد من أبرز المنظرين والمخرجين الذين ساهموا في ترسيخ هذا الاتجاه، أمثال تاركوفسكي، بازوليني، كوكتو، وآيزنشتاين، الذين رأوا في السينما فن قادر على خلق لغة شعرية موازية للكلمة المكتوبة. وتكمن أهمية هذه الدراسة في سعيها إلى تأصيل المفهوم داخل حقل النقد السينمائي العربي، وتبسيط الضوء على نماذج روائية معاصرة، تسهم في تطوير الفهم الجمالي للسينما بوصفها خطاب بصري يتجاوز التمثيل، ويمتلك قدرة فريدة على استبطان المعنى ومخاطبة الذات الإنسانية.

الكلمات المفتاحية: السينما الشعرية، شعرية السينما، الاتجاه الشعري.

1. الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث: تُعدّ السينما أحد أبرز مكونات الثقافة البصرية، لما تحملها من قدرة على محاكاة حياة الشعوب وثقافتها عبر خطاب بصري يتقبله الجمهور بمختلف خلفياته. ومنذ نشأتها، شهدت تطور تقني وفي مستمر، متداخلة مع الفنون الإبداعية الأخرى، مما أضفى عليها عمقاً في تناول الموضوعات. وقد شكّل هذا التفاعل بيئة خصبة لولادة اتجاهات فنية جديدة، من بينها الاتجاه الشعري، الذي سعى إلى تحويل الصورة الشعرية إلى بنية سينمائية ذات طابع جمالي وأثر وجداني. هذا الاتجاه جاء استجابة لحاجة جمالية وفكرية فرضتها نمطية السينما التقليدية وتطوّر ذائقة المتلقي. ومن هنا، يركّز البحث على تحليل تمثُّلات هذا الاتجاه الشعري في الفيلم الروائي المعاصر، بوصفه مسعى لإنتاج خطاب بصري جديد يجمع بين الشعرية والرؤية السينمائية. ووفق ذلك برز لدى الباحث التساؤل الذي تجسدت فيه مشكلة البحث "ما هي تمثُّلات الاتجاه الشعري في الفيلم الروائي المعاصر؟".

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في كونه يسعى إلى إثراء الدراسات السينمائية بدراسة تحليلية لتمثُّلات الاتجاه الشعري في الفيلم الروائي المعاصر، وربما قليلة الاشتغال والتناول في الفن السينمائي، وبذلك تسهم هذه الدراسة بتقديم سبل جديدة في تحليل النتاج الفيلمي واستنطاقه، عبر دراسة بنيته الفكرية والجمالية الماثلة في النتاجات الشعرية في السينما المعاصرة. والحاجة إليه تتجلى بالفائدة التي ستعود على الدارسين والمتذوقين والمهتمين في مجال النقد السينمائي والعالمين في مجال صناعة الفيلم الذين يحاولون اكتساب صفة التفرد في أعمالهم السينمائية الروائية، كما وتمثّل هذه الدراسة إسهامه بسيطة للمكتبة السينمائية العراقية.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن تمثُّلات الاتجاه الشعري في الفيلم الروائي المعاصر.

حدود البحث:

- الحد الموضوعي: دراسة تمثُّلات الاتجاه الشعري في نتاجات الافلام الروائية المعاصرة.
- الحد المكاني: الأفلام المنتجة في الولايات الامريكية المتحدة.
- الحد الزمني: 2011.

تحديد المصطلحات:

1. التمثُّلات (Representations): التمثل كما ورد في لسان العرب: "من مثل الشيء أو تصوره حتى انه ينظر اليه، وتمثيل الشيء يعني التشبيه به فنقول تمثل بالشيء اي ضربه مثلا (Ibn Manzur, 1955, p. 718). ويعرف التمثُّل اصطلاحاً كما يورد جميل صليبا في معجمه الفلسفي "انه العملية التي يستوعب فيها الذهن المعطيات الخارجية اي معطيات الواقع بعد ان يحتك بها الفرد ويضفي عليها مستويات شخصيته المختلفة، ويؤدي ذلك إلى ان تتجمع لدى الفرد صور عن تلك المعطيات تشكل حصيلة لهذا الاحتكاك فتكون بالتالي تمثلاً لها" (al-Falsafi, 1982, p. 341). وتأسيساً على ما سبق، التعريف الاجرائي للتمثُّلات: هي التجسيد أو التصور أو التخيل للشيء في وعي المتلقي أو

1 قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

صانع العمل، وإعادة بناء المصادر الأصلية له بما يتناسب تصوراته وإدراكه الحسي المرتبط بمعرفته وثقافته السينمائية للحالة المتجسدة والتي يمكن الكشف عنها من خلال قراءة وتحليل الأعمال الفنية.

2. الاتجاه الشعري (Poetic Tendency): من أجل فهم التعريف الكامل وجب التطرق للتعريف الاتجاه وكما جاء في صحاح اللغة "اتجه - له رأي سنج. وتوجه نحوه واليه وشيء موجه إذا جعل على جهة واحدة لا تختلف" (Al-Razi, 1981, p. 711). ويضع الباحث (محمد علي محمد) تعريفاً اجرائياً للاتجاه معتمداً على الفهم العام لمعنى الاتجاه "الاتجاه: هي الآثار الإبداعية وجهات جمالية خاصة اعتماداً على تقنية تمثل العمل باستخدام ادوات الاشتغال واحداث نوع من الاستجابة لدى المتلقي" (Mohammed, 2019, p. 9). أما الشعري مادة الاشتقاقية مكون من حروف (ش، ع، ر) التي دلت على الشعر والشعور في مختلف المعاجم العربية (Ibn Manzur, 1955, p. 409). فيعود أصله في اللغة إلى: شَعَرَ فلان شعراً: أي قال الشعر، شَعَرَ الشيء شعراً: بطنه بالشعر، الشعْر: كلام موزون مُقْفَى قصداً، والشعر قولٌ مؤلفٌ من أمور تخيلية، يُقصد به الترييب أو التنفير، والشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخيل والتأثير دون الوزن (Mustafa, 2004, p. 484). والسينما الشعرية، كما يراها الباحث فيل ليروبولوس، "هي نسل نخوي (خاص بالنخبة) من فن الفيلم، يقتضي جمهوراً يقظاً، لكن يستطيع أيضاً أن يترك، على نحو رائع، شعوراً عميقاً داخل الجمهور" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 16). وتورد (عذراء محمد الحسن) تعريف اجرائي في أطروحتها بأنه "الاتجاه الذي ينحو بالخطاب، الخطاب الصوري نحو استيعاب ما لا يمكن ان تستوعبه بقية الاتجاهات من توظيفات قد تخرج على الاسس الدرامية والادبية وتنشأ نوعاً من التلاقي مع أعمق درجات اللاوعي عند المتفرج الذي ينقلها الى وعيها الخارجي منتجا بذلك معانٍ جديدة من خلال قراءاته العميقة لعملية توظيف العلامات خدمة للاتجاه الشعري في الخطاب السينماتوغرافي" (Hassan, 2011, p. 5) مما سبق يستنتج الباحث تعريفه الإجمالي للاتجاه الشعري بكونه: نهج فني يتجاوز الحدود التقليدية، يقود المتلقي نحو آفاق غير محددة المعالم للتعبير عن لمسات من الخيال الشعري، يجعله في تلاقٍ مع ذاته بتجرد فلا سرد ولا حبكة، وإنما تجسيد للذات. أشبه بعمل الشاعر الذي يعبر عن أحلامه وهواجسه، فتغدو الكاميرا أداة لترجمة هذا التعبير بلغة قريبة من عوالم الشعر. يسعى لخلق تجربة جمالية فريدة من نوعها من خلال توظيف أساليب مبتكرة تضيف لمسة على الصورة السينمائية تميزه بكسره للأنماط التقليدية، إذ يمثل سينما اللاحدود يهب من خلالها المتلقي قدرة التلاقي بين الواقع والخيال، وبين الذات والآخر بأسس شعرية وفلسفية مغايرة لما هو مألوف.

3. المعاصر (Contemporary): لغة: عاصِرٌ مُعاصِرَةٌ؛ كان في عصره وزمانه (Alloush, 1985, p. 150). إذن فإن المعاصر يرتبط بفترة زمنية وهي لحظة الحاضر التي لا تعني بشكل دقيق اللحظة المعاشة الحالية وإنما "تمتد إبعادها من اللحظة الأدبية الى الفضاء الأوسع فضاء العقود من السنين" (Hassari, 1983, p. 908)، وعليه فإن الزمن المعاصر هو ليس زمن الحاضر فحسب بل له من العمق عقود، فالمعاصر على ذلك يمثل مرحلة. ويتوصل الباحث لتعريفه الاجرائي؛ هو ليس زمن الحاضر بل له من العمق عقود ويمثل مرحلة يتحول فيها كل ما هو سائد لغرض خلق انساق جديدة ومفاهيم تسود فيه وتصبح معروفة لدى الجميع.

2. الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

3. المبحث الأول: مدخل الى السينما الشعرية

السينما منذ نشوؤها انطوت على مسارين الأول بصفتها اختراع تقني والآخر بكونها اكتشاف فني، وهذين المسارين اللذين لا يقل أحدهما عن الآخر أهمية في إيصال السينما إلى نضجها الحالي الذي أواها المكانة المرموقة، ففي هذا العالم السينمائي تكمن قوة عميقة تتجلى للإنسان عندما يراها، فيربط مزيجاً ساحراً من الجمال والمعنى بتأمل ألوانها وأصواتها، وأدراك أشكالها وأفكارها، التي تنقله إلى عالم موازٍ مفعم بالفن، إذ هي "الفن الشامل الذي تتجه نحوه كلّ الفنون الأخرى، وستصل إلى وقت تكون فيه السينما الفن الوحيد القادر على الاستجابة للاحتياجات الجماعية الكبرى" (Agel, 2005, p. 7) وذلك لأن صانعي افلامها يسعي مستمر بالبحث عن كل ما هو جديد منذ انطلاقتها الأولى فما انتهت مرحلة جديدة حتى بدأت بمرحلة أخرى ومن الجانب التاريخي "يمكننا ان نقول بان النقطة التي اثارته منذ البداية اهتمام المختصين ... هي الطابع الشعري لوسيلة التعبير الجديدة هذه ونحن نعني (شاعري) بالمعنى الأكثر اتساعاً للكلمة فيالنسبة الى منظري تلك الأونة، كانت شاعرية السينما تتطابق في الوقت نفسه مع استلهاهم عالم خيالي ومع سورالية تكون أكثر واقعية من الواقع اليومي" (Agel, 2005, p. 11). مما مكّنها من نقل المشاعر والأفكار بوصفها وسيلة تواصل فعالة تتجاوز الحواجز الثقافية، كما يؤكد (إروين بانوفسكي): "التي تصوغ أكثر مما تصوغ أي قوة أخرى، الأراء والأذواق واللغة والزي والسلوك بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض" (Fulton, 1985, p. 7)، فمنذ اختراع الإخوة لومير، ظهرت تيارات واتجاهات رسّخها فنانون مجدّدون، استطاعوا ان يضعوا بصمتهم على هذا الفن وأحدثوا مدارس يتبعها غيرهم بشقيها الواقعي والانطباعي، إذ ظهرت العديد من الافلام بصورة مختلفة ومؤثرة بشكل كبير على السينما والصورة التقليدية الكلاسيكية، ومنها السينما الشعرية إذ تعد "المرحلة الثانية من مراحل حركة السينما الطليعية" (Giannetti, 1981, p. 520) وتعتبر أحد أهم موجاتها، ومنذ العشرينيات من القرن الماضي "قدّم سينمائيو الحركة الطليعية أنفسهم كشعراء بالمعنى الإغريقي الأصلي: الشاعر بوصفه صانعاً. لقد أرادوا أن يميّزوا أنفسهم عن صانعي الأفلام السردية

التجارية" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 25) فالصورة، لا الحدث، هي التي تتولى التعبير، مما جعل "قصائدهم السينمائية أقرب إلى فن الرسم والنحت عن تراث الدراما التقليدية" (Smith, 2010, p. 284) أما السينما الطليعية، فهي "متأثرة بشكل كبير ببعض المذاهب التشكيلية..، وتميل إلى إتباع أسلوب غير مألوف في عصره سواء في الشكل والمضمون والتصوير بالذات" (Shimy, 2013, p. 151) وتصفها (ماري تيريز جورنو) بانها "سينما فنية تجريبية، وتكون أحياناً غير سردية، وتختلف جمالياً واقتصادياً عن السينما التجارية" (Gourno, 2007, p. 8) وقد ظهر مصطلح "الطليعية" بعد الحرب العالمية الأولى، ويشير إلى كل الأعمال الإبداعية والتجريبية عموماً (غير الروائية) التي يتم صنعها بمنأى عن التيار التجاري السائد" (Jackson, 2008, p. 88) بهدف الإشارة إلى الأفلام التي أنجزت في إطار حركة البيانات الفنية الكبرى التي استهدفت تغيير الفن، والمجتمع معاً (المستقبلية، التكعيبية، التجريدية، الدادائية، السوربالية، والبنائية). لم يكن أولئك الرواد سينمائيين فحسب، بل كانوا رسامين، تشكيليين، مصورين، أو شعراء، يناضلون من أجل سينما صافية تتجاوز إملاءات السرد الموروثة من الرواية، والمسرح. ويشير (جانيتي) إلى وجود ثلاثة أصناف رئيسية في السينما: "الخيالي والتسجيلي والطليعي" (Giannetti, 1981, p. 495) ويُعرف الأخير بأنه خروج جذري عن المألوف "حتى يكون الفنان طليعياً عليه ان يخرج خروجاً فعلياً وحقيقياً عن المألوف ليكون في الطليعية" (Mahdi, 2014, p. 7) ما يجعله "واحد من المفاهيم الأكثر غموضاً بل والأكثر تعرضاً لسوء التحديد في تاريخ السينما" (Agel, 2005, p. 50)، وقد تنوعت تسمياته عبر العقود، من "التجريبية" و"الشعرية" إلى "المستقلة" و"تحت الأرض"، وصولاً إلى "السينما الأمريكية الجديدة" (Giannetti, 1981, pp. 495-496). ويُمكن اعتبار السينما الشعرية تجريبية طليعية، تدخل بأساليبها إلى مناطق لا تجرؤ الأنواع الأخرى من الدخول إليها في التجريب وكشف المجهول وتوليد رموزها الخاصة "وغالياً ما يستخدم مصطلح السينما التجريبية أو الطليعية في النقد المعاصر لوصف أي فيلم يتناول تقنيات جديدة ومبتكرة، ويعبر عن أفكارها ويعالجها بأساليب لم يتطرق إليها أحد من قبل" (Bishlawy, 2005, p. 26) مبتعدة عن السرد التقليدي وهيمنة الحكمة والشخصيات. وتُعرف السينما التجريبية بأنها "عالم في حد ذاته، يبدو معارضا لما يسمى بالسينما التجارية التقليدية عند مفترق الطرق بين السينما والفن التشكيلي، الذي لا يحترم أي قواعد، أو بالأحرى، يخلق قواعده الخاصة، فهو أصلي بشكل فريد ولكن من الصعب جداً تحديده والتعامل معه" (Bashara, 2024, p. 89) ويؤمن مخرجوها بكون الفيلم لغة بصرية بالدرجة الأولى، حيث يجب أن يتجلى الشعر في الصورة لا في النص. وعبر كسر الزمن، ومنح الأولوية للمشاعر، سعى هؤلاء الفنانون لتحرير المتلقي من قيود التلقي المألوفة. وقد أسهمت الحركات الطليعية – بمختلف تسمياتها منذ ثلاثينات القرن العشرين – في إحداث قطيعة جمالية مع السائد، ما جعلها تؤثر بعمق في تطور فن الصورة السينمائية، رغم محدودية إنتاجها التجاري في بداياتها، إلا أنها سرعان ما انتشرت بين الجمهور، وجذبت اهتمام النقاد، وأصبحت موضوعاً للنقاش والمتابعة. ما مهم هو ما أضافته هذه الاتجاهات الفنية، بغض النظر عن تسمياتها، لفن وتطور الصورة السينمائية، نجد أن أبرز إسهاماتها تتمثل في تسليط الضوء على جوانب مهمة، وهذا ليس حصراً بقدر كشف الضوء، فنجد أنها أسهمت في الاتي (Shimy, 2013, pp. 152-153):

1. الصورة لم تصبح في هذه الأفلام حبيسة الشكل التقليدي الكلاسيكي الذي شرح من قبل، بل تحررت بالكامل داخل الإطار (الكادر) من أي منطوق إلا ما تفرضه رؤية الفنان المخرج وبمساعده مصوره، أو إذا كان المخرج هو المصور فهنا الشكل للصورة سيكون مثل حرية الفنان التشكيلي تماماً وباختلاف الأدوات.
2. اللقطات الغربية القريبة والمتداخلة بالطبع المزدوج والمائلة وذات الزوايا غير التقليدية ومبتكرة في رؤيتها للأشياء.
3. عرض جسد المرأة أو الرجل واضحاً بدون خجل، وتشكل بوزارات الجسد بما يلائم الفكر المقدم والغرض الفني الذي يحمله الفيلم.
4. ليس هناك لقطات ممنوعة بغرض الاشمزاز أو العيب أو عدم اللياقة.. بل الصراحة والجنوح إلى ما هو غير طبيعي وغير مألوف.
5. استعمال تقسيم الشاشة إلى أجزاء لعرض أكثر من حدث، أو عرض الحدث هو متكرراً بواسطة تقسيم الشاشة.
6. مزج الصور السينمائية الحية مع الرسوم المتحركة أو مزجها بالحشرات والذباب والديدان بشكل صادم رمزي إذا تطلب التشبيه ذلك.
7. تصوير الواقع كما هو بدون أي إضافات جمالية أو ترتيب سابق - سيتواجد أسلوب في فترة لاحقة في اتجاه سينما الدوجما عام 1995.
8. عمل ما يسمى الكولاج السينمائي المرئي في تناول للصورة وبشكل سريع وجديد.

والسينما الطليعية أسهمت بشكل كبير في ترسيخ الاتجاه الشعري، من خلال تبنيها لحرية التعبير، والانفتاح على التجريب، وقطع الصلة بالبنى التقليدية. وقد تقاطعت مع السينما الشعرية في العديد من السمات، دون أن تذوب فيها كلياً، إذ حافظت الأخيرة على نقائها وفرادتها التعبيرية، رغم استلهاها لعناصر جمالية وموضوعات من الطليعية وهي (Giannetti, 1981):

- 1- غياب الاستمرارية القصصية التقليدية: افتقرت معظم أفلام السينما الطبيعية إلى تسلسل قصصي تقليدي، مما أتاح إمكانية إدخال قفزات زمنية حادة وفجوات درامية تُضيف بُعداً تجريبياً إلى السرد.
 - 2- اعتبار الفيلم وسيطاً فني جديد: لم تكن السينما الطبيعية تعتمد على تقاليد جمالية سابقة، ولم تقيد قواعدها نقدية رسمية تُحد من تطورها. بالإضافة إلى ذلك، ظلت السينما وسيطاً شعبي منفصلاً عن النخب الثقافية التقليدية، حيث كانت قاعدة جمهورها تتألف غالباً من الطبقة العاملة.
 - 3- التقليل من أهمية البناء السردية: ركزت السينما الطبيعية على تجاوز منطق الحكمة التقليدية، معتبرة أن السرد القائم على الحكمة يميل إلى الالتزام بمنطقية مقيدة تُعيق الإبداع والتعبير الشعري.
- بعد أن تبلورت ملامح السينما الطبيعية التي تعالت من خلالها السينما الشعرية، برزت الحاجة لتحديد ماهية هذا الاتجاه. فمصطلح "السينما الشعرية" أشار إليه جورج سادول وأكده بازوليني وتبعه جان كوكتو وآخرون، مشكّكين به اتجاهها واضحاً، لكنه يبقى مفهوماً مروغاً ومتعدد الدلالات. وقد أشار الباحث (محمد طروس) إلى وجود مصطلحين متقاربين هما "شعرية السينما" و"السينما الشعرية"، ورغم تشابههما فـ"تفاوتت تحديدهما باختلاف زوايا النظر وتطور المقاربات تبعاً للسينمائيين والتغيرات السياسية والثقافية" (Tarous, 2019, p. 26) ما أدى إلى تشويش في التلقي، وتوالد مصطلحات قريبة في المعنى متباينة في الفهم. إذ توالدت من خلال مصطلح الشعرية العديد من التراكمات الاصطلاحية واللغوية التي يذهب بها أصحابها إلى معنى واحد تقريباً، لكن كل واحد منها يحمل فهماً مختلفاً ومغايراً لما يتم تداوله، ويبحث فهم غير واضح عند بعض المهتمين بالسينما من غير ذوي الاختصاص، الذي ضاع بين معاني المصطلحات ليُحاول أن يمسك بالمفهوم إذ قبض على واحد حتى يأتي آخر ويزيح ذلك الفهم، وذلك لأن الشعرية (Poetics) "مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة فصارت لدينا: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك" (Nadhim, 1994, p. 15) ويُفضّل الباحث تعريف الشعرية باعتبارها "أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الأراء وتطويره" (Chicherin, 1974, p. 19) والمقصود هنا ليس الجنس الأدبي بل بوصفها، رؤية وفلسفة توجه حياة المتلقي وحياة الفنان الذي صاغها بإبداعه من خلال البعد الشعري العميق لتجاوز النطق الكلاسيكي لتحقيق الصورة الذهنية. والسينما الشعرية ليست فيلماً عن قصيدة أو شاعر، بل هي قصيدة تُروى بلغة السينما، حيث يكون البطل هو الأسلوب وطريقة سرد الأحداث، وليس الشخصيات أو الأحداث التقليدية. هذا المفهوم أسيء فهمه نتيجة توظيف الشعراء أو الشعر كمادة داخل بعض الأفلام، كما فعل تاركوفسكي باستخدامه أشعار والده في بعض المشاهد من أفلامه كالمرة، أو جان كوكتو الذي تناول قصة عالم شاعر عبثي في دم شاعر. غير أن الشعرية هنا لا تعني مجرد إلقاء الأشعار أو تناول سيرة شاعر، بل هي توظيف بصري وشعوري للغة السينما ذاتها. فالشعر كما يُقال "الشعر يهرب من القصيدة، ويستطيع أن يوجد من دونها" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 11) وبعض القصاصات يطلق عليها تسمية الشعر بالرغم من أنها مجرد كتابات موزونة وخاضعة لتراكيب معدة أو لأشكال مألوفة، وغالباً ما يتم الخلط بينهما ويطلق عليهما شعراً مهما اتسمت هذا القصيدة بالضعف والتجرد من الطاقة أو الروحية الشعرية، فالشعر لم يتصف حتى وقتنا الحالي بتعريف محدد كسائر التعريفات الاصطلاحية العلمية الأخرى ويرجع ذلك إلى طبيعته كفن تعبير يركز على العواطف والانفعالات النفسية والوجدانية، مستنداً إلى المجرّدات الروحية، وهذه الأشياء تستعصي عند وضعها في جمل أو عبارات أو قوالب صارمة أو محددة، يقول (تاركوفسكي) "حين أتحدث عن الشعر فإنني لا أنظر إليه كنوع أدبي، الشعر هو الوعي بالعالم، طريقة خاصة للاتصال بالواقع، هكذا يصبح الشعر فلسفة ترشد الإنسان طوال حياته" (Tarkovsky, 2006, p. 19) ويؤكد (لويس أراغون) هذا التصور بقوله: "لا ينبغي البحث عن الشعر، إنه يوجد" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 12) فالشعر طاقة مضمرة في مختلف أشكال التعبير: في السرد، الصورة، الموسيقى، اللوحة، الطبيعة والحياة. وفي هذا السياق يستشهد تاركوفسكي بعدد من الشخصيات قائلاً: "تأمل مصير فان غوخ... ميخائيل برنشتاين... ماندلشتام... باسترناك، شابلن، دوفجنكو، ميزو جوشي... سوف تدرك أية طاقة عاطفية هائلة حملها هؤلاء... كمبدعين للكنوز الروحية العظيمة، وخالقين للجمال الخاص الذي ينتسب للشعر فقط" (Tarkovsky, 2006, p. 19). ويعود تاركوفسكي إلى بدايات هذا الوعي الشعري في السينما عند آيزنشتاين الذي تأثر بالهايكو الياباني، القادر على التعبير المكثف عن مأساة الحروب وقضايا الموت والحياة والجمال والقيح في سطور قليلة. ويقول تاركوفسكي عن الهايكو "ما يجذبني في الهايكو هو رصدها للحياة.. هذا الرصد الذي هو خالص صاف دقيق ومتحد مع موضوعه.. هذا رصد صرف، خالص، دقته وإتقانه سوف تجعل أي شخص، مهما كان فجاً في التلقي، يشعر بقوة الشعر ويدرك الصورة الحية التي أقتنصها الشاعر" (Tarkovsky, 2006, p. 19) وإذا اطلعنا على شعر الهايكو الذي أنتشر في مختلف أنحاء العالم، حتى غدا وسيلة تواصل بين شعراء العالم، لما يحمله من سمات تختزل الحياة بلغة مكثفة، وهو ما يبرز ترابطه العميق مع السينما الشعرية، كما يتجلى ذلك في كتاب (هايكو الحرب) الذي يُعدّ مثلاً واضحاً على ذلك.

يقول: كفك!	حقك مليء بالألغام
وابتسامته تملأ وجهه	طفلاً يركض
طفلاً بلا ذراعين	خلف فراشاته
المؤلف (كارول ماك روري، كندا) (Askand, 2017, p. 27)	المؤلف (دوميترو. إيفريم، رومانيا) (Askand, 2017, p. 27)

33)

يمكن فهم شعر الهايكو بوصفه صورة لا تعني إلا ذاتها، لكنها في الوقت ذاته تنفتح على معاني متعددة لا تُحصر، فتدفع المتلقي نحو تأمل ذاته والطبيعة من حوله. وقد ألهم هذا النوع من الشعر المخرج (إيزنشتاين) في تطوير نظريته عن المونتاج، حيث يؤكد "أن تركيب ثلاثة عناصر منفصلة يخلق شيئاً مختلفاً في النوع أو الطبيعة عن أي عنصر منها" (Sarmeni, 2005, p. 10) ويبدو هذا الشكل من الشعر أقرب إلى واقع السينما، مع فارق أن النثر والشعر يستخدمان الكلمات، (بازوليني) يفرق بينهما يقول "أن المهم في سينما النثر هو الحدث لذا فالكاميرا لا يجب أن تشعر المشاهد بوجودها. أما في سينما الشعر فالكاميرا تعلن عن نفسها وعن ذاتية من يقف وراءها لتعكس رؤيته للعالم باستخدام تقنيات تتحرر من أساليب السرد الكلاسيكي لتخترع نحو سينمائيًا مغايرًا، كما يخلق الشعر نحوًا مغايرًا لقواعد اللغة النثرية" (Pasolini, 1981, p. 35) أن الشعر في السينما لا يتعلق بالكلمات بل بطريقة تشكّل المشهد، حيث تصبح الكاميرا أداة تعبير ذاتي تعكس رؤية المخرج باستخدام تقنيات متحررة من السرد التقليدي. وذلك لأن لا وجود "لأي شعر في السينما غير الشعر المتولد عن الصورة نفسها، وهو شعر جديد لا تستقر قواعده" (Clair, 1979, p. 128) وتذهب السينما الشعرية، وفق (تاركوفسكي)، إلى كونها "جوهرياً رصد لظاهرة تمر عبر الزمن" (Tarkovsky, 2006, p. 30)، وهي بذلك رديف بصري للقصيدة الشعرية، حيث تنشأ الدلالات من المشهد لا من الحدث. ف"الروابط الشعرية تبدو ملائمة على نحو مثالي لإمكانات السينما الشعرية بوصفها من أكثر الأشكال الفنية صدقاً وجاذبية، وذلك بعكس السينما التقليدية التي تربط الأحداث على نحو استبدادي، امتثالاً لمفهوم نظري تجريدي يعتمد على الترتيب والنظام، وحتى حينما تكون الحبكة محكمة وموجهة من قبل الشخصيات، فإننا نكتشف أن الروابط التي توحيها تنكس على تأويل سطحي لتعقيدات الحياة" (Sarmeni, 2005, p. 6) إذ يُنظر إلى السينما الشعرية باعتبارها فن يزاوج بين الحلم والواقع، يعبر عن الاضطرابات والقلق الداخلي بلغة بصرية تتجاوز الحبكة التقليدية إذ "ليس هناك أجمل من كتابة قصيدة بها كائنات، ووجود وأيدي، وأضواء، وأشياء نضعها حيث نريد" (Gilson, 2000, p. 51) فالفيلم الشعري يُشبه القصيدة، يحمل رموز وتأملات ذاتية لا تحتاج إلى وضوح منطقي، وكل لقطة فيه تعكس رؤية المخرج ومعاناته، كما في فيلم كلب أندلسي ل(بونويل)، الذي يمثل نموذج للسينما بوصفها تعبير شعري سريلي ثوري، "تكون فيها الصفة الشعرية للسينما واضحة تماماً.. متمثل على نحو فاضح، لرغبة في التعبير المجرد، ولكن لتحقيق ذلك تعين على بونويل اللجوء إلى كافة الوسائل الوصفية في السريالية" (Nichols B., 2007, p. 301) إذ يتشكّل من استعارات متطرفة تعكس أفق تعبيره الجديد.

رغم قلّة المصادر التي توثق تاريخ السينما الشعرية، فإن عدداً من المخرجين والمنظرين عبّروا عن فهمهم لها من خلال تصريحات ومقالات، غالباً ما جاءت دفاعاً عن رؤاهم الفنية في مواجهة السينما التجارية. من أبرزهم (أورسن ويلز) في مقال له عندما أكد "لا يكون الفيلم جيداً حقاً إلا عندما تكون الكاميرا عيناً في رأس شاعر (وأضاف) لو لم تكن السينما قد صاغها الشعر لكانت قد بقيت مجرد أعجوبة ميكانيكية" (Madanat, 2021, p. 88)، ولويس بونويل في حديثه في جامعة مكسيكو في العام (1953) عندما قدم نص عن شعرية السينما أو العلاقة بين السينما والشعر يقول "في كل الأفلام، الجيدة أو السيئة، وعلى الرغم من نوايا صانعي الفيلم، تكمن روح شعرية تناضل من أجل البروز إلى السطح والكشف عن نفسها" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 61) أما (أندريه تاركوفسكي) الذي يمكن إحساس السينما الشعرية في أفلامه والتي أولى لها عناية خاصة، فقد استطاع أن يرسم بالزمن لوحات سينمائية (تشكيلية)، مليئة بالشعر والصدق، معبرة عن مشاعر الإنسان المبطنة ومعانيه السرية في مواجهة قسوة الحياة العامة، بالنسبة إليه السينما الشعرية هي "التي تبتعد بجسارة، في صورتها، عما هو واقعي ومادي متماسك، كما يتجلى في الحياة الواقعية، وفي الوقت نفسه تؤكد السينما وحدتها التركيبية الخاصة. لكن ثمة خطراً متوارياً يواجه السينما في ابتعادها عن نفسها. والسينما الشعرية عادة تدر رموزاً، مجازات، ومظاهر أخرى. أي أشياء لا علاقة لها باللغة الطبيعية الملائمة للسينما" (Tarkovsky, 2006, p. 65). فالصورة في أفلامه محاولة للامساك بال اللحظة للتعبير عن واقعية الوجدان الإنساني، والباحث في سينما يلاحظ أن الصورة تشكّل وتركيبه يربطه المنطق الشعري، فكل حركة وضوء وموسيقى في أفلامه كالمرأة مثلاً، تشير إلى وجود ذلك الشيء غير المرئي في حدود التجربة الحسية (الشخصية)، وتنفتح إلى أقصى مدى لتشمل عمق التجربة الإنسانية (العامة). أما (بازوليني) تناول شعرية السينما من منظور سيميائي في بيانه بمهرجان بيزارو 1965، مؤكداً "أن لغة السينما هي جوهرياً لغة الشعر" (Nichols B., 1976, p. 3) طارحاً تساؤل جوهرية حول إمكانية تحقق الشعر داخل اللغة السينمائية. فيعتبر "السينما الشعرية سينما تتعمق في الوضع الاجتماعي بطريقة تحليلية فلسفية نقدية وقد يثير هذا التحليل الكثير من النقد وأكثر السينمائيين الشعراء يمزجون بين أفكارهم الشخصية الذاتية وفلسفتهم الخاصة وأحاسيسهم مع الفلسفات والأساطير أي أن الفيلم الشعري لا يعتمد على قواعد مكتوبة في الإخراج

السينمائي" (Obaido, 2018) أذ تعبر عن الواقع بأسلوب فلسفي نقدي، يمزج بين الرؤية الذاتية والفكر الأسطوري دون الالتزام بقواعد إخراجية ثابتة. لذا فهي غالباً تمثل وجهة نظر صانعيها، ما يجعلها نخبوية الطابع، كما وصفها (فيل ليروبولوس): "نسل نخبوي (خاص بالنخبة) من فن الفيلم، يقتضي جمهوراً يقطاً، لكن يستطيع أيضاً أن يترك، على نحو رائع، شعوراً عميقاً داخل الجمهور" (Saleh, The poetics of cinema, 2020, p. 16). وحسب (شوكولوفسكي) "أن كل فيلم خالٍ من الحبكة هو فيلم شعري" (Ezzat, n.d.). ولذا فإن الأولوية في التجربة الشعرية تعطى للشكل على المضمون وبالاستناد على مقولته نجد أنفسنا أمام خطابين سردي وآخر شعري. وكذلك (بازوليني) يرى أن فقدان الحبكة والسرد التقليدي يؤدي إلى هيمنة الشعر على النثر، بيد أن الكثير من الأفلام رغم محاسنها قواعد سينما الشعر لا تصنع أفلاماً تنتهي لسينما الشعر، وهذا ما يؤكد رأي (كوكوتو) يجب أن يأتي الشعر من حيث لا نعلم، وليس من نية الكتابة الشعرية، وهذا هو الشعر الذي يمتلك القوة والدهشة، إذ ان الشعر في سينمائه يخلق صورة واقعية من أحداث غير واقعية كما يقول "هناك عدد كبير من الزهات القصيرة في عالم الشعاعيين لا تحتوي الحد الأدنى من الشعر. لكن من ناحية أخرى هناك تلك المغامرات الواقعية التي تشع شعراً تستحم فيه هذه المغامرات في ضوء فسفوري متألق الوميض" (Cocteau, 2012, p. 37)، وتنبثق من الكاميرا بوصفها شاهد، لتمتص الفيلم جمالية تحاكي الوعي. ويُحدد بازوليني في نظريته عنصرين أساسيين لسينما الشعر وهما كالاتي (Saleh, The poetics of cinema, 2020, pp. 106-107):

1. الأول: على العكس من الأسلوب الخفي الكلاسيكي لصنع الأفلام، حضور الكاميرا يكون بشكل مباشر، باستمرار يتم تذكير المتفرج بأنه يشاهد فيلماً، والفضل يعود إلى التطورات التكنولوجية مثل الكاميرات الخفيفة القابلة للحريك، وعدسات الزوم التي تجعل حضورها محسوساً على الشاشة.
 2. الثاني: الوعي الذي تعبر عنه وتجسده الكاميرا ليس مجرد الوعي الذاتي للشخصية، كما في التعبيرية التقليدية أو تراكيب اللقطة واللقطة المعاكسة، بل يمكن أن يكون أيضاً وعي صانع الفيلم نفسه. بإمكاننا أن نعي حضور صانع الفيلم خلف الكاميرا وخلف شخصياته، ملازماً نص الفيلم.
- ومن التنظيرات الذي كان له السبق في مجال السينما الشعرية، هي اسهامات المنظر والمخرج السينمائي (آيزنشتاين) إذا ما اعتبرنا ان هو من اروع الشعراء الكلاسيكيين في السينما العالمية وهو "أكبر سينمائي عرفته السينما على مدى النصف الأول من القرن" (Mitry J., 1997, p. 64) الذي يحد مونتاجه من الشعر الخالص، وقد بنى به جوهر المعنى في هذا الفن، حسب رأيه "المونتاج هو أداة هذا الشعور المدعم، أنه يفوق نحو اللغة ويخلق أقوى التأثيرات الشعرية، وفي الفيلم يأخذ عوامل غير واضحة وتافهة يحيلها الى أفكار يبرز تراؤها الكلمات، وفي أحسن صورة يشكل المونتاج هذه الأفكار المحسوسة في حدث توافقي انفعالي عظيم، حدث قادر أن يعيد صياغة فكرنا وحركتنا" (Andrew J. D., 1987, p. 62) وذلك لأن المونتاج لا يقوم بدمج الصور فقط، بل لأنه يقوم بتوليد معاني جديدة تماماً إذا أحسن توظيفه، لقد حول هذا المنظر السينمائي عملية المونتاج من عملية القطع والدمج، إلى فكر فلسفي له موقف صارم من الفيلم، يحدد الزمن ويرسمه، ويذهب في اتجاه خلق المعنى أو تجديده وتثبيتته، وقد أستلهم (آيزنشتاين) نوعاً من الوجدان والادراك الشعري بلزوم إعادة تركيب ومونتاج الصور بحيث تتقارب في المعاني المتولدة من تجاوزها الصورة الشعرية المنتجة بواسطة الكلمات، ففي بعض أفلامه نلتمس سمات السينما الشعرية التي كانت بداياتها الأولى معه بحسب ما أورده تاركوفسكي، لكنها تقصد الوطنية والثورية وفي هذا الوضع الشعر موجود، لكنه حدّد غاياته بحيث تقلص تأثيره عما كان يجب أن يكون عليه، وفي هذا السياق، تعامل (آيزنشتاين) مع الواقع بأسلوب يشبه نهج الشاعر الذي يتمرد ويثور على واقعه ليعيد تشكيله في إطار فني داخل قصيدته، إذ لعب المونتاج دوراً جوهرياً في إعادة بناء هذا الواقع واسهم في إحداث صدمة تستثير مشاعر المتلقي وتدفعه إلى إعادة التفكير. ولتحديد أبرز ما توصل إليه اسهامات (آيزنشتاين) في مجال السينما الشعرية نخزّلها بالآتي:

1. الواقع غامض: شعر أن الواقع إذا تحدث مطلقاً فانه يتحدث بغموض، على صانع الفيلم أن يمزق الواقع ويعيد بناءه في نظام يمكنه أن يؤتي أكبر قدر من التأثير العاطفي، يؤكد المونتاج الإحساس بالصدمة.
 2. الفيلم كأداة دعاية قوية: نادى بأن الفيلم أعظم وسائل الدعاية المتاحة، أي انه احياناً يقول ان الفلم جزء من ثورة عالمية الشعور يعني كل ذلك أن صانع الفيلم يبقى في حالة وعي وأن المشاهد ينتقل من الجهل الى الوعي عن طريق قوة الفيلم وهي تبعث نشاطاً في جسد المشاهد وبالتالي تصل الى عقله.
 3. تحويل الصور الذهنية إلى تجربة بصرية مشتركة: امام إدراك المبدع تحوم صورة معينة تجسد ثيمته عاطفياً ان العمل الذي يواجهه هو ان يحول هذه الصورة الى قليل من الممثلات الجزئية الاساسية التي يثير تجميعها وتنظيرها في شعور واحساس المشاهد، نفس الصورة الاولى التي حومت امام الفنان المبدع. (Andrew J. D., 1987, pp. 73-79)
- اما (مايا ديرين) المنظرة والمخرجة الأمريكية هي كذلك كتبت عن مزيا الأفلام الشعرية وتميزها على الأفلام التقليدية التي تنتجها

هوليود، فقد ميزت أفلامها بقولها "فيلمي بالنسبة للأفلام الأخرى كالشعر بالنسبة لأشكال الأدب الأخرى" (Kappenberg, 2013, p. 1) إذ أخذت (ديرين) الكلمة للمطالبة بتحرير السينما الشعرية التي من شأنها أن تعارض السينما الروائية المهيمنة ذات السرد الخطي للأحداث وتسلسلها السببي، وركزت في تصوّرها على بنية شعرية تسمح بمقاربة مختلفة للمواقف الدرامية، ومساها على التجربة الذاتية في تطورها الزمني والداخلي فقد "كانت تميز بين السينما الشعاعية والأفلام التجارية بالدرجة الأولى من خلال البناء، الأفلام الشخصية مثل القصيدة الغنائية تكون تحقيقات (عمودية) لموضوع أو موقف، أي أن صانع الفيلم لا يهتم بما يحدث قدر اهتمامه بما يثيره الموقف من مشاعر أو ما يعنيه، يهتم المخرج بسبر أعماق وطيات المعنى في لحظة معلومة، ولا يهتم الفيلم الشعاعي بالحركة كما هي وإنما يهتم بالمضمون الميتافيزيقي للحركة" (Giannetti, 1981, p. 523) وبمعنى ما، فإن المصطلح العمودي الذي طرحته يتأقلم تماماً مع أفلامها من خلال أبعادها الشعرية، وقد أثارت ديرين جدلاً وخلافاً عندما قالت إن للفيلم محوراً أفقيّاً وعمودياً، وإن المحور العمودي هو المحور الشعاعي، أي إنه محور المزاج والشعور، المحور الذي يتيح للمتلقّي منظوراً أكثر عمقاً، وتوضيح المعنى بقولها "أن ما أسميته التطور (الأفقي) هو إلى حد ما تطور سردي خطي كما يحدث في الدراما من فعل إلى فعل، وأن التطور (العمودي) كما يحدث في الشعر، هو جزء من البناء الذي يقوم على الامسك باللحظة، على سبيل المثال، من قصة قصيرة يجب أن يكون المرء قادراً على استنتاج حياة البطل قبل وبعد. بمعنى آخر، يجب أن تكون اللحظة المختارة ذات أهمية بحيث يمكن للمرء أن يستنتج كل التاريخ منها" (Maas, 1963) فكرتها عن العمودية فيما يتصل ببناء الفيلم، ودلالة الشعر في بنائه والتركيب إذ أن الشعري ينشأ من حقيقة أنه تحري عمودي لحالة ما، بحيث يكون مهتم ببعض النواحي، ليس بما يحدث بل بما يبدو عليه أو بما يعنيه. وقد أشرت (ديرين) ما تعنيه بالحركة الأفقية والحركة العمودية من خلال عدد من الأمثلة، فقد أشارت إلى اللقطة التأسيسية في الفيلم السردية كحظة شعرية، حيث السرد لا يتطور وإنما هناك إضاءة للمكان، للشخصية أو لثيمة ما. وقد اقترحت الشيء نفسه لمشاهد الحلم، إضافة إلى المونولوجات الشعرية عند شكسبير. (ديرين) اعتبرت أن السينما بطبيعتها وسيط شعري قادر على التعبير من خلال الأشكال المرئية والسمعية بدلاً الأشكال اللفظية، ولذلك ميزت السينما الشعرية عن الأفلام التجارية بالدرجة الأولى من خلال البناء كالآتي (Giannetti, 1981, p. 524):

1. الأفلام الشخصية مثل القصيدة الغنائية تكون تحقيقات (عمودية) لموضوع أو موقف.
 2. صانع الفلم لا يهتم بما يحدث قدر اهتمامه بما يثيره الموقف من مشاعر أو ما يعنيه.
 3. يهتم المخرج بسبر أعماق وطيات المعنى في لحظة معلومة.
 4. لا يهتم الفلم الشعاعي بالحركة كما هي وإنما يهتم (بالمضمون الميتافيزيقي للحركة).
 5. الأفلام الخيالية تشبه الروايات والمسرحيات - فهي في جوهرها (أفقية التصور).
 6. مخرج الفلم السردية يستخدم الأبنية المخططة ويجب أن يقفز من موقف لآخر ومن مشاعر لأخرى. ليس لديه الوقت الكافي ليستكشف دلالات عاطفية أو فكرة معلومة إذ عليه أن يجعل فلمه (يتحرك إلى أمام) باستمرار.
 7. إن صانع الفلم الشعاعي يهمل الزمان والمكان في حين يجب أن يهتم المخرج السردية (على الأقل في فترته) أكثر من ملاحظة بعض الأعراف الزمانية والمكانية التي تبرز الكثير من الزمن على شاشته.
 8. أغلب الأفلام الشعاعية قصيرة بالضبط لأنها مكتنفة من الناحية العاطفية وأضيق أفقاً. بما أن هذه الأفلام لا تحاول أن تروي قصصاً تقليدية فإنها تتمكن من التركيز على شدة العاطفة والتي يصعب إسنادها لفترات طويلة من الزمن.
- ويرى الناقد السينمائي الإيطالي (ريتشيوتو كانودو) والذي يعد من بين أهم المنظرين في هذا الاتجاه، أن السمة الشعرية للسينما تكمن في قدرتها على التعبير عن المشاعر والأفكار من خلال الصور، من خلال ما يدعوه (عبقرية الصورة) بل ويؤكد أن ضرورة أن تكون أداة ملائمة للشاعرية، إذ أنه يرى أن الصدق الأسى للسينما هو في التعبير عن مواطن النفس وليس في تقديم الوقائع أي على صانع السينما أن يحول الواقع ليحمله على صورة حلمه الداخلي. أن يتلاعب بالأضواء في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية، وبذلك يرى في السينما موسيقى الضوء (Agel, 2005, pp. 10-14) وقد اعتبر (كانودو) أن "السينما هي فن الحياة الشاملة، أي الفن الذي عليه أن يدل على المعنى المتجدد دوماً للحياة" (Agel, 2005, p. 13)، بمعنى أنها ليست مجرد إعادة إنتاج للواقع، لأن الفن لا يكتفي بعرض لمشاهدة بعض الأحداث الواقعية، بل الفن في نظره، هو إثارة العواطف والأحاسيس التي تغلف هذه الأحداث. من هنا فالسينما ليست مجرد تصوير لوقائع خارجية، ولكنها عبارة عن تشكيل ضوئي، من أجل إثارة حالات النفس والوجدان، من أجل تجاوز ما هو مادي والقبض على ما وراء المرئي. بدلالة أنها تصور أو استشعار لمدرجات حسية أو فيزيائية موجودة في الواقع أو الحياة يدركها الفكر الانساني ويكون لها صورة أو انعكاس فكري، يقول (جان ميري) بهذا الصدد: "عندما أفكر أنا بكرسي، فأنا لا أستهدف، صورة كرسي عبر الذاكرة التي لدي عنه، إنني لا أستهدف صورة معترفاً بها بصفتها هذه، كما إنني لا أستهدف واقعا معترفاً به بصفته واقعا، بل أستهدف واقعا معطى في صورة، والمقصود: الكرسي الواقعي المعترف به بأنه غائب" (Mitry J., 2009) فأدراك الانسان لشيء ما، يسجل ذهنه صورة ذلك الشيء، وهي صورة لأن الانسان اضفى على ذلك الشيء

إحساسه الذاتي، وبالتالي سيكون هذه الشيء نسخة ظاهرية، أو مجرد انعكاس للموضوع نفسه. ومن ذلك نستنتج من ذلك ان هناك عدة أنواع من الصور في الأفلام وبالتطبيق لمقولة (جانيتي) نحددها بثلاث "الخيالي والتسجيلي والطبيعي" وهي:

1. صور واقعية (تسجيلية)، مباشرة، حقيقية، وهي تلك التي تُظهر العالم كما هو، دون أي تجميل أو تلاعب.
2. صورة ذهنية (خيالية)، هي تمثيل غير واقعي وغير جوهري، تمثل غياب الواقع. حيث لا تعبر عن حضور الشيء بشكل فعلي، بل عن ظهوره في فضاء الخيال. وبالتالي، تُعد شكلاً من أشكال الظهور، أي إعادة تمثيل الشيء في غيابه.
3. صورة شعرية، الخلق الجمالي للأشياء، لا يشترط أن تعكس الواقع بدقة رغم ارتباطها بالوجود الفيزيائي. فهي تحمل في طياتها الإحساس الذاتي، ولا تعبر عن حضور الشيء بذاته، بل عن ظهوره في فضاء الخيال. تنبثق من التفاعل الذهني مع التصورات والإدراك الحسي، مما يجعلها نتاجاً ذهنياً وإبداعياً يتجاوز حدود الواقع.

وبالإمكان القول إن هناك نوعين من المخرجين: من يعيدون إنتاج الواقع، وهم الغالبية، ومن يخلقون عوالمهم الخاصة، وهم الشعراء، أمثال تاركوفسكي، بيرغمان، وكوكتو. هؤلاء يُعبرون شعرياً عن العواطف المتدفقة من الصور، في (الجميلة والوحش) مثلاً، يستخدم كوكتو التلاعب بالضوء والظلال والبُطء الحركي لتكوين إيقاع بصري شعري، عبر التناوب المنسق بين العتمة والضوء، وحركات الكاميرا داخل الكادر، مما يصنع صورة ذات طابع تشكيلي وشعري. وكذلك تتجلى شعرية السينما أيضاً في صدق المناظر، تعبير الممثل، دقة الحوار، والموسيقى التي تخلق أجواء شعرية. وتكمن دراسة هذا الاتجاه في تحليل الأفلام التي صنعت تيار جمالي مؤثر، لا باعتباره أسلوباً دائماً، بل ملمح يظهر في بعض الأعمال. ويُذكر أن "الاتجاه الشعري كان ذو ولادة صعبة، لاعتماد السينما على الرواية والإفادة منها في البناء السردي للفيلم، بعكس القصيدة التي يصعب على السينما اعتماد بنيتها السردية، كون الشعر يقوم على أساس من الاختزال، وبناء الصور الشعرية المرمزة، والتي تحيل إلى صورة ذهنية مختلفة من قارئ إلى آخر، وليس من مهمة السينما أن تقلد القصيدة في صورها، لأنها ستصادر كل الصور الذهنية الموجودة في ذهن المتلقي حول ما أحالت إليه الصورة الشعرية" (Hassan, 2011, p. 5) ولذلك تُعد السينما الشعرية سينما إكستريم مليئة بالانهار والإنجازات "وهي سينما اللاحدود، سينما التلاقي بين الواقع والخيال، بين الأنا والآخريين، تبني علاقتها بالواقع على أساس شعري وفلسفي مغاير ذات بعد سياسي وجمالي يتفوق فيها الأسلوب حيث النظرة تصنع المؤلف، أما الاختلاجات والإرهاصات فهي التي تصنع الأسلوب" (Abdul-Amir, 2024) متحررة من القيود السردية والواقعية، حيث النظرة تصنع المؤلف، والاختلاجات تصنع الأسلوب، بمعنى أنها تحرر العنان لصانع الفيلم في تجسيد فكرته بكل حرية انسجاماً مع ذاتيته وتحفيز خياله للتعبير عن أفكاره دون أي حواجز يفرضها الواقع أو قيود تقيد إبداعه الفني. ما يمنحه حرية التعبير الفني والفكري دون حدود.

4. المبحث الثاني: مرتكزات السينما الشعرية في الفيلم الروائي المعاصر

يرى (أ.فوغل)، مرتكزاً على مقولة ل(كاترين كوه) أن الفن في عصرنا يتسم بأسطح محطمة، مظاهر خارجية مهشمة ومبعثرة، وأشكال مفككة، وصور ممزقة، إذ إن جميع عناصر الفن - اللون، الإضاءة، الشكل، الخط، المضمون، السطح، التصميم - قد تحطمت خلال المئة عام الأخيرة (Vogel, 1995, p. 19) وتلك إشارة إلى تحطم النمط وكسره على المستوى العام للفنون والسينما بالخصوص كونها فناً تطوري يخضع للتطورات على المستوى التقني والفكري وطرح وتناول الموضوعات الحياتية التي تهم الفرد وتحاكي مشكلات عصره. ولهذا انبثقت السينما لا بحثاً عن الترفيه فقط، بل تلمساً لمعنى، ومحاولة لملء فجوات الذات التي يعجز الواقع عن سدّها. وهذا ما تميّزت به منذ نشأتها بإيقاعها الخاص، القادر على مجازة تحولات الذائقة وتنوع الحساسيات الجمالية، رغم تغير الأزمنة وتعاقب الأجيال وتطور الوسائط التقنية منذ عهد (الأخوين لومبير) وحتى اللحظة الراهنة. لكن ما يمنح السينما الشعرية مكانتها الفريدة في هذا السياق هو تجاوزها لوظيفة الترفيه أو المحاكاة الواقعية نحو بناء تجربة تأملية حسية. إذ شهدت تحول نوعي في مسارها التاريخي، انتقلت فيه من أطراف التجريب إلى قلب الاشتغال الجمالي هذا التحول لم يأت بمعزل عن تطور الوعي الجمالي لدى صانعي الأفلام والمتلقين على حد سواء؛ إذ أصبحت الصورة "طريقة تفكير" (Aumont, 2013, p. 142) وإدراكها لا يقتصر على تمثيل الواقع، بل على تأويله وإعادة خلقه داخل زمن متحول، وبذلك "يتخلى الفيلم عن الزعة الواقعية ويحاول الوصول إلى ما هو شعري" (Lawson, 2002, p. 264) لا يخضع لمنطق الساعة بقدر ما يتكئ على الإحساس الداخلي، والإيقاع البصري، والتوتر الصامت. "متحرر من أشكال القرن التاسع عشر من ناحية الأسلوب والموضوع والتقنية والأيديولوجيا، والفيلم بقدر ما يتعد عن الأدب التوضيحي والواقعية المبسطة بقدر ما يتجه نحو سينما أكثر تحرر وشاعرية، ومتألقة بصرياً البني القصصية الواقعية التي تحدد بوضوح الحكبات والشخصيات أخذت تتراجع شيئاً فشيئاً ليحل محلها غموض بصري وتركيب شعري وارتجال متواصل لا ينقطع، المونتاج متفجر وإيجازي لا يمكن التنبؤ بما سيفعله، حركات الكاميرا حرة ورشيقة، الزمان والمكان مضغوطان ومتداخلان أو معرضان للهدم. الذاكرة والحقيقة والوهم ملتصمة ببعضها" (Vogel, 1995, p. 19). من هنا، أصبح للسينما الشعرية طريقها الخاصة في الاشتغال على الزمن، الذاكرة، الذات، والواقع، عبر بنى سردية مفتوحة، وأزمنة متداخلة، وفضاءات تُقارب الحلم أكثر من الواقع الموضوعي. وإذا كانت السينما الكلاسيكية قد اعتمدت على تماسك الحدث وتطوره المنطقي لقيادة المتلقي نحو المعنى، فإن السينما الشعرية المعاصرة، على العكس، تراهن على التبعثر، الانقطاع، والفراغ بوصفها أدوات لصياغة تجربة شعرية تتجاوز التفسير المباشر. إن ما يمنح

هذه السينما خصوصيتها اليوم، هو قدرتها على تحويل كل عنصر من عناصر اللغة السينمائية إلى حامل لشعيرة داخلية، إلى نقطة توتر وتوليد للمعنى، لا مجرد وظيفة داخل البناء الفيلمي. وهكذا، فإن السينما الشعيرة في صورتها المعاصرة لم تعد نمطاً كلاسيكياً بقدر ما هي تجربة وجودية، وجمالية، تجعل من السينما أفقاً مفتوحاً للتأمل، وتعيد صياغة علاقتنا بأنفسنا من خلال الصورة. ومن هنا تأتي أهمية الوقوف عند مرتكزات الفيلم الشعيري المعاصر، وتتبع العناصر السينمائية الفاعلة فيه، وهي على النحو الآتي:

• شعيرة اللقطة: الشكل والمحتوى في اللقطة السينمائية

في المعجم السينمائي هي "وحدة اللغة السينمائية، كما ان الكلمة هي وحدة اللغة الادبية" (Morsi & Wahba, 1973, p. 316) ومن ناحية اخرى يعرفها (يوري لوتمان) بأنها "الوحدة في المعنى السينمائي" (Lotman, 2006, p. 41) وهي أصغر وحدة في الفيلم السينمائي التي يتم من خلالها بناء المشهد، حيث "كل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، والا يصبح من المفروض الاستغناء عنها، وبمجرد ان يتحقق الهدف من اللقطة، يجب الانتقال فوراً للقطعة التالية" (Afaya, 2019, p. 253) وكذلك يجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم كله، لأن تصميم اللقطة يُعد جزءاً مهماً واسباسياً في بنية الفيلم الشعيري، إذ يراها المنظر الأمريكي (لوي دي جانيتي) بأنها "وحدة البناء الرئيسة في السينما، التي تستطيع إطالة الزمن أو تقصيره" (Giannetti, 1981, p. 360) ويرى فيها (بيلا بيلاش) ما يعطي للسينما طابعها الشعيري الخاص كما يرى جميع منظري الفيلم من حيث الأهمية ان أهميتها القصوى تكمن في ان العنصر المرئي هو وسيلة الفيلم الاساسية للاتصال "فاللقطة اهم عامل في التميز بين الفيلم الروائي وبين ما يسمى بالإشكال الادبية للرواية والدراما، إذ ان كلمة ادب تعني المادة المطبوعة من اية نوعية. وعلى ذلك لا يعد الفيلم في ذاته ادبياً برغم انه يشارك في الكثير من الحرفيات الشائعة في الشكل الادبي. ان تركيزه ينصب على الصورة المتحركة وهي بوجه عام ما ينقل امتع او اهم جوانب الفيلم خطراً" (Boggs, 1995, p. 75) وبالإمكان القول كما ينبثق الشعر في الأدب عندما تُحسّ الكلمة بذاتها، لا بوصفها مجرد بديل عن الشيء المسعى أو مجرد تعبير عن العاطفة، كذلك اللقطة في السينما إذ تتجلى شعيرة الصورة السينمائية عندما تُدرّك بوصفها وحدة بصرية مستقلة "لا تدل على الحياة أو ترمز إليها، إنما تجسدها، تظهر فرادتها" (Tarkovsky, 2006, p. 102) لا مجرد تمثيل للواقع. وليست انعكاس جامد لما هو مألوف، بل هي تكوينٌ يحمل وزنه وقيمتها الخاصة، يُعيد تشكيل الواقع عبر تحريفه وتشويهه، لا بهدف طمسه، بل لاختراعه من جديد، ليكشف عن جوهره الأكثر عمقاً. فالصورة السينمائية تحيلنا إلى التخيل وهي "تتشكل عبر رؤية الصورة الجديدة والتي تحددها بنية الوعي والتي تدفع الصورة وموضوعاتها إلى التحرر، فالسينما لا تعرض لنا مراثيات فقط، لكن تعرض كذلك مشاعر وعمليات تفكير، لأن السينما عبارة عن مزيج لما ندرکه وتنقل لنا قدراً معيناً من العالم الحقيقي" (Frampton, 2009, p. 48) هكذا، تتحقق شعيرة اللقطة عندما تتجاوز حدود التوثيق، لتصبح لغة خاصة، عالمياً ينبض بإيقاعه الداخلي، حيث تمتاز الصورة بالإحساس، ويتحوّل الواقع إلى فضاء منفتح على التأويل والتجربة الجمالية الخالصة. وهذا ما تحدث به بازوليني (اللغة الإشارية)، مقارنة بين (لغة الأدب) و(لغة الصورة). إذ يرى أن كل لغة هي نظام إشاري يمتلك آليات تعبيرية متقاربة، حيث تؤدي اللغة الأدبية وظيفية تواصلية مباشرة، بينما لغة الصورة ذات طبيعة مراوغة، إذ تعتمد على تكوينات بصرية مفتوحة على التأويل، مما يجعل معناها غير مباشر ومعقد (Nichols B. , 1976, pp. 542-558) لا تخضع بالضرورة لتراتبية أو لسلطة الحكيم التقليدية، بل تمتلك جماليتها الخاصة بشكل مستقل. لا تظل مجرد وحدة داخل مشهد، أو نواة صغرى في بنية الفيلم، بل تكتسب قيمة دلالية فريدة، ما يمنحها جمالاً مضاعفاً، سواء في ذاتها أو في علاقتها ببقية اللقطات داخل المشهد. فيكون "الإحساس بإيقاعية اللقطة هو بالأحرى أشبه بالإحساس بالكلمة الصادقة في الأدب. الكلمة غير الصحيحة في الكتابة، مثل الإيقاع غير الصحيح في الفيلم، تدمر صحة وصدق العمل" (Tarkovsky, 2006, p. 117) وقد تكون هذه اللقطات متشابهة في سكوتها وإيقاعها البطيء، أو تتناغم في وجهة النظر التي تقدمها، أو ربما تتعارض معها، ما يفتح المجال لتعدد مستويات التلقي والتأويل.

• شعيرة الكاميرا: الحركة والتكوين كوسيلتين لبناء العمق الجمالي

تعد آلة التصوير هي العنصر المهيمن في عملية السرد السينمائي عبر تجسيدها الأفعال والاحداث الدرامية خصوصاً وان "كل لقطة في فلم جيد انما هي ثمرة الاختيار الدقيق اذ يجد المخرج أمامه مواضيع عديدة ولا بد ان يختار في النهاية موضوعاً واحداً منها سواء بدت اللقطة عادية للغاية او غير عادية بشكل ملفت للنظر فلا بد انها اختيرت عن قصد لأغراض محددة ولا بد ان يكون العنصر الرئيسي الذي سيطراً على هذا الاختيار هو الذي ستؤديه اللقطة بالنسبة لغيرها من اللقطات المتصلة بها" (Lindgren, 1972, p. 112) وهذا ما يجعل التصوير بنية اساسية في تشكيلية المشاهد الشعيرة ونتاج العديد من العلاقات الداخلية في اللقطات والمشاهد، بسبب تنوع التقنيات التي تمتلكها آلة التصوير، فهي المسؤولة عن التكوين وتشكيلية الحركة وكذلك على التركيز ومتابعة الأفعال بغض النظر عن كونها ثابتة او متحركة، اضافة الى قدرتها على اضافة بنية جمالية وشاعرية على المادة المصورة، وكثيراً ما توظف حركة الكاميرا توظيفاً شعرياً، كخلق حالات من الحلم او التذكر فيكون المشهد مبني على الحركة البطيئة للكاميرا والتي تصور تكوينات تشكيلية ساحرة، الحركة نفسها قليلة او تكاد تكون معدومة يضاف لها تغييرات بطيئة للإضاءة، كل هذه التوظيفات تخلق تأثيرات على المتلقي الذي يجد نفسه مرغماً على النظر إلى

الظاهرة العادية بطريقة مختلفة تماماً. ولابد من ترتيب معين يخدم وجهة النظر الدرامية والمعالجة الإخراجية فمن دون ذلك التكوين قد تفلت الأمور من زمامها ويصبح التقيد بالقواعد التشكيلية مجرد توصيف للكتل وتوزيعها دونما أحساس بالأبداع "فترتيب المشهد السينمائي وتنسيق عناصره المختلفة الواقعة داخل إطار الصورة - سواء أكان أشخاص أم أشياء مختلفة - بطريقة معينة تصبح معها تلك العناصر مترابطة ومتناسقة بهدف الحصول على أقوى تأثير ممكن لدى المشاهد" (Al-Ferjani, 1984, p. 23) إذ يقود التكوين عين المتلقي باتجاه مراكز التوتر الدرامي وبؤرة الأحداث بحيث يلعب دور محوري في توجيه نظر المتلقي، وخلق ديناميكية بصرية، وإيصال المعنى الدرامي للفيلم. كما في فيلم (الخلود ويوم) (1998) لـ (ثيو أنجيلوبولوس) المعروف بقصصه الشعرية ولقطاته الطويلة التأملية أذ يعزز (أنجيلوبولوس) أسلوبه البصري باللقطات الطويلة، وحركات الكاميرا السلسة، والمناظر الطبيعية الضبابية التي تمنح الفيلم الطابع التأملي وتضيف عمق عاطفي يتردد صدها مع موضوعي الحنين والشوق. وكذلك فيلم (سبات شتوي) (2014) للمخرج التركي (نوري بيلجي جيلان) هو لوحة بصرية أسرة، تمتاز فيها الواقعية بنقّس تأملي شعري، حيث تتجلى حساسية الكاميرا في التكوينات المدروسة، والإضاءة الطبيعية، واللقطات الثابتة. الكاميرا عند (جيلان) لا تتحرك بانفعال، بل تنساب بهدوء. لقطات طويلة، بلا تقطيع، التكوينات تتسم بتوازن جمالي صارم، لكن دون أن تبدو مصطنعة؛ الطبيعة دائماً حاضرة، ليس كخلفية، بل كعنصر وجودي يعلو أحياناً على الشخصيات نفسها.

• شعرية النص: العزوف عن المألوف في السرد الصوري

السينما، بوصفها فن حي ومتطور، لا تكف عن استلهام الجديد، سواء في أدواتها التقنية أو في رؤاها الفكرية. ومع كل خطوة في هذا التطور، تنبثق طرق مبتكرة لسرد الحكاية، تتجاوز المتعة السردية البسيطة لتلامس عمق المعنى، وتفتح المجال لتعدد القراءات، بحيث لا يُستهلك الفيلم في مشاهدة واحدة، بل يتجدد مع كل تأمل. لذا "كان على السينما المعاصرة ان تميل مع الرغبة في قطع الصلة بما يسمى القصة المضادة وهو ذلك التطور الذي ادى الى القضاء على مفهوم الابطال، بل والى اختفاء الحكاية أو اختفاء الموضوع" (Grammont, 1977, p. 25) فقد بات النموذج الأرسطي التقليدي (بداية، وسط، نهاية) نمط متكرر، لا يدهش المتلقي ولا يحفز أفق توقعه. ومع التحولات السردية الكبرى - من تشظية الحدث عند (كريفت)، إلى المونتاج الأيديولوجي في السينما الروسية، وتعدد وجهات النظر في أعمال (أورسن ويلز) و(أكيرا كوروساوا) وغيرهما من صنّاع السينما الذين جعلوا من الفيلم مجالاً لتكثيف الرؤية لا نقلها فقط. هذه التحولات لم تكن معزولة عن وعي المتلقي، بل كانت استجابة لرقّي الذائقة الجمالية لديه، وتنامي قدرته على تفكيك النصوص، والغوص في طبقات المعنى، باحثاً عما لا يرى أكثر مما يرى، ولهذا وجد ضالته في الفيلم الشعري. فالشاعر والحالم والفنان يصور غزو العالم ويعرضه بثوان قليلة... كذلك فإنهم لا يأبهون كثيراً لعالم المكان الذي غالباً ما يخترق اما بالصور الشعرية التي ينظمها الشاعر، أو الانتقالات الحلمية التي يبررها الحالم ببنائات خياليه سحرية او حالات الرفض والتمرد الدائم على الواقع (Ghaban, 2013) أذ يتجلى السرد فيه لا بوصفه بنية ميكانيكية، بل كفضاء شعري "عالم قائم بذاته" (Ibrahim, 2018, p. 25) يتحرك بين قطبي "هما (السرد الموضوعي والسرد الذاتي)، تبنى الشكل الأول الاتجاه الواقعي، وضمنه الاتجاه التسجيلي، أما الشكل الثاني فتنبته الاتجاهات الشكلية (الانطباعية)، ويتعرض هذان الشكلان السرديان لحقيقة عملية التلقي، أي عملية إيصال المعلومات إلى المتلقي" (Ibrahim, 2018, p. 30) هاتان المقاربتان، الموضوعية والذاتية، تشكلان ملامح أساسية في صياغة الخطاب السينمائي، لكن حضورهما في السينما الشعرية يتجاوز التحديدات الكلاسيكية. ففي حين تنسج الموضوعية سرداً يوحى بالحياد، وتُظهر الأحداث كما هي في هذا الشكل أذ "لا يدخل وعي اي من الشخصيات وانما يخبرنا بالأحداث من الخارج" (Giannetti, 1981, p. 488) فإن الذاتية تفتح نافذة على الداخل، وتلقي بالعالم من خلال عين متفردة، رؤية قد تكون مُتطرفة، مُنحازة، لكنها مشبعة بالإحساس، ومن هنا ينبثق الجوهر الشعري. ما تفعله السينما الشعرية هو تدوير هذه الحدود؛ إذ لا تسعى إلى عرض العالم كما هو أو كما يُراد له أن يكون، بل كما يُستشعر، كما يُحلم به، كما يُتذكر. وهنا تتداخل الذات والموضوع داخل تكوين بصري تأويلي، لا يقترح معنى واحداً، بل يترك الصورة مفتوحة على احتمالاتها "ليمنح بعداً جديداً للسرد، بإضافة الصور المرئية بوصفها وسيلة ذات سيادة، تبيح نقل المعلومات وعرض الأفكار، والولوج إلى أعماق الذات الإنسانية" (Ibrahim, 2018, p. 21) تتكثف فيها الدلالة دون أن تستقر. تقوم علاقة الكاميرا بالمتلقي بدور محوري في هذا الانفتاح. فحين تكون العدسة محايدة، فإنها توحى بالواقع بوصفه معطى موضوعياً. أما حين تميل إلى الذاتية، فإنها تلون العالم بوجهة نظر داخلية، نفسية أو وجدانية، تُحمّله بكثافة شعرية تمنح الفيلم عمقه الشعري. هذه العلاقة بين (الرؤية) و(من يرى) تشكل جوهر ما يمكن تسميته بـ التنبير السينمائي، وهي علاقة تنسج في السينما الشعرية لتصبح أداة تأمل لا مجرد تقنية سردية. أصبحت فيه السينما الشعرية تُنصت إلى الصمت، إلى الهامشي والعارض والعابر، وتُضفي على تلك التفاصيل الصغيرة شعرية كبرى، بفضل ما تحمله الصورة ومن قدرة على الإيحاء والتأويل فيكون فيه "السرد قابل للتحويل والارتقاء الى مستوى شعري مدهش، إنه السرد الذي يمتلك خصائص شعرية حيث لا يروي أحداثاً ووقائع، لا يدور فيه شيء او لا يفضي الى شيء، لا تتوفر له بداية او نهاية، حيث السرد يكون مركزاً او محصوراً حول نواة شعرية، او مجزئة الى مقاطع وفصول يشكل كل منها وحدة كلية مستقلة" (authors, Various, 2010, p. 154) لا تقدم أجوبة جاهزة، بل تلقي بالمتلقي إلى فضاءات المجهول، حيث يعثر على إجابات تنبع من ذاته. العوالم المعروضة أبعد ما

تكون عن مألوفنا، والصور تتجاوز الإدراك الفوري، أما الأحداث، فمفككة، تتحرر من التسلسل المنطقي، لتخلق تجربة بصرية وشعورية تهيم خارج الزمن والواقع. وهذا لأن ان شعراء السينما كانوا ثوريين غير ملتزمين بالنظم التقليدية لنتائجهم الفني "يطمحون أو يسعون لخلق سينما خالصة معادية للسينما الوصفية ومعتمدة على ذاتيتها وجوها الخاص وخيالها البحث، كانوا دائماً يرتابون بالكلمة المنطوقة ويحاولون تقليص هيمنتها لأنها تشكل تهديداً مباشراً للجوهر الحقيقي لهذا الفن البصري" (Vogel, 1995, p. 65) أذ كانوا يبحثون عن "استلهاهم عالم خيالي ومع سوربالية تكون أكثر واقعية من الواقع اليومي" (Agel, 2005, p. 11) فاتخذوا من السينما وسيلة تعبير عن ذواتهم ورغباتهم والثورة ضد الواقع لخلق عالم أفضل، ولإدراكهم مدى تأثير هذا الوسيط الجديد على المجتمع من خلال الخوض في التابوهات وتيار الوعي للكشف عما يجري تحت السطح لذلك نجد افلامهم تمتاز بشعرية عالية وبعض الأفلام تكون عصية على الفهم كما في أفلام (تاركوفسكي) تعبر عن ذواتهم، وهذا ما يثبته (أنجيلبولوس) بقوله "كل أفلامي هي جزء مني، وتعبير عن سيرتي الذاتية وعن حياتي، والتجارب التي عشتها والأحلام التي حلمت بها. بعض أفلامي أقرب الى اهتماماتي الفكرية، والأخرى أقرب إلى أحداث في حياتي الواقعية" (Saleh, The cinematic world of Theo Angelopoulos, 2013, p. 17) فيقول (جانيتي) عن صانع الفلم الشعري أنه "لا يهتم بما يحدث قدر اهتمامه بما يثيره الموقف من مشاعر وما يعنيه. يهتم المخرج بسبر اعماق وطيات المعنى في لحظة معلومة" (Giannetti, 1981, p. 524) فنلاحظ العلاقات بين الشخصيات غير ملتزمة بالقوانين الاخلاقية والمجتمعية، غير تقليدية، لتناولها للعالم المخفي للإنسان نتيجة ضغوط العالم الخارجي لتتحول الى مكبوتات لا تظهر الا في الزوايا المظلمة من النفس البشرية او عند الاحساس بالأمان وهذا يحدث عندما يرخي العقل الواعي قيوده ويسمح لطاقة اللاشعور بالخروج. أذ من سمات "الفيلم الشعري" أن يبتعد عن ظاهرة التفسير، لأنه إذا وقع في التفسيرات الكلامية، أو التصويرية، سوف تنتهي مهمته كفيلم شعري. التفسير داخل السينما الشعرية يسلب الحالة الشعرية، ويرجع بها إلى واقع طبيعي، عادي يقتل الإحساس عند المتفرج. ويسلب منه ذلك الشعور العميق في الاكتشاف" (Sarmeni, 2005, p. 116) ولذلك ينتقد (تاركوفسكي) البناء التقليدي للحبكة، الذي يربط الأحداث عبر تسلسل منطقي صارم، ويرى فيه امتثالاً لمفهوم نظري تجريدي بشأن الترتيب والنظام. فحتى في الحالات التي تنبع فيها الحبكة من الشخصيات، تظل الروابط القائمة بينها سطحية، وتعجز عن التعبير عن تعقيد الحياة. ويقترح بديل شعري، يُبنى على منطق التفكير الداخلي للفرد، حيث يتطور الحدث وفق قوانين الوعي، لا وفق قواعد السرد الكلاسيكي. إذ يرى بأن الاستنباط الشعري هو أقرب القوانين التي بواسطتها يتطور الفكر، لأنه أقرب إلى الحياة نفسها، من منطق الدراما التقليدية، فمن خلال الصلات الشعرية يتم تصعيد وتعميق الشعور، إذ يصبح الوعي فاعلاً ومشاركاً في عملية اكتشاف الحياة (Tarkovsky, 2006, pp. 18-19) أي من دون الحاجة إلى الحبكة التي قد تقحم الوعي بالمعاني السطحية حيال الظواهر المركبة والمعقدة، وذلك أن التعقيدات التي ينطوي عليها الفكر لا يمكن أن تظهر بالرؤية الواضحة والظاهرة، بل بتلك الرؤى الشعرية الغامضة، وذلك التداعي الذي يسمح بتقييم التجربة على المستوى العاطفي والعقلاني في الوقت نفسه. كما في الفيلم الصيني أيام الجموح (لرونج كار) يبرز منذ الوهلة الأولى أسلوبه المختلف عن السرد التقليدي، حيث لا يعتمد على تصاعد درامي للأحداث يقود المشاهد نحو ذروة وحل نهائي. بدلاً من ذلك، يقدم ما يمكن تسميته بـ(اللاحبكة)، حيث يستند إلى مشاهد متجاوزة والقصص متوازنة لشخصياته، دون أن تكتمل جميعها أو تصل إلى نهايات مغلقة، بل تبقى مفتوحة على الغموض والفراغ. يُبنى الفيلم على سرد مجزأ يحمل طابع فلسفي وجمال بصري يعكس أجواء العزلة والتهيه داخل المدينة، في هذا الإطار، يكتفي المخرج برصد تفاصيل الحياة اليومية. وفي (أغاني من الطابق الثاني) (2000) (لروي أندرسون)، يتم تفكيك الزمن من خلال مشاهد منفصلة تتصل عبر الجو العام والمزاج العاطفي وليس الحبكة. تتسم المشاهد بالثبات الطويل، وحركة الشخصيات البطيئة، مما يخلق إحساساً بالتكرار والوجودية العيثية.

• شعرية الحوار: أداة لتحفيز الانفعال والتأمل في الفيلم الشعري

يعد الحوار من الوسائل المهمة التي تستند عليها السينما الشعرية، وذلك للتعبير عن الأفكار التي تدور في ذهن الشخصية، وتعزيز أهمية الصورة، من خلال الحوار بين الشخصيات او التعليق الخارجي، "فالصورة تتكلم وتحكي وتصنف، وان الحوار مكتملاً شارحاً ومفسراً لما تقوله الصورة" (Abdel-Majid, 2003, p. 153) وتكمن أهميته في شعرية النص اذ يعد أحد أهم العناصر في الخطاب السينمائي، فهو عنصر تعبير يحمّل الدلالات الفكرية ويكشف عن الشخصيات، ويوصل المعلومات، خصوصاً وأنه عنصر وظيفي يسعى إلى إكمال تعبيرية الصورة، ولاسيما في السينما الشعرية، إذ يتميز بأبعاده الفلسفية، والفكرية، وتأثيراته الروحية، فضلاً عن لغته الرمزية الإيحائية البلاغية، وغالباً ما يتم توظيفه متزامناً مع مصدره الصوري، وله دور كبير في إضفاء الشعرية على الأحداث، "واستخدام الحوار في الفيلم هو ليس نتاج لقصور الصورة عن الوفاء بالأغراض التعبيرية، أو للتغلب على نقص تعاني منه، بل تشكل تلك العلاقات توافقاً يحقق الاتصال الهادف الذي يعمل على ضغط الصراع ورص الأحداث واستحضار دلالات عميقة تمثل محصلة تفاعل دلالات الكلمة بدلالات الصورة" (Abdel-Majid, 2003, p. 153) في فيلم سبات شتوي، يقدم (نوري بيلجي جيلان) يقدم عملاً كثيفاً، متشعب الطبقات، ينسج سرده بهدوء وتمهل، دون أن يكثر بإيقاع الزمن أو نفاذ صبر المتلقي. يرتكز على حوارات مطولة تكشف تناقضات الشخصيات وصراعاتها النفسية. لا يُستخدم الحوار كأداة

تواصل فقط وانما كوسيلة لتحليل العلاقات الإنسانية، وإبراز التوترات الداخلية والقضايا الوجودية والاجتماعية. فهو يكشف عن وصف الحالة للأشخاص، أو يعبر عما يجري داخل الشخصيات السينمائية، وكذلك الحوار لا يرتبط فقط بحوار شخصيتين أو أكثر بل أن هناك الكثير من الأشكال الحوارية التي يمكن توظيفها داخل بنية المشاهد الشعرية، إذ لا يخلو فيلم (إلى العجب) من حوارات بين الشخصيات؛ لكنه لا يعتمد عليها بشكل رئيسي، فهي مجرد وسيلة لكشف بعض المعلومات، بينما السرد يتشكل بالمونولوج الداخلي، والمشاعر لا تصل ولا تتكون إلا باستماعنا له. وفي سينما (تاركوفسكي)، لا يُستخدم الحوار كأداة لتبادل المعلومات، بل كصدى داخلي، صوت ينشطر من الذات ويعود إليها. الحوار عنده لا ينبثق من صراع خارجي، بل من رغبة دفينية في الفهم، من حاجة إلى التصالح مع الغياب، مع الله، مع الماضي، مع الزمن. تتسم الحوارات في أفلامه بطابع نثري شعري، ينساب في فضاء بصري ساكن وتأملية. وغالباً ما تُوجه الكلمات إلى شخص غير مرئي، أو إلى السماء، بما يعكس ميل ميتافيزيقي في بنية الخطاب السينمائي. ففي (المرأة)، على سبيل المثال، نجد مونولوجات تتخللها قصائد تختلط الكلمات بالصورة، وتمتزج بالحركة، لتصبح امتداداً لصوت الإنسان المتألم، لا وسيلة شرح أو تفسير. في هذا السياق، لا يبدو الحوار الثنائي (الديالوج) ملائماً. فالفيلم لا يسعى إلى حل، ولا إلى توصيل فكرة مباشرة، بل إلى توليد إحساس، سؤال معلق في الفراغ. وإن وُجد صوتان، فغالباً ما يكون أحدهما صامتاً. كما في بيرسون لـ (بيرغمان)، حين تصمت (ليف أولمان) أمام فيض الكلمات من (بيبي أندرسون)؛ هنا يتحوّل الصمت إلى ردّ أبلغ من كل نطق، يصبح الحوار طيفاً، علاقة بين الكلمات والسكوت، بين النطق والتأمل. وفي (القربان)، يحتبس صوت الطفل، لكن الكاميرا تُصغي إلى صمته كما لو أنه صوت داخلي متخف. المرض ليس عارض درامي وانما استعارة لشيء أعظم؛ ثقل الوجود. كما في (الأبدية ويوم) لـ (أنجيلوبولوس)، حيث البطل على مشارف الموت، لا يُلقى خطاباً، بل يمرّ بصمت في الحياة، يطلب حبتين من الدواء، ويشرب الماء. لا يودّع، لا يصرخ، فقط يهيمس للعالم بنظرته، فيتحوّل الصمت ذاته إلى شعر، إلى حوار خافت مع العدم. إن شعرية الحوار لا تكمن فقط في الكلمات، بل فيما تُحيل إليه، في الفراغات بينها، في الإيقاع الداخلي، في الوقفات والسكوتات، في النظرة التي تسبق الجملة وتلك التي تختتمها. أغلب الأحيان الحوار الشعري لا يُقال، بل يُشعر به.

• شعرية الموسيقى: التواصل الروحي (العاطفي)

الموسيقى لغة عالمية، لغة الروح تنساب إلى وجدان الإنسان وتسكن في أعماقه وتمنحه الشعور بالعاطفة والحزن والفرح وتأتي لتجعلنا نكمل الفرص المهذرة فاتحة أمامنا آفاق تتجاوز حدود الزمان والمكان لا تحجب الواقع، بل تقربنا من نشوة ديونيسية، وهي في هذا السياق نشوة شعرية. إذ لا يمكن تخيل التجربة الإنسانية دون موسيقى، فهي تقلب أفكارنا المقلقة إلى مواجهة ذاتية، تمكننا من تقبل عبثية الوجود بكل ما يحمله من تساؤلات. ويؤكد على ذلك المخرج الأمريكي (سيدني لوميت) بقوله "إن الموسيقى طريقة سريعة للوصول إلى الناس من الناحية العاطفية" (Lumet, 2014, p. 177) وذلك لما لها من شاعرية خاصة، تنبع من قدرتها العميقة على التأثير في المزاج والوجدان، فهي لا تمرّ مرور عابر على المستمع، بل تتسلل إلى أعماقه، تلامس مشاعره، وتعيد تشكيل حالته الشعرية. ولهذا لم تأت مجاورتها للصورة الشعرية عبثاً، بل كانت استجابة لضرورة درامية تمس ذات الملقى واحتياجاته الشعورية الملحة. فالموسيقى، كما يرى (مارتن)، "توجد إحساساً عاماً من دون أن تفسر الصورة، وتؤثر بقوتها علواً وانخفاضاً، وبإيقاعها نشيطاً أو مهادياً، وبنغمتها مرحةً أو زينةً" (Youssef, 2001, p. 122) وهي في شعرية السينما، ليست خلفية صوتية وانما جوهر جمالي قائم، يتناغم مع الصورة ويثمنها، يكمل نقصها، ويؤقظ ما خفي من معانيها، تتسلل إلى الأعماق، وتغمرننا في دوامة من الشاعرية المفرطة، فتتسامى بذواتنا إلى عوالم تتجاوز الحياة الواحدة، ولهذا يربط (تاركوفسكي) بين الموسيقى في الأفلام والجمال أو الكلمات المتكررة في قصيدة ما باعتبارهما موتيفات ثابتة وباعتبار الموسيقى وسيلة لتكثيف المشاعر لتتصافر وتتكامل مع الصورة البصرية ويقول "في أفلامي لست وانقا من نجاحي على الدوام، في تحقيق المطالب النظرية التي أقدمها. ويتعين عليّ أن أقول بأنني، في أعماقي، لا أعتقد بأن الأفلام تحتاج إلى الموسيقى على الإطلاق. مع ذلك، فانا لم احقق بعد فيلماً بدون استخدام الموسيقى، مع أنني تحركت في ذلك الاتجاه مع فيلمي المتسلل (stalker) ونوستالجيًا" (Tarkovsky, 2006, p. 76) إذ ان الموسيقى كانت دائماً تجد مكاناً ملائماً لها في أفلامه، وكانت هامة وقيمة، ولم تكن أبداً توضيحاً مسطحاً لما يحدث على الشاشة، بل هي "محموسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة، من أجل دفع الجمهور إلى رؤية الصورة بالطريقة التي أردتها" (Tarkovsky, 2006, p. 76) إذ ان (تاركوفسكي) حاول ان يطبق المطالب النظرية له في أفلامه بإلغاء الموسيقى من أفلامه وجعلها مقتصرة على الصورة فقط لكن لم يستطع لأنه يرى ان الموسيقى جزء طبيعي من العالم والحياة الإنسانية. ففي فيلم (في المزاج للحب) لـ (وونج كار واي) تقوم الموسيقى بدور جوهري في إيصال مشاعر الحب الدفينة والشوق والحنين التي تسيطر على شخصيات الفيلم. إذ تضيء الموسيقى الأساسية (يوجيبي) على مشاهد الفيلم جواً من الحزن والرومانسية. وتجسد مشاعر الحب المحرم بين بطلي الفيلم "الذي أصبح فيلماً (فتيشياً) حينما أخفى بدقة كبيرة الخواء الي يسكن قلبه. لا يتوحد المشاهد أو يتعاطف مع الحبيبين اللذين يؤجل غرامهما باستمرار مع بحث الكاميرا عن علامات ثم آثار للمشاعر" (Andrew D., 2017, p. 113) وتعبّر عن شوقهما لبعضهما البعض دون أن يتمكنوا من البوح بمشاعرهما. إذ يبدع صانع الفيلم في توظيفها لخلق مشاعر وتأثيرات تعزز الغموض والسرية تستخدم أحياناً لإخفاء حوار الشخصيات، مما يبرز الجو النفسي للمشاهد. إذ تغلغل

في النفس البشرية بعمق، فتوصل حقائق لا يمكن للكلام التعبير عنها بسهولة، أذ يعتبر "الكلام ضوء خافت، والموسيقى إضاءة سحرية للأعماق البعيدة عن اللغة" (Abdoun, 1956, p. 12)، مما يجعلها عنصر أساسي في بناء شعرية الصورة السينمائية.

• شعرية المونتاج: الإيقاع الداخلي للحياة

يرى أغلب المؤرخين أن السينما ولدت بفرنسا مع الأخوين لومير، واكتسبت اللغة الخاصة وطريقة السرد بالولايات المتحدة مع (دافيد جريفيت)، لكنها أخذت نظريتها الأصلية من المدرسة السوفياتية التي استطاعت أن تخلق شعريات متعددة عن طريق المونتاج، بداية من المخرج (ليف كوليشوف) الذي كان أول من بدأ في تقديم نظريات مونتاج جديدة تخالف المدرسة الأمريكية، حيث كان "يهتم بالتأثيرات العاطفية والنفسية الناتجة عن ضم صورة بالصورة التي تليها" (Al-Haffar, 2019, p. 96) من خلال تجربته التي استنتج من خلالها أن العلاقة بين اللقطات المتجاورة تولد تأثيراً دلالياً جديداً. ليستكمل بعدها (بودفكين) ما بدأه ابن بلده انطلاقاً من مبادئ الخمسة التي نادى بها ويرى أن المونتاج "انتخاب وتوقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي" (Reisz, 1964, p. 15) لكن (آيزنشتاين) كان أعمق منهم جميعاً، لأن ما قام به في المونتاج شكل ثورة كبيرة في الصناعة السينمائية، أذ تطور المونتاج على يده إلى تقنية التضاد، حيث لم يعد يقتصر على التجاور الدلالي، بل صار يهدف إلى إحداث صدمة لدى المتلقي من خلال (التجاور المخصوص) بين لقطتين قد لا تربطهما علاقة واضحة في التكوين أو المضمون. من خلال نظريته استنتج أن الوحدة الأولية للفيلم هي اللقطة، وهي تستحوذ على عقل المتلقي وفكره وحواسه مباشرة مثلما يفعل الصوت أو درجة اللون في هذا الاستحواذ، وتتخلص نظريته في المونتاج على ثلاث مبادئ أساسية، تمثلت بمبدأي التحديد والجادبيات ثم الحقا بمبدأ الصدمة، حيث انطلقت هذه النظرية نتيجة تأثره ودراسته لمسرح ال(كابويكي) الياباني، وانهاره بالشكل المصور للغة اليابانية ودراسته لأشعار الهايكو، وفي كتاباته الأولى يرى أن كل لقطة تحدث تأثيراً سيكولوجياً معيناً يمكنه أن يتوحد مع ما ينتج عن اللقطات الأخرى المتجاورة، لكي يتم بناء الفيلم من هذه الوحدات السيكولوجية التأثير، حيث اعتبر اللقطة المنفردة تمثل جزء أو قطعة منفردة من مجموعة ألعاب السيرك ولا يكتمل معناها أو يحدث تأثيرها النفسي لدى المتلقي الا من خلال اتحادها مع بقية الأجزاء أو القطع منفردة (Al-Sudani, 2006, p. 79) ومبدأ التحديد عنده يتجلى في التعامل مع اللقطات كعناصر شكلية حرة يمكن توليفها بما يخدم موضوع الفيلم ومعناه. وركز أيضاً على تأثير مكونات اللقطة وما تولده من مشاعر متناقضة، وسعى ذلك بـ"الجادبيات"، حيث تتحقق القيمة الفنية من خلال تألف هذه الجادبيات وتصارعها ضمن تكوين بصري يثير التفاعل الذهني لدى المتلقي، وليس فقط على إرادة صانع الفيلم. وهكذا، فإن الفيلم لا يكون فناً حقيقياً إلا إذا تكوّن من مجموعة من الجادبيات، تماماً كما تتشكل المقطوعة الموسيقية من نغمات متباينة لكنها تخلق إيقاع متكامل وثرى. وخالصة نظرية تكمن في "أن المادة الخام الفيلم هي المؤثرات المنترفة في اللقطات وهي ككتل البناء أو الخلايا، وهي لن تخلق معنى فيلماً ما لم يكن لهذه الخلايا المستقلة عن بعضها البعض مبدأ يعطيها الحياة. وأن ما يعطي هذه المؤثرات الحياة ويجعل التجربة الفيلمية ممكنة، هو المونتاج" (Andrew J. D., 1987, p. 56) التفاعل ما بين اللقطات من خلال المونتاج هو ما ينتج الدلالة والمعنى. وفي سياق آخر، عندما قدم بازوليني مفهوم (سينما الشعر)، ظهر بالمقابل مصطلح (سينما النثر). تعتمد سينما الشعر على استعارة تقنيات العملية الشعرية، متجاوزةً التتابع التقليدي والديناميكية الخطية الرتيبة. فكما أن الشاعر لا يربط صورته بالضرورة وفق ترتيب منطقي متسلسل، تفعل السينما الشيء ذاته عبر المونتاج، مما يمنحها طابعها الشعري. وفي هذا الإطار، يرى الباحث أن الحاجة إلى المونتاج تتضاعف عند النظر إلى أعمال المخرج السوفياتي (دزيغا فيرتوف)، الذي تبنى سينما مناهضة للحكاية التقليدية، تلك الحكاية التي تعيد صياغة العالم وفق منظور مختار مسبقاً. فالسرد التقليدي، الذي يتسم بالتتابع المنظم، لا يجد له مكاناً في سينما المخرجين الذين ينتصرون للشكل الفني، حيث يُنظر إلى الترتيب الصارم والتوالي الخطي كعوامل تقيد حرية التعبير الشعري في السينما. وترى الباحثة (عذراء محمد حسن) ان (فيرتوف) هنا يلتقي (آيزنشتاين) في تحقيق الشعرية السينمائية عن طريق المونتاج لكنه مونتاج خاضع لقوانين رياضية صارمة تحدد ارقام الكادرات لذا ترى ان (فيرتوف) "تخلّى عن حرية التعبير السينمائي والانطلاق الشعاعية التي تهدف إليها من خلال كسر القواعد العامة للدراما مثل الحكمة حرية التعبير السينمائي الا انه يخضع نفسه لقواعد صارمة في المونتاج لم يكن حتى (آيزنشتاين) يعتمدها ولعل ذلك يقودنا الى انه لا توجد حرية مطلقة لشاعر السينما على العكس من الشاعر الذي يستخدم الكلمات فعندما وضع (فيرتوف) الكاميرا في عين الشاعر (المخرج) لم يكن يطلب شيئاً مستحيلاً لكنها تتطلب فهماً جمالياً ومعرفياً للغة الفيلم قبل كل شيء ومن هنا يولد نوع آخر من الشعر لم تألفه الكلمات" (Hassan, 2011, p. 40) وفي هذا السياق، يقول (تاركوفسكي): أجد في الروابط الشعرية منطق الشعر في السينما، بوصفها أكثر الأشكال الفنية صدقاً وشعرية. أشعر بانسجام أكبر مع هذا النوع من السينما مقارنة بالكتابة الكلاسيكية المتكلفة (Tarkovsky, 2006, p. 18) ويذهب الى ابعد ذلك في المونتاج بانزياحه عما أسسه (آيزنشتاين) على مستوى شعرية المونتاج أذ تجاوز النظريات التقليدية للمونتاج، مثل تلك التي طرحها (آيزنشتاين) وغيره من المنظرين، مؤكداً رفضه فكرة توليد المعنى عبر دمج صورتين معاً، معتبراً أن هذه العملية تتناقض مع جوهر السينما وجمالياتها، لأنها تفتقد إلى الواقعية الحقيقية. يرى أن هذا الأسلوب يفرغ الفن من مضمونه، حيث يصبح المونتاج مجرد عملية تقنية أكثر منه إبداعية. بحسب رؤيته، فإن منح المونتاج قيمة فلسفية وجمالية مبالغ فيها يُفقد دوره الحقيقي،

إذ لا ينبغي النظر إليه كعنصر مستقل ومهيمن، بل كجزء من العناصر المتعددة التي تشكل الفيلم. فالمونتاج، في نهاية المطاف، ليس سوى عملية "تركيب وتنظيم الصور" (Deleuze, 2014, p. 68) وفق سياق محدد، وعندما يُختزل إلى ذلك، فإنه يفقد رؤيته وهدفه الفني العميق. وحسب منطق (تاركوفسكي) فإن "المونتاج تملية الضغوطات الإيقاعية في أجزاء الفيلم، فإن بصمة المخرج ينبغي أن تكون مرئية في مونتاجه. إنه يعبر عن موقفه تجاه مفهوم الفيلم، وهو التجسيد الجوهري لفلسفته في الحياة" (Tarkovsky, 2006, p. 118) فالمخرج الحقيقي، برأيه، هو من يمكن التعرف عليه من خلال إيقاع مونتاجه. مثل بيرغمان أو بريسون أو كيروساوا أو أنتونيوني. أو كما هو الحال في أفلام بيلا تار أذ يتميز المونتاج لديه بطابع شعري يتجاوز الوظيفة التقليدية، حيث يكون المونتاج "هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهور المتفرجين، فاللقطة تمثل الكلمة ومجموعها الجملة" (Youssef, 2001, p. 158) ليصبح وسيلة للتأمل والمعاشية العميقة للزمن والحركة. عبر لقطات طويلة وإيقاع هادئ، كما في أفلام (بيلا تار) أذ لا يسعى إلى تكثيف الأحداث أو تسريع الإيقاع، بل يعتمد على لقطات طويلة تتيح للمتلقى الانغماس الكامل في لحظات الفيلم، حتى تلك التي تبدو عابرة أو ممتدة. في مشهد طويل لشخصين يسيران تحت المطر، لا يلجأ إلى الاختزال عبر المونتاج السريع، بل يُصرّ على عرض المسافة بحقيقتها الزمنية والمكانية، ما يعكس رؤيته الفلسفية للحياة كحركة مستمرة. فإنه يتعامل مع المونتاج بوصفه أداةً تلتقط الإيقاع الداخلي للشخصيات والبيئة، بدلاً من فرض إيقاع مصطنع يخضع لمنطق الحكمة التقليدية. بهذا، يتحول المونتاج في أعماله إلى نمط من الشعر السينمائي يمنح كل تفصيل في الصورة ثقله العاطفي والمعنوي.

• شعرية الزمن: التأمّلات البصرية في مرونة الزمن السينمائي

لظالمًا كان الزمن أحد أكثر العناصر جوهرية في بناء الفيلم السينمائي، لكن تناوله يختلف جذرياً بين التيارات السائدة والاتجاه الشعري. ففي حين تفرض السينما الكلاسيكية هيكلية زمنية خطية قائمة على العلاقة السببية والتتابع السردية، نجد أن السينما الشعرية تعيد صياغة الزمن ليصبح أكثر مرونة، حيث يتماهى بين الذاتي والتجريدي، بين المتقطع والمستمر، وبين الحقيقي والتمثيلي. إذ إنه يمثل "عملية غياب عن الصورة بماديتها الحاضر، إلا أنه حضور طاع على مستوى المضمون والمحتوى، وبين الحضور والغياب يبرز الزمن بوصفه علامة ذات سيادة على الصورة المرئية" (Ibrahim, 2018, p. 71) ليس مجرد خط متصاعد من الماضي إلى المستقبل، بل هو تجربة حسية تتشابك مع الشعور والصورة والمكان. يُعاد تشكيله بطريقة تعكس الإحساس الداخلي للشخصيات أو الجوهر الجمالي للفيلم، بدلاً من أن يكون مجرد أداة للحبكة، يفقد ملامحه إلى حد أكبر، بحيث لا يعكس الواقع بشكل مباشر، وإنما يُقدم وفق بناء سردي خاص بالفيلم. يخضع تمدده أو تقلصه في الفيلم لطول اللقطات التي يتألف منها "فهو بالضرورة نسبي وفق حتميات اللقطة والمونتاج" (Al-Sunaid, 2024, p. 101) والتي تختلف في حجمها ومدتها، حيث يتم ترتيبها عبر المونتاج لتشكيل مشاهد مترابطة تؤدي إلى اكتمال الفيلم وفق روى شعري يصوغها صانع العمل. وحسب (تاركوفسكي) السينما هي الشيء الوحيد الذي يُمكن أن نتلاعب من خلاله بالزمن، أن نعود للوراء أو نتقدم نحو المجهول، وهي "الالة السحرية التي من خلالها نتحرك ديناميكية بين الحاضر والماضي، كما يمكن أن نذهب من خلال شاشتها الكبيرة إلى المستقبل، ف الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر، الحقيقة والخيال، الواقع والوهم، تتعرض للمحو والإزالة، أو تبدو ضبابية وغير واضحة، العوالم الداخلية والخارجية تتشابك بحيث يصعب التمييز بينها" (Saleh, Nostalgia for Tarkovsky: Where water meets fire, 2025) وقد تنقل (تاركوفسكي) من خلال أفلامه كلها بين الزمن، ليس من أجل طبعه فقط وتقديمه كما هو للمتلقى، ولكن من خلال تشكيله، كنهات محترف يطوعه كيفما يشاء، يقول: إنه يريد أن يخلق عالماً الخاص به وصوراً لا تملك أي معان غير الإيحاءات التي تبعثها الصور نفسها. وقد وجد ضالته في الزمن الفليحي. فبالنسبة له يقع الزمن في اللقطة نفسها وليس في تلاحم أو تضاد للقطات عن طريق عملية المونتاج، ولا في الزمن المؤلف مونتاجياً، وإنما من خلال كثافة الزمن داخل اللقطة نفسها، فالزمن بمفهومه الفلسفي والشعري هو العنصر الأساسي في الإيقاع، وهو ما يجعله شكلاً مرئياً من الواقع ويثبتته في شريط الفيلم من خلال العلامات الخارجية القابلة للاستقبال عن طريق الإحساس (Tarkovsky, 2006, p. 57) ففي (العم بونني الذي يتذكر حيواته السابقة) (2010) ل(أبيشاتبونغ ويراسيناكول)، يقدم الزمن كنسيج روحاني، تتداخل فيه الحيوانات والمراحل، ويصبح تجربة حسية متأرجحة بين الحلم والواقع، مستلهمة من الفلسفة البوذية. بينما يعكس (الموت في فينيسيا) (1971) ل(فيسكونتي) الزمن بوصفه مرآة لحالة البطل الداخلية، حيث يصبح الزمن امتداداً لشعوره بالانحدار والضعف أمام الجمال والشباب. اللقطات الطويلة، الإيقاع البطيء، والموسيقى التصويرية تعزز الإحساس بزمن متباطئ يحمل طابع التأمل والموت القادم. هذا التلاعب الزمني لا يهدف فقط إلى التجميل، بل ينطوي على بعد فلسفي عميق، يعكس تحولات الذاكرة والتاريخ والهوية الثقافية. الزمن هنا ليس مجرد مسار للأحداث، بل هو مستقل يمتلك لغته الخاصة، لما يمتلكه من "سطوة هائلة داخل المنجز المرئي، لا يمكن تحديد مدياته أو الحدود اللازمة له بسهولة في بنية الفلم، وذلك بسبب لا ماديته المعروفة، فهو تشكيل إيحائي صرف يعمل على ربط جدي لمكونات الصورة المرئية الواحدة تلو الأخرى" (Ibrahim, 2018, p. 71) تماماً كما هو الحال في الشعر حيث تُصبح الكلمات وسيلة لتجاوز الزمن بدلاً من تسجيله. يمكن القول إن السينما الشعرية تعيد تعريف الزمن، فهي لا تنقله كحقيقة مطلقة، بل كحالة متغيرة تتأرجح بين الذاكرة والحلم والواقع. تحول فيها السينما إلى قصيدة مرئية تُعاش لا كمجرد قصة تُروى، بل كتجربة حسية تمنح بين الرؤية

والتأمل والشعور.

• شعرة المكان: بوصفة شخصية اعتبارية

تمثل قوة اللغة السينمائية في ترابط عناصرها المختلفة، حيث تعمل هذه العناصر بشكل متكامل لخدمة هدف واحد وهو إتمام سرد القصة. وأن ضعف أي عنصر من هذه العناصر يُؤثر سلباً على باقي العناصر، مما يضعف العمل السينمائي ككل، وإذا كانت آلة التصوير هي وسيلة السرد الأولى فإن أهمية المكان لا تقل شأنًا منها، حيث اننا نستطيع ان "نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة، إلا من حقيقة واحدة هي المكان" (Bazin, 1968, p. 116) بسبب انه الحيز الذي يحتوي الاحداث والشخصيات ومن ثم فهو ذات فاعلية، يتأثر ويؤثر في الاحداث ويمتلك القدرة على اخبارنا بالمزيد، سواء بشكل مباشر من داخل الاطار، او بشكل مضمّر، من خلال ما يحيل اليه او ما يدل عليه، ولتأكيد أهمية المكان في السينما يقتبس المُنظّر (مارسيل مارتين) بعبارة للكاتب (موريس شيرر): "السينما هي فن المكان" (Martin, 2017, p. 302) حيث يضعها في مقدمة فصل المكان من كتابه (اللغة السينمائية)، مضيفاً اقتباساً آخراً من المؤرخ الفرنسي (إيلي فور) الذي يرى "أن السينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان" (Martin, 2017, p. 302) وهذا يعكس أولوية المكان بالنسبة لـ (مارتن)، لما يجد فيه من إمكانيات تعبيرية وجمالية قوية تؤكد أهمية المكان في تعريف نوعية فن الفيلم. كما إنّ شعرة المكان تتجاوز الأبعاد الفيزيائية لتشمل الجوانب العاطفية والنفسية. فالمكان يتحول إلى مساحة تتيح للشخصيات التعبير عن مشاعرها وأفكارها، مما يُعطي للعمل الفيلمي بعد أكبر. في هذا السياق، يُمكن أن يُعتبر المكان شخصية اعتبارية تتفاعل مع الشخصيات وتؤثر في مجريات الأحداث، مما يُعزز من فاعلية السرد ويعمق من التجربة الجمالية للمتلقّي. والمكان وما يحيط بالشخصية من ديكورات تصبح ترجمة بصرية تعبر وتعكس وبشكل متطور عن الجو النفسي للشخصية، وكذلك يمكن للمكان أن يكشف عن أعماق الشخصية ويسهم بفاعلية وديناميكية في إحداث تغييرات نفسية وروحية. إذ يُعتبر "انعكاس للشخصية وانعكاس للزمان... فهو مرآة للشخصية ومرآة الزمان في آن واحد" (Muslim, 2002, p. 16) وقد استطاعت الكاميرا أن تُفعل البعد الجمالي والفلسفي للمكان من خلال تكوينات بصرية دقيقة في الفضاءات الطبيعية المفتوحة، كالسهول والغابات، بحيث لم يعد المكان يُقدّم بوصفه خلفية سردية محايدة، بل كعنصر فاعل في البناء الدرامي والدلالي للمشهد. وهذا ما يؤكد (طه الهاشمي) بقوله "للمكان دلالة رمزية وفكرية في القص تجعله بنية أساسية من بناه" (Al-Hashimi, 2010, p. 69) ففي فيلم (المرأة) يوظّف المكان لخلق شعور بالحنين إلى الماضي والذكريات، إذ يتناول الفيلم قصة رجل يحاول استعادة ذكريات طفولته من خلال النظر في المرآة. فالمكان يعبر عن شعور بطل الفيلم بالبحث عن الهوية والذاكرة، وفي مشهد غسل المرأة لشعرها ما كان سقوط السقف بهذه الأجزاء إلا وصفاً تعبيرياً عن هدم البيت عاطفياً شيئاً فشيئاً وخراب العلاقات وبدأ الانفصال وفشل الزواج الذي تشيخ به المشاعر وتزداد منه التجاعيد وتؤدي بالجسد نحو الهاوية سريعاً والعمر الذي تتصاعد أرقامه رغم صغر حقيقته.

• شعرة الإضاءة واللون: نحو لغة الضوء واللون

اللون والضوء من الأدوات الجوهرية في صياغة البعد الشعري للسينما، لما لهما من أثر نفسي وجمالي. فهما لا يُستخدمان للزينة، بل "لتوجيه العين إلى تفاصيل من دون أخرى، فضلاً عن دورها للإيحاء، ورسم الشخصيات، وصياغة ارتباطات رمزية" (Dick, 2013, p. 165) اللون يحمل دلالات إيحاءية تعبر عن الحالة النفسية، أما الإضاءة تسهم في خلق الإيحاء وتشكيل الخطاب الفيلمي وإثراء شاعرية الأجواء، فهي الأداة التي تمنح العالم الفيلمي نبضه الداخلي، تُضيء جوانب الذات وتغلفها بهالة من المعنى، إذ يسعى صانع الفيلم لتوظيفها كمؤثرات ضوئية. من خلالها، يُبنى المزاج الصوري أذ "تنجذب عين المشاهد عادة إلى أكثر مناطق الصورة نصوعاً في إضاءتها أو أعلاها درجة أو أكثرها ثراء في الألوان" (Mascelli, 1983, p. 77) ومن خلال استكشاف أعمال كبار المخرجين نجد أن هذين العنصرين يلعبان الدور المحوري في بناء عالمهم السينمائي وتحقيق البعد الشعري، كما في (المرأة) لـ (تاركوفسكي)، إذ يغلب اللون البني الأصفر في مشاهد الماضي، مما يضفي طابعاً حليماً على الزمن، فيما يعبر الضوء عن المشاعر الداخلية. في (سولاريز)، يرمز اللون الأخضر للجذور والهوية، والألوان الباردة في الفضاء للعزلة. إذ يحمل كل لون دلالات رمزية معينة. "فالألوان الباردة (الأزرق، الأخضر، البنفسجي) توحى بالإحساس بالسكينة والاستلقاء والهدوء، وعادة لا تتصدر الصورة بل تميل إلى التراجع. أما الألوان الحارة (الأحمر، الأصفر، البرتقالي) فتوحى بالعدوان والعنف، وتتصدر الصورة باستمرار" (Abou Shady, 2006, p. 104) إذ إن المرجعيات الرمزية للألوان ترتبط بأثرها النفسي، وتصنيفه، وتنظيمه، حيث يُعد اللون تجربة حسية ذات بُعد نفسي غامض، يعمل كوسيلة لنقل المعلومات والإشارات الرمزية إلى المتلقّي. وقد جرى توظيفه في السينما الشعرية لأغراض متعددة، في فيلم الأزرق لـ (كيشلوفسكي)، يهيمن الأزرق في كل تفصيلا، ما يعكس عمق الحزن والانفصال، حيث شرارات اللون الأزرق حاسمة في قصة الفيلم لاستكشاف الحياة الداخلية لجولي (بطلة الفيلم). أما في (بيلا تار)، فيسود الرمادي كما في (حصان تورين)، لخلق شعور بالعزلة والضيق، أما الإضاءة تُستخدم لإبراز فلسفة المكان والشخصيات، إذ أنّ "الإضاءة هي العنصر الخلاق في تكوين الصورة وتعبيراتها، فهي تسهم في خلق جو المشهد، وخلق الإحساس بالعمق المكاني وخلق جو انفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية، وبإمكان الإضاءة أن تكفل وحدة البناء، وأن توضح معناه، مركزة الانتباه على ما هو مهم، تاركة في الظل التفاصيل غير الضرورية. ولا تعني الإضاءة بالضوء فقط،

بل بالظل أيضاً" (Dhahir, 1979, p. 1) ففي (ساتاتانغو) تسود العتمة، ويغيب التفاؤل البصري، أما في نهاية (حصان تورين) فيغرق المشاهد تدريجياً في ظلام دامس، تعبيراً عن تلاشي الوجود. الضوء، حين يُوظَّف بإتقان يشتمل على "عامل سيكولوجي هام... نربط بين الضوء الناصع... وبين السعادة... وبين الضوء المعتم... وبين الكآبة" (Clarke, 1968, p. 177) ومن ثم، فهو عنصر سيادي في تشكيل البُعد الشعري، حيث "يمثل الضوء عنصر ذا سيادة وأهمية في التصوير السينمائي لما يمتلكه من خواص فيزيائية تجعل من الصورة حادة التفاصيل أو معتمة أو أي شكل آخر كما يريد المخرج، فالضوء بعيداً عن وظيفته الأساسية التي ظهرت مع بدايات السينما، أي الحصول على تعريض مناسب وجيد، فن الاشتغالات الدرامية والنفسية هي من عمقت من أداء الإضاءة واشتغاله بشكل ملاصق مع الظلال، فكل منهما يكمل الآخر" (Al-Jubouri, 2018, p. 167) عند (تاركوفسكي)، كما في (المطارد)، يُستخدم الضوء الطبيعي وظلال النوافذ لتوليد طابع تأملي يتجاوز الزمن. أما (كياروستي) فيوظف الإضاءة الطبيعية لخلق تفاعل مباشر، كما في (طعم الكرز)، حيث تُمثل الغروب رحلة نفسية يعيشها المتلقي كما لو كانت جزءاً من تجربته الشخصية.

5. مؤشرات الإطار النظري

1. للسينما الشعرية خصوصية أسلوبية ترتكز على أنماط سردية غير تقليدية تلامس المستوى الشعري.
2. يتحرّر المونتاج في السينما الشعريّة من القيود الكلاسيكيّة للمونتاج الروائي، ويمنح أولويّة للإحساس والتأمل والاشتغال بطاقة تعبيرية عالية.
3. تشغل السينما الشعرية الزمان (الذاكرة، الذات، والواقع) عبر بنى سردية مفتوحة، وأزمنة متداخلة، وفضاءات تُقارب الحلم أكثر من الواقع الموضوعي، والمكان كعنصر كاشف لأعماق الشخصية، يؤدي دور حركي في إحداث تحولات نفسية وروحية.
4. يصنع التشكيل البصري (حركة، تكوين، اضاءة لون) مساحة لتجسيد التصورات الشعريّة والحالات النفسية بحسب مقتضيات الرؤية الفنية.

6. الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث: يشمل كافة النتاجات السينمائية التي تظهر التمثلات الشعريّة وتجسدها في بنيتها الفيلمية، وبالنظر لالتساع الكبير لمجتمع البحث، سيعتمد الباحث على اختيار عينة البحث بصورة قصدية لأسباب تم ذكرها في عينة البحث. عينة البحث: قام الباحث باختيار العينة القصدية المتمثلة بفيلم (حول الأبدية) للمخرج (روي أندرسون) (2019) ملائمتها لمتطلبات البحث وقدرتها الإيفاء بحاجات البحث وتحقيق أهدافه للوصول إلى النتائج المرجوة. أداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، عليه سيعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري. منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ويتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينة على وفق أداة واضحة ومحددة لتحقيق أهداف البحث.

7. تحليل العينة:

عن الفيلم: (حول الأبدية) تأمل في الحياة الإنسانية بكلّ ما تنطوي عليه من جمال وقسوة، من ألق وتفاهة. نسير في رحلة حاملة، تقودنا بلطف رواية أشبه بشهرزاد. تتساوى اللحظات العابرة في أهميتها مع الأحداث التاريخية: زوجان يطفوان فوق كولونيا الممزقة بالحرب؛ أب يتوقف في طريقه إلى حفلة عيد ميلاد ليربط حذاء ابنته تحت المطر الغزير؛ فتيات مراهقات يرقصن أمام مقهى؛ جيش مهزوم يسير نحو معسكر أسرى. يمزج الفيلم ما بين المديح والرتاء، ويقدم مشهدية فيسيفسانية لما هو إنساني أبدي، قصة لا نهائية، خالدة، عن زوال الكائن البشري ووجوده.

8. (1) للسينما الشعرية خصوصية أسلوبية ترتكز على أنماط سردية غير تقليدية تلامس المستوى الشعري.

استخدام أدوات السينما وحدها لا يبدو أنها تمنح صانع الفيلم فرادة فنية أو تميز جمالي بشكل خاص، إذ قد يتحول في هذا الإطار، إلى مجرد اسم ضمن قائمة طويلة لمن اشتغلوا في هذا الحقل دون أن يتركوا أثر واضح. إلا أن ما يميز السينما الشعرية عامة وسينما (روي أندرسون) على وجه الخصوص، هي قدرتها على شق مسار تعبيرية خاص، في تجاوز الأساليب التقليدية من خلال رؤية فريدة للإيمان، الدين، البيروقراطية، السياسة، الوجود، الهوية، الرغبة في الإحساس، والحب، وإيجاد المعنى في الجمال الحقيقي والبحث عن طريقة للشعور بالاكْتفاء. ففي الفيلم يغيب تماماً مفهوم الوحدة الدرامية وبنية الأحداث التقليدية، سواء من حيث الترتيب الزمني أو أسلوب الاسترجاع والاستباق. يعتمد الفيلم على لقطات ثابتة قصيرة، تتراوح بين اللقطة الواسعة والمتوسطة، تبدو كاللوحات البصرية التي تحمل في طياتها عوالم مضمرة من الأفكار والمشاعر المتناثرة، ذات الطبيعة الإيحائية التي تثير في المتلقي انطباعات متعددة تتجاوز النص السردية المباشر. يشهد الفيلم لحظة كسر الجدار الرابع في إحدى اللقطات، ما يعزز وعي المتلقي بتداخل المستويات السردية والتأملية، ويجسد صورة الإنسان ما بعد الحداثة في صراع متصل بين الروح والجسد. هذا الإنسان يعيش في مجتمعات متدهورة، تعبر عنها رمزية (الخريف) التي وردت على لسان شخصية في المشهد الافتتاحي حيث يقف رجل وامرأة يظهرهما للكاميرا يتأملان مدينة شاحبة وكأنها خرجت من ويلات حرب، في إشارة واضحة إلى فقدان الإنسان المعاصر لهويته الروحية. تتجسد في الفيلم حالة انحلال نفسي واجتماعي، حيث تبدو الشخصيات كآلات

بلا روح، تحركها قوة سلطوية واقتصادية تجرد الحياة من حيويتها وحيواتها المعنوية. يعكس الفيلم حالة الوجود الإنساني المعاصر الذي عجز عن إيجاد معنى أو هدف، فاقداً الأمل في مستقبل روحي، محاصر في وحدة فردانية كئيبة ومهزومة. هذا البحث المستمر في فيلم عينة البحث يتجلى في مشاهد متعاقبة تحمل خيالات أمل مكبوتة، تعكس هدوء قاتم أشبه بيأس متراكم أكثر من كونه طمأنينة، مما يعزز من البعد الشعري للسينما التي يقدمها. ففي المشهد قبل الدقيقة الأولى (0:35) وكذلك في الدقيقة (28:15)، يظهر زوجان يحومان في السماء ضمن لقطة طويلة ثابتة تمتد لقرابة ثلاث دقائق، دون أي قطع مونتاجي، بينما تتصاعد جوقة نسائية تمنح الصورة بعد سماوي. الكاميرا، التي نادر ما تتحرك، تتزاح ببطء نحو اليسار لتؤطر مشهد لمدينة مدمرة تتوسطها كنيسة، في تركيب بصري يمزج بين السكنية والخراب. تتجلى الخصوصية الأسلوبية للسينما الشعرية عبر انزياحها الكامل عن السرد التقليدي نحو بناء بصري تأملي يلامس جوهر الشعر؛ إذ الصورة تلمح وتنتفح على تأمل صامت، في مشهد يعيد تشكيل الزمان والمكان بوصفهما حالتين وجدائيتين. يتكرر هذا المشهد لاحقاً ضمن التكوين ذاته، ليؤكد البنية الدائرية والإيقاع التأملي للنص السينمائي، حيث يغدو التكرار فعل شعري وليس بوصفه بنية سردية، ويحل التجلي البصري محل العقدة والحبكة، فتتحول الصورة إلى استعارة حسية عن الحب أو الخلاص وسط الدمار، في مثال صارخ على انبناء الفيلم حول لحظات حسية معزولة تشكل مجتمعة قصيدة سينمائية صافية. وفي المشهد الخامس في الدقيقة (8:08) الذي تظهر فيه امرأة غير قادرة على الشعور بالعار، وهو أحد أقصر المشاهد وأكثرها حدة وجفاء، يتجسد الطابع الأسلوبية للسينما الشعرية من خلال انزياح واضح عن السرد التقليدي نحو بنية تصويرية قائمة على التكتيف والدلالة أكثر من الحدث. المشهد يقوم على لحظة معزولة تبدو كأنها بيت شعري مستقل داخل قصيدة سينمائية متفرقة. السيدة التي تقف وحدها في مكتب زجاجي شاق، تغلفها عزلة حضرية وصمت داخلي، تنظر إلى المدينة ثم إلى الكاميرا مباشرة، في فعل بسيط لكنه محمل بإيحاء مكثف، خصوصاً حين نسمع صوت الراوية تقول إنها "غير قادرة على الشعور بالعار". لا يشرح المشهد هذه الجملة ولا يضعها في سياق سببي بل يتركها معلقة كتشظ شعري يلمح لحالة إنسانية معقدة ربما اغتراب أو فراغ عاطفي أو حتى نصر باهت على الإحساس بالذنب. في هذا المشهد البنية السردية لا تبحث عن تفسير وإنما عن إحساس أذ إن اختزال الفعل إلى وقفة وتأمل وتحول الشخصية إلى رمز صامت يجعل من هذا المشهد مثال واضح على الشعرية البصرية التي تتجاوز المنطق السردية لصالح التأمل والاشتباك مع الأسئلة الأنطولوجية الصامتة.

وكذلك يتسم السرد في عينة البحث ببنية زمانية ومكانية غائمة، حيث تتقاطع المشاهد المتباعدة في نبرة تأملية واحدة تكشف عن زوال الوجود وتكرار الألم وانبعاث الجمال في تفاصيل الحياة اليومية. فالمشاهد، مثل الزوجين المحلقين في السماء أو الجندي الألماني المُقاد إلى الإعدام، لا توقر خلفيات سردية واضحة وإنما تكتفي بصور عالية الشعرية تُجسد مشاعر الحب الأبدية أو المصير الإنساني. المكان والزمان لا يُقدّمان بدقّة جغرافية أو تاريخية ويعملان كخلفية ضبابية للصورة الشعرية. وفي سياق آخر تتجلى الخصوصية الأسلوبية من خلال توظيف كسر جدار الرابع كأداة سردية غير تقليدية تتجاوز حدود القصة الكلاسيكية، كما في الدقيقة (04:19)، نظرة الرجل ذو الضغينة نحو الكاميرا وفي الدقيقة (12:35)، تجسد نظرة قسّ لحظة انكسار الإيمان. وفي الدقيقة (40:30)، فإن نظرة السجين نحو الكاميرا تخرج معاناته من الحيز الفردي إلى فضاء تأملي مشترك، حيث لا تعود المعاناة سجن ذاتي بل صورة إنسانية شاملة تستدعي التأمل في الحرية والقيود. في جميع هذه الأمثلة، لا يستخدم كسر جدار الرابع كسمة تقنية فحسب وإنما بوصفها أداة شعرية تذيب المسافة بين الذات الفيلمية والمتلقي، وتفعل نمط سردي ذاتي وتأملي يتجاوز التقليد ليغدو تجلي شعري للوعي والوجود. أما المشهد الأخير في الدقيقة (1:08:28) يشكل تنويع واضح للخصوصية الأسلوبية التي تميز السينما الشعرية، حيث يعتمد النسق السردية فيه على التكرار الدائري والتأمل البصري بدل من التطور الدرامي. نرى رجل تعطلت سيارته على طريق مهجور، بينما تمر الطيور في السماء الرمادية، في صدى بصري دقيق يحاكي مشهد الافتتاح حين كان الزوجان في الحديقة. لا يحدث أي تصاعد درامي أو انفراج سردي، بل يؤطر المشهد ضمن قوس مفتوح ينتهي حيث بدأ، في تكرار ساخر يؤكد فراغ العالم وتكراره العبيثي. وتعليق السارد "رأيت رجلاً، قد كان لديه مشكلة في سيارته" لا يمنحنا أي إحالة سببية بل يكرس حالة من الرصد الشعري المحايد، وفي الوقت ذاته تستدعي جماليات الصمت والتكرار والفراغ، وتحول المشهد إلى استعارة مرئية عن التيه الوجودي. هكذا يغدو (تعطل سيارته) هذا الحدث البسيط دلالة كونية عميقة، ويعرض ضمن رؤية سردية تنسم بالتأمل وتقترب من الشعر. وتشنح الصورة بطبقات من المعنى والوجدان. في هذا الإطار، تبرز خصوصية السينما الشعرية كأسلوب يعيد تشكيل العالم في محاولة لرصده أو رثائه هدهد، دون تفسير مباشر أو خط درامي واضح.

9. 2) يتحرر المونتاج في السينما الشعرية من القيود الكلاسيكية للمونتاج الروائي، ويمنح أولوية للإحساس والتأمل والاشتغال بطاقة تعبيرية عالية.

المونتاج في عينة البحث ليس مونتاج تقليدي قائم على العلاقات السببية أو الانتقال الزمني، بل هو مونتاج تأملي يتنقل بين مشاهد متفرقة، أشبه بصفحات من دفتر تأملات. كل مشهد يشكل وحدة مستقلة، يتم عرضه في لقطة واحدة طويلة بدون قطع داخلي، ما يعزز طاقة التأمل والبطء، ويمنح المتلقي مساحة ذهنية للشعور والانغماس في الجو العاطفي للمشهد. ففي الدقيقة (33:00)، يتسم المونتاج بالتحرك الكامل من القواعد التقليدية حيث يترك اللقطة ثابتة لفترة طويلة تسمح بتكثيف الإحساس بالانتظار والتوتر الداخلي للفتاة، مع

تجنب القطع أو الانتقالات السريعة التي قد تشتت الانتباه، مما يخلق فضاء تأملي يغمر المتلقي في حالة من الصمت والهدهد المفرطين؛ وصول الرجل في النهاية يعالج كمنقطة تحول هادئ ضمن إيقاع بطيء يسحب المتلقي بانسيابية نحو المشهد التالي، حيث يتداخل الصوت الموسيقي مع الصورة ليمنح المشهد بعد شعري يعبر عن المشاعر والتوترات الداخلية أكثر من تطور الحدث، فتتحول لحظة الانتظار إلى تأمل مكثف في الزمن والمكان، ويصبح المونتاج أداة تعبيرية تبيّن مساحة لتداخل المشاعر والتأويل بعيداً عن القيود الكلاسيكية للمونتاج والسرد الروائي. وبالإمكان تحديد تحرر المونتاج في عينة البحث كما يلي:

أولاً: غياب البناء السردى التقليدي واللجوء إلى شكل "المقطعات القصيرة" إذ يتكون الفيلم من سلسلة مشاهد مستقلة (33 مشهد)، كل منها قائم بذاته، ولا يخضع لمنطق سببي أو تراتب زمني. هذا الترتيب يحرر المونتاج من البناء الخطي التقليدي الذي يربط بين المشاهد عبر حبكة متماسكة. بدلاً من ذلك، يستخدم لخلق سيمفونية من الصور والتأملات حول الوجود، الوحدة، العبث، وفقدان المعنى. مثل مشهد "الزوجان الطائران" يفتتح الفيلم بصورة شعرية خيالية دون سياق مسبق، يليه مشهد واقعي تماماً لزوجين في حديقة ينظران إلى السماء. لا يوجد رابط سببي، بل رابط شعري تخيلي.

ثانياً: الإيقاع البطيء والتكوين الثابت للمشاهد إذ كل مشهد يصور بلقطة واحدة ثابتة مع غياب القطع الداخلي داخل المشهد الواحد، ما يعزز من حضور الزمن الخام والتأمل داخل الكادر. مثال: مشهد القس وهو يحمل الصليب يعرض بلقطة واحدة ثابتة تظهره يصعد الشارع وسط الحشود دون أي تدخل مونتاجي. هذا النمط من "اللامونتاج" (anti-editing) يسهم في تحرير زمن اللقطة من التقطيع الدرامي لصالح التأمل في الإيماء البسيطة والحدث الصغير.

ثالثاً: الانتقال بين المشاهد يبني على منطق شعري أو تخييلي إذ يصاغ المونتاج كمجال للارتجال الدلالي والخيال الذهني كما في بعض المشاهد التي تستدعي الأخرى كنوع من الاستدعاء الذهني، مثل مشهد القس الذي يصلب في كابوسه، ثم يظهر لاحقاً وهو يطلب عناية طبية لأنه فقد إيمانه. المشهدين متباعداً زمنياً، لكن المونتاج يربط بينهما عبر الحالة النفسية/الروحية.

رابعاً: المونتاج والصوت: يضيف التعليق مستوى جدي للمونتاج الزمني، حيث يعلق أحياناً على المشهد قبل حدوثه، أو خلاله، أو بعده. هذا الانزياح يولد شكل من التداخل الزمني بين الصوت والصورة، مما يحرر المونتاج من تطابقه الزمني التقليدي.

خامساً: الانفصال عن الدوافع السردية إذ أغلب المشاهد لا تحتاج إلى مبرر درامي. نرى رجلاً يخفي ماله تحت الفراش، أو امرأة تحرق إلى الأفق لأنها "لا تستطيع الشعور بالرجل". هذه المشاهد لا تترن من خلال سببية كلاسيكية بل بصورة تعبيرية عالية تحمل إحياءات رمزية أو وجودية، ما يعطي للمونتاج وظيفة تجميعية. تأملية أكثر منها سردية.

10. 3 تشتغل السينما الشعرية الزمان (الذاكرة، الذات، والواقع) عبر بنى سردية مفتوحة، وأزمنة متداخلة، وفضاءات تقارب الحلم أكثر من الواقع الموضوعي، والمكان كعنصر كاشف لأعمق الشخصية، ويؤدي دور حركي في إحداث تحولات نفسية وروحية.

على مستوى الزمان يوظف صانع الفيلم فصل الخريف بوصفه فضاء شعري يحمل دلالات زمنية عميقة، تقارب الحلم وتبتعد عن الواقع الموضوعي. تظهر صفة الخريف في أغلب المشاهد عبر ألوان باهتة، وضوء رمادي خافت، وأغصان الأشجار خالية من الأوراق وسكون يغلف الكادرات كما في مشهد رقم (14) في الدقيقة (25:35) لزوجين في منتصف العمر يضعون الزهور على قبر ابنتهما، ما يحيل إلى لحظة زمنية معلقة بين الحياة والموت وبين الذاكرة والنسيان. هذا الاستخدام يتناغم مع البناء السردى المفتوح للفيلم حيث تتعاقب مشاهد قصيرة بلا ترابط سببي تعبر عن تأملات في الألم، الحب، الإيمان، والفقد، ويعاد تشكيل الزمن فيها بوصفه تدفق داخلي يتقاطع فيه الماضي بالحاضر في فضاءات تشبه الحلم. إذ يجسد فصل الخريف في عينة البحث شعر بصري للذبول الإنساني، ووسيلة لترسيخ البعد الشعري في رؤية صانع الفيلم للعالم. وهو ما يشير إليه في بداية الفيلم في دقيقة (3:00) الزوجان اللذان يتأملان السماء موضحاً بداية فصل الخريف عبر الحوار "لقد حل شهر سبتمبر". إلا أن الزمن في الفيلم لا يسير إلى الأمام، بل يبدو وكأنه معلق، مجزأ، مفكك. لا توجد بداية ولا نهاية واضحة، بل مشاهد تتكرر أحياناً أو تعرض من زوايا مختلفة مما يمنح العمل طابعاً تأملياً ويشجع المتلقي على التفكير في المعنى. إذ يتجلى توقف الزمن في عينة البحث بوصفه مكوناً أساسياً في بنية السينما الشعرية التي يعتمدها صانع الفيلم، حيث يتحول الزمن من حلقة أحداث متتابعة إلى حالة ذهنية وجمالية راكدة تمثل عبثية الوجود وانعدام التقدم. يظهر هذا التوقف بوضوح في المشهد رقم (21) في محطة القطار الساعة المعلقة بمحطة الحافلات، التي تعطلت عقاربها واختل معها إحساس الزمن، في محيط مكتظ بالبشر العاجزين عن الحركة أو الفعل. تتكرر هذه الاستعارة في المشهد رقم (25) الأيام الأخيرة لهتلر، أسطوانة فونوغراف تدور أمام هتلر المهزوم، حيث لا صوت يسمع كأنها توثق صمت النهاية أو تكرار العدم يصبح الزمن فيها دائرة لا خط، توقف وليس تدفق، وهو ما يفعل البعد الشعري للصورة. هذا الانجماد المتكرر يتخذ بعد وجودي ويحول مشاهد الفيلم إلى لحظات تأمل عالقة بين الذاكرة والنسيان. كذلك يتخذ الزمن بعد غائم وغير محدد المعالم، وذلك من خلال استخدام متعدد لعناصر بصرية متباينة تنتمي إلى أزمنة مختلفة، فتبدو اللقطات كأنها متجزأة من حلم طويل يتداخل فيه الماضي بالحاضر من دون ترتيب زمني عقلائي. ففي بعض المشاهد، نلاحظ وجود حواسيب أو مسجلات صوت وكاميرات فوتوغرافية حديثة، بينما تظهر في مشاهد أخرى أسطوانات فونوغراف وأزياء قديمة تعود للقرن التاسع عشر أو أوائل العشرين، بل ونشاهد تمثيلات للحرب

العالمية الثانية وما تحمله من رموز تاريخية. هذا التشظي الزمني لا يقصد به التوثيق، بل يسهم في نزع السياق الزمني عن المشهد ليصبح قابل للتأويل، حيث يغدو الزمن ذاته عنصر واسع ومفتوح، غير مقيد بتراتب كرونولوجي. إن اندماج العناصر الحدائرية بالرموز التاريخية يخلق انطباع بأن الوجود الإنساني يدور في حلقة من التكرار، وأن معاناة البشر وأوهامهم تتجدد بأشكال مختلفة عبر العصور. بذلك، يصبح الزمن في الفيلم غير خطي تتداخل فيه الذكريات ما يعزز البعد التأملي والوجودي الذي تتميز به السينما الشعرية.

أما المكان، فيتمثل في البيوت الباردة، المكاتب الفارغة، الشوارع الخالية... كلها أماكن مصممة بعناية لتكشف فراغ داخلي أو قلق أنطولوجي. الكادرات داخل المكان ليست واقعية وهي أقرب إلى لوحات سريرية مشبعة بالصمت والانفصال، تقارب الحلم، بل وتقرب أحياناً من صفة الكوابيس. كما أن توظيف المكان لا يظهر بوصفه جغرافياً محددة، بل بوصفه حالة نفسية، ويغدو أحياناً خانق، دهليزياً، كما في مشاهد الأبواب والنوافذ التي تفضي إلى فضاءات أخرى، ما يعمق الشعور بأن العالم في حالة تيه أو فقد أو بحث دائم عن مخرج. في الدقيقة (22:30)، يمثل امتداد بصري لحالة نفسية من التشتت أو البحث عن مخرج. فيما يشرب القسيس النبيذ أمام فتحة تشبه بوابة رمزية لعالم داخلي مقلق، موحياً بضياء إيمانه أو ارتياكه الروحي. هذه الفتحات تؤسس لبنية بصرية تقاطع مع التجربة الشعرية للشخصيات، وتجسد رغبة ضمنية في الانفلات من الواقع أو التوغل في بعد داخلي غامض. يتكامل حضور هذه العناصر مع الإضاءة الخافتة والتكوين العميق للكادر، ليصنع كادر بصري يعبر عن التيه والانكشاف، ويضفي على المشهد مسحة من الغموض الشعري. وما يزيد من وقع تأثير تلك الأماكن، الإضاءة الكالحة، والدرجات اللونية الباهتة للديكور والملابس وغيرها، المائلة أساساً إلى البني والرمادي والبيج والأخضر. كذلك، الأداء الآلي للشخصيات، وطريقة كلامها وكيفية تلفظها للحواريات. هناك أيضاً الصبغة اللونية المائلة إلى البياض الرخامي، بياض الموت، الذي يصنع صانع الفيلم به شخصياته. إذ لا يقدم المكان كخلفية محايدة وكأن كل موقع في الفيلم يسرب شيء من الحزن المتجمد في النفوس. كما في الدقيقة (19:42)، يوظف المكان بوصفه عنصر سردي كاشف لأقصى درجات التهميش الإنساني، حيث يظهر فنان شارع بلا أرجل يعزف في نفق معتم تحت الأرض، هذا الكادر المنخفض والمعزول يعمل كامتداد بصري ووجودي لحالة البطل النفسية، إذ يعكس الانفصال التام عن العالم العلوي - عالم الظهور والتفاعل - ليكون تمثيل شعري للعزلة والصمت الذي يلف وجوده. وبالإمكان القول إن صانع الفيلم وظف المكان عبر ثلاث وثلاثين مشهد تكون فيه الشخصيات في فضاءات هادئة لكنها مشحونة: على أرصفة القطارات، في محطات الحافلات، داخل الكنائس الباردة، غرف النوم الخالية، أنفاق المترو، أو حتى طافية في سماء ضبابية. كل مكان يبدو وكأنه يمسك بالشخصيات من الداخل، يقيدتها: الوحدة، الذهول، الغضب المكتوم، الألم الباهت، اللامبالاة. لا أحد يتحرك بحرية في فضاءات صانع الفيلم، فالحركة الوحيدة الحقيقية تحدث في الداخل: انزلاقات خفية في الروح، انكسارات صامتة، أو تشظي بطيء في الإيمان والمعنى. المكان لا يحضن الشخصيات، بل يكشف ضعفها ويعري أعماقها. إذ يقدم أماكن بطيئة، لكنها تفتح أبواب على اتساعات النفس، وتخلق تحولات روحية.

11. (4) يصنع التشكيل البصري (حركة، تكوين، اضاءة لون) مساحة لتجسيد التصورات الشعرية والحالات النفسية بحسب مقتضيات الرؤية الفنية.

التشكيل البصري في عينة البحث، يتخذ طابع تشكيلي صارم؛ التكوين الساكن، الإضاءة المحايدة الشاحبة، الألوان الرمادية والبيج والبني، كلها تسهم في خلق عالم شعري متجمد، كأنه خارج الزمن. الكاميرا لا تتحرك، المشهد يقدم من زاوية واحدة، بحس مسرعي ولوحة تشكيلية. هذا السكون البصري ينتج طاقة شعرية عالية، ويعبر عن حالات إنسانية عميقة مثل العزلة، الندم، الغفران، أو الانتظار. في الدقيقة (2:30)، يظهر الزوج وزوجته وهما يتأملان السماء والطيور في لحظة ساكنة مشبعة بالشعرية، حيث تطوق الصورة بمجموعة لونية متقنة تبدأ بالأزرق الحزين، مروراً بالبني، فالأحمر القاتم، وتنتهي بالأصفر المشع بالأمل. تعمل هذه الدرجات اللونية على تشكيل المشهد بصرياً، وفي الوقت نفسه تنشط أبعاده النفسية وتعمق أثره الشعري، وتسهم في توليد شعور داخلي متأرجح بين الغرابة والألفة، بين الحزن والسكينة. الكادر المتزن والثابت، الخالي من الحركة، يمنح الصورة بعد تأملي أقرب إلى اللوحة الزيتية، بينما يمنح التكرار البصري في بنية الفيلم انطباعاً بالعالم المعلق، الذي رغم بساطته الظاهرية، يحمل في طياته أسئلة اجتماعية وسياسية وإنسانية. كل عنصر بصري يعمل من أجل استدعاء الإحساس، في تجربة تستثير المتلقي على نحو داخلي، وربما تطهيري، ليتأمل صراع الإنسان وفرحه وتوقه العميق للمعنى. وفي المشهد الافتتاحي، الذي يتكرر في الدقيقة (28:17)، يظهر زوجان محلّقان فوق مدينة مجهولة، ملتصقين ببعضهما في وضعية ساكنة، وكأنيهما شخصان رمزيان يراقبان الوجود من الأعلى. لا حركة تذكر في الكادر، سوى انسياب بطيء يوحي بالتيه أو الحلم، بينما يهيمن على التكوين الضباب الرمادي الثقيل الذي يغلف المدينة بأسى بصري واضح. اللون الرمادي، بتدرجاته الكئيبة، يعكس برودة الطقس ويعبر في الوقت نفسه عن جمود نفسي واجتماعي يخيم على المشهد، ويبعث شعور بالكآبة والاعتراب. على خلاف الحيوية البصرية التي قد ترتبط بلوحات كلاسيكية، يقدم هذا المشهد بألوان باهتة وبإيقاع بصري هادئ، ليوصل إحساس وجودي عميق بالفراغ والوحدة. يأس الزوجين، وهما يحومان بصمت فوق المدينة، يضيف طبقة من التأمل والحزن ويصبح التشكيل البصري بذلك وسيط فعال لنقل الإحساس غير مبالي بأهمية نقل الحدث الذي يتكون من التشكيل البصري أساساً. كذلك يتكرر حضور الشكل الدائري في مشاهد متعددة، بوصفه وحدة بصرية تسهم في بناء تصورات شعرية وتجسيد حالات نفسية معقدة، من خلال التشكيل الصوري المدروس. تظهر العجلة، سواء في دراجة أو عربة

طفل كعنصر دائري يدور في فراغ زمني ومكاني، يتعزز هذا المعنى البصري في الدقيقة (42:43) بساعة معلقة في محطة لا تتحرك عقاربها، فتضاف إلى مشهد الحافلة المعطلة والمكتنزة بالركاب في الدقيقة (10:44)، ما يخلق إحاء باللاجدوى والدوران داخل حلقة مغلقة. وكذلك في الدقيقة (53:51)، تدور أسطوانة فونوغراف بصمت أمام هتler المهزوم، وكأنها تسجل صمت النهاية أو عبثية التاريخ. في تأكيد شعري على التوقف والتكرار والعجز الجماعي. هذه التكرارات البصرية توظف كوسائط تعبيرية تعمق الإحساس بالجمود والانتظار، بعيداً عن أي بعد زخرفي أو تزييني. وتحاكي الحيرة الوجودية التي تسكن الإنسان في عالم مفكك وفاقد للمعنى. ومن خلال الدخان الأسود الذي يعلو في سماء العديد من المشاهد كما في مشهد (الزوجان المحلقان في السماء، الرجل ذو الضغينة، والفتاة التي تنتظر في المحطة) يشكل موقعه في الخلفية كتكوين بصري ثابت، يملأ السماء ويخفق الأفق، فتبدو السماء معتمة ومغلقة، خالية من أي إشراق أو أمل، مما يضيف إلى المشهد شعور بالركود والثقل النفسي. يكتف صانع الفيلم من خلال هذا العنصر لخلق الشعور بالانقباض الوجودي كما يعمق حالة الكآبة الجماعية التي تعترى الشخصيات والعالم المحيط بها لتصبح الصورة من خلاله أداة شعرية تعكس رؤية فنية لصانع الفيلم ترى في الجمود إشارة على الوعي المتألم بالزمن. وفي الدقيقة (17:04:1)، يظهر مشهد لجنود يسرون في خط طويل لا ينتهي، على أرض مغطاة بالثلج، تحت سماء باهتة. التشكيل البصري يخلق لوحة شعرية صامتة تتجاوز المباشرة حيث تجسد حركة السير البطيئة والمتكررة استسلام عام لمصير محتوم. الإضاءة الرمادية الباردة تضي شعور بالكآبة والجمود، وكأن الزمن نفسه قد توقف. لا نسمع سوى صوت السارد يقول: "رأيت جيشاً مهزوماً يسير إلى معسكرات السجن"، جملة موجزة تحمل الصورة بمستوى شعري وتأمل عميق. التكوين المتوازن، والخط المستمر لأجساد الجنود، يحول المشهد إلى استعارة بصرية للهلاك الجماعي ولامتداد ما تخلفه الحروب من فقدان. إن هذا التكرار في الشكل والحركة، يجعل من المشهد صورة شعرية مشبعة بالإحساس بالضيق واللاجدوى.

12. الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. كل لقطة تحمل دلالة شعرية تتجاوز الحدث الظاهري، لتلامس بعد وجودي عميق.
2. للبناء السردى (غير الخطي) دور مهم في بناء شعرية الفيلم من خلال التجسيد الفعال الذي تمكن من خلاله على تحقيق الوعي والذكريات لدى الشخصيات.
3. شخصيات الفيلم لا تحكمها قوانين المنطق أو التطور الدرامي الكلاسيكي. بعضها لا يعرف اسمه، ولا خلفيته، بل يظهر في لحظة شعرية مكثفة، ليؤدي فعلاً دالاً، ثم يختفي. هذا التهميش المتعمد لهويات الشخصيات يتيح لصانع الفيلم التعبير بحرية عن رؤيته الذاتية للوجود، ويحرر الفيلم من أي التزام واقعي أو سردي.
4. يتخذ الحوار موقع ثانوي في البناء السردى.
5. صانع الفيلم الشعري يعيد تشكيل أبعاد الزمان والمكان، مما يتيح للمتلقى الغوص في أعماق ذكرياته الخاصة.
6. التشكيل البصري، يتخذ طابع تشكيلي صارم؛ التكوين الساكن، الإضاءة المحايدة الشاحبة، الألوان الرمادية والبيج والبني، كلها تسهم في خلق عالم شعري متجمد، كأنه خارج الزمن. الكاميرا لا تتحرك، المشهد يقدم من زاوية واحدة، بحس مسرحي ولوحة تشكيلية. هذا السكون البصري ينتج طاقة شعرية عالية، ويعبر عن حالات إنسانية عميقة مثل العزلة، الندم، الغفران، أو الانتظار.

الاستنتاجات:

1. الفيلم الشعري مليء بالعناصر والأشياء المألوفة التي تتكرر، لكنها تظهر في كل مرة بتوظيفات ودلالات جديدة. تحمل في طياتها معاني متعددة، مرتبطة بالرمزية الدينية، الأبعاد الأسطورية، أو الاستبطان النفسي، مما يضيف على الفيلم عمق فكري وروحي استثنائي.
 2. شعرية اللقطة تتجلى عندما تتجاوز الصورة مجرد نقل الحدث إلى خلق تجربة حسية جمالية وتأملية، حيث تناسب وفق منطق أشبه بالإيقاع الشعري، مما يمنحها قدرة على استدعاء المشاعر والأفكار بعيداً عن تراتبية السرد التقليدي.
 3. يعتمد الفيلم الشعري بنية سردية مفككة ومفتوحة، بدلاً من تقديم حبكة واضحة، منشغلاً بسبر أغوار الوعي، عبر قفزات زمنية وفجوات درامية تمثل تجلياً لحالات ذهنية أو نفسية.
 4. الأزمنة والأمكنة، متداخلة ومتشابكة الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر، الحقيقة والخيال، الواقع والوهم، تتعرض للمحو والإزالة، أو تبدو ضبابية وغير واضحة، العوالم الداخلية والخارجية تتشابك بحيث يصعب التمييز بينها.
 5. لا يخضع المونتاج لقواعد القطع السردى الكلاسيكي، بل يعتمد على تدفق تيار الوعي والارتباط العاطفي بين اللقطات.
 6. تركز طبيعة الفيلم الشعري على أولوية الصورة في مخاطبة المتلقي، حيث لا يعد الفعل الدرامي هو العنصر المركزي، بل يتم استبداله بتركيب بصري مكثف يحمل دلالات عميقة وتأملية، مما يمنح الصورة سلطة المعنى ويجعلها مرآة للوجدان الإنساني.
- التوصيات: يوصي الباحث بإقامة ندوة علمية في قسم السينما والتلفزيون تتناول السينما الشعرية من محاور مختلفة.
- المقترحات: يقترح الباحث إجراء الدراسة الاتية: شعرية التشكيل الصوري في أفلام سيرغي باراجانوف.

Conclusions:

1. The poetic film is rich in familiar elements and recurring objects, yet they appear each time with new functions and meanings. These elements carry layered connotations—religious symbolism, mythological dimensions, or psychological introspection—granting the film exceptional intellectual and spiritual depth.
2. The poetics of the shot emerge when the image transcends the mere transmission of events to create a sensory, aesthetic, and contemplative experience. It unfolds according to a rhythm akin to poetic flow, endowing it with the power to evoke emotions and ideas beyond the constraints of traditional narrative structure.
3. The poetic film relies on a fragmented and open narrative structure instead of a clearly defined plot, focusing on probing the depths of consciousness through temporal leaps and dramatic gaps that manifest mental or psychological states.
4. Time and space appear intertwined and overlapping, with the boundaries between past and present, reality and imagination, truth and illusion often blurred, erased, or rendered ambiguous. The inner and outer worlds interweave in such a way that distinguishing between them becomes difficult.
5. Montage does not adhere to the rules of classical narrative editing; instead, it follows the flow of consciousness and emotional connections between shots.
6. The essence of the poetic film lies in prioritizing the image as a means of addressing the viewer. Dramatic action is not the central element; rather, it is replaced by an intensive visual composition laden with deep and contemplative meanings, granting the image the authority of meaning and rendering it a mirror of human emotion.

References

1. Abdel-Majid, A. A. (2003). *The Formation Of Beauty In The Directions Of Contemporary Cinema*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
2. Abou Shady, A. (2006). *The magic of cinema*. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
3. Agel, H. (2005). *The Aesthetics of Cinema*. (I. Al-Aris, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
4. al-Falsafi, A.-M. (1982). *Saliba, Jamil*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
5. Al-Ferjani, M. A. (1984). *The art of the documentary film*. Tripoli: Arab Book House.
6. Al-Haffar, A. M. (2019). *The aesthetics of the short film*. Arts and Literature Studies Series.
7. Al-Hashimi, T. (2010). *Genre classification of the screenplay*. Cairo: Al-Thaqafiya Publishing House.
8. Al-Jubouri, H. A. (2018). Employing lighting to express the cinematic personality duplication. *Al-Academy Journal*, 89, 167-180.
9. Alloush, S. (1985). *Dictionary of contemporary literary terms*. Beirut: ar al-Kitab al-Lubnani.
10. Al-Razi, M. i. (1981). *Mukhtar al-Sihah*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
11. Al-Sudani, A. A. (2006). *The semantic formation of ideological meaning in Arab television drama*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Al-Sunaid, Y. (2024). *Aesthetics in cinema*. Al-Khobar, Saudi Arabia: Jusoor Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.
13. Andrew, J. D. (1987). *Major film theories*. ((. F. Al-Rashidi, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Organization.
14. Askand, A. (2017). *War Haiku: The Impact of Bullets from Around the World*. Amman: Dar Al-Fadaat for Publishing and Distribution.
15. authors, Various. (2010). *Surrealism in the eyes of mirrors*. (A. Saleh, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
16. Bashara, J. (2024). *Modernity and Experimentation in Contemporary Cinema*. Baghdad: Sumer Film Magazine Publications.
17. Bazin, A. (1968). *What is cinema?* (R. Francis, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
18. Bishlawy, K. (2005). *Dictionary of Film Terms*. Cairo: Egyptian General Book Organization.
19. Boggs, J. M. (1995). *The art of watching films*. (W. Abdullah, Trans.) Cairo: General Egyptian Book Organization.
20. Chicherin, A. F. (1974). *deas and Style*. (H. Sharara, Trans.) Baghdad: Ministry of Culture Publications.
21. Clair, R. (1979). *Cinema of Yesterday and Cinema of Today*. (M. Saleh, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
22. Clarke, C. G. (1968). *Professional cinematography*. (S. A. Flayeh, Trans.) UAE: Ministry of Culture and Information.
23. Cocteau, J. (2012). *The art of cinema*. (T. Fateh, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Publications.
24. Deleuze, G. (2014). *Cinema 1: The movement-image*. (J. Chouaib, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
25. Dhahir, F. M. (1979). *Light and color*. Beirut: Dar Al-Qalam.
26. Dick, B. F. (2013). *Anatomy of film*. (M. M. Al-Asbahi, Trans.) Damascus: General Organization for Cinema.
27. Frampton, D. (2009). *Filmosophy: Toward a philosophy of cinema*. (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
28. Fulton, A. (1985). *Cinema: Machine and art*. (S. E.-D. Kamel, Trans.) Cairo: Misr Library.
29. Ghaban, S. S. (2013). *Artistic Processors of Scenes of Dreams in The Narrative Cinematic Discourse*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
30. Giannetti, L. D. (1981). *Understanding cinema*. (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.
31. Gilson, R. (2000). *Jean Cocteau on the Cinema Screen*. (F. El-Ashry, Trans.) National Translation Project.
32. Gournou, M. T. (2007). *Dictionary of Film Terms*. (F. Bashour, Trans.) Damascus: General Cinema Corporation.
33. Grammont, R. L. (1977). *Contemporary cinema*. (M. Badawi, Trans.) Geneva: Tradexim.
34. Hassan, A. M. (2011). *The semiotic employment of the poetic trend in the realistic and impressionistic*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
35. Ibn Manzur, A. a.-F. (1955). *Lisan al-Arab* (Vol. 1). Beirut: Dar Sader.
36. Ibrahim, M. M. (2018). *Sculpted time: A study in the temporal structures of contemporary cinematic narrative*. Baghdad: Al-Fath Library.
37. Jackson, K. (2008). *Sound Cinema*. (A. Khudr, Trans.) Damascus: General Cinema Corporation.

38. Jiyad, K. A. (2010). *Transitions between narrative structure and aesthetic enrichment in the feature film*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
39. Kappenberg, C. (2013). Film as poetry. *The International Journal of Screendance*, 3, 184-214. doi:<https://doi.org/10.18061/ijds.v3i0.5734>
40. Lawson, J. H. (2002). *The creative process of cinema*. (A. D. Al-Din, Trans.) Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
41. Lindgren, E. (1972). *The art of the film*. (F. Tohami, Trans.) Cairo: Egyptian Book Organization.
42. Lotman, Y. (2006). *An introduction to the semiotics of film*. (N. Al-Dabbas, Trans.) Damascus: General Organization for Cinema.
43. Lumet, S. (2014). *Making movies*. (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
44. Maas, W. (1963). Poetry and the film: A symposium. *Film Culture*(29), 55–63.
45. Madanat, A. (2021). *Writings in Understanding Cinema*. Amman: Khutut wa Zilal Publishing & Distribution.
46. Mahdi, A. M. (2014). The Aesthetics of Experimentation in Short Television Films. *Al-Academy Journal*, 69, 190-207.
47. Martin, M. (2017). *The cinematic language*. (S. Makawi, Trans.) Cairo: qlam Arabiya for Publishing and Distribution.
48. Mascelli, J. V. (1983). *The five C's of cinematography: Motion picture filming techniques*. (H. Al-Nahas, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
49. Mitry, J. (1997). *Experimental cinema*. (A. Awaish, Trans.) Damascus: General Cinema Organization.
50. Mitry, J. (2009). *An Introduction to Aesthetics and the Psychology of Cinema*. (A. Oweishq, Trans.) Damascus: The General Organization for Cinema.
51. Mohammed, M. A. (2019). *Representations of the Romantic Trend in Arab Television Drama*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
52. Morsi, A. K., & Wahba, M. (1973). *Dictionary of cinematic art*. Cairo: General Egyptian Book Organization.
53. Muslim, T. A. (2002). *The genius of image and place*. Amman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
54. Mustafa, I. e. (2004). *Al-Mu'jam al-Wasit* (4th ed.). Cairo: Al-Shuruq International Bookstore.
55. Nadhim, H. (1994). *Concepts of Poetics*. Beirut: Arab Cultural Center.
56. Nichols, B. (1976). In Movies and Methods (The Cinema of Poetry Pier Paolo Pasolini). *University of California Press*, 1, 542–558.
57. Nichols, B. (1976). The cinema of poetry: Pier Paolo Pasolini. In Movies and methods. *Berkeley, CA*, 1.
58. Nichols, B. (2007). *Films and Methods*. (H. Bayoumi, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
59. Saleh, A. (2011). *Abbas Kiarostami: Cinema embroidered with innocence*. Beirut: Arab Institute for Research and Publishing.
60. Saleh, A. (2013). *The cinematic world of Theo Angelopoulos*. Bahrain: Ministry of Culture and Information.
61. Saleh, A. (2020). *The poetics of cinema*. Dammam: Arab Literature Center.
62. Sarmini, S. (2005). *On Poetic Cinema*. Abu Dhabi: Al-Mujtama' Al-Thaqafi.
63. Shimy, S. (2013). *he Cinematic Image: From Silent Cinema to Digital Cinema*. Cairo: General Authority for Cultural Palaces.
64. Solintrer, J. (2006). *Art criticism*. (F. Zakaria, Trans.) Alexandria: Dar Al-Wafa for Printing and Publishing.
65. Tarkovsky, A. (2006). *Sculpting in Time*. (A. Saleh, Trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
66. Tarous, M. (2019). Poetic Cinema: From the Formalists to Pasolini. *Cinephilia*, 19, pp. 26-28.
67. Vogel, A. (1995). *Cinema as a Subversive Art*. (A. Saleh, Trans.) Beirut: Dar Al-Kunuz Al-Adabiyya.
68. Youssef, A. M. (2001). *The attraction of the cinematic image*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadid Al-Muttahidah.