لغة الصورة في سورة الفيل

دراسة تأسيسية

أ.م. د. علي أحمد اليزيدي الحاوري*

ملخص البحث:

القرآن الكريم يحمل معانيَ لا حدود لها، وأفكارًا عظيمة في كل مجالات العلوم، وقد هدفت هذه الدراسة إلى تلمس وتأصيل أساليب لغة الصورة في القرآن الكريم، من خلال **مقاربة** الأساليب الصورية في سورة الفيل مع أساليب البناء الصوري في عصرنا الحاضر. وقد استخدم الباحث المنهج التحليلي الاستنباطي.

الكلمات المفتاحية: لغة الصورة، الصورة، الفيل، الكاميرا.

Language of Image in Al-feel Surat: A Fundamental Study

Abstract:

The Noble Qur'an carries boundless meanings and great ideas in all fields of science. The present research paper aims at exploring and rooting the styles of cinema language in the Holy Qur'an through approaching the cinema language in Al-Feel Surat with the methods of cinema language in present time. The researcher has used the explorative analytical method to analyze the data.

Key Words: Language of Image, Image, Al-Feel, Camera

* أستاذ الإذاعة والتلفزيون المشارك- كلية الآداب – جامعة الحديدة.

مقدمة:

النص القرآني ليس بياناً لغويًا فقط، وإنما له آفاق لا يحكمها حد ولا عصر ولا حصر، وإن كانت أوضح ما تكون في النظم والبيان، حيث تمحور جهد علماء المسلمين حول هذا الأمر[1]، في حين أن التقدم الذي حصل في مجالات العلوم الأخرى وبخاصة العلوم التطبيقية استرعى الاهتمام بجوانب هذه العلوم[2]، فضلا عن أن هذه العلوم فيها فائدة عظيمة للبشرية.

أضحت الصورة في عصرنا الحاضر من أهم أدوات نقل العلم والمعرفة، ومن أكثر الأدوات تأثيرًا في المتلقين، وأحد أبرز وسائل التواصل الإنساني في الحاضر والمستقبل، وأكثر الوسائل قدرة على إيصال المعنى، "وإيصال العواطف والانفعالات التي تغني المعرفة، وتجعلها ذات معنى أكبر"[4]. وقد عززت الثورة الرقمية من هذه الأهمية بمزجها الفكر المكتوب بالفكر المرئي، حتى وصلت الصورة إلى موقع الهيمنة الإعلامية والاتصالية، باعتبار ما تمتلكه الصورة من خصائص تقنية وفنية وإقناعيه لا حدود لها. أضف إلى ذلك أن لغة الصورة هي اللغة المشتركة التي يفهمها جميع بني البشر، ومن ثم فمن السهل توصيلها إلى أكبر عدد من المتلقين بمختلف لغاتهم وأجناسهم وثقافاتهم.

إن قوة تأثير المشهد الصوري في المتلقين يأتي من مجموعة الأساليب المستخدمة في بنائه، وقد أدرك الإنسان منذ اختراع الكاميرا نهاية القرن التاسع عشر أهمية الصورة–وحدة بناء المشهد المصوَّر- فحرص منذ ذلك الحين –ولازال- على وضع وتطوير أساليب بنائها واستخداماتها؛ لكي تصبح هذه الأساليب لغة بصرية جديدة، شأنها شأن اللغات المنطوقة والمكتوبة، وهي في طريقها لتحقيق ذلك، لأنها بالفعل لغة؛ بل هي لغة العصر، لكن نظامها لايزال مفقودًا ويحتاج إلى جهود بحثية مضنية لدراسة أساليبها ومنطلقاتها ومداخلها.

وفي هذه الدراسة سيقف الباحث أمام أساليب البناء الصوري التي قدَّم بها السياق القرآني قصة أصحاب الفيل في سورة الفيل، بوصفها أساليب سردية بصرية خاصة في استخدامها وتوظيفها.

هذه الأساليب الصورية التي نحاول استيضاحها في هذه الدراسة لم يتطرق إليها الباحثون، ولم يكن متاحًا لمفسري القرآن الكريم اكتشافها واستنباطها؛ لأن أساليب بناء الصورة المستند إلى الآلة من اكتشافات الإنسان الجديدة التي بدأ التأسيس لها مع اختراع الإنسان للكاميرا، واستمر الإنسان في تطوير أدوات هذا العلم تقنيًا ونظريًّا منذ ذلك التاريخ حتى اليوم؛ فكانت هذه الأدوات التقنية والفكرية الإبداعية عاملا أساسيًّا ساعدت الباحث على تفسير سورة الفيل تفسيرًا بصريًا، وهو تفسير جديد يعتمد على تفهم طبيعة مقومات واستخدامات أساليب البناء الصوري في القرآن الكريم بالمقاربة مع أساليب البناء الصوري في العصر الحديث.

وتجتهد هذه الدراسة أن تتلمس بعض أساليب البناء الصوري في قصة أصحاب الفيل في سورة الفيل. تلك الأساليب التي احتواها النص القرآني نفسه. حيث نتلمس هذه الأساليب منطلقين من اعتبار النص قصة قرآنية وليس غير ذلك، لا على أنها تاريخ لحقبة زمنية، ولا على أنها تصوير لرؤية ذاتية؛ تعالى الله عن ذلك، ولهذا سينصب اهتمام الدراسة على استيضاح أساليب البناء الصوري من ناحية الاستخدام والتوظيف، كون هذه الأساليب مستخدمة في بناء الصورة في عصرنا الحاضر، وهنا تكمن خصوصية هذه الدراسة.

أهداف الدراسة:

الهدف الرئيس من هذه الدراسة، فهم بعض أسرار القرآن الكريم، واستنباط جديد من آياته، والاستمداد السليم في التلقي للنص القرآني، وبيان طرق تقديم المعنى، وتمكين العقل من فهم القصة القرآنية على أسس بصرية من خلال تتبع أساليب البناء الصوري في القرآن الكريم، وتأمّل الأساليب التي تجري عليها عملية القصص القرآني، بغرض إفادة البشرية بما تضمنه النص القرآني من علوم في هذا المجال المهم والواسع.

ويسعى الباحث من هذه الدراسة الصورية "التأسيسية" إلى تحقيق الأهداف التالية:

1. تتبع وتأصيل أساليب البناء الصوري في القرآن الكريم. وفتح آفاق جديدة أمام الباحثين في مجالات علمية عديدة لتأصيل هذا العلم.

2. إثراء الجانب النظري والتطبيقي في مجال الاتصال عامة، والاتصال الصوري خاصة؛ ووسائله؛ وتطبيقاته، وفتح مجال واسع لمناقشة المفاهيم العلمية في مجال العلوم المذكورة.

3. توظيف أساليب البناء الصوري التي تضمنها السياق القرآني للارتقاء بالأعمال المرئية بكافة أشكالها في عصرنا الحاضر.

مشكلة الدراسة:

تنقل لنا سورة الفيل واقعًا تصوريًّا لواقع حقيقي يتمثل في المشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل، بطريقة مختزلة رسمت الواقع الحقيقي، وفق أساليب وطرق معينة، تحاول هذه الدراسة تلمس هذه الأساليب. وعليه، فإن مشكلة الدراسة الحالية يمكن صياغتها في السؤال الآتي:

ما أساليب البناء الصوري التي يمكن استنتاجها من السياق القرآني في سورة الفيل؟

وبناءً عليه؛ يحاول الباحث في هذه الدراسة تتبع بعض هذه الأساليب الصورية في سورة الفيل، من خلال التحليل الصوري وفهم بناء المشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل، وتأمل الأساليب التي جرت عليها عملية القص القرآني، أو دل إليها السياق.

ويتفرع من التساؤل الرئيس التساؤلات الفرعية الآتية:

1. ما التطبيقات الظاهرة لأساليب التكوين الصوري في سورة الفيل؟
2. ما هي حجوم المناظر التي يوحي إليها السياق القرآني في سورة الفيل؟
3. ما أهمية العلاقات التجاورية للمناظر التي يوحي إليها السياق القرآني في السورة؟
4. ما أنماط حركة العين التي يدل عليها السياق القرآني في السورة؟ وماهي أهميتها؟
5. ما أنماط زوايا الرؤية التي يوحي بها السياق القرآني في السورة؟ وماهي أهميتها؟

منهج الدراسة:

يأتي المنطلق المنهجي لدراستنا الصورية لسورة الفيل من أن النص القرآني في السورة الكريمة له خصوصية من حيث البناء والصياغة والدلالة والتركيب؛ لذلك كان من المداخل المنهجية لدراستنا الحالية، الاستعانة بأساليب البناء الصوري في العصر الحديث، فهذه الأدوات تساعدنا على الفهم والاستنباط والمقاربة لأساليب البناء الصوري في سورة الفيل، آخذين في الاعتبار خصوصية وكمال وقدسية النص القرآني والدقة المتناهية في بنائه.

وبناءً على ما تقتضيه خصوصية الدراسات القرآنية، لم يُقيد الباحث نفسه بمنهجٍ ما، بل اشتق أدواته وخطواته الإجرائية من طبيعة النص ومن داخل النص كما هو، وهي منهجية اقتضتها طبيعة النص المدروس فهو نص إلهي وهو نص سردي وهو نص تاريخي واقعي[3]. وسيتم النظر في النص بوصفه نصًّا سرديًّا أي أنه ينتمي إلى اللغة وبآلياتها وأساليبها، وبوصفه

نصًّا إلهيًّا موجهًّا وموظفًا لحكمة تربوية وتهذيبية. ولتشعب إمكانية الدرس والتحليل في مجال بحثي محدود فإن البحث سيقتصر على التركيز على أساليب البناء الصوري.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة اتباع المنهج التحليلي والمنهج الاستنباطي، بغرض تلمس واستنباط أساليب البناء الصوري في سورة الفيل. على أن الباحث استفاد من معطيات المناهج الأخرى.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها:

1. تؤصل لأساليب البناء الصوري في القرآن الكريم.
2. تسهم بإثراء المعرفة الإنسانية بإطار نظري تطبيقي جديد يتعلق بأساليب البناء الصوري.
3. تمكين العقل من فهم القصة القرآنية على أسس بصرية، وبذلك تكون الدراسة محاولة أولى في طريق وضع تفسير بصري للقصص القرآني وبعض آيات القرآن الكريم، ليضاف التفسير الصوري إلى أنواع التفاسير القرآنية المتوفرة حاليًّا.
4. محاولة جدية لأفكار جديدة.

مفاهيم الدراسة:

استخدم الباحث المصطلحات/ المفاهيم الآتية وفقًا لمبادئ اللغة الصورية وبما يتناسب مع النص القرآني وبما يسمح به ترادف الترجمة مع اللغة العربية:

- أساليب البناء الصوري/ أساليب لغة الصورة/ الأسس الفنية للعمل المصور: هي الأساليب التي تتم على أساسها عملية الإعداد والتصوير والتقديم النهائي للعمل المرئي (المصور).

والعمل المصور في العصر الحديث، هي تلك الأعمال المصورة عن طريق الكاميرا، والتي تخضع لعملية الإعداد والتصوير والإخراج، ليتم تقديمها للمتلقي، بواسطة التلفزيون أو أي وسيط آخر كجهاز الهاتف المحمول أو غيره. ويندرج تحت مسمى العمل الصوري في عصرنا الحاضر أشكال مرئية عديدة، مثل: العمل الوثائقي، العمل الروائي، البرنامج التلفزيوني، التقرير الإخباري، المقطع المصور، الإعلان، الخبر المصور... إلخ.

- "المنظر": ويقابله مصطلح "اللقطة" في لغة بناء الصورة في العصر الحديث.

- المشهد: العمل القصصي أو الوثائقي المصور يتكون من عدة مَشَاهد. والمشهد، هو أي تغيير في الزمان أو المكان.

حدود الدراسة:

ستجري الدراسة على تحليل ودراسة النص القرآني في سورة الفيل، تحليلاً بصريًا بحتًا.

الإطار النظري للدراسة:

أولًا. التكوين الصوري وحجوم المناظر (حجوم اللقطات):

التكوين الصوري هو أحد أساليب البناء الصوري في عصرنا الحاضر. ومن أجل تقديم العمل الصوري للمتلقي بشكل جذَّاب ومؤثر؛ فإن أول المستلزمات المتعلقة بعملية البناء الصوري الناجح والمؤثر، تتطلب الاهتمام بعملية التكوين الصوري لما يتم عرضه أمام المتلقي.

من المعلوم لدى صُناع العمل الصوري في العصر الحديث، سواء كان هذا العمل الصوري إخباريًا أو وثائقيًا أو روائيًا أو غير ذلك، فإنه يتم تقديم مضامين هذا العمل من خلال مشهد أو عدة مشاهد. والمشهد الواحد في بنية العمل الصوري يتم تقديمه أو تركيبه بطريقتين؛ الأولى: طريقة اللقطة الواحدة. أي تقديم ما يتضمنه المشهد بواسطة لقطة واحدة من بداية المشهد إلى نهايته. وهذه الطريقة هي أقل الطرق استخدامًا؛ لأنها لا تثير المتلقي بشكل واسع،

إلا إذا تخللت اللقطة الواحدة عدة حركات للكاميرا حسب الحاجة البنائية للمشهد. أما الطريقة الثانية، فهي طريقة تجزئة الحدث إلى لقطات متعددة في إطار المشهد الواحد، وهذه الطريقة هي الأكثر جاذبية وتأثيرًا في المتلقي؛ لأن تقسيم الحدث إلى أجزاء من أهم الإجراءات الصورية في بناء العمل الصوري بشكل عام، لأنها تجذب المتلقي باستمرار، وتقدم له التفاصيل المرئية التي لها معنى في ثنايا الحدث بصورة مباشرة. وفي كلا الطريقتين المتبعتين لتركيب المَشَاهد المصورة (اللقطة الواحدة أو تجزئة الحدث) فإن الاهتمام بالتكوين الصوري هو حجر الأساس لعملية البناء والجذب والتأثير(5).

وبناءً على ما سبق فإن أي مشهد إما أن يتكون من لقطة واحدة أو مجموعة من اللقطات. فبعض المَشَاهد يمكن أن يضم لقطتين، وبعضها ثلاث لقطات، وبعضها أكثر، وهكذا. ونستدل على وجود توزيع سليم للقطات داخل المشهد الواحد من خلال سلاسة حركة المتابعة الصورية التي يفرضها السياق الصوري للمشهد، والقيمة السردية التي تضيفها كل لقطة إلى المعنى العام للمشهد.

والتكوين الصوري معناه: "وضع عناصر المنظر في علاقة متآلفة؛ بحيث يشعر من خلالها المتفرج بالراحة والاستحسان"(6). وهذه المتطلبات لابد أن تنعكس على كل لقطات العمل الصوري؛ لأن أي عمل بصري قصير كان أم طويلا يتكون من عدد محدد من اللقطات (المناظر).

والمنظر (اللقطة): هي وحدة بناء العمل الصوري. وهي الوحدة التي يجري عليها هندسة التكوين الصوري. ويتم بناء التكوين الصوري السليم وفق ترتيب وتنظيم ما يحتويه المنظر. ويُستدل على التكوين السليم من خلال استحالة نزع عنصر من العناصر التي يتضمنها المنظر (اللقطة) دون القضاء على فاعلية التكوين فيه.

ويتم إعداد وبناء اللقطة وتحديد نوعها، وإطارها، ومحتوياتها، ومدتها، وعلاقاتها بما قبلها وبما بعدها، بشكل دقيق وواضح؛ لأن كل لقطة ستقدم معنى محددًا ومقصودًا له دلالة عندما يتم ربطها بلقطة أخرى.

وربط اللقطات ذات الحجوم المختلفة مع بعضها يؤدي إلى معنى جديد غير المعنى الذي تؤديه اللقطات منفردة؛ لأن "عملية النظم لا يُحكم عليها بشكل فردي لكن عن طريق المزاوجة والتتابع بين أكثر من صورة في تسلسل مستمر"[7].

كما أنه لا يمكن صنع حيز زماني متماسك للعمل الصوري، أو وصف الفضاءات المكانية، وتوصيل المعنى للمتلقي بشكل مكتمل ومؤثر، إلا بتغيير أحجام اللقطات في المشهد الواحد أو في المَشَاهد المتتالية. "فالعمل الصوري يعيد بناء الواقع عن طريق تجزئة الواقع إلى وحدات منفصلة (لقطات)؛ لأنه لا يتم في العمل الصوري نقل الواقع بأكمله، حتى لو تم الاستغناء عن المونتاج. فالعمل الصوري يجزئ الواقع وفق قانونية بصرية قائمة على القفزات. قانونية يحكمها مبدأ التجزئة (اللا استمرارية). فالحركة –والتعاقب– في البناء الصوري هي التي تجاوزت بالعمل الصوري إلى مفهوم الاستمرارية"[8]. فالسرد القصصي المنطقي والعلاقات المرئية بين المناظر (اللقطات) تشترك فيما بينها لصنع الإحساس بالتواصل أو الاستمرارية المكانية. إن هاتين الفكرتين: التأثير وتمييز الحيز المكاني، توفران القاعدة الأساسية لتنظيم أسلوب الاستمرارية[9] للعمل الصوري.

إذن فتكوين ومحتوى المنظر (اللقطة) ليس تكوينًا ومحتوىً عشوائيًّا؛ لأن كل ما يظهر في اللقطة –سواء أكان شخصًا أم موجودات أخرى– يلزم أن ينقل للمُشاهد معنى

محددًا...فالأدوات واللوازم التي ينبغي أن تظهر في كل لقطة، يجب أن تُختار بعناية، وتوضع بطريقة تُحقق هذه الغاية[10].

ويطلق أهل الاختصاص اسم لقطة (منظر): على ذلك المقطع من شريط الفيلم المصور من لقطة واحدة، أو ضمن حركة كاميرا واحدة، من نقط إلى نقطة[11].

والمقصود بحجم اللقطة هو ما يظهر من حجم الشيء المراد تصويره، وتأسيسًا على ذلك فإن اللقطة واسمها يتحددان بفعل المسافة المتوترة بين الكاميرا والموضوع؛ لذلك فإن المسافة المتوترة بين المنظر وآلة التصوير، إنما هي نوع يشبه حالة المعادل المكافئ بين طاقة الحدث أو المنظر ومضمونه المادي ... بمعنى أن الجزء المصور يكون أقرب أو أكبر تبعًا للموجودات التي يتعين إظهارها بالشكل المناسب وطاقتها التعبيرية والجمالية .. أي أن حجوم اللقطات يتحدد في ضوء الدور المناط أو الضرورات التي توجب استخدامها. والدور الذي تؤديه ضمن البناء العام للعمل[12].

وتلعب المسافة المتوترة بين الكاميرا والموضوع دورًا بالغ التأثير على المستوى النفسي بحسب طبيعة الشخصية وهي تخترق فراغنا الشخصي مقتربة أو مبتعدة، حيث يتنوع ويتغير الحجم والشعور استنادًا إلى طبيعة الشخوص ومدى قربهم أو بعدهم عنَّا[13].

واللقطات نوعان: لقطات ثابتة، ولقطات متحركة. فاللقطة الثابتة: هي التي تؤخذ والكاميرا ثابتة. وتنقسم إلى ثلاثة تقسيمات رئيسة، هي: اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة. ويتفرع من هذه التقسيمات الرئيسة تقسيمات فرعية تلبي حاجة الحدث الذي

يتم تصويره وفق رؤية القائمين على إنتاج العمل الصوري. أما اللقطة المتحركة: فهي اللقطة التي تؤخذ والكاميرا متحركة بإحدى حركاتها المعروفة: بان، تلت، تراك، دوللي، زووم...إلخ.

أي أن مفهوم حجوم اللقطات–الثابتة- المتعارف عليه عالميًا يقصد به: اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة. هذه الحجوم تكونت كنتيجة لتطور نظام الاستمرارية في اللغة الصورية، وقد كانت تلك الأحجام- ولا زالت- تتداخل فيما بينها، من خلال الحصص المكانية في الحيز الواحد، وتُعَبِّر- جميعها- عن مفهوم وسياق واضح من خلال العلاقة المتبادلة فيما بينها[14].

ومن ثم فإن أولى مهام اللقطات- مهما كان نوعها- يتمثل بتحقيق استيعاب جيد ورؤية واضحة عند المتلقي، ماعدا بعض الاستثناءات التي تعالَج بمعزل عن القواعد[15]. فالاستيعاب الجيد للحدث يعني فيما يعنيه أن تقوم اللقطات بالوظائف السردية والتعبيرية والوصفية.

فاللقطة العامة (البعيدة جدًا)، هي اللقطة التي يجري تصويرها عن بعد؛ سواء كان موضوعها الإنسان أو الأشياء، فسيبدو الجميع في إطارها بأحجام صغيرة[16]. ومن إجراءات استخدام اللقطة البعيدة جدًا، أنها تقدم المكان كاملاً واضحًا فيه موقع الأشياء والشخصيات، وتعطي الشمولية لفضاء كامل المساحة، وتضع المتلقي إزاء صورة شاملة وغير مفصلة. وهي تُسْتَخْدَم في هذا الاتجاه لتعميق التأثيرات السيكولوجية[17]، حين تعمل على إبراز الأعداد الهائلة للجيوش، أو إظهار الصحراء مترامية الأطراف. كما أنها تقدم تفاصيل عديدة، وتتمتع بعمق صوري، وتوحي باستمرار التكوين خارج حدود الصورة.

أما اللقطة العامة فهي أقرب من سابقتها –أي من اللقطة البعيدة جدًا- نسبيًا بالمسافة. وتُسْتَخدَم في الغالب لمتابعة حركة الأشياء المنطلقة والمصورة من بعيد، وميزتها التقنية أنها تجعل الانتقال سلسًا وناعمًا للقطة القريبة، ومقبولًا وضروريًا للوصول إلى تفاصيل وأجزاء صغيرة من الشيء المصور في اللقطة الأولى، بشرط أن يكون الشيء المصور هو نفسه في اللقطة العامة كما يشترط أيضًا بقاء نفس الزاوية .. إنها تبقي العلاقة بين الناس وما يحيط بهم[18].

ومما يميز اللقطة العامة أنها تقوم بدور التأسيس والسرد ومتابعة الموضوع والمحافظة على جذب الانتباه إليه. ولا يُحبَّذ استخدام الحوار فيها لأنها ستكون بعيدة عن المتلقي، وسيفقد الحوار أهميته في جذب اهتمام المتلقي[19].

وتسمى اللقطة العامة–أيضًا- اللقطة الكاملة أو اللقطة الواسعة. فبالإضافة إلى وظيفتها التأسيسية لربط الشخصية بالموقع؛ فإنها تؤطر الشخصيات داخل المشهد، وتسمح للمتلقي بمتابعة تحركات الجسد[20]، أي تقدم الفعل الجسماني.

أما اللقطة المتوسطة فهي من أكثر اللقطات تعدُّدًا وتنوعًا في إجراءات استخدامها؛ فتقوم بضغط الحدود المكانية، فتضيق اللقطة بالمكان الذي يحكمها ويقيدها ويمنعها من التوسع؛ فتصبح المظهر المهيمن على السرد؛ في الأمكنة التي سيكون من السهولة بمكان ملاحظة الحركة فيها، حيث ستبدو سريعة وموجزة نوعًا ما قياسًا باللقطات العامة[21].

ومن خصائص اللقطة المتوسطة أنها تعمل على إقران الشخصية ودمجها في المحيط الذي من حولها. كما تُسْتَخدَم لتسهيل الإدراك والإيضاح، وتقرب المتلقي من الموضوع المصوَّر، مما يزيد عنده الشعور بالفضول ويمنحه حافزًا بالتقرب والمعرفة، وتقوم بتقريب بعض

العموميات ووضعها تحت النظر بقدر معين من التأثير؛ لكي تكون أكثر تحديدًا ووضوحًا، لذلك يطلق عليها اللقطة التفسيرية أو التوضيحية أو السردية[22].

كما تقوم اللقطة المتوسطة، والعامة –أحيانًا– بتطويق الفعل في المشهد دون الحاجة إلى الالتجاء إلى لقطات أخرى لإنجاز السرد القصصي، بينما اللقطة القريبة– بشكل عام– يجب أن ترافقها لقطات متوسطة أخرى أو لقطات كاملة لاستكمال المتطلبات السردية للمشهد[23]، مع الوضع في الاعتبار أن أساليب السرد الصوري جميعها نسبية ومطواعة؛ لأنها خاضعة لرؤية القائمين على العمل الصوري عن أفضل التقديمات تأثيرًا في المتفرج، وأكثرها تعبيرًا عن ما يراد التعبير عنه.

أما اللقطة الكبيرة (القريبة)، فهي اللقطة التي تقدم الشيء قريبًا ضخمًا على الشاشة، مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة[24].

إن اللقطة القريبة هي إحدى أهم الإضافات النوعية في تاريخ تطور تقنية الفيلم[25]، ومن أهم العناصر البنائية لمفردات السرد المرئي، لما لها من طاقة هائلة في التعبير عن أدق وأعمق المشاعر الإنسانية؛ لذا فمن الطبيعي أن تمتد التنظيرات في إجراءات استخداماتها الجمالية والتعبيرية ... إنها تلغي الحواجز بين المتلقي والشيء المنظور، مخترقة عالمه الشعوري.

فاللقطة القريبة للوجه البشري تعمق الاتصال بين المتلقي والشخصية؛ لأن اللقطة القريبة ذات قدرات إيحائية وتعبيرية هائلة وبالغة التأثير وتستوضح كل ما ينتاب الشخصية[26]. فالعين البشرية لها قدرة تعبير هائلة. والقطعات الأكثر طبيعية هي القطع إلى نظرة؛ لأن الإيحائية البالغة القوة لهذه الإشارة تساعد على إيضاح العلاقات، وكل الحدود اللغوية التي تقودها العيون، كالحملقة الغاضبة وغيرها؛ فالعيون هي الجزء الأكثر تعبيرًا في

الوجه الإنساني، ونظرة واحدة بإمكانها تعريفنا بأن هناك شيء خارج الكادر هو محل الاهتمام، وتخبرنا في أي اتجاه يتواجد ذلك الشيء[27].

ثانيًا. الحركة:

إن الحركة هي أبرز ما يميز الصورة الفيلمية في عصرنا الحاضر. كما تمثل الحركة أحد الاهتمامات الرئيسية التي يجب وضعها في الاعتبار جيدًا في عملية التكوين الصوري؛ فللحركة دور في تحقيق التكامل بين العناصر الصورية المستخدمة، ذلك أن هذه الحركة قد تكون مصدر قوة التكوين أو سببًا في إضعافه[28]؛ لما تتيحه الحركات المتعددة من امتداد وعمق بصري، ومن محافظة على التوتر المرئي، وتصنع الشعور بالعمق المكاني، ولما تشكله مع بقية العناصر الأخرى في اللقطة من دور رئيسي في السرد الصوري للموضوع، وبذلك تظل اللقطات محتفظة بشد الانتباه المرئي للشيء المنظور باستمرار.

إن حركة الموضوع داخل اللقطة له أهمية كبيرة؛ بسبب أن الجسم المتحرك يؤثر في العين قبل الجسم الساكن، والمعروف أن عين الإنسان لا يحدها كادر معين، فهي تحيط بالمرئيات في أفق نصف دائري تقريبًا يبدأ من يمين الشخص إلى يساره[29].

وتُسْتَخدَم الحركة من أجل تجسيد معاني متعددة لما لها من تأثيرات واضحة على الحالة الذهنية والنفسية للمتلقي. كما أنها وسيلة للتنويع الصوري، وتدفع المتلقي إلى الاندماج مع الأحداث وتثير عواطفه. كما أنها تدعم التشويق وتعزز فاعليته من خلال تنويع الحركات وتوقيتها مع أحداث العمل. أضف إلى ذلك أن الموضوعات تتحرك داخل الشاشة بصورة مستمرة، ومن ثم تتغير وتتابع اللقطات فتتقدم أحداث العمل الصوري إلى الأمام. أي أن الحركة تؤدي وظيفة سردية بالإضافة إلى وظائفها التعبيرية والموضوعية.

والحركة في العمل الصوري عامة والعمل الصوري القصصي خاصة مرتبطة "بحركة عين المُشاهد الذي يتفحص الصورة بحثًا عن المعنى[30]. إن العين لا تتحرك إلا لغرض معين، كتتبع التفاصيل، أو تتبع الشخصيات المتحركة، أو متابعة الحوار، أو الترقب، أو للبحث عن السبب أو لتعقب النتيجة. وكذلك هي حركة الكاميرا في العمل الصوري لا تتحرك إلا لغرض يتوافق مع أغراض حركة العين.

ولا تأخذ الحركة داخل اللقطة إلا أجزاء معينة من الحركة في الحياة الواقعية؛ لأنه من الصعب نقل واستيعاب المُشاهد لكمٍّ كبير من الحركة، لذلك يتم التركيز على الأجزاء المهمة التي تنقل معنىً معينًا وتلفت انتباهه[31].

والحركة في العمل الصوري تستمد من وسائل متعددة تتمثل في[32]:

1. حركة آلة التصوير (الكاميرا).
2. حركة الموضوع (شخصية أو طائرة أو أي موجودات أخرى).
3. حركة الاثنين معًا (حركة الكاميرا وحركة الموضوع).
4. الحركة النابعة من توالي اللقطات والمَشَاهد (الناتجة عن عملية التوليف). فبواسطة تحريك آلة التصوير وبومضات التوليف الخاطفة يتم إضفاء الحركة على الحالات الثابتة التي لا حركة فيها، وتجعلها تكتسب تأثيرًا بصريًا.

وحركة الكاميرا أو حركة المواضيع داخل اللقطة لابد أن يكون لها ضرورة ودافع منطقي وإلا فقدت قيمتها[33].

كما يتطلب البناء الصوري وجود تناغم تام بين حركة المواضيع داخل اللقطة وحركة الكاميرا سواء تم استخدام إحداهما منفردة، أو الاثنتين معا في نفس الوقت. فحركة الموضوع مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحركة الكاميرا. وأحيانا تتطلب حركة الموضوع حركة مصاحبة للكاميرا من أجل تحقيق الموازنة في التكوين وتغيير خلفية المنظر.

وفي بعض الأحيان فإن حركة المواضيع أمام الكاميرا ابتعادًا أو اقترابًا يغنينا عن حركة الكاميرا، إلا أن حركة الموضوع في هذه الحالة بزاويةٍ ما اقترابًا أو ابتعادًا من الكاميرا عادة ما تقتضى وتفرض استخدام حركة البان أو التراك -أو التلت- مع الموضوع من أجل الحفاظ على موازنة التكوين في كل الأوقات، وبشكل منفرد أو الاثنين معا، وبما يضمن تغيير خلفية المنظر(34). وهذا يؤكد قوة الارتباط بين حركة الموضوع وحركة الكاميرا داخل الإطار الصوري الذي ينبغي أن تبقى الحركة فيه مستمرة لا تتجمد، فإما أن تتحرك الشخصية أو الموضوع أو تتحرك الكاميرا أو الاثنين معًا(35).

ولآلة التصوير (الكاميرا) في العصر الحاضر أكثر من عشر حركات تستخدم لمحاكاة العين البشرية، ثم للقيام بوظائف موضوعية وتعبيرية متعددة، مثل: الربط بين الموجودات والأشياء داخل المنظر، وللكشف، وللمتابعة، وتحقيق الشعور بالعمق المكاني، وتساعد المتلقي على الفهم والوضوح، وتنقل لنا معلومات مهمة حول المكان، وتنقل للمتلقي أهمية الشخصية التي تتابعها، وتعبر عن مواقف معينة كالاستغراب أو الإنصات ... إلخ(36).

وقد شاعت عند أهل الاختصاص ثلاثة تصنيفات لحركة الكاميرا، منها(37):

1. حركة الكاميرا وهى ثابتة على الحامل، أي تتحرك الكاميرا بدون أن يتحرك حاملها، وهى نوعان:

أ. الحركة الاستعراضية(Pan): وهى حركة أفقية تقوم بها الكاميرا وهى ثابتة على محورها فوق الحامل، في اتجاه اليمين أو اتجاه اليسار.

ب. الحركة الرأسية (Telt): حيث تكون الكاميرا ثابتة أيضًا فوق الحامل، ولكنها تقوم بحركة رأسية على محورها إلى الأعلى أو إلى الأسفل.

2. حركة الكاميرا مع حاملها: أي تنتقل فيها الكاميرا من مكانها وهى ثلاث أنواع:

أ. الحركة المقتربة أو الزاحفة إلى الأمام أو الراجعة إلى الخلف (دوللى، إن ودوللي، آوت Dolly in Dolly out): وهى عبارة عن حركة الكاميرا مع حاملها تدريجيًّا في اتجاه الشيء الذي يجرى تصويره بحيث تقل المسافة بينهما شيئًا فشيئًا. أو تراجع الكاميرا تدريجيًّا من أمام الشيء الذي يجرى تصويره بحيث تزداد المسافة بعدًا بينهما شيئًا فشيئًا.

ب. الحركة المصاحبة (ترافلنج): وتتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك، في محاذاة لحركة المنظور الذي يجرى تصويره. ومن أهم مميزاتها أنها تبقي المسافة بين الموضوع والكاميرا ثابتة.

3. الحركات الخاصة:

أ. حركة الزووم (Zom): وهى حركة خاصة بعدسة الكاميرا (عدسة متغيرة البعد البؤري)، وهذه الحركة نوعان: حركة الزووم إن (Zom in)، وحركة الزووم آوت (Zom out): وهى عكس السابقة حيث يتغير حجم اللقطة من لقطة قريبة إلى متوسطة ثم إلى عامة.

وما يميز حركة الزووم بأنه بالإمكان استخدامها بسرعة أثناء التصوير ولا يحدث تغيير في مكونات الخلفية. ويشعر المُشاهد بقرب الموضوع منه أو ابتعاده عنه بعكس حركة الاقتراب والابتعاد عن طريق الكاميرا (الدوليDolly) والتي يشعر المتفرج بأنه هو الذي يقترب أو يبتعد عن الموضوع.

ب. حركة الكاميرا المحمولة باليد.

ج. الحركة القوسية (ARC).

د. حركة الكرين.

وإجمالا فإن هذه الحركات تحاكي العين البشرية، وتساعد في تحقيق المعاني التي يرى من خلالها المتلقي الأحداث، أو التي يُراد للمتلقي أن يرى من خلالها الأحداث. في حين أن الوصف الصوري للأحداث السردية في العمل الصوري القصصي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال حركة الكاميرا واختيار زاوية التصوير والتنويع بين اللقطات وأحجامها. فلكل حركة من حركات الكاميرا معانيها الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها إطلاقا في العمل الصوري.

ثالثًا. زوايا الرؤية (زوايا التصوير):

تعد زوايا الرؤية أحد عناصر أساليب السرد الصوري. وتتعدد التسميات لزوايا التصوير، فبعض المتخصصين/ الباحثين يسميها، زوايا الكاميرا، أو زاوية الالتقاط للكاميرا، أو زوايا الصورة أو زوايا اللقطات. ونظريًّا تسمى نقطة رؤية زاوية الكاميرا[38].

إن زاوية الالتقاط للكاميرا (shooting angle، Camera angle)، هي زاوية رؤية الكاميرا للمنظر الذى تقوم بتصويره. أي الاتجاه الذي تقوم الكاميرا بالتصوير منه، وبالتالي فهي نفس الزاوية التي يرى المتلقي منها المنظور أو الأحداث.

وتساعد الزوايا على تعدد مستويات الرؤية عند المتلقي، وتتيح امتدادًا وعمقًا بصريًّا وتشكل الزوايا مع بقية العناصر في اللقطة دورًا رئيسًا في العمل الصوري للموضوع. وتعبر زوايا الرؤية عن المعاني والأحاسيس، وتحدد العلاقات بين العناصر المرئية المختلفة، وتخفف صدمة الانتقال من لقطة إلى أخرى. فاللقطة الناتجة من وضع الكاميرا لتصوير موضوع من زاوية ما يستطيع أن يترك بين أيدينا العديد من المعاني والدلالات التي تضفي على زاوية التصوير قوة بلاغية وتأثيرية فائقة[39].

كما أن خط رؤية العين للشيء هي التي تحدد العلاقات المكانية في فضاء المشهد[40]. فوجود عنصر ما في مقدمة المنظر، وآخر في المؤخرة يظهر علاقة ذات معنى معين، وقد يتغير هذا المعنى تمامًا بوضع زاوية الكاميرا في الوضع العكسي[41].

ومن خصائص زوايا التصوير، أنها تجعلنا نرى الأشياء أوضح مما نراها لو كنا شاهدين على تلك الأحداث في الحياة العادية، فالزاوية تعطينا بعدًا تحليليًّا تجاه الشخصيات التي أمامنا.

إن تقنية وضع آلة التصوير تجعل الاندماج ممكنًا مع الأحداث التي يراها المتلقي؛ فآلة التصوير تنظر من خلال عينيّ إحدى الشخصيات إلى الأشخاص الآخرين وما يحيط بهم، إنها تنظر من خلال عينيّ شخصية مختلفة في كل لحظة. وعن طريق هذه الأوضاع نرى نحن مكان الحدث من الداخل بعيني الشخصيات التي نتابعها في القصة، وندرك ما يحسون به من خلال هذا الوضع.

وهناك أنواع متعددة من زوايا التصوير، ولكل زاوية استخدامها الخاص وتأثيرها المرئي الذي تنفرد به. وزوايا الرؤية الأساسية هي[42]:

1. زاوية مستوى النظر Eye Level: وتوضع الكاميرا في مستوى عين الشخص البالغ.
2. الزاوية العالية High Angle: ويكون مستوى هذه اللقطة فوق مستوى النظر، ولذا فإن تنفيذها يقتضى رفع الكاميرا أو خفض المنظور، وفي هذه الحالة تنظر الكاميرا إلى أسفل فيبدو المنظور عديم القيمة، ولذا فإن هذه اللقطة تقلل من أهمية المنظور وتوحي بضعفه.
3. الزاوية المنخفضة Low Angle: وتوضع آلة التصوير في موضع منخفض بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتتجه الكاميرا إلى أعلى فيتولد الإحساس بأهمية المنظور وموقعه المسيطر.
4. زاوية عين الطائر Bird,s Eye View: ونحصل عليها عندما نضع الكاميرا عمودية فوق المنظور.
5. الزاوية المائلة (المنحرفة): وتنفذ بوضع آلة التصوير في وضع مائل مع توجيهها إلى أعلى أو أسفل. وتستخدم لتصوير حالات الإرباك الذهني لدى الشخصية وكذا الحالات المفاجئة.

رابعًا. التوليف (الربط أو المونتاج):

يُعرف أهل الاختصاص التوليف بأنه: ربط شريحة فلمية (كادر "فريم" بكادر آخر أو "فريم آخر")، ولقطة بلقطة أخرى، ومشهد بمشهد آخر. وهذا التعريف يقدم مفهوم بسيط لعملية التوليف، لذلك فالتوليف بمفهومه العميق، يعني: "البناء المادي والصوري واللغوي، وتكوين اللقطات المطلوبة، والمَشَاهد حسب تسلسلها المنطقي والرمزي والجمالي[43].

والتوليف- مرئيًّا- يعني: الترتيب التصاعدي، وهو الأساس الذي يقوم عليه العمل الصوري[44]. والتوليف يُقصد به أيضًا: تقوية معنى لقطة عن طريق ربطها بلقطة أخرى، أي ترتيب اللقطات وفق نظام معين بغرض إنتاج معنى فكري معين.

والتوليف عبارة عن : عملية ربط داخلية للسياق المصوَّر؛ حيث تقوم بتجميع المهارات الفنية والفكرية لتقديم المعنى الكلي، أي تقوم بعملية تنسيق للرموز والدلالات في إطار لغوي متكامل[45]؛ لذا فالتوليف يُعدُّ أسلوبًا من أساليب التعبير عن الفكر، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات)[46]، وأحد مقومات النظام اللغوي الصوري؛ فالكاتب هو المنسق الأول للوحدات والمفردات الفكرية، أما التوليف فهو الإطار الإبداعي الذي يقدم العمل الصوري -سواء كان روائيًا أو وثائقيًا أو إخباريًا- بشكل مرتب ومتناسق. وعن طريق التوليف يتم بناء المعطيات المتعددة في تركيب جيد وبالتالي يصبح هذا البنيان تركيبًا جديدًا له ذاتيته الخاصة[47].

والتوليف هو الذي يتحكم في طبيعة العلاقة بين الزمن الواقعي وزمن السرد الصوري. "وهو الذي يقود أفكار المتلقي ومشاعره، قيادة إجبارية محددة"[48]. والعنصر الصوري الذي لا يوجد نظير له في العمل الأدبي هو التوليف[49]؛ لأن التوليف يقدم الأحداث الواقعية التي وقعت في زمن طويل ربما استغرق مئات السنين في زمن قليل، من خلال اختيار محدد للأحداث المعروضة، التي يفهمها المتلقي ويتفاعل معها بشكل تلقائي.

لذلك فعملية التوليف تعتبر من أهم مراحل إعداد الأعمال الصورية. والضعف في عملية التوليف يفقد العمل الصوري قيمته وجاذبيته، حتى لو مرت جميع المراحل الإنتاجية للعمل بشكل ممتاز؛ فالتوليف الضعيف يصنع عملاً ضعيفًا والتوليف القوى يصنع عملاً قويًّا.

ويتكون العمل الصوري من سلسلة من المَشَاهد واللقطات المتصلة التي يتم ربطها عن طريق التوليف[50]، من خلال إحدى وسائل الانتقال المعروفة: القطع، أو الاختفاء والظهور،

أو المزج ... الخ؛ فاللقطات تظهر وتختفي في تتابع مستمر دون أن ينتبه المُتلقي إلى القطع أو أي وسيلة انتقال أخرى تفصل بين اللقطات، وبهذه الطريقة المحددة والمتقنة والمبنية وفق قواعد محددة تحكمها؛ يستطيع المتلقي فهم الأحداث وكأنها وحدة متكاملة.

ومن خلال عملية التوليف تتجاور اللقطات والمَشَاهد، ويتمكن المتلقي من بناء إدراك منطقي ومفهوم ينتقل من الدال إلى المدلول يصوغ من خلالها تجربة ذاتية مستندًا على مخزونه المعرفي والتأويلي. أي أن المتلقي من خلال الإشارات السمعية والصورية التي قام عليها العمل الصوري يتمكن من بناء علاقات وإعادة تصور الأحداث وفقاً لمفهومه وإدراكه ومستواه المعرفي[51]. يفهمها ويتفاعل معها المتلقي حتى ولو كان مستواه المعرفي بسيطًا؛ لأن ثقافة الصورة انتشرت في أوساط الناس بشكل تلقائي نتيجة انتشار البث التلفزيوني على نطاق واسع.

فالعلاقات بين اللقطات هي القوى المحركة للعمل الصوري، وهي أساس السرد الصوري والتوليف. وتعرف العلاقات بأنها: العملية المعرفية، حين تقيم علاقة بين الأشياء أو صفاتها. والعلاقة: شكل من وحدة الأشياء والظواهر وصفاتها. وثمة أنماط مختلفة من العلاقات التي تربط بين شيئين أو أكثر، فمثلاً، هناك علاقات السبب والنتيجة، والعلاقات التابعية (بين المتحول والتابع)، وعلاقة الفعل ورد الفعل ... الخ(*).

والعلاقات الرابطة بين اللقطات تخضع لثلاث قواعد أساسية[52]:

1. العلاقة المرئية، وهي علاقة المحتوى أو المضمون المرئي الذي تحمله اللقطة، بما فيها العلاقة المكانية.
2. العلاقة غير المرئية، وهي علاقة زمنية.
3. العلاقة السمعية، وهي علاقة أخرى غير مرئية، وتعني كل ما يتعلق بالصوت.

ونظرًا للأهمية اللامحدودة للتوليف في بناء العمل الصوري بكافة أشكاله ومسمياته، يضع أهل الاختصاص شرطان للتوليف الصحيح[53]:

1. يجب أن تتوالى اللقطات في نظام مفهوم ومنطقي.
2. يجب أن يتم وفق زمن "محدد" لكل لقطة، لكي يدرك المتلقي مغزى كل لقطة.

ومن القواعد الأساسية للتوليف السليم[54]:

1. تحقيق السلاسة والانسيابية، وتتحقق من خلال، توافق الحركات المتتالية، والتغيير في حجم اللقطة، أو التغيير في الزاوية إذا كانت اللقطات متشابهة، والمحافظة على الإحساس بالاتجاه، والمحافظة على حركة الشخصيات داخل اللقطة.

2. التحكم في توقيت اللقطات؛ "فزمن اللقطة (المنظر) يجب أن يأخذ حيزًا محددًا. فقد يكون زمن اللقطة ثانية واحدة أو أقل من ذلك، وقد تأخذ اللقطة عشر ثوان، وقد تأخذ دقيقة، وقد تأخذ اللقطة أكثر أو أقل من ذلك الزمن بحسب الحاجة التي يدركها قائد فريق العمل الصوري. ومن أهم الإجراءات المعمول بها في هذا الجانب، هو أن يتم القطع عندما تصل اللقطة إلى نهاية معبرة"[55]. ومن الاعتبارات التي تحدد طول اللقطة، إتاحة الوقت للمتلقي لإدراك مضمون اللقطة[56].

3. إحداث التنوع في الأحداث والمواقف.
4. ربط الأحداث التي وقعت في أماكن وأوقات مختلفة وإظهارها بوحدة معقولة.
5. إحداث التأثير المطلوب.

والتوليف بين اللقطات المتتابعة يعتمد على ثلاثة أنواع من الروابط. وهذه الأنواع من الروابط تبتكر حالة الإيهام بحقيقة العالم المادي[57]:

1. الروابط المؤقتة. مثلاً، نقطع من رَجل وهو يلقي بكأس الماء في لقطة واحدة، ثم إلى تكسر الكأس عند سقوطه على الأرض في لقطة ثانية.

2. الروابط المكانية. مثلاً، نقطع من لقطة واسعة للمسجد إلى أحد التفاصيل الواضحة للمسجد بلقطة قريبة، مثلاً، لقطة لمدخل باب المسجد.

الروابط المكانية. نقطع من لقطة واسعة للمسجد إلى لقطة لرجل يصلي داخل المسجد. لا توجد هنا ضرورة للروابط المؤقتة والمكانية في هذه التركيبة.

خامسًا. الزمان والمكان:

الواقع الحقيقي عندما يتم نقله إلى عالم الشاشة -تحويله إلى عمل صوري- يجب أن "يُقابل" برؤية مشروطة بحقل الأشياء المرئية[58]. فالعمل الصوري أسلوب اتصال مرئي له قوانين خاصة به، من حيث تقدير الزمان والمكان، ومن حيث تكرار أي لحظة في الحياة، وغيرها من الأساليب الصورية الأخرى. وهذه الأساليب لها قوتها وتأثيرها على المتلقي "فالزمن في العمل الصوري يختلف عن الزمن الواقعي من ناحية العلاقة والمدلول، ففي الحياة الواقعية، الدقيقة التي تمضي تُفقد وتنتهي إلى الأبد، ولا يكون هذا في بناء الصورة"[59]. بمعنى أن الإنسان بواسطة العمل المصور القصصي يستطيع إعادة محاكاة الواقع وتقديمه للمتلقي.

فمن الأشياء المهمة في حقل الفكر المرئي، أن البناء الصوري القصصي يتم وفق تعاقب الأفعال وردود الأفعال، وما دام تعاقب الأفعال وردود الأفعال مستمرًّا فإن المتلقي يفهم الأحداث بدون الحاجة لفهم بنائها الطبيعي؛ "فكل لحظة غير مهمة أو غير مفيدة، يستغنى عنها في العمل الصوري"[60]، لعدم قدرة الشاشة على نقل كل تفاصيل الحياة الواقعية، في حين أن نقل كل تفاصيل الأحداث سيجعل المتفرج يشعر بالملل.

ويعتمد البناء الصوري عامة والقصصي خاصة على تجاوز قواعد الزمان والمكان، وهذه الأساليب تعمل وفق نظم دقيقة للغاية. فمن المعلوم من واقع الحياة أن مساحة مكانٍ ما، هو نفس الحجم ولا يتغير، فالميل المربع هو نفس الميل المربع، ولا يمكن تقليله أو زيادته، وكذلك الزمان لا يمكن مده أو تقصيره، فالدقيقة أو الساعة أو اليوم، هو نفسه لا يمكن تغيير زمنه. كما أن الشخص لا يمكن أن يكون في مكانين مختلفين في نفس الوقت، ولا يمكن أن يكون في الدقيقة الأولى في مكان ما، وبعد دقيقة أو أقل تجده في مكان آخر يحتاج إلى ساعات أو أيام للوصول إليه .. والزمان لا يمكن أن يعود إلى الوراء، وإنما دائماً يسير إلى الأمام، إلا أن العمل الصوري في أساليبه الخاصة بالزمان والمكان يعتمد على تجاوز قواعد الزمان والمكان؛ لأن المقاييس والأبعاد العادية في الحياة الواقعية لا تتلاءم مع طبيعة العمل الصوري؛ فالعمل الصوري القصصي –مثلاً– يقوم على تكرار نفس اللحظة*، ولا يمكن عرض حدثين وقعا في وقت واحد، إلا بتكرار المحتوى الزمني المتماثل، ولذلك يمتد زمن الحدث في العمل الصوري. وهذا ليس من قبيل التحايل، أو يؤدي إلى نتيجة غير طبيعية، أو مفتعلة، لأن الانطباع الذي يتولد لدى المتلقي من هذا الامتداد الزمني يفيد أكثر من الناحية الطبيعية والواقعية، فالمتلقي يتجاوب مع هذا الإجراءات نفسيًّا ويدركها[61]. يدرك أنها لضرورات تتعلق بخصائص البناء الصوري. ومثال ذلك، أن يتم القطع من لقطة لرجل خرج من باب منزله إلى لقطة ثانية وقد وصل نفس الرجل إلى مدينة أخرى تبعد مئات وربما آلاف الكيلومترات عن مكان منزله الذي غادره. هنا المتلقي يدرك تلقائيًا أن القائمين على العمل الذي يراه قد اختزلوا الزمن بين مغادرة الرجل لمنزله ووصوله المدينة الجديدة لأسباب تتعلق بأساليب العرض المرئي. وهكذا.

وتجاوز قواعد الزمان والمكان في العمل الصوري لابد أن يُستَخدَم بحكمة ومهارة، لتعزيز وتقوية اللحظات المهمة في القصة؛ لا لمجرد الإطالة والإسهاب. كذلك الحال بالنسبة

للإيجاز وتقصير الزمن، يجب أن يتم لتحقيق نفس الهدف فيتم حذف التفاصيل لاختصار الزمن، ولتتناسب مع واقع الزمان والمكان الخاصة بالعمل المصوَّر القصصي(62).

إن جوهر أساس العمل الصوري يختلف تمامًا عن مجال القصة الأدبية في طريقة التعبير وفي طريقة البناء والشكل؛ إذ تستمد الرواية قوتها من عرض الأفكار في صورة مرئية معتمد على الفعل ورد الفعل للأحداث المختارة والمتسلسلة والمترابطة. بخلاف القصة الأدبية التي تعتمد على اختيار الكلمات، وصياغة الجمل، ومعالجة الأسلوب، بشكل يثير أفكار القارئ وعواطفه. أما العمل المصور، فيقدم المواقف المتماسكة التي تعرض بها الأحداث، وتُقدم من خلالها الشخصيات، وتنقل خصائص البيئة، وتنقل الأفكار، وذلك عن طريق سلسلة من الصور والتجسيدات المرئية، التي يتم عرضها على الشاشة(63).

التحليل الصوري لسورة الفيل:

تمهيد:

قبل البدء بالتحليل والتأويل الصوري لسورة الفيل ينبغي التأكيد على الأمور الآتية:

الأول: قصص القرآن الكريم وحي إلهي مقدس، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. وألَّا مجال ولا يجوز بأي وجه من الوجوه مقارنة القصة القرآنية بالقصة التي يكتبها البشر. وهنا يبرز الفرق الجوهري والأساسي بين القصة القرآنية عامة وبين القصة أو الرواية التي يكتبها الإنسان. فقصص القرآن الكريم كلها حقيقية واقعية. أما القصة أو الرواية في العصر الحديث فيعتمد الكاتب في جزء منها على ابتكار الأحداث؛ لأن الأساس الذي تعتمد عليه صناعة الحبكة في قصص الإنسان هو التخييل، وهو نسج مفردات من الخيال – سواء في الشخصيات أو الأحداث – لتحمل القصة، وتجعلها قابلة للتمثيل، وقابلة للتحرك في خيال

الناظرين كأنها تولد اللحظة مع الزمن الجديد. ولكن لا يخفى على الباحثين في القصة القرآنية أن القرآن الكريم يحفّز خيال المتلقي، وليس إعمال خيال صاحب النص كبقية نصوص البشر، – تعالى لله عن ذلك علوًا كبيرًا– فلا يدخل القرآن في آياته غير الحق، ومن هنا تحديدًا ينبغي أن ندرك أن النص القرآني القصصي لا يعتمد على توسيع المضمون القصصي؛ لأن طريقة العرض تعتمد على القصة القرآنية، وهي جزء لا يتجزأ من نسيج الوحي.

الثاني: أن التأويلات التي يقدمها الباحث في هذه الدراسة بشأن نوع المنظر أو زاوية الرؤية أو الحركة المستخدمة لتجسيد النص الإلهي؛ لا يعني أن هذه المقترحات قطعية؛ بل ينبغي البحث عن الاختيار الأمثل بما يلبي أفضل تقديم للصورة التي يوحي بها النص القرآني.

الثالث: أن الأحداث في الكون وفي المجتمعات والأفراد تمضي وفق قدر مرسوم وحكمة يعلمها الله، ومن ثم فإن قص تلك الأحداث بطريقة ما والتركيز على تفاصيل وإغفال أخرى أيضا يقع ضمن حكمة الله في تهذيب الإنسان المتلقي بعد أن كانت تلك الأحداث تربية للإنسان الذي وقعت عليه؛ عقوبة له أو مكافئة له. كما أن من حكمته أن أساليب نظمه تقع ضمن دائرة الإعجاز القرآني الذي يتضمن البناء الصوري كأداة مهمة محببه لدى الإنسان ومؤثرة فيه(64).

الرابع: نعتقد أن السياق القرآني سواء في سورة الفيل وفي مواضع أخرى بالقرآن الكريم، لا يقيد المتلقي بتخيل صورة محددة، بل يتيح له أن يتخيل صورة الموصوف حسب ما يتناسب مع ثقافته وبما لا يتعارض مع النص القرآني.

التحليل الصوري للسورة:

سورة الفيل هي السورة رقم (105) في المصحف الشريف. وهي من السور القصيرة، مكونة من خمس آيات، تقدم خلاصة ما حدث في المشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل. قال

تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ۝١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ۝٢ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥﴾ ومما نراه في هذه الآيات المباركات أن السياق القرآني قد اعتمد على استحضار المعادل المرئي لتقديم رؤية صورية عن ما حدث في ذلك المشهد. ولا شك أن هذا التقديم له حكمة إلهية في جوانبها اللغوية والصورية والفكرية وغيرها. وفيما يلي محاولة لاستيضاح بعض الدلالات الصورية في السورة الكريمة.

تبدأ السورة بتوجيه خطاب الوحي الإلهي إلى النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- وإلى الناس جميعًا في كل زمان ومكان. قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ۝١﴾. سؤال تعجب له دلالاته المتعددة ومنها دلالاته الصورية العديدة، ومن هذه الدلالات، أن الآية الكريمة تقدم للمتلقي بعض المعلومات الخلفية الأولية عن القصة، مثل، عنوان القصة (أصحاب الفيل)، وموضوعها (ماذا فعل الله بهم)، وفكرة القصة وهدفها (ومنها: التأييد الإلهي، ورعاية الله للبيت الحرام ليبقى للناس مثابة وأمنًا، وقدرة الله على رد كيد أعدائه، وعجز قريش والمشركين عن حماية البيت الحرام، وعجز أهل الكتاب بجبروتهم وقوتهم على التعدي على حرمة الكعبة، وعبرة ظاهرة لكل زمان ومكان، والتأكيد على عظمة الحادث، فسؤال التعجب من الحادث في بداية الآية ينبه إلى دلالته العظيمة).

كما أوحت الآية الأولى للمتلقي بالجزء الذي سيتم تقديمه من القصة (النهاية)، وموضع الإشارة لذلك تأتي في قوله تعالى: ﴿كيف فعل ربك بأصحاب الفيل﴾، ففعل الله بأصحاب الفيل كانت نهاية قصتهم التي بدأت بانطلاق جيش "أبرهة" من اليمن كما تشير الروايات في تفسير ابن كثير وغيره.(65)

كما توحي الآية الأولى بصورة ضمنية معلومات عن مكان وزمان القصة؛ فالسورة تخبر بقصة تعرفها العرب، وهي قصة أصحاب الفيل الذين جاءوا لهدم الكعبة، وهي قصة لم يمر عليها سوى بضع وأربعين سنة؛ إذ كانت تهيئة لمبعث النبي صلى الله عليه وسلم(66). والحادث كان معروفًا للعرب ومشهورًا عندهم، حتى إنهم جعلوه تأريخًا. يقولون حدث كذا عام الفيل(67).

﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ﴾. تقودنا الآية الكريمة إلى منظر عام يهيئ ذهن المتلقي ومشاعره للإدراك بتفاصيل المكان وبما يحتويه؛ حيث إن الاقتراب من المكان وتفاصيله وأبعاده وما يجاوره وما يحيط به، فيه ما فيه من إتاحة المقدار المطلوب من التفاعل عند المتلقي واستشعار الحدث والمكان والزمان. وهو ما يتحقق من خلال مجموعة المناظر العامة الثابتة والمتحركة التي يتصورها المتلقي عن جيش "أبرهة" الكبير القادم لهدم الكعبة.

﴿أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ۝٢﴾. استفهام تقريري*. وفيه ما فيه من تهيئة ذهن المتلقي ليتصور سيطرة جيش أصحاب الفيل على المكان. كما تقدم الآية معلومات إضافية عن خلفية الحادث مثل: سوء نية أصحاب الفيل ومكرهم. وفيها استباق بتقديم النتيجة وهي هزيمة أصحاب الفيل. ليأتي توضيح كيف حدثت الهزيمة في الآيات التاليات من السورة. وفي هذا التقديم أحد أساليب السرد الصوري التي تقدمه لنا سورة الفيل، والمتمثل في تقديم النتيجة ثم معرفة كيف تمت تلك النتيجة بعد ذلك؟

﴿ كَيْدَهُمْ ﴾. تعبير دقيق لما يضمرونه من جريمة تجاه الكعبة.

﴿ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ۝٢﴾. وكأن الآية الكريمة تقرر تصوراتنا تجاه ما يريد النص القرآني معالجته، وهو جزء من هدف القصة كما أشرنا. فلعل الآية فيها تذكير قريش

بضعفهم أمام أصحاب الفيل الجبابرة، وتذكيرهم بقدرة الله ﷻ على تحطيم الأقوياء. وهو تذكير للإنسان في كل زمان ومكان. وكأن مدلولات النص تقتضي أن يلامس المتلقي عظمة جيش أصحاب الفيل وعتادهم وعدتهم ويلامسها عن قرب. كما يؤكد النص على هدف كبير ومكيدة كبرى يريدون تنفيذها؛ لأن القرآن الكريم يستخدم الألفاظ والمعاني بدقة متناهية "كيدهم"، ويقدم الوصف المستحق للموقف حسب أهميته. حتى إن تسميتهم بأصحاب الفيل يعزز قوتهم وجبروتهم. ففي تلك الأزمنة كانت الفيلة من العتاد الذي لا تستخدمه إلا القوى العظمى، فهي تحتاج إلى تدريب ومدربين مهرة، وتحتاج إلى إمكانيات لرعايتها والحفاظ عليها. والمتلقي هنا يحتاج مناظر عامة ثابتة ومتحركة، ويحتاج أن يتنقل بنظره ليرى في مناظر قريبة أو متوسطة الفيلة التي تتقدم الجيش، ويلامس قوة العتاد والعدة، ويرى كثافة التجهيزات التي يتمتع بها جيش أبرهة. فانتقال عين المتلقي لتتبع التفاصيل المرئية، يشد الانتباه، ويبني العلاقات بين الموجودات المختلفة، ويحقق التنوع الصوري، ويدفع بالمتلقي للاندماج مع الأحداث بشكل تلقائي.

لقد أعطتنا الآيتان؛ الأولى والثانية إحساسًا بالموضوع، والفكرة، والهدف، والمكان، والزمان، والجو العام، وتقودنا نحو استطالة النظر في أصحاب الفيل لفهم قوتهم، وفهم ما جاءوا من أجله. فالموقف يتطلب التعرف على الجو العام الذي تدور فيه الأحداث، وما تتضمنه ساحة الحدث من موجودات، والعلاقة بين هذه الموجودات، من خلال مجموعة المناظر العامة والمتوسطة والقريبة التي يتصورها المتلقي عن المكان الذي يجري فيه الحدث.

وأطوال المناظر سواء كانت عامة أو متوسطة أو قريبة تختلف في مددها الزمنية حسب نوع المنظر وحسب الحالة التي يُقدم فيها الشيء المنظور؛ فلكل نوع من أنواع المناظر وظيفة

يترتب عليها بناء الحدث المعروض. في حين أن اختلاف حجوم المناظر يؤثر في إدراك المتلقي لتفاصيل المنظور ويتحكم في مشاعره، ويفيد في قوة الجذب لمتابعة الأحداث.

وفي اعتقاد الباحث فإن ثمة مناظر عامة ومتوسطة وقريبة لأصحاب الفيل يتيحها قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ۝١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ۝٢ ﴾؛ لأن ملامسة حالة الغرور والعظمة في وجوه أصحاب الفيل، واستعداهم البشري والمادي الكبير يقتضي اقتراب المتلقي من تفاصيل الجيش، لما لذلك كله من إحساس المتلقي بالحالة الشعورية التي كان عليها جنود جيش أصحاب الفيل، وكأننا شهدنا اللقاء، وكأننا نستشعر عن قرب حالة العنجهية والتملك التي انتابت الجنود.

بعد الآيتين التمهيديتين؛ الأولى والثانية، يبدأ السياق القرآني في استكمال ما حدث؛ حيث ستجيب الثلاث الآيات المتبقية من السورة على: كيف حدث رد كيد أصحاب الفيل؟ أي أن المشهد قائم على مبدأ السبب والنتيجة.

﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ ﴾. السياق يتجه بالمتلقي إلى السماء لرؤية الطير الأبابيل، ويتحقق ذلك بالمنظر العام، وبزاوية فوق مستوى النظر.

﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ ﴾. إن توجيه عين المتلقي إلى منظور محدد (الطير الأبابيل) فيه ما يجعل المتلقي يدرك الشيء المراد رؤيته، ويستشعر أهمية ما يرى، ويفهم عملية السرد القصصي؛ فكل منظر يقدم معلومات تضاف للمعلومات التي قدمتها المناظر السابقة. فمن خلال ترابط أجزاء المضمون الذي يحتويه كل منظر مع ما قبله وما بعده تنشأ علاقات بصرية منتظمة تساعد المتلقي على تصور ما يحدث. فالعلاقات بين المناظر، إما أن تكون علاقة سبب ونتيجة، أو علاقة سؤال وجواب، أو علاقة تسلسل انسيابي، أو علاقة فعل ولّاد فعل.

والمتلقي قد علم من خلال الآيتين رقم (1، 2) أن مؤامرة أصحاب الفيل قد تم سحقها، فكيف تم ذلك؟ هذا ما يريد المتلقي معرفته. وهذا ما ستقدمه بقية آيات السورة الكريمة. والآية رقم (3) تبدأ بالسرد المرئي لسحق مؤامرة أصحاب الفيل.

﴿ وأرسل ﴾. الإرسال يعني انطلاق الشيء ثم قدومه باتجاهنا، والرسول- هنا- هو الطير، ولسنا بحاجة لمعرفة موطن إقلاع هذه الطيور؛ لأن أساليب السرد الصوري كما تعلمنا إياها السورة –وكما هي مستخدمة في العصر الحاضر- مبنية على التكثيف والاختزال، فيكفي المتلقي أن يرى أسراب الطيور قادمة تشق عنان السماء باتجاه أصحاب الفيل ليستوفي متطلبات فهم المشهد، وهو مشهد كاف لتحقق القصة أهدافها. وهذا الاختيار الدقيق المكثف لبعض تفاصيل الأحداث هي إحدى أساليب السرد الصوري التي تزودنا بها سورة الفيل.

إن رؤية الطيور الأبابيل وهي قادمة لا يحقق الاختزال المتقن لتفاصيل القصة فحسب، بل إن الحركة الطبيعية للمنظور (الطيور) في هذا الموقف تقتضي أن تقترب الطيور باتجاهنا (باتجاه المتلقي)؛ لكي تتم متابعة التفاصيل اللاحقة، وهذا ما تم عندما جاءت الآية رقم (4) متضمنه رمي الطيور لحجارة السجيل. ومما نرى من حكمة في بعض جوانب هذا التركيب، أنه يمنحنا معطيات عملية عن حركة الشيء المنظور داخل الإطار الصوري اقترابًا عن عين المتلقي أو ابتعادًا عنه. وفي نفس الوقت يتصاعد السرد المرئي بشكل سلس نحو فهم ما جرى.

إن حركة الابتعاد والاقتراب منا أو عنا لها انعكاساتها النفسية عند المتلقي كنتيجة مباشرة للتطبيق الديناميكي الحركي الذي يتابعه المتلقي للشيء المنظور؛ فاقتراب الطيور الأبابيل يولد عند المتلقي الترقب والسعي الحثيث لمعرفة ماذا سيحدث؟ وكيف سيتم الحفاظ على بيت الله الحرام*.

أضف إلى ذلك أن حركة الاقتراب والابتعاد بين المتلقي وبين الشيء المنظور (إنسانًا أو حيوانًا أو جمادًا) تمثل أسلوبًا ممتعًا للعين وتنسجم مع التغيير المستمر للانفعالات المتباينة التي يلامسها المتلقي؛ فقد يلمس المتلقي تكبرًا وعنجهية وغرورًا في وجوه أصحاب الفيل في بداية المشهد، ثم يلمس ذلًّا وانكسارًا وهزيمة في نهاية المشهد، وهذا التناقض مهم لفهم الحدث والتفاعل مع مجرياته والتأثر به.

ومما نتصوره في قوله تعالى: ﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ ﴾، توجيه عين المتلقي من المنظر العام، ثم حركة العين وهي تراقب ما يجري من موقع ثابت؛ "لأن انقياد عين المتلقي لمتابعة حركة معينة داخل إطار الصورة يوحي بثباتها"(68). وهنا ندرك بوضوح من الطريقة التي يقدم بها السياق القرآني هذا المشهد تنوع التكوين وتعدد حركات العين وتعدد حركة الشيء المنظور، وكأننا نشهد حركة تراجع العين أو تقدمها، أو تقدم الشيء المنظور أو تراجعه، وبالتالي انتقال المنظر الصوري من منظر بعيد إلى متوسط ثم قريب أو العكس مستغلين المساحة التي أوجدها السياق القرآني لتصور ما حدث. فالمتلقي يرى الطير في منظر عام (أو بعيد) ثم تبدأ الطير بالاقتراب نحو المتلقي فيتحول المنظر العام إلى منظر متوسط فقريب فأقرب منه. وهذا يحدث عندما يتحرك المنظور باتجاه المتلقي. ويحدث العكس عندما يبتعد المنظور عن المتلقي. وفي عصرنا الحاضر تستطيع الكاميرا محاكاة الاقتراب والابتعاد من خلال حركة الدوللي والزووم.

وهكذا يمكن للمتلقي تصور المعنى صوريًا لقوله تعالى:﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ ﴾، من خلال مناظر متنوعة عامة ومتوسطة وقريبة للسماء والطيور والأرض، على نحوٍ ما، يرى فيها المكان وأبعاده، ويتابع التفاصيل المرئية. فمثلاً، يمكن للمتلقي تصور منظر عام يرى فيه

الطيور في جو السماء تخترق الفضاء على شكل مجموعات منتظمة ومتراصة وهي قادمة نحونا. وعلى الأرض جيش جرار فيه فيلة يتقدمها فيل عظيم. وكأن السياق القرآني يقدم لنا توصيفًا دقيقًا لما يسمى "اللقطة الأمامية" في أدق تعبيراتها. وهناك فرق في استخدام اللقطات المأخوذة من أمام الشيء المنظور واللقطات المأخوذة من خلفه.

كما يتيح سياق الآية مساحة للمتلقي للتنقل إلى مناظر أكثر قربًا، يرى فيها بعض التفاصيل المرتبطة بالحدث، كأن يرى الطيور فرادى وجماعات في مجموعات منتظمة ومتراصة تشق طريقها في الفضاء بكل ثقة. ويمكن تصور حركة انقضاض جماعات الطيور جماعة تلو جماعة مع تلبد السماء نظرا لكثافتها وتتابعها، وفي لقطة الانقضاض يمكن تصور اختصاص طير أو مجموعة منها بفرد أو مجموعة منهم وهو مشهد يوحي بالرهبة.

وهكذا نلحظ أن السياق القرآني في هذا المشهد يقود عين المتلقي في حركة مستمرة وهي تتتبع قدوم الطيور الأبابيل، ثم دخولها أرض المعركة، ثم متابعة رميها لحجارة السجيل، وإصابتها لأهدافها، وردة فعل أصحاب الفيل تجاه ما تقذفه الطيور، وسقوط الجنود واحدًا تلو الآخر، ومتابعة استمرار المعركة بين الطيور الأبابيل وأصحاب الفيل حتى تحقق هلاك أصحاب الفيل.

إن استشعار المتلقي قوة جنود الله تقتضي اقتراب المتلقي من الطيور الأبابيل في مناظر متوسطة وقريبة، وفي نفس الوقت لملاحظة سلاحها الفعال الذي ستستخدمه في المعركة. إن معايشة الحدث وفهمه تتطلب التهيئة له وفهم بعض تفاصيله. كما أن إثارة المتلقي وتحفيز حالة حب الاستطلاع لديه يتطلب رؤيته للطير الأبابيل وهي تحمل كرات صغيرة، فيزداد رغبة في معرفة ماذا تحمل الطير؟ وماذا ستصنع بهذه الكرات الصغيرة؟ وهل هي قادرة على تغيير

مجريات الأحداث بهذا الحمل الصغير جدا؟! إن تحفيز حالة الترقب وإثارة التساؤلات ثم المفاجئة عند المتلقي بصدق وأمانة وواقعية في سياق السرد الصوري هي إحدى أساليب البناء الصوري التي تقدمها لنا سورة الفيل.

﴿ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ۝٤ ﴾. وكأن عين المتلقي أمام مناظر متنوعة يرى فيها المتلقي الطيور الأبابيل في منظر متوسط وهي تخترق جو السماء، ثم تنتقل عين المتلقي إلى منظر أقرب يرى فيها أحد الطيور وهي تحمل حجارة من سجيل* في أطراف مناقيرها أو ممسكة لحجرين في مخلبيها، لينتقل إلى منظر آخر عام لمكان المعركة وقد احتشد فيه جيش كبير، والطيور تقترب أكثر فأكثر.

﴿ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ۝٤ ﴾ ﴿ فَجَعَلَهُمۡ كَعَصۡفٖ مَّأۡكُولِۭ ۝٥ ﴾. إن ناتج مساحة التصور المتاح من تجاور الآيتين الكريمتين، يجعل المتلقي يتصور الطيور وهي تدنو من أفراد الجيش بشكل يجعل من استهداف الطير المحلق في السماء للفرد الموجود على الأرض يتم وفق خطة محكمة، بحيث تصيب حجارة السجيل المقذوفة من الطير الفرد بشكل دقيق.

إن حالة تبادل النظرات التي يتخيلها المتلقي بين طرفي المعركة (الطيور الأبابيل وأصحاب الفيل)، فالطيور تأخذ مواقعها في أرض المعركة، وتصوب سهامها (حجارة السجيل) من السماء بدقة متناهية صوب أصحاب الفيل، وأصحاب الفيل بعضهم ينظر إلى السماء، وبعضهم في حالة تخبط ودهشة، وبعضهم يسقط على الأرض. والمتلقي يتنقل بنظره تارة نحو السماء (نحو الطيور)، وتارة نحو الأرض (نحو أصحاب الفيل). إن تبادل النظرات العكسية بين الطيور وأصحاب الفيل هو تطبيق للمناظر العكسية بين طرفي الصراع، وهذا التركيب يبني علاقة تقابلية لها القدرة على تنويع المناظر، وتغيير مواقع أقطاب الصراع، ويجعل

كل طرف من أطراف الصراع مركز اهتمام في كل منظر بالتناوب، وهذا يمنح المتلقي إحساسًا بالتأثير المتبادل، وتتأكد حتمية التجاذب والتقابل والالتقاء بين أطراف الصراع. وقد يتطلب بين حين وآخر لقطة تشتمل الطير وتساقط الحجارة وسقوط أفراد الجيش صرعى تعبث الرياح بما عليهم من الثياب في هيئة تجعلهم كعصف مأكول وفقًا للتعبير القرآني.

وهكذا يدرك المتلقي الحدث من خلال مجموعة المناظر المتنوعة المتجاورة المترابطة في سياق متصل وموحد. وسياق المناظر ومعانيها يتضح من خلال ارتباطها بما قبلها وما بعدها أي من خلال علاقاتها التجاورية. فكل مناظر المشهد ترتبط بعلاقة عضوية في وحدة متكاملة وصلة وثيقة قدمت الحادثة كما وقعت في مساحة زمنية محدودة وبأسلوب شيق. فالمناظر المتعاقبة والمتنوعة الأحجام والمحتوى، تعبر عن المعنى المراد توصيله، وتجعل المتلقي يتفاعل تفاعلاً عميقًا مع الأحداث والشخصيات.

﴿ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥ ﴾. كأن النص القرآني يقرِّبنا من المنظور، فعندما نحتاج لفهم الحال التي صار إليها أفراد الجيش الغازي ومجموعاته بعد رمي الحجارة عليه؛ فإما أن تتحرك عين المتلقي أفقيًا لاستجلاء المكان والتجوال فيه، فيتبين للمتلقي ما حصل لأجساد جيش أصحاب الفيل، وإما لقطة من علو مرتفع ثم تنخفض قليلا قليلا حتى تتجول بين الصرعى.

إن المعجزة العظيمة التي يقدمها السياق القرآني في سورة الفيل تكشف عن قيام طيور خاصة بحمل أحجار تحمل مواصفات خاصة للقيام بمهمة خاصة. وهذا يحتاج من المتلقي أن يتفحص بنظره المكان، والطير وما تحمله الطير من حجارة السجيل. وتفحص طريقة القذف، ويتحقق من الإصابة، ويتحقق من ردة فعل أصحاب الفيل. وهذا كله يحتاج إلى مناظر متنوعة، وحركة مزدوجة لعين المتلقي، وللشيء المنظور.

هذه الحركة نلاحظها مع الفعل "أرسل" في الآية رقم (3)، والفعل "ترميهم" في الآية رقم(4). وكأن عين المتلقي ترقب حركة الطير في جو السماء، وترقب الطير وهي ترمي. وحركة الشيء المنظور أو حركة العين لمتابعة المنظور، تعمل على نقل القصة من جزء إلى جزء آخر (تطوير الأحداث)، كما أنها تجعل المتلقي يتفاعل عقليًا وعاطفيًا مع الحدث؛ لأن "المظهر الحركي في مضامين المنظور أو من خلال حركة العين ركن رئيسي في اكتساب الصورة لمعناها الحقيقي "(69).

﴿ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥ ﴾. الآية الكريمة تجعل المتلقي يستشعر هزيمة أصحاب الفيل بصريًا وصغرهم أمام الطيور الصغيرة. وقد يكون من جوانب الحكمة فيما نرى جعل المتلقي يحس بسطوة الطيور الأبابيل على المكان، من خلال المناظر العامة والمتوسطة الثابتة والمتحركة للفيلة وأفراد الجيش وهم يتخبطون في المكان. ففي سيطرة الطير الأبابيل على المكان تقابل مع سيطرة أصحاب الفيل على المكان الذي ربما شعر به المتلقي في بداية السورة.

﴿ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥ ﴾. إن التركيز على النتيجة المفاجئة والمدمرة التي تلقاها أصحاب الفيل لا يظهره إلا المناظر المتوسطة والقريبة؛ فالمناظر القريبة والمتوسطة هي التي تحقق الاندماج بين المتلقي وبين ما يراه أمامه.

فالسياق القرآني في قوله تعالى:﴿ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ ﴾. ﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥﴾. يحدد الفعل والنتيجة بشكل متتابع. ويتحقق التجسيد المرئي للسياق القرآني في هاتين الآيتين الكريمتين، من خلال المناظر المتوسطة والقريبة للفعل ورد الفعل. أي منظر متوسط للطير تقذف حجارة السجيل، يقابله منظر متوسط يرى فيه المتلقي أحد أصحاب الفيل يقع عليه الحجر المقذوف. ثم منظر آخر متوسط أو قريب يرى فيه طيرًا آخر يصوب نحو الهدف، ويقابله منظر متوسط أو قريب لجندي أخر يصاف بمقذوف آخر، وهكذا.

وبإمكان عين المتلقي أن تتنقل بين مناظر متوسطة وقريبة ترى فيها وجوه بعض أفراد الجيش المندهشة وهي تنظر إلى الأعلى، أو ترى بعض عيونهم الذاهلة، أو ترى بعض الجنود لحظة الإصابة. وهي كلها مناظر انتقالية من حالة إلى أخرى داخل المشهد الواحد، ويمكن أن تختلف زاوية التقاطها أو المسافة، وكذلك حجم (الكادر) أو الإطار، وباختلاف التفاصيل؛ فيمكن أن تحتشد الصورة بالأشخاص، أو بشخصين، بمقتضى الحال. وحجم المنظر يختلف بحسب الموقف والسياق وبما ينسجم مع ما يُراد ايصاله إلى المتلقي من دلائل وإشارات.

كما يتيح السياق القرآني للمتلقي أن يقترب أكثر فأكثر بمنظر قريب متحرك يلامس فيه أجسادًا مشوهة وأخرى ميتة. فكشف مثل هذه التفاصيل يجعل المتلقي يستشعر الجو النفسي المتشابه بين جنود جيش أصحاب الفيل. والمتلقي سيشعر بهذا الانفعال من خلال عدد من المناظر القريبة لبعض أجساد أصحاب الفيل. فالمناظر القريبة هي أداة مناسبة لنقل مشاعر حالة الشيء المنظور إلى المتلقي. ليتضح من الصورة ذهاب ما كانوا عليه من الأبهة والزخرف والقوة واندثار ما حملوه من المظاهر، وبلى ما لبسوه من العتاد، أصبحوا لا يُرهبون و لا يرجى منهم شيء، أي أنهم أصبحوا منعدمي النفع، وهذا يتناسب مع التشبيه بالعصف المأكول.

أضف إلى ذلك أن عين المتلقي عندما تَرقُب في منظر قريب الأجساد الذابلة أمر يهم المتلقي بالدرجة الأساسية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن رؤية المتلقي لموضع إصابة حجارة السجيل أجساد أصحاب الفيل وأثرها فيهم التأثير السريع المزلزل، من مستوى رؤية عين المتلقي فيه تحقيق الاندماج بين المتلقي والحدث ومعايشة شخصياته. وفي ذلك كله ما فيه من تأكيد قدرة المولى ﷻ على رد كيد أعدائه بصغير من جنوده (الطيور)، لا سيما بعد أن تكون الصور قد عرضت لنا حالة التأهب والاستعداد المتكامل الذي كان يتمتع به ذلكم الجيش. وهذه هي بعض الأهداف المطلوبة من هذا الموقف.

استخلاصات:

1- نلحظ أن في آيات السورة تنوعًا في مراكز الاهتمام، فأحيانًا يقود السياق القرآني عين المتلقي إلى تركيز النظر على أصحاب الفيل، كما في الآية رقم (1)، والآية رقم (2). وأحيانًا يقود السياق القرآني عين المتلقي لمتابعة الطيور الأبابيل، كما في الآية رقم (3). وأحيانًا يتيح السياق القرآني مساحة أكبر للمتلقي للتنقل بنظره بين متابعة أصحاب الفيل والطيور الأبابيل، كما في الآية رقم (4). والتنويع في مراكز الاهتمام وخاصة بين أطراف الصراع يبني علاقات تقابلية تشعر المتلقي بقوة أطراف الصراع، كما أن العلاقات التقابلية تمنح المتلقي إحساسًا بالتأثير المتبادل بين الأطراف. وهذه من الأساليب التي تزودنا بها سورة الفيل.

2- حفلت السورة بالتقابل؛ التقابل أو التباين يجده المتلقي بشكل ضمني وربما للإعراب عن التباين بين ما قدمته الآيتان رقم (1، 2) من معلومات عن أصحاب الفيل واستعدادهم القتالي البشري والمادي الكبير لهدم بيت الله الحرام، وبين ما آلت إليه النتيجة في الآيات رقم (3، 4، 5). كما يجد المتلقي التباين بين هلاك أكبر حيوان من ذوات الأربع (الفيل) بواسطة حيوان صغير (الطير). فالتناقض يصنع التوتر في منتهاه.

3- تجزئة الحدث في هذا المشهد و تنقل عين المتلقي من مركز اهتمام إلى آخر لمتابعة حركة الجيش وحركة الطيور وقذف الطيور للحجارة ومتابعة ردة فعل أفراد الجيش ثم تناثر قطاعات ذلك الجيش المتماسك الكبير، يقدم لنا ثلاثة أساليب للتركيب والبناء الصوري، هي: أسلوب تغيير مراكز الاهتمام، وأسلوب تنقل حركة العين من منظور إلى آخر، وأسلوب تجزئة الحدث.

4- المضامين الصورية التي تقدمها السورة الكريمة هي عبارة عن مجموعة من الأحداث المجزأة التي تقدمها المناظر الثابتة أو المتحركة المرتبطة والمتآصرة مع بعضها شكلت بنية المشهد، وتراقبها عين المتلقي بشكل متتابع. وانتقال عين المتلقي من منظور إلى منظور آخر هو تغيير للمنظر، وتغيير المنظر- من حيث المبدأ- هو الذي يحقق الاستمرارية السردية الصورية. وهذا أحد أساليب الوصل والتركيب التي تزودنا بها سورة الفيل.

5- جاء أسلوب العرض المتسارع للسبب والنتيجة في سورة الفيل، مع ما يتضمنه من تتابع حركي سريع للأفعال وردود الأفعال، إلى تحقيق الاستمرارية الذهنية عند المتلقي في منتهاها.

6- إبداعية اللغة الصورية عند مستوى الرؤية، فعين المتلقي وهي تتابع تفاصيل الحدث، مثل: قدوم الطير الأبابيل، ورمي الطير لحجارة السجيل، وردة فعل أصحاب الفيل أثناء رمي الحجارة عليهم، وحالهم بعد الإصابة؛ كل ذلك يقتضي من المتلقي تعديل زاوية الرؤية وهو يتصور ما يحدث على أرض المعركة، حتى يبقى الشيء المنظور ظاهرًا للعيان. وتغيير زاوية الرؤية- حتمًا- يؤدي إلى تغيير حجم المنظر.

إن تغيير الاتجاه من زاوية إلى أخرى يحقق عملية النظم والتتابع، ولا نستطيع الحكم على ما يجري إلا من خلال التتابع بين أكثر من منظر وبين أكثر من زاوية في تسلسل مستمر. ولكل مستوى رؤية سواء أكان في مستوى النظر، أو فوق مستوى النظر، أو تحت مستوى النظر وظائف ويستجيب لها المتلقي بشكل تلقائي؛ من خلال الحالة الشعورية لديه تجاه شخصيات الأحداث، وتجاه ما يتضمنه المنظور عمومًا؛ فرؤية المنظور من زاوية معينة يولّد شعورًا مختلف عن شعورنا تجاه المنظور عندما نراه من زاوية أخرى.

وفي نفس سياق تغيير زاوية الرؤية فإن الظاهر–بصريًا– من قوله تعالى: ﴿ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ۝٤ ﴾، يقتضي أن يرفع المتلقي نظره إلى السماء ليرى الطيور الأبابيل وهي ترمي الحجارة. ثم يأتي قوله تعالى: ﴿فَجَعَلَهُمۡ كَعَصۡفٖ مَّأۡكُولِۭ ۝٥﴾، وهذا يقتضي أن يدنو المتلقي بزاوية تحت مستوى النظر ليرى إصابة الطيور الأبابيل لأهدافها على الأرض من خلال الأثر المتحقق في هلاك الجيش. واختيار زاوية رؤية العين للمنظور والانتقال من مستوى رؤية إلى آخر له أثر مهم في زيادة فهم المتلقي وانجذابه للأحداث ومتابعتها.

أضف إلى ذلك أن التغيير المستمر في زاوية الرؤية وفق حاجة الموقف تحقق مقتضيات استمرارية التفاعل والتجاذب بين طرفي الصراع (أصحاب الفيل والطير الأبابيل) من جهة، وبين المتلقي وبين ما يشاهده على الأرض من جهة ثانية.

وتتجسد زوايا الرؤية في سورة الفيل–أيضًا– من خلال توجه المتلقي بنظره يمينًا أو يسارًا لملامسة تفاصيل أخرى تتعلق بالفيلة وتتعلق بالشخصيات وانفعالاتها وحركاتها ونظراتها نحو بعضها البعض بزاوية في مستوى النظر. وربما يتجه بنظره مرة ثانية إلى السماء ليتابع الطيور الأبابيل وهي تلقي مزيدًا من حجارة السجيل نحو أصحاب الفيل (زاوية فوق مستوى النظر). وقد يتجه بنظره إلى الأرض أسفل ليرى جثثًا ذابلة (زاوية تحت مستوى النظر). وهكذا يستمر رؤية تفاصيل الحدث من خلال زوايا متنوعة، تعكس شعورًا معينًا عند المتلقي تجاه المنظور. هذا الشعور قد يحمل أحيانًا معنى الهزيمة (زاوية تحت مستوى النظر)، وقد يحمل معنى الثقة (زاوية فوق مستوى النظر)، وقد يحمل معنى محايدًا (زاوية مستوى النظر).

وما نستنتجه من هذا التركيب البصري الفريد أن ثمة حركة مستمرة لعين المتلقي في اتجاهات مختلفة تتم بانتظام لمتابعة التفاصيل، تتم بزوايا رؤية تتوافق مع احتياجات الموقف.

وقد تكون حركة عين المتلقي طوعية من المتلقي، وقد تكون ناتجة عن تحرك شخصيات الحدث فيضطر المتلقي لمتابعتها.

إن التغيير المستمر للزوايا التي يتيحها السياق القرآني للمتلقي في سورة الفيل لمتابعة تفاصيل ما حدث في المشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل، وطريقة التنقل بين المناظر، وتقابل المناظر وتنوعها، كل ذلك منح المشهد تدفقًا حركيًّا تصاعديًّا، وقدم لنا أسلوبًا من أساليب البناء الصوري يتعلق بالزوايا واستخداماتها.

7- دقة التركيب اللغوي؛ فألفاظ الجمع التي تضمنتها سورة الفيل، مثل، "أصحاب"، "كيدهم"، "عليهم"، "ترميهم"، "فجعلهم"؛ فإن ألفاظ الجمع توحي فيما نرى من الناحية الصورية إلى مناظر عامة. وعلى الأغلب تتحقق الرؤية الجماعية لجيش أصحاب الفيل، والطيور بالمناظر العامة. والمناظر العامة تتبعها مناظر تفصيلية متوسطة وقريبة تلبي حاجة المتلقي لفهم الموقف. فألفاظ الجمع تتيح مساحة أكبر للتنقل ومتابعة التفاصيل المتعلقة بأصحاب الفيل، والمتعلقة بالطير الأبابيل، ومتابعة الفعل ورد الفعل. وهذا الفهم يوحي إليه السياق القرآني في السورة بشكل ضمني وأحيانًا بشكل مباشر.

ولما كانت ألفاظ الجموع تجسدها مناظر عامة، فإن المناظر العامة تحتاج مدة زمنية أطول لمتابعة التفاصيل التي يتضمنها المنظر. وكما هو معروف أن مناظر (لقطات) الجموع تتطلب بعدها مباشرة مناظر متوسطة وقريبة لمتابعة التفاصيل التي يحتاجها المتلقي لفهم ما تتضمنه مناظر الجموع، ولفهم الموقف المعروض أمامه، وإلا صارت تلك المناظر العامة غير مفهومة التفاصيل. بمعنى أن المناظر العامة لا تمكن المتلقي من الحكم على الموقف الذي يراه، ولا تمكنه من التفاعل والتأثر بما يجري أمامه، أو بما يتصوره في ذهنه؛ لأن هذه الخاصية لا توفرها إلا المناظر التفصيلية (القريبة والمتوسطة).

ومما يعزز هذا القناعة لدينا مجيء قوله تعالى: ﴿فجعلهم كعصف مأكول﴾، في نهاية السورة (نهاية المشهد أو نهاية الموقف). فكأن الآية الكريمة تقرب المتلقي من أصحاب الفيل في مناظر أقرب ليكتشف تساقطهم. ثم مناظر أكثر قربًا تكشف كيف تحولت أجسادهم كالعصف المأكول. وبما أن أساليب البناء الصوري فيها من المرونة ما يجعل المتلقي يتخيل الموقف من خلال أكثر من تصور، فإن لفظ الجمع هنا يمكن أن يتضمن مناظر تجمع أكثر من شخصية (منظر ثنائي أو ثلاثي) لتتحقق الرؤية الجماعية لمجموعة الحاضرين في الحدث أو لجزء منهم. ومما يراه الباحث أن تحقيق التزامن بين الصوت (الذي نسمعه بلفظ الجمع) والصورة (التي يتخيلها المتلقي) يتطلب منظرًا يجمع بين أكثر من شخصية. فالسياق القرآني سواء في القصة هنا أم في قصص أخرى لا يقيد المتلقي بتخيل صورة محددة بل يتيح له أن يتخيل صورة الموصوف حسب ما يتناسب مع ثقافته وبما لا يتعارض مع النص القرآني. إطلاق القدرات التخيلية لدى المتلقي.

وألفاظ الجمع تعكس معنى القوة والبأس، وتوحي بالتعميم، نحو أصحاب الفيل والطير الأبابيل. ففي ألفاظ الجمع ما فيها من معنى ضمني بأن أصحاب الفيل يتشاركون الهدف المتمثل في هدم الكعبة، ونفس الأمر ينطبق على الطير الأبابيل.

8- قدم السياق القرآني واقعًا حقيقيًّا افتراضيًّا للمشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل، هذا الواقع الافتراضي الذي يقدمه السياق القرآني للأحداث هو واقع حقيقي، لكننا نسميه افتراضيًّا لأنه يتيح للمتلقي تخيل ما حدث بناءً على العلاقات القائمة التي شكلتها أجزاء النص القرآني في ذهن المتلقي؛ بناءً على ما لدى المتلقي من مخزون معرفي وسعة أفق تساعده في وضع تصور للزمان والمكان والأفعال التي تضمنها ذلك الموقف.

يمكننا القول: إن الترتيب المتقن للمناظر المعروضة التي قدمها السياق القرآني في سورة الفيل، يمنح المتلقي القدرة على استنباط المعاني الكامنة والظاهرة في المناظر المتجاورة. ويمنح المشهد الحيوية والحركة، ويحقق الاستمرارية الذهنية عند المتلقي لربط الأحداث والمواقف المختلفة المعروضة أمامه، ومعرفة العلاقات السببية بينها. وهكذا تتوالى المناظر التي تعرض الأحداث المتلاحقة المطورة للمضامين السردية الصورية، مما يجعل العمل الصوري أكثر تأثيرًا في المتلقي؛ لأنه يتفاعل عقليًا وعاطفيًا إزاء ما يراه أو يتصوره. وبذلك تكون سورة الفيل قد أرست أساليب لغة الصورة في أعلى تطبيقاتها. بعض هذه الأساليب تضمنتها هذه الدراسة المحدودة، وكثيرًا من هذه الأساليب تحتاج إلى مواصلة البحث والدراسة والتأصيل.

الخاتمة والنتائج:

1- سورة الفيل–فيما هو ظاهر- تزودنا بأساسيات هامة تتعلق بالبناء الصوري (لغة الصورة)، وقد أوضحت لنا كيفية توظيف هذه الأساليب لتقديم المعاني. فقدمت لنا أساليب متنوعة للتكوين الصوري، وحجوم المناظر وأزمانها، والعلاقات التجاورية والتبادلية للمناظر، ومعطيات الحركة، وزوايا الرؤية، ومراكز الاهتمام، وتكثيف الأحداث، وكيفية التعامل مع الزمان والمكان. وأساليب بصرية أخرى تحتاج لمزيد من الدراسة والتأصيل العلمي؛ لأن الأسلوب الذي انتهجه القرآن الكريم في تقديم الاتصال الصوري يحوي عناصر ذات طاقة إيحائية يعجز الإنسان عن إدراكها بشكل مكتمل دفعة واحدة.

2- مجموع هذه الأساليب الصورية نقلت للمتلقي المشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل بواقعه ومجرياته وكأنه شاهد عليه. وساعدت المتلقي في متابعة أحداث المشهد بشكل تصاعدي من جزء مؤثر إلى جزء أكثر تأثيرا، وأوصلت الأفكار والعواطف

والأحاسيس والانفعالات بشكل جذاب، وقربت المعنى المراد فهمه بطريقة بصرية مشوقة.

3- أساليب السرد الصوري ظاهرة واضحة في القرآن الكريم، وهذه الأساليب مهمة لتقريب المعنى للمتلقي والتأثير فيه، والسرد الصوري جاء لأهداف سامية، ومقاصد بليغة، واشتمل على أسرار ودقائق، تترك في النفس مجالًا لمحاولة قراءات علمية جديدة لا حدود لها.

4- صياغة القص للمشهد الأخير من قصة أصحاب الفيل بطريقة مرئية خاصة، والتركيز على تفاصيل وإغفال أخرى، يقع ضمن حكمة الله في تهذيب الإنسان المتلقي، ولكي يعلم الإنسان أساليب النظم الصوري كأداة مهمة محببه لدى الإنسان ومؤثرة فيه.

5- سورة الفيل تعلم الإنسان في العصر الحاضر الرؤية العلمية الخاصة بحقل الأشياء المرئية لكيفية نقل ومعالجة الواقع الحقيقي إلى عالم الشاشة بصدق وأمانة، وبدون الاعتماد على الخيال، أو تغيير الوقائع، أو المبالغة في تقديمها، وبدون الاعتماد على مدّ الزمان الذي يحطم استمرارية جريان الحدث الواقعي.

6- هناك توافق بين مع ما تضمنته سورة الفيل من أساليب بصرية وأساليب السرد الصوري في العصر الحديث (أساليب بناء الصورة في العصر الحديث)؛ وهذا لا يتعارض مع احتفاظ النص القرآني بالقدسية والإعجاز والإنجاز المتجدد، وبطريقة النظم، والتكامل التام، في تركيبه وتناسقه الشكلي واللغوي والإيقاعي واللفظي والمعنوي.

التوصيات:

1- إجراء دراسات معمقة للكشف عن ما يزودنا به القرآن الكريم عن لغة الصورة؛ للمساعدة في تطوير هذه الأساليب واستخداماتها لكي تصبح "لغة بصرية جديدة"، شأنها شأن اللغات المنطوقة والمكتوبة، وهي في طريقها لتحقيق ذلك؛ لأنها بالفعل لغة، بل هي لغة العصر، لكن نظامها الشفري لايزال مفقودا ويحتاج إلى جهود بحثية مضنية لدراسة أساليبها ومنطلقاتها ومداخلها.

2- تنظيم جهود بحثية جماعية من متخصصين في علوم شتى، فنحن نعيش عصر تكامل العلوم وتداخل التخصصات. وتفسير القرآن الكريم يحتاج لأهل كل التخصصات العلمية، ليكتشفوا بعض أسرار القرآن، لما فيها من إضافات علمية وحياتية تسهم في مواجهة متطلبات العصر وتحدياته.

3- توظيف المناهج الحديثة في عرض النص القرآني، وفقًا لضوابط لا تخرج بالبحث إلى الشطط والقول في كلام الله بما ليس فيه.

الهوامش:

(1) نحو قراءة نصية في بلاغة القرآن والحديث: 7.

(2) المؤتمر السابع للإعجاز العلمي في القرآن والسنة، دبي، 2004/3/23م، متاح على: http://aljazeera.net. تاريخ الدخول 22/ 6/ 2016م.

(3) أنماط الرواية العربية الحديثة: 19.

(4) لغة الجسد في القرآن الكريم: 1.

(5) .张会军/著,电影摄影画面创作, 中国电影出版社, 北京2001 , 第二次刷 , 260 – 280页.

(6) المسلسلات التلفزيونية العربية والصينية: دراسة تحليلية مقارنة للشكل والمضمون،: 167.

(7) الإخراج لقطة بلقطة: 174.

(8) عين على الشاشة،. تاريخ الدخول 21/10/ 2019م.

(9) الإخراج لقطة بلقطة: 170.

(10) دينامية الفيلم: 93.

(11) المصدر سابق: 91.

(12) قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي: 13– 22.

(13) المصدر السابق: 29.

(14) الإخراج لقطة بلقطة: 168.

(15) قواعد أساسية في فن الإخراج: 47.

(16) المصدر سابق: 38.

(17) اللغة السينمائية: 43.

(18) ينظر:

- فهم السينما: 24.
- قواعد أساسية في فن الإخراج: 43– 48.

(19) المصدر السابق 45.

(20) الإخراج لقطة بلقطة: 181.

(21) المصدر السابق، 181.

(22) قواعد أساسية في فن الإخراج: 52.

(23) الإخراج لقطة بلقطة: 180.

(24) الإخراج السينمائي: 96.

(25) اللغة السينمائية: 43.

(26) قواعد أساسية في فن الإخراج 72. بتصرف.

(27) الإخراج لقطة بلقطة: 172.

(28) التكوين في الصورة الفلمية: 102.

(29) الفيلم وفنون التلفزيون: 24 – 25.

(30) التكوين في الصورة الفلمية : 102.

(31) دينامية الفيلم : 101 – 102.

(32) نظرية الفيلم: 85.

(33) التكوين في الصورة الفلمية:102.

(34) قواعد أساسية في الإخراج الإذاعي والتلفزيوني: 71.

(35) كيف تتم كتابة السيناريو: 137.

(36) قراءات خاصة في مرئيات الأفلام المصرية: 19.

(37) 张会军/**著**,电影摄影画**面**创作, 中国电影出版社, 北京2001 , **第二次刷** , 260－280页.

الإبداع الصوري في تصوير الأفلام: 260 280.

(38) الإبداع الصوري في تصوير الأفلام:170.

(39) السينما فنًا: 48.

(40) الإخراج لقطة بلقطة: 172.

(41) الصورة الضوئية كوسيلة للتعبير الدرامي: خلاصة الدراسة.

(42) الإبداع الصوري في تصوير الأفلام:260.

(43) قواعد أساسية في الإخراج الإذاعي والتلفزيوني: 74.

(44) دينامية الفيلم:52.

(45) الدلالة في التلفزيون في عصر العولمة: 171.

(46) دينامية الفيلم:38.

(47) الدلالة في التلفزيون في عصر العولمة، 169-271.

(48) جاذبية الصورة: 139.

(49) دينامية الفيلم:43.

(50) المصدر السابق:36.

(51) المسلسلات التلفزيونية الصينية والعربية دراسة تحليلية مقارنة للشكل والمضمون : 210.

*المعجم الفلسفي المختصر: 309.

(52) دينامية الفيلم:52.

(53) المصدر السابق:43.

(54) قواعد أساسية في الإخراج الإذاعي والتلفزيوني: 76- 77.

(55) دينامية الفيلم: 163 - 166.

(56) جاذبية الصورة: 135- 139.

(57) الإخراج لقطة بلقطة: 204.

(58) موقع عين على الشاشة.

(59) دينامية الفيلم:61 - 66.

(60) المصدر السابق:61.

* لقطة لسيارة تصدم رجلا ما، يضطر المخرج لتكرار نفس اللحظة الزمنية لكي يراها المُتفرج، ويتعامل معها، لأنهما حدثتا في وقت واحد.

(61) دينامية الفيلم: 53 - 56.

(62) المصدر السابق: 58 - 59.

(63) ينظر: المصدر السابق : 10 – 19 (مأخوذ بتصرف).

(64) بناء الشخصية الرئيسة وأبرز ملامحها في سورة يوسف: 7.

(65) تفسير القرآن العظيم: 8/ 482

(66) المصدر السابق: 8/ 482

(67) في ظلال القرآن: 6/ 3979

* أي ألم يضل كيدهم فلم يبلغ غايته وهدفه.
* البيت الحرام غير مذكور في السورة، لكن قصة أصحاب الفيل كانت معروفة عند أهل مكة وعند العرب عامة ولم يمر عليها سوى بضعًا وأربعين سنة.

(68) قواعد أساسية في فن الإخراج:111.

*السجيل: حجارة من طين وحجر، قذفتها الطير فتركت أصحاب الفيل كأوراق الشجر الجافة.

(69) فواعد أساسية في فن الإخراج: 106.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1420هـ - 1999 م.

2- البطريق، نسمة ، الدلالة في التلفزيون في عصر العولمة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م.

3- بلاش، بيلا، نظرية الفيلم، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، منشورات المركز القومي للفيلم، وزارة الثقافة، 1991م.

4- بو درع، عبد الرحمن ، نحو قراءة نصية في بلاغة القرآن والحديث، سلسلة كتاب الأمة، السنة 33، العدد154، ربيع الأول - 1434هـ.

5- تشون، جانغ خوي ، الإبداع الصوري في تصوير الأفلام، ترجمة: د. علي أحمد الحاوري، بكين، دار الفيلم الصيني للنشر، ط2، 2001م.

6- جوزيف، هاري وفيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت.ط.

7- جوزيف، هاري وفيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8- الحاوري، علي أحمد، المسلسلات التلفزيونية الصينية والعربية دراسة تحليلية مقارنة للشكل والمضمون، رسالة دكتوراه، قسم التلفزيون، كلية وسائل الاتصال، جامعة بكين للمعلمين، 2007م.

9- دي جانيتي، لوي، فهم السينما ، ترجمة: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، 1981م.

10- ربايعة، أسامة جميل عبد الغني، لغة الجسد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة نابلس، كلية الدراسات العليا 2010م.

11- الرشيد، عماد الدين ، القصة في النص القرآني، مجلة جامعة دمشق للعلوم الاقتصادية والإنسانية، المجلد 25، العدد الأول، 2009م.

12- ستفينسون رالف، و جان دوبري، السينما فنًا، ترجمة: خالد حداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1993م.

13- عطا، محمود سامي، الفيلم وفنون التلفزيون، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1997م.

14- علي، سمير سعد الدين ، الصورة الضوئية كوسيلة للتعبير الدرامي، رسالة ماجستير، المعهد العالي للفيلم، القاهرة، 1982م.

15- غاتز، ستيفن ، الإخراج لقطة بلقطة، ترجمة: أحمد نوري، العين، الإمارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي، ط1، 2005م.

16- فوزي، ناجي، قراءات خاصة في مرئيات الأفلام المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

17- قطب، سيد، في ظلال القرآن، دار الشروق - بيروت- القاهرة، ط17، 1412هـ.

18- مارسيل، مارتن اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1969م.

19- مارنر، جون، وسان، تيرنس، الإخراج، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1983م.

20- ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة الفلمية، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1983م.

21- الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الحديثة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2008م.

22- المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، 1986م.

23- مؤنس، كاظم، قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي، الأردن، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، 2006م.

24- يتنيكوفا، إنجاكار، كيف تتم كتابة السيناريو، ت: أحمد الحضري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999م.

25- اليزيدي، أمين عبدالله، الاستباق في قصة يوسف، بحث مقبول للنشر، مجلة الناصر، صنعاء، جامعة الناصر 2014م.

26- يوسف، عقيل مهدي ، جاذبية الصورة، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2000،1م.

مراجع الكترونية:

27- التركي، عبدالله بن عبد المحسن، مداخلة في المؤتمر السابع للإعجاز العلمي في القرآن والسنة، دبي، 2004/3/23م، متاح على: http://aljazeera.net. تاريخ الدخول 22/ 6/ 2016م.

28- الزبيدي، قيس، مداخلة متاحة في الموقع الإلكتروني: عين على الشاشة، 2019م. تاريخ الدخول 10/21/ 2019م.

المراجع الأجنبية:

1- 张会军/**著**,电影摄影画**面**创作，中国电影出版社，北京2001，**第二次刷**，260 – 280页.