مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الخامس والعشرون **1442هـ/2021م** **العدد التاسع والأربعون**

رئيس التَّحرير

أ. د. نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

مدير التَّحرير

د. منتهى أرتاليم زعيم

هيئة التَّحرير

أ. د. أحمد إبراهيم أبو شوك

أ. د. محمَّد سعدو الجرف

أ. د. جمال أحمد بشير بادي

أ. د. وليد فكري فارس

أ. د. مجدي حاج إبراهيم

أ. د. عاصم شحادة علي

أ. د. جودي فارس البطاينة

أ. م. د. أكمل خضيري عبد الرحمن

أ. م. د. عبد الرحمن حللي

د. فطمير شيخو

د. همام الطباع

المصحّح اللُّغوي

د. أدهم محمد علي حموية

المساعد الإداري

أيدا حياتي بنت محمد سندي

الهيئة الاستشارية

محمد كمال حسن ـــــ ماليزيا
محمد نور منوطي ـــــ ماليزيا
عبد الحميد أبو سليمان - السعودية
حسن أحمد إبراهيم ـــ السودان
يوسف القرضاوي ـــــ قطر
فكرت كارتشيك ـــــ البوسنة
محمد بن نصر ـــــ فرنسا
عبد الخالق قاضي ـــــ أستراليا
بلقيس أبو بكر ـــــ ماليزيا
عبد الرحيم علي ـــــ السودان
رزالي حاج نووي ـــــ ماليزيا
نصر محمد عارف ـــــ مصر
طه عبد الرحمن ـــــ المغرب
عبد المجيد النجار ـــــ تونس

فتحي ملكاوي - الأردن

Advisory Board

Mohd. Kamal Hassan, Malaysia
Muhammad Nur Manuty, Malaysia
AbdulHamid AbuSulayman, Saudi Arabia
Hassan Ahmed Ibrahim, Sudan
Yusuf al-Qaradawi, Qatar
Fikret Karcic, Bosnia
Mohamed Ben Nasr, France
Abdul-Khaliq Kazi, Australia
Balqis Abu Bakar, Malaysia
Abdul Rahim Ali, Sudan
Razali Hj. Nawawi, Malaysia
Nasr Mohammad Arif, Egypt
Taha Abderrahmane, Morocco
Abdelmajid Najjar, Tunisia
Fathi Malkawi, Jordan

© 2021 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

ISSN 1823-1922 & eISSN: 2600-9609 الترقيم الدولي

Correspondence مراسلات المجلة
Managing Editor, *At-Tajdid*
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (603) 6421-5074/5541
E-mail: tajdidiium@iium.edu.my
Website: https://journals.iium.edu.my/at-tajdid/index.php/Tajdid

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6421-5014, Fax: (+603) 6421-6298
Website: http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop

الآراء المنشورة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها

التجديد

مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الرابع والعشرون | **1441هـ/2020م** | **العدد السابع والأربعون**

المحتويات

كلمة التَّحرير	**هيئة التَّحرير**	8 - 5
بحوث ودراسات		
■ ترجمة الأفلام السينمائية بين السترجة والدبلجة: دراسة وصفية تحليلية لفيلم "أسد الصحراء"	مجدي حاج إبراهيم أمنية أحمد عبد الونيس إبراهيم	45 - 9
■ شاعرية الدلالات اللفظية في قصيدة "بهجة الدنيا" لمؤيد حجازي	نصرالدين إبراهيم أحمد حسين نجية حسين التّهامي أمل يونس محمد إرحيم	75 - 47
■ التناص العلمي في نقد التوراة بين ابن حزم الأندلسي والسموأل المغربي	نبيل عبده أحمد إبراهيم محمد زين	117 - 77
■ أحكام الحضانة: دراسة فقهية في ضوء قانون الأحوال الشخصية الكويتي	فاطمة أحمد محمد العلي	146 - 119
■ القصة القرآنية: قراءة فنية في شخصية نوح عليه السلام ورمزيتها	أسماء أحمد عناقرة	169 - 147
■ التقنيات السينمائية في شعر حسن	نجية حسين التّهامي	188 - 171
■ ما بعد الإنسان وما بعد الإنسانوية: مقدمة في المفاهيم الاتجاهات النقدية	عادل خميس الزهراني	214 - 189
■ عُمَان والقرصنة البحرية: دراسة في التراث الفقهي الإباضي	أنكه إيمان بوزنيته سعيد بن راشد الصَّوَّافي	247 - 215
■ الخطاب الوجداني في القرآن الكريم وأثره في التفكير والتربية الإبداعية	عاصم شحادة علي غالية محمد عيسى علي	279 - 249
■ توظيف التفكير النقدي في إدارة المواقف وحلّ المشكلات: أمثلة من صحيحي البخاري ومسلم	بشار بكور	320 - 281
■ المصطلحات الموسوعية في الفكر النحوي العربي: قراءة تأصيلية	أدهم محمد علي حموية همام الطباع	352 - 321

ترتيب البحوث في المحتويات حسب وصولها واستكمالها

بحوث ودراسات

التجديد

المجلد 25، العدد 49 (2021/1442) 171-188
حقوق الطبع محفوظة لـ IIUM Press
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
ISSN: 1823-1926 (Print)
eISSN: 2600-9609 (Online)

التقنيات السينمائية في شعر حسن السوسي

Cinematic Techniques in the Poetry of Hassan al-Sousi

Teknik Sinematik dalam Puisi Hassan al-Sousi

نجية حسين التّهامي*

ملخص البحث

يستند كلّ من الفنّين؛ الشعر والسينما، إلى مرجعيات خاصّة قد لا تتشابه في جميع مكوّناتها، فكما يستعصي على الشعر الانتقال إلى عالم حسي بصري؛ لا تصل السينما إلى سبر أغوار القصيدة، إلا أن العلاقة بينهما تتجلى في القيمة البنيوية بالدرجة الأساس، فهما جنسان فنيان متقاربان يبحثان في القضايا الإنسانية نفسها، ولكن بأساليب ومعطيات شكلية متباينة، فإذا كانت السينما سردية مرئية، فإن الشعر سردية حكائية، ولا تقف علاقة السينما والشعر عند هذا الحد من التقارب، وإنما تتعداها إلى المشاركة والمبادلة الفعلية بالتقنيات الفنية والأساليب العلمية؛ لينتج عن ذلك تجانس وتمازج ومنفعة بين هذين الفنين؛ الشعر بوصفه نوعًا أدبيًّا، والسينما بوصفها جنسًا فنيًّا، ويسعى هذا البحث إلى أهداف أساس؛ منها الكشف عن التقنيات السينمائية داخل نصوص الشاعر الليبي حسن السوسي مادةً نصيةً شعريةً حكائيةً؛ بوساطة المنهجين الوصفي والتحليلي، وعبر حراكية الكاميرا والتحكم في أبعاد الصورة، وكذلك إيقاع اللقطة بين زوايا النظر، والتعتيم والإضاءة، ومونتاج العدسة بين التقريب والتبعيد، ويقف البحث على نتائج مهمة؛ منها التداخل بين حقلَين؛ أحدهما مكتوب مرئي، وآخر مكتوب غير مرئي، وكشف المقاربات والمجانسات السياقية والفنية والفكرية بين الشعر والسينما، وأن العبور من حقل الشعر إلى فن السينما؛ يقف بنا على رصيف جديد يؤدّي إلى سَيْنَمَةِ الصورة الشعرية بتقنيات حديثة.

* أستاذة مساعدة بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي الإسلامي والعلوم الإنسانية لجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا، البريد الإلكتروني: najwatuhami@iium.edu.my

الكلمات المفتاحية: السينما، الشعر، التقنيات، الصورة، حسن السوسي.

Abstract

The arts of poetry and cinema rely on unique and dissimilar reference points and devices. For example, it is difficult for poetry to have the visual power of cinema. Comparably, cinema cannot have the same impact as a poem. The relation between cinema and poetry is realized in their structural value as artistic genres that address the same human issues, yet through different forms and styles. Cinema and poetry also share and exchange artistic techniques and methods that make these genres similar, harmonious and beneficial to each other. This paper seeks to explore the cinematic techniques in the works of Libyan poet, Hassan al-Sousi, as narrative poetry texts. The paper employs descriptive and analytical approaches and focuses on issues such as camera movement, image dimensions, controlling perspective and zooming, and dimming and lighting. The paper offers important findings on the interrelation between a visual and a non-visual field, the contextual and artistic similarities between cinema and poetry, and the cinematization of poetry using modern techniques as a poet crosses from the art of poetry to the art of cinema.

Key words: Cinema, poetry, techniques, image, Hassan Al-Sousi.

Abstrak

Setiap seni sama ada daripada kategori puisi atau sinema bersandarkan pada rujukan khas yang mungkin tidak sama dalam semua komponennya. Sukar bagi puisi untuk berpindah ke dunia deria visual. Sinema tidak mencapai kedalaman seperti puisi tetapi hubungan antara kedua-duanya terserlah dalam nilai penstrukturan asas kerana keduanya-duanya adalah dari jenis seni yang hampir sama dalam mencari isu-isu berkaitan kemanusiaan. Namun, dengan kaedah dan data tertentu, jika sinema adalah naratif visual, maka puisi adalah naratif anekdot. Hubungan sinema dan puisi tidak berhenti pada titik penumpuan ini, melainkan melampaui hubungannya dengan penyertaan dan pertukaran yang berkesan di antara kaedah seni dan kaedah saintifik, untuk menghasilkan keseragaman dan manfaat daripada kedua-dua seni ini. Puisi sebagai genre sastera, dan sinema sebagai genre artistik. Penyelidikan ini bertujuan mencari tujuan asas; salah satunya adalah pengungkapan teknik sinematik dalam teks penyair Libya Hassan al-Sousi sebagai bahan teks puisi naratif dengan menggunakan pendekatan deskriptif dan analisis, dan melalui dinamika kamera dan kawalan dimensi gambar, serta irama tangkapan antara sudut pandangan, kegelapan dan pencahayaan, dan montaj lensa antara zoom masuk dan zoom keluar. Hasil kajian ini mendapati bahawa pertindihan antara dua bidang; salah satunya ditulis kelihatan, dan yang lain ditulis tidak dapat dilihat, dan ia mengungkapkan pendekatan konstekstual, asrtistik dan intelektual antara puisi dan sinema, dan bahawa persimpangan dari bidang puisi ke seni sinema berdiri bersama kita dalam membawa pengembangan imej puitis baru dalam teknologi moden.

Kata kunci: Sinema, Puisi, Teknik, Gambaran, Hassan al-Sousi

مقدمة

لكلِّ فنٍّ أدواته التعبيرية ووسائله الفنية التي تمدُّه بقيمته الجمالية؛ لذا كان سرُّ الكتابة الشعرية الكامن في الذات المبدعة بين المكتوب والمحسوس والمنطوق؛ من أهم العناصر التي يُقام عليها المشهد الشعري، محاولاً به الشاعرُ أن يبني حدثًا افتراضيًّا في الزمان والمكان؛ حيث اللون والحركة والمادة والخيال، معجونًا بتلوينات الإمتاع والمؤانسة، فكثير من الشعراء حينما يكتبون القصيدة يشعرون أن هناك تشكيلاً بصريًّا يتكون، وقد كانت السينما – ولا تزال – ذلك الفن الساحر الذي بتقنياته تتغير الصورة الموغلة في الابتذال والجفاف؛ حين عرضها على الشاشة، وبها تمتلئ معنًى وحياةً أكثرُ الأشياء ضآلةً، وتصبح أكثر استقلالاً وتحرُّرًا من مدلول الصورة نفسها، والفكرة التي تترجمها، والرمز الذي تشكله، وبخاصة إذا اقترن فنُّ السينما بجنس الشعر، وتمثل ذلك الاقتران في إعارة فنِّ السينما سماته وآلياته للشعر؛ لتعزيز أحدها الآخر.

وهذا ليس بجديد في النصوص الشعرية؛ إذ يمكن تتبع هذه الحالات التصويرية الدرامية في الشعر العربي منذ القدم؛ من خلال أمثلة كثيرة منه، إلا أن الصورة الشعرية الجديدة التي تتسم بالجدية والحداثة؛ تجاوزت الصور التقليدية المحفوظة، واستطاعت التقنيات الجديدة أن تفتح مدارك التصوير السينمائي الذي أفاد الشعر العربي من خلال تقنيات السينما الفنية في تشكيل مشاهد الصور الشعرية عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال إقحام صور جديدة النسج بديعة التراكيب؛ حتى تصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحاد بعضها ببعض؛ لتخرج لنا مشهدًا سينمائيًّا تقنيًّا مكتمل النضج.

ومن ثم؛ انفتح النص الشعري على الأساليب والأنواع والفنون، وعلى الرغم من أن الأدب سابقٌ السينما بآلاف السنين؛ أصبحا فنين متجاورين، فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، تجمع بينهما سمات، وتفرق بينهما أخرى، ولكن علاقة حميمة ما تنفك تجمعهما،

وهذا ما كان من توضيح في هذا البحث الذي يرتكز إلى كثير من المواقف الإنسانية والوجدانية، وتؤشر السينما فيه حضورًا فنيًّا رائعًا، وبخاصة في محوري الصورة واللقطة.

ولأن أبعاد الصورة السينمائية المتمثلة في الشعر ترتبط ارتباطًا وثيقًا بزوايا النظر؛ سيتضمن هذا البحث متابعة التقنيات السينمائية من خلال قصيدة "الغريب" في ديوان "نوافذ" للشاعر حسن السوسي؛ عبر محورين مهمين؛ أبعاد الصورة السينمائية داخل النص، والإخراج الفني.

أبعاد الصورة الشعرية

إذا ما قارن القارئ الصورة في الشعر بنظيرتها في السينما؛ وجد أنها في الشعر متشظية ذات بُعد فلسفي، أما في السينما فهي مباشرة ترتبط بمكوناتها بعلائق كثيرة منها الزمان، والمكان، والأشخاص، والديكور، والمشهد، وغيرها من المكونات المرئية المباشرة، ويمثل هذا البحث حلقة الوصل التقنية بين عالمي السينما والشعر من خلال جملة من السياقات، ففي القصيدة تتخطى الكلمة ما وراء التجريد والواقعية، وتصل الروح؛ بمساعدة العدسة التصويرية الساقطة عليها، "وفي السينما يقع تحديد أبعاد الصورة على عاتق المصور ومدير التصوير؛ لأنهما مسؤولان عن إخراج الصورة وإظهارها مظهرًا حسنًا".[1]

أولاً: الصورة القريبة

من المعروف أن التقاط الصورة القريبة يكون من مسافة تصويرية قريبة، فتبدو التفاصيل واضحة جدًّا، كما يمكن أن تشتمل الصورة على قليل من التفاصيل مثل الضروريات؛ كتصوير قسمات الوجه، أو هيئة اللباس، أو تفاصيل أثاث المكان، كما في قصيدة "الغريب"،[2] وهي أحداث مثيرة كأنها قصة تروى بالصور التي استطاع الشاعر أن يرسمها

---

[1] محمد عجوز، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري**، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2011)، ص87.

[2] حسن السوسي، **ديوان نوافذ**، (طرابلس: الدار العربية للكتاب، مجلس تنمية الإبداع، ط1، 1987)، ص132.

بخياله التصويري البديع في وسط مرئي ينقل على نحو درامي أحداثًا رئيسة في هذه القصة التي كان لها بداية ووسط ونهاية، فالشاعر يصور المقهى وما وجد فيه، فيقول:

ولمحتُ منزويًا بناحيةٍ شيخًا يكادُ يخورُ إذ يقفُ
في بزَّةٍ أودى بجِدَّتها دهرٌ على الأشياءِ يختلفُ
وأمامَهُ كأسٌ إذا فرغتْ ضمنَ المزيدَ إناؤهُ الخزفُ
يرنُو بعينٍ نصفِ مُغمَضةٍ ولهُ يدٌ بالكأسِ ترتجفُ
وبوجهِهِ مشتِ السنونَ فمِنْ آثارِهِ؛ خافٍ، ومُنكشِفُ

وهكذا يبدو للقارئ من خلال هذه الصورة التفصيلية الواضحة جدًّا سواء في تصويره أجزاء من الجسد، أو إنعكاسات الحضور؛ إذ استطاع الشاعر أن يصل بكاميراه الشعرية القريبة إلى أدق التفاصيل (يرنو بعين نصف مغمضة... وله يد بالكأس ترتجف)، فقد استطاع أن يصور العين وطريقة نظرتها التي توحي بالتعب، ورجفة اليد التي نرى من خلالها الكأس وهي تهتز؛ دلالة على الكبر في السن، كما تقف عين الشاعر الواصفة (وبوجهه مشت السنون فمن... آثاره خافٍ ومنكشف)، فتقترب كاميرا عين الشاعر، وتركز على وجه الشيخ، لتوضح بدقة تلك التجاعيد المرسومة والمحفورة، كأنها تكشف عن عمر طويل من الزمن قضاه هذا الشيخ، وترسم سنواته خطوطها على وجهه، وكذلك آثار أخرى لم تنكشف أسبابها، ولكنها انعكست فعلاً لا إراديًّا وبوضوح؛ كرعشة اليد مثلاً التي عادة ما تكون أعراضها المصاحبة توحي بمرض يُصاب به كبار السن.

ثانيًا: الصورة المتوسطة

لا بُدَّ من أن نتيقَّن من أن الشعر قادر على أن يتخطى قيود الواقع، ويكشف التعقيد العميق، ويبين حقيقة الروابط غير المحسوسة، والظواهر المخفية في حياتنا، من خلال الصورة الثابتة التي تترجم إلى حكائية متحركة بواسطة كاميرا الصورة سواء أكانت الصور بعيدة أم قريبة، وكذلك الصورة المتوسطة التي تجسد حالة الاتزان في أبعاد التصوير، فهي

"تبين معظم أجزاء جسد الشخصية لو تعلق الأمر بالتصوير الشخصي، وهي أكثر المسافات استخدامًا في فن التصوير السينمائي، وبدلاً من عرض الجسم كاملاً كما في الصور العامة والبعيدة؛ تقدم الصور المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق"،[1] فضلاً عن ذلك؛ يمكن أن تكون حلقة الوصل بين المسافتين القريبة والبعيدة في حال منتجة العدسة السينمائية.

وللتشكيل المشهدي في الشعر أهمية خاصة؛ لما يتضمنه المشهد الجيد من قدرة على التكثيف؛ إذ يلتقط الشاعر الصور التي يتشكل منها المشهد، ويعمل على ضبط التحولات في الزمان والمكان عبر تحولات الحدث في مشاهد القصيدة، وقد وردت كثير من الصور المتوسطة عند السوسي منها ما نراه في ذات القصيدة؛ يقول:[2]

وخرجتُ في ليلٍ أجولُ وما ... ليَ مذهبٌ بادٍ ومُنصرفُ
ومشى بيَ الدَّربُ الطَّويلُ على ... جَنَبَاتِهِ يتأَلَّقُ النَّجفُ
وإذْ بملهًى نِصْفِ مُتَّقدٍ ... للمُرهَقين بدفئِهِ كَنَفُ
فولجتُه لا أبتغي مُتَعًا ... حسْبي من الإمتاعِ ما أصِفُ
وجلستُ وحدي أحتَسي قدحًا ... لا مأثمٌ فيهِ ولا نزفُ
والناسُ مَثْنَى هُهُنا وهُنا ... زوجانِ عطَّافٌ ومُنعطِفُ
ويدٌ على خَصْرٍ تحيطُ به ... ويدٌ هُنا سَعِدَتْ بها كَتِفُ
رقصُوا على أنغامِ عازِفِهم ... وعنِ الهمومِ وذِكْرِها عزفُوا

ففي هذا المشهد تقترب الكاميرا الشعرية متجهة نحو محتويات الفضاء الداخلي عبر لقطات متتابعة، وتقف أبعاد الصورة في هذا المقطع الشعري على البعد المتوسط، إذ مكانها بين القريب والبعيد، فكأنها كانت بعيدة اقتربت.

---

[1] لويس هيرومان، **الأسس العلمية لكتابة السيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط2، 2000)، ص132.

[2] السوسي، **ديوان نوافذ**، ص132.

ويفضي تفحّص هذه الأبيات الشعرية المستلّة من القصيدة؛ إلى حقيقة أن الشاعر السوسي في بداية قصيدته يحاول أن يستثمر الدلالة الزمنية (الليل) بمزجها مع الدلالة المكانية (الملهى)؛ لتتشكل لدى القارئ صورة ثنائية الأبعاد، فتصوير المقهى مرحلة أولى لتحديد ملامحه وأبعاده المكانية والزمانية، وإضفاء الشاعر معطيات أخرى إلى المشهد السينمائي، وتوضح المشاهد المصورة بالكاميرا الشعرية أنها التُقطت مساء، وأن الأحداث تجري في فضاء ليلي؛ (وخرجت في ليل أجول)، فمنذ اللقطة الأولى حتى النهاية؛ تتكشف صور ذلك المساء الداخلي إشارة إلى أن المشاهد التُقطت في ملهى بمسافة ليست بالقريبة جدًّا ولا بالبعيدة (وإذ بملهى نصف متقد...)، فمن النص الشعري نستطيع أن "نتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير، فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة"،[1] وقد تجاوزت الكاميرا إلى الداخل؛ لترصد حال الناس داخل ذلك المكان من مسافة متوسطة القرب، وتمكّن المشاهد من الوقوف على المشهد بوضوح.

ويشعر القارئ أنه يشاهد هذه القصيدة السيناريوية تتشكل من عدة مشاهد متتابعة ومتباينة، حتى إنها تعتمد على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللقطتين سابقتها ولاحقتها، وهذا الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصيدة ولقطاتها جميعًا هو الذي يكون عنوان وحدتها العضوية التي صارت تتشكل بطرائق أشد إيغالاً في النص مما كانت عليه؛ إذ يفيض الشريط الشعري إلى مشهد سينمائي يتفاعلان ويندمجان معًا، يبدؤه بالاستعارة المكنية (ومشى بي الدرب الطويل)، وهذا نعيٌ حقيقي من الشاعر للفقد الذي يعيشه، ولزمنه الموغل في غياب الآخر الذي يحتاجه في مثل هذا الوقت، وما يشيعه هذا الغياب من إشارات جاءت عنوانًا للقصيدة **"الغريب"**، وفضلاً عن اهتمام الشاعر بالصور البصرية القريبة داخل القصيدة؛ يهتم بتنمية المستويات السردية داخل الخطاب الشعري الذي تمارس فيه السينما التصويرية تأثيرًا إيجابيًّا على لغة ذلك الخطاب التي صارت تشفُّ

[1] طه حسن الهاشمي، "سردية السيناريو بين السرديات الأدبية والسرديات الصورية"، **مجلة الأقلام**، العدد 2، ص62.

عن طاقات شعرية خصبة مكتسبة من ذلك التفاعل الدائم بالمعطى الشعري السينمائي، فقد استطاع الشاعر أن يصور كيفية جلوسه وحيدًا في مشهد يؤكد حالة عدم الاكتمال (وجلست وحدي أحتسي قدحًا)، والناس من حوله في ثنائيات متزاوجة؛ (والناس مثنى ههنا وهنا) يجلس كل منهما منعطفًا على الآخر في وُدٍّ وحميمية؛ بينما قام بعضهم للرقص تحيط يده بخصر الآخر، أو تستند إلى كتف الرفيق (ويد على خصر تحيط به... ويد هنا سعدت بها كتف)؛ في أجواء تسودها الموسيقا والطرب، مع توفُّر الصوت والحركة لعناصر المشهد (رقصوا على أنغام عازفهم) التي كانت تفاصيل مشهدية قريبة من العين الواصفة للشاعر.

ثالثًا: الصورة البعيدة

الصورة البعيدة عادة هي التي تكون المسافة فيها بين المشهد أو المادة المصورة والكاميرا بعيدة، من دون أن تبين التفاصيل الدقيقة كما الحال في الصورة القريبة والمتوسطة؛ "إذ تكون الصورة البعيدة أقل إدراكًا من الصورة القريبة"،[1] ولكنها تختزل كثيرًا من التفاصيل على البعد المترامي الأطراف، فالأشياء فيها تحظى بحضور أكبر، وفي هذا المقطع الشعري من القصيدة ذاتها يصور الشاعر مشهدًا بعيدًا من مكان تصويره إياه؛ إذ كان خارج المساحة والمحيط الذي كان فيه؛ يقول:[2]

وهُنـاكَ مِنْ خلفِ الزُّجاجِ تَرَى ... زُمَرَ الظِّباءِ تمرُّ أو تقفُ
فكأنَّما إنْ سِرْنَ في مَهَلٍ ... سِرْبٌ لبعضِ الماءِ مُنعطِفُ
وإذا وَقَفْنَ كأنَّ دُمًى ... في مَعْرِضٍ نصَّت بِهِ التُّحفُ

في هذا المقطع ترتبط فكرة الصورة بالمسافة البعيدة للتصوير؛ إذ توحي الأبيات في هذا المقطع ببُعد آلة التصوير (وهناك من خلف الزجاج ترى... زمر الظباء تمر أو

[1] برهان شاوي، **في جماليات اللغة السينمائية**، (عمان: دار الإصدار والإعلان، ط2، 2005)، ص95.

[2] السوسي، **ديوان نوافذ**، ص132.

تقف)، وبخاصة حينما يعمد الشاعر إلى تحقيق هذه المسافة البعيدة من خلال ظرف المكان للإشارة إلى البعيد في قوله (وهناك)، مما أعطاه نوعًا من تحقيق رسم صورة واسعه مكتملة الوضوح، فالمسافة التي تفصل مجموعة الظباء من مكان الصورة بعيدة؛ أي بينه وبين مكان الحدث فاصل (وهناك من خلف الزجاج)؛ يوضح الحركة (تمر أو تقف)، (فكأنما إن سرن في مهل)، وواضح أن (زمر الظباء) ماهي إلا لقطة بعيدة، فكأن الكاميرا تقف على مسافة جِدِّ بعيدة عن مكان الصورة حيث لا يمكن للظباء أن تكون قريبة من مكان التجمعات البشرية.

الإخراج الفني

الشاعر عنصر مهم مؤثر في بناء نصه، وله سيميائيات لغوية تدل عليه موقعًا وأسلوبًا، وله كذلك إستراتيجياته الخاصة في تحديد البنية الزمانية والمكانية ورسم الأحداث والشخصيات، ولا شكَّ في أن الشاعر يكتب بالكلمة والكاميرا حتى باتت لديه الكلمة صورة متحركة لها صوت وحركة أيضًا، " فتداخُل الفنون ليست الفائدة منه التنويع في الفنون داخل بنية القصيدة، بل الفائدة ما تضيفه من جماليات للقصيدة من خلال تفاعلها مع الفنون الأخرى، حتى أصبح الفنان أو الشاعر عندما يريد أن يعبر عن فكرة ما فإنه يقسمها ويوزعها على عدة أساليب فنية، فنراه عندما يكتب القصيدة يستعين بالسينما وعناصرها المختلفة، لذلك فهو يعتمد كثيرًا على الرسم وعلى الصورة والقص، والكثير من الفنون الأخرى"[1].

فالإخراج هو التفكير بالصور، والانتقال من وسيط إبداعي لغوي إلى وسيط بصري، وهو عمل ليس بالسهل"، وقد كانت سينما تشارلي شابلن صرحًا بصريًّا ذا تأثير حاسم على المتفرجين بغض النظر عن لغاتهم، وقد خرج الطفل من قاعة السينما مبتهجًا؛ لأن كمية المعلومات التي تستهلكها العين أضعاف ما تستهلكه الأذن وسائر الحواس من لمسٍ

[1] محسن عطية، **التقاء الفنون**، (القاهرة: عالم الكتب، ط1، 2003)، ص75.

وذوقٍ وشمٍّ، وقبل أن تقدم تلك المعلومات للعين لا بُدَّ من أن تلتقطها كاميرا مخرج ذي ثقافة بصرية محكية، وذلك أن الإخراج يقوم على "تنسيق وضبط إيقاع الأنظمة المشهدية المختلفة بكاملها، والانتقال من فعل إلى آخر"،[1] وقد دعت مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث؛ دعت الشاعر إلى ضرورة أن يكون مخرجًا جيدًا لنصه، وإذا كان "الإخراج واحدًا من أهم الفنون السينمائية في القرن العشرين؛ فإنه سيكون أحد المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين، حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها ببعض، وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها أو تكاد؛ لتكون في مجموعها فنًّا شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقا والحركة، وهي في كل ذلك تحتاج إلى يد المخرج الماهر لتضع اللمسات الأخيرة على ذلك التناغم المبدع".[2]

فوعي الشاعر قضايا قصيدته وجوهر موضوعه وقدرته الفنية على تعبيره عن العلاقة بين الواقع والخيال؛ يجعل منه قادرًا على جمع الأشياء الواقعية بغيرها من الأحداث الخيالية، فعامل التخييل التصويري يشغل حيزًا مهمًّا في عملية استكناه الصورة من سياقها اللغوي اللفظي إلى السياق الحركي التصويري.

ولعله من المؤكد أن يتفق الشاعر في نَصِّهِ والمخرج في فيلمه على تحقيق هدف واحد هو العمل على إثارة المتلقي والانفعال بالعمل الفني سواء في النص الشعري أم السينمائي، ومحاولة استظهار جمال الصور ودلالاتها، وقد استطاعت التقنيات الحديثة ومنجزها الفني في السينما؛ أن تؤثر في الشعر الحديث من خلال أبعاد واضحة منها الإفادة من تقنية الكاميرا، وما يتبع ذلك من مونتاج من أجل إخراج صورة رائعة للمتلقي، وتعد القصائد المشهدية خير مثال على ذلك، وهي القصائد التي تنطوي على السيناريو والديكور.

ومثال ذلك قصيدة الشاعر السوسي "فأل"،[3] فهي أحداث معبرة ترسل حكمة

---

[1] باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال خطّار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة ط1، 2015)، ص 205.

[2] بشرى البستاني، "جماليات السينما في الشعر الحديث"، **صحيفة المثقف**، العدد 313، ص124.

[3] حسن السوسي، **نوافذ**، (بنغازي: دار الكتاب الليبي، ط1، 1970)، ص112.

رائعة استطاع الشاعر أن يرسمها بخياله التصويري البديع، "والصور المتحركة هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما، وبغض النظر عن نوع القصة لا بُدَّ أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية".[1]

والملحوظ في قصيدة "فأل" أنها تتكون من سيناريو – وإن لم يكن طويلاً – فيه بداية وحبكة ونهاية ولقطات ومشاهد، وقد تمثلت فيها عناصر القصة التي كانت مرتبة بطريقة تتكشف فيها المشاهد الشعرية بصريًّا مكونة وحدة كاملة كأنها ترسم قصة بمجموعة من المشاهد التصويرية التي تتبدى من خلال عنصرين مهمين؛ هما مشهد اللقطة، وتتابع الأحداث، "فالمشهد هو العنصر الأكثر أهمية في النص لأنه الوحدة المحددة للفعل، وهو المكان الذي تروى فيه القصة، أما التتابع فهو العمود الفقري للنص لأنه جامع أجزائه كلها، فهو السلسلة التي تربط المشاهد ببعضها عبر فكرة واحدة"[2].

وتعتمد مشاهد القصيدة السيناريوية في تسلسلها وتتابعها على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللقطتين سابقتها ولاحقتها، وهذا هو عنوان وحدة القصيدة العضوية، إذ تنتهي المشاهد إلى شريط شعري يتفاعل مع الشريط السينمائي ويندمج فيه، وأهم ما يتصف به العنوان في مشهد القصيدة؛ قدرته على أن يكون تأسيسًا لقصة الفيلم كلها، فيؤهلنا نفسيًّا للدخول فيها، ويعطينا الإشارات اللازمة لمعرفة الشخصية والأماكن، فإنَّ نَقْلَ عَمَلٍ روائي إلى السينما معناه أننا ننتقل من صيغة الحكي الأدبي إلى صيغة الحكي البصري "الذي تتجاوز فيه الصورة السينمائية نظيرتها الأدبية من حيث قدرتها على نقل المتلقي من مجال الخيال المحض إلى مجال الخيال الذي يتأسس على واقعية فيلمية تقترح شخوصًا وأمكنة، وحياة فيلمية ملموسة"،[3] وحينما يحول المخرج عملاً أدبيًّا يكون غير ملزم بالاستنساخ التام لهذا العمل، وإنما هو مطالب "بإعادة بنائها بواسطة الصورة

---

[1] سدفيلد، **السيناريو**، ترجمة: سامي محمد، (بغداد: دار المأمون، د.ط، 1989)، ص23.

[2] السابق نفسه.

[3] محمد فاتي، "السينما والرواية"، **صحيفة المثقف**، العدد 479، 2019، ص45.

السينمائية"،[1] وهذا ما حدث مع السوسي في قصيدة "فأل"؛ إذ تنهض على تطبيق مفاهيم الإخراج الشعري التي تتجلى من عرض أبياتها على دلالة الأحداث التي كان فيها الشاعر هو المخرج المسيطر على بنية المشاهد التي تنحصر في مقدمة ووسط ونهاية كما أسلفنا، ولإبراز هذه الدعائم القصصية داخل المشهد الشعري؛ يلزم استحضار الصوت الإخراجي داخل مساحة المشهد الشعري الذي يظهر فيه صوت الشاعر، ولأن المشاهد تتم بطريقة سردية على لسان الراوي (الشاعر)، فلا بأس من تسمية الشاعر (مخرجًا).

المشهد الأول:[2]

طـــارقٌ دقَّ بابَـــنـــا طـــرقـــاتٍ أزعـجَتْنـا ســـريعـةٍ مُســـتـمرَّهْ
فنَهَضْـــنـا للبـابِ نسْـــعى خِفـافًـا واســـتَبَقْنـا إليـهِ نكشِـــفُ أمْرَهْ
والصَّـــبـاحُ الوليـدُ مـا زالَ في المهْ ـــــــدِ صَـــبِيًّا والطيرُ لم يَعْدُ وكْرَهْ
فســـألْنا: مَنِ الطَّارقُ؟ قالَ: موســـى قلتُ: ما الخطبُ؟ قال: خيطًا وإبْرَهْ

لعل النظر إلى بنية المشاهد التي أسسها السوسي تخضع لسيطرة الراوي (الشاعر) الذي يقف على بُعد من تكوينها؛ إذ نصب كاميراه الشعرية ووجهها لالتقاط المشاهد المتباينة؛ أي إن لعين الشاعر قابلية على تشييد مشهد متكامل، وبمجموع هذه المشاهد يتجسد لنا التصور العام للنص، فيفتتح الشاعر النص عن طريق تشكيل لقطات شعرية متباينة تؤسس رؤاها باجتماعها في أبيات شعرية؛ إذ إن تركيز الراوي (الشاعر) الذي يروي القصة في هذه الأبيات – والمخرج أيضًا – على تصوير الشخصيات الشعرية وأفعالها في محاولة أولى لتقصّي عنوان القصيدة، ونجد أن مفهوم العنوان يؤسس استفهامات على أساس التفكير الذي اتخذ "فألاً"، وهذا ما أرغم الشاعر (المخرج) على ضخ المتن الشعري بتحولات تصويرية سريعة تثبت وتعرّف ماهية (الفأل)، فهو الذي نجدد به تحفُّزنا

[1] السابق نفسه.

[2] السوسي، **ديوان نوافذ**، ص112.

وإقدامنا على صنع الشيء وإتمامه، وهو التفاؤل الذي يبدأ به الإنسان يومه، وهذا ما انطبق على مشاهد هذا النص.

ففي المشهد الأول نجد أن البنية البصرية قوية كأننا نقف أمام تلفاز تتوضح فيه المقاطع المشهدية عبر الأبيات في وضوح، ويظهر أن النائمين كانوا مجموعة، وهو ما استوحيناه من ضمير الجمع (نا) في (بابنا، أزعجنا، فنهضنا، استبقنا)، ومن الطبيعي أن تكون تلك البدايات محطات أولى للانطلاق بمستوى التوظيف السيميائي داخل حقول الشعر؛ لذا نرى أن مفهوم الجمع بين اللقطات بوساطة واو العطف كان واضحًا.

الحركة هي الميزة الأساس لإدارة اللقطة، فنرى الكاميرا وإدارة حركاتها متوزعة بين ثلاثة أمكنة؛ تنتقل بين الطارق المزعج في ذلك الوقت المبكر من الصباح، والأسرة التي أفاقت من نومها مذعورة على صوت دق الباب، والشاعر راوي القصة الذي يسأل: ما الخطب؟

ومن العناصر الأخرى تحديد المكان والزمان؛ إذ يؤكد الشاعر (المخرج) أن الحدث كان داخل البيت في وقت يشير إلى أنه ما بين الظلمة وانبلاج ضوء النهار (والصباح الوليد ما زال في المهد)، وهذا التحديد للزمان والمكان يساعد في تجسيم الصورة عند القارئ؛ لتكون أكثر وضوحًا؛ إذ يبين الشاعر كيفية طرق الرجل للباب في ذاك الوقت، فيأتي بمثل الفجاءة، وكأنه هجوم مباغت على البيت أقضَّ مضجع الأسرة النائمة، فاستيقظوا واقفين يهرعون إلى مصدر صوت الطرق، أي الباب؛ حيث تنتقل اللقطة التصويرية من الخارج حيث الطرق، إلى الداخل حيث تركز على الأفراد ومدى تعرُّضهم للإزعاج والهلع، وكلهم خلف الباب يسألون بصوت واحد: من الطارق؟

وهنا يبدأ الحوار بين الشاعر (الراوي) والطارق المزعج حينما عرف سبب مجيئه في ذلك الوقت (قلتُ: ما الخطب؟ قال: خيطٌ وإبرةْ).

وحركية المنظور هي وظيفة الكاميرا لا اللغة السردية، ولكن قد يستعير الشاعر هنا هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظفها في قصيدته، متخذًا من الفعل ملجأ لتكوين الصور السينمائية، وبتعاقب الأفعال تتكون لنا صور متعاقبة متسلسلة، تشبه العملية المونتاجية؛

لذا كان للفعل دور كبير في الدفع بالأحداث، فقد ساعد على كثرة الصور واللقطات، مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائي واستغلال إمكاناتها، لتساعد القصيدة في دفع الحدث عن طريق تراوحها داخل النص الشعري بانتظام، ولتخضع لمونتاج واعٍ باستمرارية أفعالها التي تتراءى لنا من خلال استمرارية اللقطات وتسلسل الصور في هيكل القصيدة من خلال الحدث الذي يبدو واضحًا جراء الفعل والفاعل (دق بابنا، أزعجتنا، نهضنا للباب، نسعى خفافًا، استبقنا إليه، نكشف أمره، قال)، وإذا نظرنا إلى المشهد الثاني نشعر بحركية المنظور بوضوح.

المشهد الثاني:[1]

وجـهـهُ كـالحٌ ومـا زال في عَـيْـ ـــــنَيـهِ من نومـهِ بقيَّـةِ ســهَرْهْ
قلتُ: يا ابنَ الحلالِ؛ أينَ صـباحُ الـ ـــــخَيرِ؟ قُلها، وخُـذْ نجومَ المجرَّهْ
وإذا كنـتَ طـالبًـا حـاجـةً صُـبْـ ـــــحًا فلا تطلبِ الأداةَ المضِـرَّهْ
مـا الَّـذي ضَـرَّ لو طلبـتَ حليبًـا أو ضـريـبًـا أو فُـلَّـةً أو زهْـرَهْ
كلمـةٌ حلوةٌ مع الصُّـبحِ تُوحي بســلامٍ وبهـجـةٍ ومَسَـرَّهْ
فـإذا لم يـكـنْ فـوجـهٌ طـلـيـقٌ ليس يبـدو عليـه ضـيقٌ وكـدْرَهْ

يحل الشاعر في هذه المقطوعة محل الراوي، فلا شأن له بما تفعل الشخصيات في المشهد، وإنما تراقب الكاميرا الحدث من بعيد، في زاوية محايدة، ويجعل المتفرج معه في موضع المراقبة، ويظهر على شاشة العرض أن المشهد يتسم بخاصية القرب حيث تتحرك الكاميرا في اللقطة الصاعدة من الأسفل إلى الأعلى مع ثبات محورها المتمركز على مكان ثابت غير متحرك مركزة على جسم الطارق من الأعلى إلى الأسفل من دون تدوير الكاميرا إلى داخل البيت، فتبدأ بملامح الوجه الذي تبين أنه وجه كالح،

[1] السوسي، **ديوان نوافذ**، ص112.

وعيناه متعبتان من السهر (وجهه كالح وما زال في عيه... نيه من نومه بقية سهرهْ)، وتكتفي بالتركيز على الشاعر والطارق في محاورة تشكل المشهد الثاني من القصيدة الذي يشكل الحبكة، فكثيرًا ما نرى الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخل بعدها في حبكة القصة، ولا يلبث أن يكون الشاعر هو الراوي مصورًا استغرابه الذي حصره في الاستفهام الإنكاري، (قلت: يا ابن الحلال أين صباح الخير؟)، وسرعان ما تتحول الكاميرا إلى الشاعر (الراوي) الذي ملأ المشهد بنصائحه الصباحية التي يؤكد فيها على أن الإنسان يمضي يومه بصباحه؛ فإن كان صباحه جميلا كان يومه كله كذلك (كلمة حلوة مع الصبح توحي... بسلام وبهجة ومسرّهْ)، وإن كان سيئًا منذ صباحه مشى كله على ذاك المنوال، ولا سيما أن هذا الطارق قد جاء يطلب خيطا وإبرة وفي ذلك شؤم كبير كما رآه الشاعر حينما قال:

وإذا كنتَ طالبًا حاجةً صُبْ ـــــحًا فلا تطلبِ الأداةَ المِضِـــرَّهْ

المشهد الثالث:[1]

ومضـى، واستعذتُ بالله واستفْ ـــــتحتُ أسعى، وفي خيالي فِكْرَهْ
وإذا كُلُّ ســـهلةٍ من شـــؤوني أصـــبحـتْ في تنـاولي اليومَ وَعْرَهْ
كلُّ بابٍ قصـــدتُهُ كانَ قد خِيْ ـــــطَ بخيطين من قنوطٍ وعُسْـــرَهْ
وانْقضـــى ذاك النَّهـارُ وجَيْبي يَشْـــتَكي بُؤْسَـــهُ، ويلعنُ فَقْرَهْ

ما زال الشاعر هنا يجسد دور الراوي الذي نكتشف من خلال محاورته لنفسه، وأن ما قيل هنا في هذا المشهد لا يعدو أنه مجرد قول مأخوذ من واقع معيش ذلك الوقت، وأن تلك المفردات التي رددها الشاعر في مشهده هي صوته ورغبته؛ لأنه يعيش على ما يقتنع به مجتمعه ذاك الوقت من أشياء يتفاءل بها في حياته اليومية، فالحوار هنا ليس جزءًا من الحدث، وإنما هو الحدث ذاته المغذي للمشهد كله، وهو

[1] السابق نفسه.

الاستنتاج الذي يريد أن يوصله الراوي أو المخرج للقارئ في مشاهد القصيدة، وذلك لأن الصوت الداخلي يساعد المخرج على أن يمنح الصورة بُعدها الدرامي، ويساعدها على توسيع إطارها المحدود حينما يجعل من الأبيات خلفية متممة ما تحتويه من مشاهد، فضلاً عن أن الصوت يمنح للنص الشعري أبعاده الذاتية، فينوب عنه في عملية توحيد تسلسله المنطقي وتحديد أسبابه، ويذهب إلى ذلك مارسيل مارتان؛ قال: "الصوت لا يكون مسموعًا بقوة، بل مستمعًا إليه من خلال صورة أخرى تمنحه شمولية التعبير وتفسح المجال أمامه لإضافة تعبيرية أخرى لها"،[1] فقد ركزت الكاميرا على خروج الطارق ومُضيّه الذي وضحه في (ومضى)؛ بينما ضجّ الصوت الذاتي في نفسه استعاذته من هذا الموقف الصباحي الذي يراه شؤمًا، وربط ذلك بكل شيء غير جميل حدث له ذلك اليوم:

وإذا كُـلُّ ســـهلـةٍ من شـــؤوني أصـــبحـتْ في تنـاولي اليومَ وَعْرَهْ
وانْـقضـــى ذاك النَّـهــارُ وجَـيْـبي يَشْـــتَكي بُؤْسَـــــهُ، ويلعنُ فَقْرَهْ

ويستثمر المشهد الدلالة الزمنية (ذاك النهار) بمزجها مع الدلالة المكانية (كل باب قصدته)؛ لتتشكل لدينا صورة ثنائية الأبعاد في الذهن، فكأن الراوي هنا أراد أن يمنح القارئ المعلومات كلها من خلال شخصيته الراوية حَدَثَ سائر اليوم، وقد تكون فائدة الشاعر (الراوي) في الحرص على أن يمر القارئ بالتجربة من قلب الحدث، أو الفكرة التي كانت بؤرة القصة؛ أي (الفأل) ومقصده؛ أن الإنسان إذا تصبّح في شيء جميل مرَّ يومه كله جميلاً، أما إذا كان صباحه في شيء مشؤوم وغير مرغوب فيه؛ كان يومه كله بائسًا.

وبذا يصل بنا الشاعر المخرج إلى النهاية ولديه نظرية اعتمد عليها، وربما تحمل نسبة من اليقين ونسبة من الخطأ، لكن في النهاية يكون القارئ قد امتص كل المشاهد وحدة متكاملة، لا مجرد نص شعري مكتوب.

---

[1] مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مخلوف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، د.ط، 2009)، ص102.

خاتمة

توصل البحث إلى بعض النتائج المهمة، منها:

1. التقنيات السينمائية تقانة بنائية أسلوبية متداخلة أصبحت تنفذ إلى الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر؛ نفاذًا بالغًا مميزًا.
2. للقصيدة المعاصرة أنساق متداخلة مع السينما؛ لذا كانت النصوص التي كتبها الشاعر حسن السوسي مفتوحة على السينما كما توضّح في هذا البحث.
3. رصد حسن السوسي من خلال هذا البحث العلائق التفاعلية بين الخطاب الشعري والسينمائي.
4. يتبع الشعر السينما، ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات، وهذا ما أنجزه السوسي في أعماله الشعرية من خلال هذا البحث.
5. استطاع حسن السوسي من خلال شعره رسم الأبعاد السينمائية في الخطاب الشعري الحديث.
6. الإحاطة بالصورة بوصفها خصيصة جوهرية في إنتاج السوسي، وفهم أثرها نقديًّا يعزز عوامل استثمارها في النص الإبداعي.
7. للسينما حضور فني واضح، وبخاصة في محور الصورة واللقطة، لذلك جرت متابعة التقنيات السينمائية في أشعار حسن السوسي.

المراجع: References:

Al-Sousi, Ḥassan, *Dīwān Nawāfiz*, (Tripoli: al-Dār al-'Arabiyyah lil Kitāb, Majlis Tanmiyyat al-Ibdā', 1st edition, 1987).

Bātrīs, Bāfī, *Mu'jam al-Masraḥ,* Translation: Mīshāl Khaṭṭār (Beirut: al-Munaẓẓamah al-'Arabiyyah li al-Tarjamah, 1st edition, 2015.

Bushrā, Al-Bustānī, "Jamāliyyāt al-Sinimā fī al-Shi'r al-Ḥadīth", *al-Muthaqqaf,* 313th edition, pg. 124.

Fānī Muḥammad, "al-Sīnimā wa al-Riwāyah", *Ṣaḥīfat al-Muthaqqaf,* 479th edition, 2019.

Field, Syd, *al-Sīnariyū*, Terjamah: Sāmī Muḥammad, (Baghdad: Dār al-Ma'mūn li al-

Terjamah wa Nashr, Lāṭ, 1989).

Ḥassan, Al-Hāshimī Taha, "Sardiyyat al-Sīnaryū baina al-Sardiyyāh al-Adabiyyah wa al-Ṣuwariyyah", *al-Aqlām*, 2nd edition.

Luwis, Hīrūmān, *al-Usus al-'Ilmiyyah li Kitābat al-Sīnāriyu*, Terjamah: Muṣṭafā Maḥram, Damascus, Wizārah al-Thaqāfah, 2nd edition, 2000).

Marcel Desailly, *al-Lughah al-Sīnimā'iyyah*, Terjamah Sa'ad Makhlūf, (Cairo: al-Hai'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li Ṭibā'ah wa al-Nashr, 2009.

Muḥammad, 'Ajūz, *al-Uslūb al-Sinīmā'i fī al-Binā' al-Shiʿrī*, Cairo: al-Hai'ah al-'Āmmah li Quṣūr al-Thaqāfah, 1st edition, 2011).

Muḥsin, 'Atiyyah, *Iltiqā' al-Funūn*, (Cairo: 'Ālam al-Kutub li al-Ṭibā'ah wa al-Nashr, 1st edition, 2003.

Raymond Heiz, *Fann al-Ikhrāj*, Translation: Hanā' Mutawallī, (Riyadh, Maktabat al-Malik Fahd al-Waṭaniyyah, 2nd edition, 1980).

Shāwī Burhān, F*ī Jamaliyyāt al-Lughah al-Sīnimāiyyah,* (Jordan: Dār al-Iṣdā' wa al-I'lān, 2nd edition, 2005).

Guidelines to Contributors

At-Tajdid is a refereed journal published twice a year (June and December) by the International Islamic University Malaysia (IIUM). Articles are published based on recommendation by at least two specialized peer reviewers. Submissions must strictly abide by the following rules and terms:

- Be the author's original work. Simultaneous submissions to other journals as well as previous publication thereof in any format (as journal articles or book chapters) are not accepted. (Should this happen, the author is duty bound to refund the honorarium paid to the reviewers.)
- Be between 5000 and 7000 words including the footnotes (articles); book reviews between 1500 and 4000 words; conference reports between 1000 and 2500 words.
- Include a 200-250 abstract both in Arabic and English.
- Cite all biographical information in footnotes when the source is mentioned for the first time (e.g., full name[s] of the author[s], complete title of the source, place of publication, publisher, date of publication, and the specific page[s] being cited). For subsequent citations of the source, list the author's last name, abbreviate the title, and give the relevant page number(s).
- Provide a separate full bibliographical list of all sources cited at the end of the article.
- Qur'anic references (e.g. name of *surah* and number of verse[s]) must be given in the main text immediately after the verse[s] cited as follows: Al-Baqarah: 25).
- Hadith citations must be according to the following format: Al-Bukhāri, Muḥammad ibn Ismāʿīl, *al-Jāmiʿ al-Ṣaḥīḥ* (Beirut: Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, 1404/1988), "Kitāb al-Zakāh", ḥadīth no. x, vol. y, p. z.
- Titles of Arabic books and encyclopedias as well as names of Arabic journals cited must be in **bold characters**. Counterparts of all these in English and other non-Arabic languages using Latin script must be *italicized*. Titles of journal articles, encyclopedia entries, and chapters in collective books in any language must be put between inverted commas ("….").
- Traditional Arabic should be used for main text (16 points) and footnotes (12 points) of articles/book reviews and conference reports. Simplified Arabic must be used for main title (20 points) and subtitles (18 points).
- Include a cover sheet with author's full name, current university or professional affiliation, mailing address, phone/fax number(s), and current e-mail address. Provide a two-sentence biography.
- The editor and editorial Board retain the right to return material accepted for publication to the author for any changes, stylistic and otherwise, deemed necessary to preserve the quality standard of the journal.
- Submissions should saved in Rich Text Format (RTF) and sent to tajdidiium@iium.edu.my

At-Tajdid

A Refereed Arabic Biannual
Published by International Islamic University Malaysia

Volume 25 **1442/2021** **Issue No. 49**

Editor-in-Chief
Prof. Dr. Nasreldin Ibrahim Ahmed Hussien

Editor
Asst. Prof. Dr. Muntaha Artalim Zaim

Editorial Board
Prof. Dr. Ahmed Ibrahim Abu Shouk
Prof. Dr. Muhammed Saadu al-Jarf
Prof. Dr. Jamal Ahmed Bashier Badi
Prof. Dr. Waleed Fikry Faris
Prof. Dr. Majdi Haji Ibrahim
Prof. Dr. Asem Shehadah Ali
Prof. Dr. Judi Faris Al-Bataineh
Assoc. Prof. Dr. Akmal Khuzairy Abd. Rahman
Assoc. Prof. Dr. Abdulrahman Helali
Asst. Prof. Dr. Fatmir Shehu
Asst. Prof. Dr. Homam Altabaa

Language Reviser
Asst. Prof. Dr. Adham Muhammad Ali Hamawiya

Administrative Staff
Sr. Aida Hayati Mohd Sanadi