

تمثلات السينما في قصيدة (على قدر أهل العزم) للمتنبى

تاريخ استلام البحث ٢٠٢١ / ٣ / ٧ تاريخ قبول البحث ٢٠٢١ / ٤ / ٧

د. جاسم الياس أحمد

مديرية تربية نينوى

الملخص

إن النص الشعري - لا سيما النص القديم- نص مكتنز أسلوبيا ودلاليا، لذا يمكن أن تتعدد قراءته على وفق الحقل المعرفي الذي يرد فيه، سواء كان هذا الحقل فنيا أم جماليا أم ممثلا، فيمكن قراءة النص الشعري قراءة صورية، تشكل الصور الخيالية الذهنية في المخيلة ومحاولة النظر إليها كونها صورا ملتقطة أو أدوات كونت الصور وجعلتها مشاهدة أمانا، ووفقا لهذه القراءة يتداخل الشعر مع الفنون البصرية الأخرى - لا سيما السينما- ويلتقي بها.

إن تداخل الشعر مع السينما جعله يستعير بعض أدواتها وأساليبها، وهذا من مساندة النص الشعري ودفعه إلى تشكيل شعري جديد يضمن له الحضور والديمومة، فضلا عن اكتشاف مواطن الجمال والتأثير والدلالة، وعليه سنتعامل مع النص الشعري للمتنبى عبر توظيف بعض التمثلات السينمائية، ساعين إلى بيان دورها في الكشف والتحليل عن مضامين ومداليل جديدة قد يحفل بها النص الشعري بوساطة استعمال بعض آليات السينما، التي قد تسهم في توجيه قراءة النص وتأويله، فضلا عن جعله مشاهد، آملين في نقل المتلقي من متلق قارئ أو سامع إلى متلق مشاهد أو راء.

الكلمات المفتاحية (السينما، الصورة الشعرية، النص، اللقطة، الكاميرا)

imayinatins of cinema in thep poem (Ala Qadr Ahlelazim) The poet Al- mutanabi

Jassim Elias Ahmed

General dinetorate of education-in Ninaw

The poetical text -especially old one- is full meaning and style so we can read it in many ways according to field of knowledge either artistic or aesthete or through acting. Poetical text could be read photostatic through imagination then trying to look at it as potoyraps , according to this way, poetwtrer intersects with

visual artworks especially cinema and concurs with them. Interseption of poet with cinema maele it borrow some of their styles and tools which forms any poetical style full of continuance besides disovering aestgeticstyles,influence and meaning , so we shall deal with the poetical text of al- mutanabby throng employing cinematic films to disover new meaning in the poetical text hoping to change the recipient from areuder or listener to aviewer recipient

Keyword :cinema,poetic image, text,the shot is in,camera

السينمي في الشعري

مما لاشك فيه أن النص الشعري يقوم على مقومات عديدة من أهمها اللغة الشعرية التي تنهض بالنص لتجعله نصاً مؤثراً في المتلقي، فضلاً عن اعتماده على الصور الشعرية التي تقسم النص على صور أو مشاهد أو لقطات متعددة، وبما أن النص العربي القديم نصٌ مكتنَزٌ ونص حي في كل زمان ولا سيما الشعري فهو يولد في كل زمان، لأن حياة النص بقراءه،وتكون هذه الولادة على وفق رؤى القارئ الناقد. وبما أن النص الشعري قد تزاومت فيه وتداخلت فيه الفنون ولا سيما في أدبنا المعاصر - كالفن التشكيلي، المسرح، السينما، النحت ...- وعليه فإننا نحاول أن نسقط على النص الشعري بعض التمثلات السينمائية.

إن العلاقة بين السينما والأدب ليست ممددة في الزمن، فالفن السينمائي قريب الولادة،استطاع بمهارة عالية تأسيس قوانينه وتشكيل حضوره فناً من جهة،وفرض أدواته على النص الشعري من جهة أخرى، إذ إن استخدام الأديب للتقنيات السينمائية داخل العمل الشعري وسيلة تعبيرية خاصة في جوهرها^(١). وبالرغم من عدم وجود علاقة صريحة بين السينما الحديثة والنص الشعري القديم إلا أن العلاقة بين الفنون وشيجة على افتراض إمكانية هذه العلاقة نظرياً،عبر ما تقدمه بعض النظريات العامة بعدها اللغة وسيلة تعبير وتواصل وتفاعل،وهذا ما دلت عليه الدراسات اللسانية والتداولية، إذ أكدت هذه النظريات على الأركان الثلاثة - المرسل،النص،المتلقي- وهذا يتوافق مع أركان السينما (الفنان،المواد،المشاهد) إلا أن هذا وحده لا يعد المجال الوحيد الذي تتقاطع فيه السينما بالشعر،لكن الأمر يتعلق بظاهرة محددة وهي الكتابة السينمائية بعدها كتابة لها تركيب وبناء وتراكيب أسلوبية وبلاغة وتلفظ، وهي في هذا تقترب هذه الكتابة بوساطة نظامها اللغوي والتعبيري وسائر أنظمتها الإشارية من اللغة الشعرية خاصة على مستوى تمفصل الصورة بالمعنى البياني والبلاغي على أساس التميز في الوصف والقراءة النقدية لمتواليات الفلم

ومقاطعته ووحداته بين الصور بالمعنى الحرفي والصور بالمعنى المجازي، وحينئذ قد تحول اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنائيات كالتي نجدها في اللغة والشعر أصلاً^(٢)، فمن خلال اللغة الشعرية والصور نحاول أن ننقل بالملتي من متلقٍ سامعٍ إلى متلقٍ مشاهد.

وبما أن تركيب الصورة الشعرية يقوم على التخيل الذهني المتصور، وهذا يجعل الصورة الشعرية أقرب إلى طبيعة الإبداع. أما تركيب الصورة السينمائية فهو مبني على تقنية الوسيط (الكاميرا، الضوء، الآلات، وما إليها...). وهذا البناء يفضي إلى تقيد الإبداع مهما كانت الآلة محايدة.

إن الوسيط التقني يسهم في تشكيل الصورة السينمائية ولا يكاد يؤثر إطلاقاً في تشكيل الصورة الشعرية، فهو يحدد إمكانات الاستبدال والتحويل التي يسعى إليها المهتمون بسينماتة النص الشعري، فالشعري والسينمائي يتداخلان ويعيد أحدهما الآخر لضمان نجاتهما من الموت^(٣)، فكلتا الطرفين يعيد صياغة نفسه بمعونة الطرف الآخر وبأدواته، ومن خلال الجدلية يشذب أدواته ويخسر فائض الدلالة للوصول إلى لغة وسطى تستثمر معطيات الإبداع في المجالين ويلغي ما هو تقني فيهما معاً. فالشعري يستعيد اكتنازه واختزاله الدلالي والسينمائي يجد وسيلة الشعرية للتخلص من طابعه التقني^(٤).

إن تعدد القراء و التأويل الذي تفرضه القصيدة الذهنية يمنح المبدع السينمائي فرصة إيجاد المعادلات المناسبة من دون أن تفرض عليه بصرياً، وهذه الحرية تتيح المجال لهيمنة شعرية السينمائي في صياغة سينما الشعري، وهو ما ينقذ النص بصورتيه الشعرية والسينمائية من رتابة التحويل وسذاجة المعادلة^(٥). يتبين مما تقدم أن النص الشعري له تأثيره الخاص وبلغته على السينمائي، فضلاً عن سطوته اللغوية والحسية التي تفرض على المنتج اختيار المشهد أو الصورة أو اللقطة المناسبة والتي تتناسب مع الصورة الشعرية.

تبدو اللغة السينمائية والإفادة من حرفيات العمل فيها وسيلة تعبيرية تتناسب و الناقد الحديث فهو يروم نقد قصيدته على أساس الدراما الشعرية من خلال تقطيع القصيدة الى مشاهد وصور ولقطات. ونحن نحاول في قصيدة (على قدر أهل العزم) للمتنبى أن نجعل الوصف فيها على وفق بنية درامية بتغليب الفعل الشعري بوصفه شعرية مألوفة.

أولاً: الصورة السينمائية الشعرية

تعد الصورة نواة النص الشعري، وذلك لاعتمادها على الكشف داخل نظامها الإشاري كما يعد الفلم كتابة بالصور. ولغة السينما لغة صور ومشاهدة، لها مفرداتها وبياناتها وديباكتها وقواعدها ونحوها^(٦).

ولأن نقد السينما يقوم على الصورة لا الكلمة فهي تملك قدرات هائلة في التخصيص والتعيين^(٧). فالشعر يعتمد على الصورة التي تعد الكلمات المنطوقة أداة تعبيرها السمعي، في حين أن الصورة نفسها هي أداة التعبير البصري فالسمع والبصر يشتغلان عن طريق الالتقاء المتناوب^(٨). وبهذا يتأكد أن "الشعر فن سلاحه الكلمات يستخدمها بغرض التأثير النفسي والفكري على السواء، بينما السينما فن أدواته التصوير يستخدمه بغرض التوضيح والعرض المباشر للأشياء ... لهذا على الشعر - حينئذ - أن يلجأ إلى طريقة أخرى ولتكن وقع الأثر الجمالي على النفس حتى لا يقع في خطأ تصوير الجمال المجزأ"^(٩). وعليه تكون الصورة غاية الفنيين ومبتغاهما لتكوين رؤية فنية في عملية أبداعية تؤدي صور بصرية تمتاز بميزات كل فن تحمل سماته وتمثل رسالة عن عمل فني محدد^(١٠). سواء كان عملاً مكتوباً أو مرئياً فكلاهما عمل فني وهو بالضرورة نتاج لجهد بشري أعد ليستمتع به المتلقي في لحظة شعورية معينة^(١١). ينتج عن هذه اللحظة الشعورية عند تذوق العمل إحساس بما فيه من الجمال أو مؤثرات عاطفية أودعها الفنان في عمله الفني فتنتقل هذه الأحاسيس إلى النظر والسماع من خلال فهمه للعمل الفني^(١٢). ولأن الصورة مصطلح واسع الانتشار في مجالات الثقافة العملية والأدبية والفنية وتتعدد تعريفاته باختلاف طبيعة الحقل المعرفي الذي يستعمله. فهي في الشعر "مجموعة الكلمات التي تصف مشهداً معيناً من مشاهد الحياة (عبر) الأدوات البلاغية والبيانية المعروفة بالإضافة إلى إدخال الخيال لتثوير الصورة"^(١٣). في حين أنها في السينما "إمكانية تمثيلية تملك القدرة على التواصل بأكثر من لغة، فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانات التعبيرية، المرئي منها والذهني المحسوس والمجرد، والواقعي والتخييلي"^(١٤). من هنا تبدأ عملية التشابه والاختلاف في كون الصورة عتبة تداخل بين الشعر والسينما. تظهر الصورة في الشعر ضمن خطابه الذي تظهر فيه الفعالية التصويرية بأقصى درجاتها إن كان يقوم أصلاً على الإيحاء بالكلمات وهي نقطة يتفوق فيها على الفلم^(١٥). بينما تظهر في التصوير عندما يضع أشكاله أمام العين على نحو واقعي وهنا نقطة التداخل الثانية "لأن صور الشعر تفنقذ إلى التشابه ولا تفنقذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير"^(١٦)؛ لذلك إن الكلمة نظام سيميائي في حين أن الصورة نظام بصري، لهذا فأننا عندما نستقبل صورة تعتمد على الكلمات فإن العين تسير في أثناء القراءة في عمليات متسابقة تدرك بها الكلمات فتحدث استجابات من أهمها الإحساسات البصرية عند قراءة الكلمات^(١٧). إن التقديم الحسي للشعر يجعله قريباً من السينما ومشابهاً لها بالتصوير والصيغة والتأثير والتلقي إن اختلف عنه في المادة التي يصوغ منها ويصور بها^(١٨). "فالتصوير شعر صامت والشعر تصوير لا يرى وكلاهما يسعى لمحاكاة الطبيعة بقدر ما يتاح له من طاقات وإمكانات وهما يتساويان في القدرة أيضاً على الجوانب الأخلاقية"^(١٩). وباستعارة الفنيين لأدوات بعضهما بعضاً يظهر التداخل بينهما،

وإن كان كينونة الشعر لغوية وأن الكلمة مهما قيل فيها وأريد لها فهي ليست أداة تصويرية خالصة، إلا أنها قادرة على أن تنتقل لنا وتضع نصب أعيننا مشاهد مصورة كتلك اللقطات التي تصنعها السينما^(٢٠). فالصورة السينمائية تحاول الانتقال بالصورة الشعرية من تأملات خيالية إلى تأملات تمثل وجودا داخل الحقل السينمائي، ولو أن هذا الوجود يحتفظ بوهميته وتخيلاته، إذ لا واقع حقيقيا له، ولكن الصورة السينمائية تحاول أن تخلق له واقعا آخر داخل الواقع، واقعا مختزلاً للواقع بواسطة اختزالها لعلاقات الزمان والمكان تقدم نموذجا للعالم الواقعي^(٢١). مما يفضي إلى إمكانية التعبير بالصورة وعدها أنجع الوسائل التعبيرية والتوضيحية.

يقول دي سوسير " إن للكلمة جانبيين: ماديا ومعنويا، فالمادي: الدال وهو الصورة الشعرية، وأما المعنوي: فهو المدلول وهو الصورة الخيالية التي تقدر في النفس عند ورود الدال عليها، والحق إن صورة الحركة الجسدية كذلك أمرها، إذ إن لها دال ومدلول فالدال هو الصورة الشكلية التي تتجلى عليها الحركة، حركة اليد أو الكف أو الحاجب أو الوقفة، وأما المدلول فهو الصورة التي تسترشد دلالتها من الدال الحركي"^(٢٢). فهي مركب تعبيرى ينتقيه الشاعر - خواطره ومشاعره وعواطفه- من عالم المحسوسات المطلق ليكشف عن حقيقة المشهد الذي يروم إيصاله المتلقي^(٢٣). واللغة الشعرية هي الأداة الطبيعة للشاعر في بناء المشهد أو الصورة وتحفيزها البصري والجمالي، والكتابة المشهدية في الشعر هي من أهم العناصر الجاذبية التي يستطيع الشاعر تضمينها نصه، محاولاً أن يشكل وبينه حدثاً افتراضياً في الزمان والمكان أو وصفه تصويرياً عالياً لحدث أو لشخصية أو لحالة^(٢٤). ويمكن تتبع هذه الحالات في الشعر العربي القديم.

وبما أن النص الشعري يمتاز بالثراء الفني وبعنف الخطاب ولاسيما الحديث، وبانفتاحه على الفنون الأخرى فقد استفاد الشعراء المعاصرون من ظهور السينما ومن تقنيات هذا الفن في تشكيل صورهم الشعرية الجاذبة عن طريق اللقطات والمشاهدة والمونتاج.

لقد بدأ الشعر يقترب من السينما، فإذا كانت السينما في إحدى تجلياتها سردية مرئية فإن الشعر بدأ محكياً متضمناً عناصر سردية، إن غاية الشاعر أن تصبح قصيدته صورة تتطبع في الذاكرة، وهو المطموح نفسه الذي بات يراود صانع السينما منذ اكتشاف الكاميرا، بأن تتحول الصور المتحركة في شريط مرئي إلى القصيدة تهز وجدان المتلقي^(٢٥).

فالشعر والسينما كل له فضاؤه الخاص لكنهما يتداخلان بانسجام النص الشعري المصور من اللقطة التصويرية، فالشعر يعتمد على الحيز الخيالي بعداً تنفيذياً، بينما السينما تعتمد الحيز المكاني للتنفيذ.

فمن خلال النظر إليها عبر الأدوات والخلفيات يمكن أن نرى الشعر تصويراً، والتصوير شعراً^(٢٦). وهذا ما نجده على وجه ما في القصيدة العربية القديمة عندما تندمج هذا الأدوات مع بعضها، مما يمنحنا الفرصة أن نتلقاه عبر الحواس.

إن الخطاب الأدبي يمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة، لتصوير أبعاده ومقترباته، في حين ينطوي الخطاب السينمائي على الاقتصاد في تخيل الحيز، يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيلي، وكذلك فإن المتلقي لا يستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التي يتعسر عليه فهمها، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصيدة طويلة^(٢٧).

إذن لابد من توفر فضاء زمني ومكاني، إذ إن كل حدث مقترن بزمن، وهكذا يتولد الفضاء الذي هو "أداء" يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته^(٢٨).

وبما أن اللغة الشعرية العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنك تشاهد فلماً، وتسمعها وكأنك في حضرة موسيقى، وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة، وعندما تقطعها كمشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكثفية المعنى^(٢٩). توجب علينا الاستفادة من الفن السينمائي والشعري، جاعلين من القارئ من قارئ سامع إلى قارئ مشاهد، وعليه فإن الشاعر سوف يأخذ دور المخرج والمنتج في أغلب الأحيان والصور.

أولاً: أبعاد الصورة

ترتبط أبعاد الصورة ارتباطاً وثيقاً بزوايا النظر لذا تتضمن زوايا التصوير هذين العنصرين الخاصين بالصورة معاً، وهناك من المصورين من يقدم سؤالاً مهماً قبل بدء عملية التصوير ألا وهو ما هي المساحة الكافية المطلوبة بين الكاميرا وبين العنصر الذي تقوم بتصويره؟ وما هي درجة التقريب المطلوبة لتصوير أمراً ما؟ فكلما اقتربت من العنصر الذي تقوم بتصويره كلما ملاً هذا العنصر إطار الصورة وكل ما وضحت تفاصيل العنصر الذي تقوم بتصويره ازداد تأثيره^(٣٠). إذ يقع تحديد مساحة الصورة وبعدها على عاتق المصور ومدير التصوير لأنهما المسؤولان عن أخراج الصورة وإظهارها مظهراً حسناً^(٣١). إذ تتوازي الصورة في السينما والرواية مع اللقطة في علاقتها في المسافة التصويرية التي تتحكم ببعد الصورة فتتاول الصورة القريبة جداً والصور القريبة والصور المتوسطة والصور البعيدة والصور

البعيدة جداً^(٣٢). وهنا تجدر الإشارة التي تمثل هذه التقنيات في الصورة الروائية (الثابتة) أكبر من تمثله في اللقطة (المتحركة) لذا فإننا قصرنا تناول المسافة التصويرية على الصورة من دون اللقطة.

١ - الصورة القريبة

تكون مسافة الالتقاط في الصورة القريبة أبعد بقليل من مسافة الصورة القريبة جداً بحيث تظهر بالصورة الشخصية منتصف الجسم العلوي أو السفلي أو حتى تبين الرأس والكتفين^(٣٣). لكنها لا تحدد التفاصيل بدقة كما هو الحال في الصورة القريبة جداً، كما يمكن أن تشتمل الصورة قليلاً من التفاصيل مثل الضروريات أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إما لإغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة^(٣٤). وتم تداول هذا النسق من الصور في قصيدة المتنبي ومن الأبيات التي احتوت على الصورة القريبة في نص المتنبي قوله^(٣٥):

وقفتُ وما في الموت شكُّ لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمربك الأبطال كلى هزيمة ووجهك وضاح وثرغك باسم

نلاحظ في الصورة ابتعاد الكاميرا (عين الشاعر) عن الشيء المنظور إذ نجد فيه اتساعاً واضحاً في تفصيل الصورة وغموضاً في آن واحد، فهي واضحة في تصوير وقفة المنظور (سيف الدولة) ووجهه، في المعركة وكيف كان رابط الجأش، والموت يحيط به لكن يتخطاه، ثم ينتقل إلى تصوير وجهه المنظور وهو يستبشر بالنصر عبر صورة وجهه المشرق، ثم يقرب لنا الصورة أكثر - عبر التزويم - ليصور لنا ثغر المنظور وهو يبتسم غير متهيّب من هول المعركة، حتى أن الهلاك قدر شجاعته وبسالته، فأعرض عنها وغفل بالنوم فسلم سيف الدولة. وما ساعد على تقريب هذه الصورة التشخيص الذي استعمله الشاعر في صورته الاستعارية، فقد أضفى الحركة والحيوية إلى صورته، فالصورة نزعته إلى التخلص من جمودها فراحت تبحث عن شكل جديد، وكان هدفها الإنسان في أفعاله وأعماله ومظاهر حيويته ونشاطه، فولدت من شكلها السابقين شكلين جديدين يرتبطان في هذه الأوضاع^(٣٦).

أما الغموض الذي رأيناه قد شاب هذه الصورة فهو لم يوضح تفاصيل وجوه العدو وكيف بدت من شدة الخوف وهول الواقعة، كما أنها لم توضح هيئة جراحهم، فالجريح والمهزوم يستلزم صورياً أن يكون وجهه عبوساً مصفراً وعيون باكية.

إن الصورة القريبة لا تفصح عن تفاصيل دقيقة في هذه الصورة الشعرية، لأنها ابتعدت عن الشيء المرئي (الأعداء) بعض الشيء، لأنها ركزت على أجسام العدو وعلى وجوههم وهو ما تشاغل عليه الصورة القريبة. نلاحظ أن الصورة القريبة لعبت الدور الرئيس في تصعيد الفزع والرعب والموت عبر تصوير الجنود في حالة انهزامهم، فضلاً عن بيان عزم الأمير في مواجهة أعدائه، وبواسطة الصورة القريبة تبرز عدسته (عين الشاعر) بشاشة وجهه المرئي والتقاط صورة لثغره الباسم ووجهه الواضح المفعم بالبياض، مع أن المشهد عصيب ومليء من مثار النقع أثر حوافر الخيل وتصادم الرجال.

٢- الصورة المتوسطة

ويقصد بالصورة المتوسطة في المسافة تلك الصورة التي تؤخذ للمادة الصورة من مسافة متوسطة اعتيادية فلا هي بالقرب ولا بالبعيدة في الوقت نفسه، لأنها تقع في منتصف المسافة بين الصورة البعيدة والصورة القريبة أو بين الصورة القريبة جداً والصورة البعيدة جداً وهي تكشف معظم التفاصيل الجسد والهيئة للشخصية عموماً^(٣٧). لذا فإن الأمر متصل بالتصوير الشخصي وبدلاً من عرض الجسم كاملاً كما في الصورة العامة والبعيدة تقدم الصورة المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق وهي من أكثر المسافات التصويرية شيوعاً في التصوير السينمائي إذ يتم اختصاره إلى (م.م)^(٣٨)، ويعد هذا النسق الصوري من أكثر الصور استعمالاً وتداولاً في قصيدة المتنبي لتكاثف الطابع الدرامي في القصيدة إذ تمثل الحوار والشخصيات والأماكن والأحداث. ومن الصور متوسطة المسافة في القصيدة قول المتنبي^(٣٩):

نثرتهم فوق الأحيدب نثرةً كما نثرت فوق العروس الدراهم

تدوس بك الخيل الوكور على الذرى وقد كثرت حول الوكور المطاعم

هذه الصورة فيها وصف لقتل أعداء الممدوح، فهذه الصورة لم تنقل لنا تفاصيل دقيقة جداً إلا أنها اشتملت على أكثر مما تشتمل عليه الصورة القريبة أي اشتملت على نطاق أوسع لشكل وحجم المنظر اليه، فهي صورة متوسطة تضمنت صورة جثث القتلى من الأعداء فوق جبل الأحيدب، وهي مبعثرة في نواحي عدة من الجبل، مما جعلت القاريء وكأنه ينظر إلى صورة فوتوغرافية التقطت في أثناء المعركة، وقد أكسبت هذه الصورة المكان (الجبل) دلالة أساس في النص عموماً، إذ جعل المنتج (الشاعر) من هذا الفضاء المكاني مسرحاً للأحداث والشخصيات التي تقوم عليها صورته الشعرية، حتى عندما يعتمد الشاعر لبيان حال جثث القتلى في المقاطع الآتية (نثرتهم فوق الأحيدب، كما نثرت فوق العروس الدراهم، وقد كثرت

حول الوكور المطاعم)، فالدالة المكانية أثبتت البداية الشعرية لنهاية تراجمية، حيث تتبع أعداءه في رؤوس الجبال حيث توجد أعشاش الطيور الجارحة فقتلهم هناك وتركهم طعاماً للطيور الجارحة وأفراخها.

وفي هذه الصورة تظهر المسافة التصويرية بين الناظر (الشاعر) والمنظور (جثث القتلى، أوكار الطيور) متوسطة بين القريبة والبعيدة، فقد بقيت متوسطة تغطي معظم التفاصيل التي كانت ممثلة فوق جبل الأحيدب (المسرح)، ولو لاحظنا الصورة من جديد لرأينا أن الشاعر لا يقترب من الوجوه والأجزاء، وإنما كاميراته (عينه) تختزل المشاهد واللقطات وتتوسط في الابتعاد عنها لتشمله أكثر في الوصف والكشف والتحليل، فالنصر لا بد له من حفل وهذا الحفل يحتاج إلى ديكور وإضاءة ومسرح، وقد امتد هذا المسرح على منافذ الجبال مستعيناً بضوء الشمس بقوله (إذا برقوا)، في تصوير هذا المشهد (مشهد النصر)، بل إن الطبيعة كلها راحت تزهر بهذا النصر (الأرض) أي جبل الأحيدب، الكائنات (فراخ الفتح في وكورها، العقبان التي فقدت مخالبيها)، وهذه الصورة قدمت لنا هول المعركة وشراستها بالعرس، وقدمت لنا جبل الأحيدب بالعروس التي تتناثر حولها الدراهم وهو ما حل بالعدو من هزيمة وتقريب للجثث والصفوف.

إن المواقف الدرامية التي بدت في هذه الصورة كان للتشبيه دور جلي في إظهار الدلالات المجازية بموضع الحقائق التي من المفروض أن تكون واقعية في الفيلم السينمائي^(٤٠)، فهذا التشبيه وضع حالة الذعر والخوف والهوان التي انتابت جيش الروم، عبر التصوير واللقطات المريحة للمشاهد التي صورت حال الأعداء.

٣- الصورة البعيدة

يختلف هذا النسق من الصور (الصورة البعيدة) عن الصورة (البعيدة جداً) فالصورة البعيدة أقل إدراكاً للبيئة المحيطة إذ لا تكشف هذه المسافة أشياء دقيقة كما هو الحال في الصورة القريبة والقريبة جداً ولكنها طبيعة الحركة الجسدية مع إدراك أقل للبيئة المحيطة بموضوع التصوير أو مادته^(٤١)، إذ تتحدد مسافة الصورة البعيدة أو الكبيرة وهي صورة بين الصورة المتوسطة والصورة البعيدة .

تتضمن قصيدة المنتبي (على قدر أهل العزم) صوراً تم التقاطها من مسافة بعيدة ولربما بعيدة جداً وتمثل ذلك في قوله :

بأَمَاتِهَا وَهِيَ الْعَتَاقُ الصَّلَادُمُ

تَظُنُّ فَرَاخَ الْفَتْحِ أَنَّكَ زُرْتَهَا

إذا زَلِقَتْ مَشْنَيْهَا ببطونها كما تَنَمَّشَى في الصَّعِيدِ الأَرَاقِمِ^(٤٢).

تشير هذه الصورة صراحة إلى أنها ملتقطة في مسافة بعيدة في قوله: (تظن فراخ الفتح* أنك زرتها بأماتها) وهي الخيول البعيدة والتي ترى من بعيد أمهات فروخ الفتح لصغر حجمها، فهي لا تظهر بهذا الحجم الصغير إلا إذا كانت المسافة التصويرية بعيدة، كذلك تمثيله صعودها الجبل بمشية (الحيات)، مكن الشاعر من الوصف والكشف عن صعوبة المكان ووعورته في هذه الزاوية الجديدة والمسافة التصويرية، فهو لم يدخل في التفاصيل الدقيقة للخيل كاللون أو الوجه أو السروج التي عليها، لكنه وصفها بالعموم، فهو يراها من بعيد، والمشاهد من بعيد في الغالب لا يرى الأشياء إلا سوداء ولهذا شبهها بـ(الأرقام)، وهو نوع من الحيات تتلون باللونين (الأسود والأبيض)^(٤٣)، فاستخدام الناظر لهذا اللون (الأرقم) داخل الشريط الشعري دلالة إبعاد المكان وديكوريته، لأن استخدام اللغة للون "تحدد الكيفية التي ندرك بها العالم الذي يحيط بنا"^(٤٤)، وبما أن الشاعر قد المح إلى اللون الأسود، فإن قيمة الإخراج الشعري، تؤشر إلى هول المكان وشدة وعورته مما جعل الناظر يسحب أن الخيل تزحف على أكتاف الجبل حرصاً على إدراك العدو وملاحقته، وإذا ما اجتمعت الرؤيتان الخارجية (الزحف) والداخلية (السرعة والحرص) على اللحاق بالعدو، "فأنا سندرك أهمية التمازج اللوني بين البياض والسواد الذي حرك الفاعلية الشعرية للمشهد ووسع فضاءاته الفنية والدلالية مع"^(٤٥). فمن خلال رمزية هذين اللونين جعلت القارئ (المتفرج) يشاهد الجرأة والشجاعة التي يتصف بها سيف الدولة وجنوده، والضعف والانطواء والتخاذل الذي يعاني منه العدو.

لقد شملت هذه الصورة عددا من المعالم التي استطاع الشاعر اكتشافها ووصفها من بعيد إذ لم يدخل في التفاصيل الدقيقة للجيش وشمل الصورة بالعموم والكلية من دون تخصيص الأشياء فقد قام بوصف الخيل وسرعة جريها وراء العدو والجنود القتلى، من مسافة تصويرية بعيدة، ولهذا المسافة البعيدة اقتران بما يحيط بالكاميرا (البيئة المحيطة) لكنها مع ذلك لا تعطي بعداً رؤيويّاً بعيداً جداً لجغرافيا المكان والمحيط الخارجي وذلك لان الرؤية تؤمن المسافة البعيدة جداً.

ثانياً: زوايا النظر

إن زوايا الرؤية أو النظر في التصوير كثيرة ومتنوعة، إذ إن هناك زوايا عديدة في التصوير، ولكنها اقتصرت في البداية على نوع واحد من هذه الزوايا يعرف بالتصوير الفوتوغرافي تم استخدامه بكثرة وإفراط وهو المستوى نفسه الذي استخدمه الفن التشكيلي في الرسم وهو مستوى (زوايا النظر Eye level) أي بمستوى العين الناظرة ومع ظهور السينما بدأت تتحقق مستويات جديدة في زوايا التصوير

بحكم الرؤية التي يصنعها المخرج السينمائي في بلورة الموضوع الذي يريد تقديمه إذ قدم مستويات كثيرة استخدمت في السينما مثل: المستوى المرتفع أو الزاوية المرتفعة (عين الطائر) والمستوى المنخفض أو مستوى النظر أو زوايا جانبية أخرى، ولاشك أن هذه الزوايا المختلفة تكسب الفلم طابعه ومدلوله السيكولوجي الذي تتفاعل معه القارئ (المشاهد) بشكل كبير^(٤٦)، وقد أفادت الرواية كثيراً من هذا التطور السينمائي على مستوى زوايا النظر إذ "تبقى زاوية التصوير التي يلتقط السارد منها لقطاته إحدى الآليات الدالة، والملاحظ أن الخطاب الروائي يسعى إلى بث دلالات يمكن استخلاصها من مجموع الكيفيات التي ينتج بها النص، إلا أن موضوع اللقطات والزوايا- بوصفها كيفياً أو آليات لإنتاج النص- تمثل في تصوير الباحث دلالات جزئية في هذا النص، تسهم في مجموعها في إكمال الدلالات الكلية للخطاب الروائي كاملاً"^(٤٧)، وبذلك انفتحت الرواية على السينما لتتهد من تقنياتها وأسلوبها ومعالجتها للموضوعات والأفكار.

ويتبين بعد الإطلاع على معظم الدراسات السينمائية والأدبية في هذا المجال ومقارنتها ومعابنتها بالخطاب الروائي لإدوار الخراط ولا سما من الزوايا التي تخص موضوع المونتاج وزوايا النظر، إن هناك خمس مستويات متنوعة ومختلفة من الزوايا والرؤى التصويرية، يمكن لها أن تحيط بالمادة الحكائية للصورة من جوانبها كلها ولكل زاوية أو طريقة أثرها الخاص الذي تضيفه إلى الصورة أو اللقطة، فهي لا تستخدم بطريقة اعتباطية وإنما يعمد القصاصون والمؤلفون إلى توظيفها في نصوصهم وسيناريوهاتهم وأفلامهم^(٤٨)، وهي الزاوية الأمامية (في مستوى المنظور) والزاوية الخلفية (في مستوى المنظور) والزاوية المرتفعة (عين الطائر).

١- الزاوية الأمامية (في مستوى المنظور)

يكون هذا التصوير في هذه الزاوية من الأمام، وهي من أكثر الزوايا استخداماً لدى المخرجين وهذا الوضع هو الأكثر طبيعية فيما يتعلق بالكاميرا من وجهة نظر المتفرج أو المشاهد^(٤٩)، ولهذه الزاوية وظيفة اللقاء فهي تعطي الانطباع بأن الشخصية المعروضة تتوجه مباشرة نحو المتفرج إذ تشعر بالحصار أو الثقة و الاطمئنان في الوقت نفسه^(٥٠)، إذ تتميز هذه الزاوية التصويرية بأنها تقابل المادة المصورة وهذا يعطيها فرصة حقيقية في الكشف عن أكثر التفاصيل البارزة في الشخصية أو الشيء الذي يقابل الكاميرا أو الجمهور.

تتميز هذه الزاوية التصويرية بأنها مقابل المادة المصورة وهذا يعطيها فرصة حقيقية في "الكشف عن أكثر التفاصيل البارزة في الشخصية أو الشيء الذي يقابل الكاميرا أو الجمهور"^(٥١)، تمثلت هذه

الزاوية التصويرية في قصيدة (على قدر أهل العزم) في أبيات عديدة تباينت فيها أحوال الصورة الملتقطة للشخصيات و الأشياء والأماكن والمعركة، والجيش، ومن ذلك قول الشاعر:

أتوك يجرون الحديد كأنهم سروا بجياد مالهن قوائم
إذا رقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعمائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمزم
تجمع فيه كل لسن وأمة فما يُفهمُ الحُدَّاتُ إلا التراجُمُ^(٥٢).

تمثل هذه الصورة التي قدمها الشاعر (المصور) أنموذجاً حياً لما يعرف بالزاوية الأمامية لالتقاط صورة وهي بالأساس عن صورة متخيلة قام الشاعر بوصفها عن طريق الرؤية العيانية للجيش، فهو نقل لنا تفاصيل الجيش في الصورة في صورة أمامية، لأن الصورة ملتقطة (موصوفة) من مكان يمنح الشاعر أن يقف عند التفاصيل الدقيقة، فهو يصف الخيول والجيش المجللة بالحديد وكأن هذه الجياد والخيول ليس لها أقدام، فضلاً عن وصفه للباسهم ولأسلحتهم، وتصويره لكثرة الجيش وما تجمع فيه من الأقوام المتعددة جعلتهم يحتاجون مترجماً لفهم الحديث فيما بينهم.

إن الوصف المفصل للصورة المتخيلة ورد فيه ما يؤكد تصدر الزاوية وتوسطها الأمامي في الالتقاط (أتوك يجرون الحديد، إذا برقوا...) فضلاً عن إمكانية الشاعر الفنية في تكييف بنيته الشعرية درامياً عندما ينتقل بشكل تدريجي من اللقطة العامة للجيش أو البعيدة إلى اللقطة القريبة في وصفه (للباس والخوذ- تعدد اللهجات). وما يؤكد هذه الزاوية الأمامية شروق الشمس إذ يقول:

إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعمائم

التي إذا أشرفت تكسرت خيوطها على حد السيوف والدرع فلمعت لدرجة أن الرائي لا يستطيع أن يميز السيوف من غيرها. وهذا يعني أن الجيش أمام الشاعر والشاعر مستقبل شروق الشمس إذ الزاوية الأمامية عكست بشكل مباشر الرغبة الحقيقية التي كانت تدور لدى الشاعر، فهو يحاول أن ينقل ويتحدث عن قوة الاستعداد ووفر العدد من الجيش والعدو موجهاً هذه الصورة إلى سيف الدولة؛ لذلك استدعى الشاعر هذه الزاوية بكونها الزاوية المثلى في تصوير جيش الروم. نلاحظ أن الصورة الشعرية من خلال هذه الزاوية قد ملأها الخيال حضوراً واسعاً ذلك أن "تأثير التشبيه المرئي يزداد تأثيراً إذا كان جزءاً في تكوين القصة"^(٥٣)، فالشاعر عندما استدعى هذه الزاوية في وصف الجيش، ليؤكد لسيف الدولة أن المعركة معقدة، كذلك ليحبس أنفاس المتلقي - السامع- المشاهد. من هول هذا الجيش ويجعل الأنظار عليه أمراً عظيماً

والتقدير .

الثناء

يستحق

٢ - الزاوية الخلفية (مستوى المنظور):

وهي الزاوية التي يتم فيها تصوير الشيء كأن يكون شخصية من الخلف وهي زاوية الرؤية من وراء إذ يتم تصوير الأشياء من ظهرها^(٤٥)، وهي زاوية معكوسة للزاوية الأمامية المذكورة آنفاً، إن حركة عين الشاعر الواصفة التي تشبه عين الكاميرا وتتنقل الصور والمكونات^(٥٥)، عبر الدال اللغوي إلى مخيلة القارئ حينئذ خلف الشيء المراد تصويره وغالباً ما تكون هذه الزاوية خاصة لتصوير الأشياء العامة ذات الطابع الوصفي الذي يحتمل وصفها من الخلف .

ويم أن القصيدة تتجلى من العنوان دلالة القص (على قدر أهل العزم) الذي تضمن مدح سيف الدولة وانتصاره في المعركة التي وقعت بين المسلمين والروم، فذلك يعني أن النص الشعري يتكون من مقدمه ووسط وعقدة وخاتمة، ومن أجل حسم هذه الدعائم القصصية داخل المشهد الشعري، تطلب من الشاعر/المخرج إخراج هذا (المعركة)، وعرضها على ساحة المعرض الشعري، فلا بأس من تسمية الشاعر بالمخرج من حيث النظر إلى الأحداث والصور من الخلف، فهو الوسيط الذي يتعرف على السامع / المشاهد على اللقطات جميعها دون أن يكون هناك أدنى تدخل للشخصيات الشعرية. ومن الصور التي التقطت من الخلفية قول المتنبي:

أفي كل يوم ذا الدمشقي مقدم	قفاه على الأقدام للوجه لائم
وقد فجعته بأبنة وأبن صهره	وبالصهر حملات الأمير الغواشم
مضى يشكر الأصحاب في فوته الظبا	لما شغلتها هامهم والمعاصم
يسر بما أخذته لا عن جهالة	ولكن مغنوماً نجا منك غانماً

نلاحظ في هذه اللقطة أن الشاعر هو أحد الشخصيات المشاركة في المعركة، فقد قام برصد حركة حاكم الروم في حالة و فراره وعند إحجامه كان الضرب يقع على قفاه، ثم ينتقل بعدسته إلى لقطة أخرى يصور فيها انهزام (حاكم الروم) يقول (مضى يشكر الأصحاب...) إذ صور انكساره و هوانه، بوجهه المسرور بما بذل من تضحيات جاعلاً أصحابه فداء له برؤوسهم وأيديهم، فهو مسرور بأخذ أصحابه وأمتعته وأسلحته، فهو حين نجا برأسه عد نفسه غانماً، فهو لا يهتم لغيره إذ هو نجا.

فالزاوية الخلفية هي الزاوية المثلى في تصوير هذه اللقطات التصويرية إذ يحاول المنظور (ذا الدمستق) الهروب من سيف الدولة مقدماً كل شيء فداء له مخفياً هذا كله خلف هذه الصورة التي لا يظهر منها سوى قفاه.

وبما ان للصورة غايات ضمن الإبداع الفني، فالتعبير بالصورة داخل المسرح الشعري يتضمن غايات متصدرة تتمثل في اللذة عند التسلية والتهديب و الإخبار والمعرفة بحسب المشهد الذي وردت فيه^(٥٦). نلاحظ من خلال هذه الصورة الخلفية أن الشاعر يسخر من قائد الروم الذي ورط نفسه في حرب جنى فيها على نفسه وأهله فبقاؤه حيا ونجاته من القتل هو بمثابة الفوز لقائد الروم.

٣- زاوية مرتفعة (عين الطائر)

وتعرف باللقطة من الأعلى أي تصوير الموضوع (الصورة) من الأعلى إلى الأسفل ويرمي هذا النسق من الزوايا إلى تصغير الشخص وسحقه معنوياً و حفظه إلى مستوى الأرض فيغدو مغموراً في حتمية لا يمكن تخطيتها وكأنه لعبة للأقدار^(٥٧)، وهناك من يسمي هذه الزوايا بالعصفورية في قدرتها على وصف المناظر العامة الشمولية^(٥٨)، وأحياناً يطلق على هذا النوع من اللقطات بلقطة تاعين الإلهية ويمكن أن تعبر هذه اللقطة عن شعور بالإحباط^(٥٩)، وهي تشير إلى التسلط والسيطرة والاحتكام" وهذا النوع من اللقطات يستخدم لكي يصور رحلة سعي شخصية ما إلى السلطة على نحو محمود، أو يمكن كذلك أن تضع الشخصيات الضعيفة الفانية في مكانها (من المصير الذي تسير إليه) ومن أكثر استخدامات هذه اللقطة التي تنظر فيها الكاميرا من أعلى تجاه الشخصية وهو إحياء بأن هذه الشخصية فقدت السلطة وتحولت إلى إلى موقف الضعف والخضوع^(٦٠)، وقد عمد المتنبي في نصه الشعري إلى هذا النسق من الزوايا فيوجه عين المرسل (الكاميرا) من الأعلى لتصف لنا المشهد الذي يقع تحتها، ومن هذه الصور التي تم التقاطها من زاوية علوية مرتفعة ما جاء في قول المتنبي:

تجاوزت مقدار الشجاعة والنهي إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

ضمت جناحيهم إلى القلب ضمةً تموت القوافي تحتها والقوادم

في في هذه الصورة الشعرية تتمثل الزاوية المرتفعة في الصورة - زاوية عين الطائر - وهذه الزاوية صُوّرت بتصوير الشاعر المشارك الذي يصور الأحداث بنفسه، فالشاعر هنا هو الشخصية الرئيسية التي صورت الأحداث والأفعال، وكانت عينه هي الكاميرا التي يرى بواسطتها الأحداث والشخصيات والجيش،

من مكانه المرتفع والمتسلط وهو واقف يشاهد ويراقب المعركة، ويشاهد ما يفعله سيف الدولة وجيشه بجيش الروم، وذلك بقوله:

ضمت جناحيهم إلى القلب ضمةً تموت الخوافي تحتها والقوادم

فالشاعر وصف صورته عن طريق الاستعارة، ذلك أن "العمل الفني يحتاج إلى المحسوس كعنصر لازم، يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي عن طريق إظهار المحسوس، أي توصيله وجعله حاضراً"^(١١). وهو ما أضفى المشاهد الحية على هذه الصورة، فالشاعر "فنان يبدع في رسم لوحته أيما إبداع، فيختار الألفاظ الملائمة للمعنى كي تأتي مستأنسة بجاراتها من الألفاظ الأخرى"^(١٢)، فاخياره للألفاظ (جناحيهم، القلب تموت، الخوافي) هي تصوير وعلامة إلى حالة الفرح التي يمر بها الشاعر، فهو بهذه الألفاظ يصور حالة الجيش ومشاهد انكساره أمام جيش المسلمين.

ففي هذه الزاوية المرتفعة وصف الشاعر صورته وصفا دقيقا، فبوساطة هذه الزاوية يراقب ويصور كل ما يحدث في أرض المعركة من كَرّ وفرّ ومن ثُمّ نصر المسلمين على الروم، وهذه الرؤية كامنة في قوله: (تموت الخوافي تحتها والقوادم) وهذه الرؤية أو الزاوية تعطي التفوق للقارئ/ المشاهد في رصده حال العدو، في سحق سيف الدولة وجنده لجيش الروم وسيطرته عليهم.

وبما أن التشكيل الصوري يعدّ أسلوبا من أساليب البناء الداخلي للمشهد الشعري، فقد استعمل الشاعر الأبنية الصورية في قصيدته هذه، فالتشبيه يأتي ليؤدي غرضا ولا يمكن الاستغناء عنه، فهو ليس مجرد زينة في التصوير الشعري، بل هو أحد أهم الأساليب التي تُمكن الفنان (الشاعر) من التعبير والتصوير عما يجول في خاطره ووجدانه، بوسيلة جمالية وأداة تصوير وتعبير طبيّعة^(١٣)، فبوساطته يستطيع الشاعر التقاط صورته وبناء مشاهد بالاعتماد عليه، فمن خلال وصفه لهذا الجيش عن طريق الاستعارة والتشبيه، قد أخلّ بقوة الجيش الرومي وجبروته. لقد أسهمت فيه زاوية الرؤية المرتفعة التي وضعتهم جميعا في مرتبة نفسية منهزمة، وفي مشهد انمزج فيه الضعف والانكسار والخذلان.

سينمائية اللقطة الشعرية

يمكننا القول إن حركة الحياة والأشياء هي السحر الذي أذهل جميع المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر، فبعد قرون طويلة قضاها المصورون الأوائل يحلمون بتسجيل الحركة في الرسم أو الفوتوغرافيا وهم عاجزون، وعندما أضحت الصور الفوتوغرافية الحقيقية الصادقة تتحرك مثل الحياة تماما كانت هي معجزة الإنسان مع تطوره العلمي^(١٤)، فليست الصورة إلا جزءا يسيرا من منظومة اللقطة ومن

ثمُ المشهد،" فبعد التوصل إلى صورة الصراع يجب أن نجعله يتحرك، ويعني هذا في لغة الدراما أنه يجب أن يوجد لدى الشخصيات الحافز لأن تحقق أهدافها، فنحن لا نستمتع بالجلوس مع شخص ينتظر حدوث شيء ما، بل نريد رؤية شخصيات تسبب حدوث الأشياء، نريد أن نشاهدها وهي تفعل^(٦٥)، فيصبح هناك نوع من التطور التدريجي في عملية البحث، ومن ثم الانتقال إلى من الجزء إلى الكل.

تقتضي دراسة الأثر الذي تتركه السينما في الشعر إيجاد نوع من التقابل بالمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بهذين المجالين المتداخلين، فقارئ الشعر يتوازي مع مشاهد الفيلم، كما أن الشخصية داخل القصيدة تقوم بدور الممثل داخل الفيلم، والشاعر تُناط به أدور كثيرة (كاتب السيناريو، المؤلف، المونتير) وعليه فالقطة السينمائية تتماثل مع مفهوم الحدث داخل بنية القصيدة، إذ يعد الحدث من العناصر الرئيسية المكونة للقصة أو الرواية أو القصيدة ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت أو متخيلة وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار^(٦٦)، ما يعني أن دلالة الحدث ذاتية خالصة بوصفه وحد أساسية من وحدات صناعة القصيدة والتي تكون مع ارتباطها بوحدات حدثية أخرى في المشهد الشعري العام، يوحي هذا المفهوم للحدث الشعري بمبدأ الاستمرارية في السرد، أي أن الحدث الواحد داخل القصيدة يتم سرده في فضاء واحد من دون اللجوء إلى القطع أو تغيير في الزمان أو المكان؛ لأن تغيير الزمان والمكان في سرد الحدث يؤدي إلى الانتقال بحدث جديد، فالحدث هو العنصر السردى الكامن بين قطعين أو حذفين يقصان بين الأحداث، أما اللقطة في السينما فإنها تقترب - إلى حد بعيد - من هذا المفهوم لتعرف " بأنها جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة من دون توقف للمرء أو للمنظر أو أي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف فهي من وجهة نظر المؤلف ذلك الجزء الموجود بين ضربتي مقص وهي من وجهة نظر المشاهد الجزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمي لقطتين"^(٦٧)، وهي فكرة تقترب جدا من مفهوم الحدث الواحد الذي يقع بين حدثين ضمن مشهد عام.

إن الحدث في القصيدة المرتبط بأداء فعل معين يبدأ وينتهي في مكان وزمان محددين يتماثل في مفهومه ويقارب كثيرل مفهوم اللقطة في مجال السينما، من هنا نشأت فكرة الربط بينهما، إذ يتم تناول الفعل الشعري (اللقطة) من زاوية سينمائية خالصة، من خلال إيقاع اللقطة الشعرية وحركة الكاميرا (عين الرائي) وحركية العدسة التصويرية وتركيزها البؤري من خلال تكبير وتصغير اللقطة داخل بنية القصيدة.

إن اشتغال الكاميرا الشعرية يعمل على " نقل القصيدة من مساحة الكلام اللفظي إلى مساحة الشاشة المرئية، ومن التلقي المتخيل إلى التلقي البصري، وبذلك تذهب القصيدة نحو استثمار السينما

وآلياتها ... وتقانات الفن السينمائي - لا سيما - المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري^(٦٨)، وبهذا سوف نتعامل مع النص الشعري بوصفه شاشة عرض أو مسرح لمصورات شعرية مشاهدة بصريا، أكثر من كونه رسالة لغوية تعبيرية لتوصيل المعنى، أي تحويل القصيدة من خيال ذهني مُتصوّر إلى خيال مرئي مُصوّر.

أولا: حَرَكية الكاميرا (عين الشاعر)

لقد" اتصفت الصورة المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور التي يمكن تمثيل الحركة فيه عن طريق الإيحاء فقط، فالصور المتحركة تمتاز بخصائص نفسية وجمالية ومعرفية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات العلمية وقد استثمر المخرجون الحركة للتعبير عن دلالات متعددة في الفن الدرامي اتخذت كأساس للتعبير عن منطلقات فكرية عديدة فقد أصبحت الحركة الرأسية الصاعدة معبرة عن الأمل والتحرر والحركة الرأسية الهابطة معبرة عن الاختناق أو الدمار، وتعبّر الحركة المائلة عن القوى المعارضة وتخطي العقبات، وتشير الحركة المقوسة إلى الخوف كحركة الثعبان، والحركة الدائرية تعبر عن المرح والطاقة كحركة العجلات، أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الإحساس بالرتابة والضيق، والحركة المتجهة للمشاهد تكون أكثر أهمية وإثارة للاهتمام من غيرها؛ لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة"^(٦٩)، فضلا عن تلك الأهمية لحراكية الصورة والكاميرا فإن تأريخ الفن السينمائي يبدأ من تأريخ تحرير آلة الكاميرا^(٧٠)، وهذه الحرية وضعت حدا لإشكالات الزمان والمكان، عندما يكونان عائقين أمام انسيابية اللقطات والمشاهد.

وتأتي أهمية هذه المقولة من أهمية الأثر الذي تركته حركة الكاميرا في السينما على تطور الفيلم ونجاحه واعتماده على المونتاج بشكل واضح، كما أن البداية كانت بسيطة جدا في إنتاج الأفلام ولا سيما فيما يتعلق بالحركة التي تسجلها الكاميرا من جهة، وحركتها في تتبع الشيء من جهة ثانية، لقد أضحت من الممكن فيما بعد - لا سيما بعد التطور الذي شهدته السينما - تحريك الكاميرا في جميع الاتجاهات سواء للجانبين أو لأعلى أو لأسفل^(٧١)، وهذا ما يعرف " بأسلوب الكاميرا المتحركة ويمكن فهم الكاميرا المتحركة جيدا لو حسبناها واحدة من الأنواع الخاصة بزوايا الكاميرا وحين يتم تصوير لقطة، فلا تظل آلة التصوير السينمائي ساكنة وبلا حركة مثل الكاميرا الثابتة التي تستخدم في لقطة الصورة العادية الفوتوغرافية والتي تؤخذ خطفا، وعلى العكس من ذلك يمكن أن تتحرك آلة التصوير السينمائي في اتجاهات مختلفة أثناء تصوير اللقطة، ويمكن كذلك أن تتحرك في مجال محورها إلى أعلى وإلى أسفل أو في كلا الاتجاهين، وهذه تسمى حركة التيلت (الحركة الرأسية) ويمكن أيضا وضعها على عربة تسمى

حمالة وتتحرك باتجاه الممثلين وبقية الأشياء المرئية في داخل اللقطة^(٧٢)، ونحصل على " حراكية آلة التصوير عند التقاط الصور إما بتدويرها حول محورها أي بالاستحوار في حال التصوير الشامل (البانورامي) وإما بتقليلها في المكان أو بتحريكها عمودياً، أما البانو- ترافلين فهو يجمع هذين الفعلين من أجل حركات معقدة تتحقق بوسائل نقل بالغة التقنية (رافعة مع عربة، لوما ..) أو نحصل عليها بواسطة كاميرا محمولة (على الكتف وباليدي في حال الكاميرات الفيديو الرقمية وهي خفيفة). أما الزوم فلا يعتبر حرك للآلة، لعدم وجود تنقل في المكان^(٧٣)، كما أن الحراك الذي تشهده الكاميرا منضو على ثبات الكاميرا طيلة مدة التصوير^(٧٤)، لذلك فإن حراكية الكاميرا (عين الشاعر) تتمثل في عنصرين أساسيين، الأول: ثابت تمثل في الكاميرا الثابتة (عين الرؤية الثابتة) إذ يتم نقل الأشياء المصورة في حركة تصوير ثابتة بصرف النظر عن حراكية الشيء المصور. والثاني: متحرك تتمثل بالكاميرا المتحركة (عين الشاعر المتحركة) التي تتحرر من المكان الواحد، ومن ثم تنتقل في الأمكنة المتعددة لتغطي حركة الأشياء المصورة والمنقولة بشكل فني أكثر ديناميكية.

١ - الكاميرا الثابتة (عين الشاعر الثابتة)

ويقصد بالكاميرا الثابتة أن تكون " ثابتة طيلة لقطة كاملة من شتى أصناف تحركات الجهاز بما في ذلك التزوم^(٧٥)، وزاوية النظر والرؤية الأخرى كالزاوية الجانبية والأفقية والعمودية، وما يميز هذه الكاميرا الثابتة عن الزاوية الأمامية والخلفية أو الجانبية" أنها لا تلتقط صوراً فوتوغرافية بقدر ما تهتم برصد اللقطات التي تتضمن حركة وفعل داخل مشهد عام وموحد^(٧٦). من ذلك ما صورته عين الشاعر التي كانت ثابتة أمام سيف الدولة بقوله:

وَقَفَّتْ وما في الموت شكُّ لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائمٌ
تمرُّ بك الأبطالُ كلى هزيمةً ووجهك وضاحٌ وثغرُك باسمٌ

لو أمعنا النظر في العنصرين المكونين للعملية التصويرية في هذا المشهد الشعري لوجدنا أن الشاعر هنا عمد إلى الزاوية الثابتة في التقاط اللقطة:

وَقَفَّتْ وما في الموت شكُّ لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائمٌ

وكان الشاعر يثبت عين مراقبة اللقطة على حامل ثلاثي الأرجل، فهو لم يحرك الكاميرا (عينه) إلى اليمين أو إلى اليسار فرؤيته كانت مستقيمة ثابتة، وهذه الحالة التصويرية أفادت كثيراً في الكشف عن أبعاد هذه اللقطة، فعلى الرغم من أن عين الشاعر قامت بنقل نظرها عن سيف الدولة إلى جنود العدو وتصوير حالتهم وهم جرحى مهزومون، إلا أن هذا لا يعني أن الكاميرا (عين الشاعر) أخذت وصفاً

مكانيا آخر، بل إنها أخذت تراقب أرض المعركة من مكان ثابت في رؤية أمامية توازت مع الجهة المقابلة لسيف الدولة، لذلك فإن هذه الرؤية ظلت ثابتة، إذ التقطت بمكان بعيد عن خطوط المواجهة " فالتصوير في جبهات القتال تصوير سهل في الأماكن البعيدة عن خطوط التماس، ولكنه مرتجل وصعب ومرتعش حيث يكون داخل الجبهة أو قريبا من خطوط التماس"^(٧٧)، فعين الشاعر ظلت ثابتة، وما يؤكد أن الرؤية (عين الشاعر) بقت ثابتة في مكانها، ما تناولته من تصوير لهيأة سيف الدولة ونشوته بالفوز في الحرب بقوله: (وجهك وضاح وثرغك باسم)، وهذا يعطي انطبعا بأن عين الشاعر ظلت ساكنة في مكان معين، يكون مركزا للرؤية قبل أن يجري الشاعر تحريك عدسته (عينه) نحو وجه سيف الدولة لنقل ملامح وجهه إلى القارئ/ المشاهد، وعليه يعد المشهد الساكن تعبيرا عن لحظة زمنية واحدة يفترض بها أن تكون بنية الشكل ساكنة، لأن اللحظة بوصفها وحدة زمنية صغرى لا تسمح بتبلور حركة كاملة، فيكون السكون في عملية التقاط الصورة من اللحظة التي يختارها المبدع وهي لحظة السكون فيها في حالة توازن يلتقي فيها السكون التام مع السكون الذي يتسم بقدرة الاتجاه الحركي من خلال سكونه^(٧٨)، فالثبات أحد مراحل التقاط الصورة، واكتمال الصورة يكون بسكونها.

٢- الكاميرا المتحركة (عين الشاعر)

ونعني بها الكاميرا التي لا تتخذ وضعا تصويريا ثابتا في أثناء عملية التصوير فيمكن " أن تتحرك الكاميرا في جميع الاتجاهات سواء للجانبين أو لأعلى أو لأسفل"^(٧٩)، ومن المعروف أن لحركات الكاميرا وظائف عديدة فنية تقانية تمكن المخرج من استعمالها للإيجاد حالة من التركيز والإثارة عند المتلقي كما أن لحركات التصوير دورا في إبراز الموضوع وإيجاد حالة تسهم في الغموض والترقب والقلق والمفاجأة والتوتر^(٨٠)، وفي هذا النمط من الحركة " تتحرك الكاميرا حركة فعلية (على قضبان أو هي محمولة على اليد مثلا) فأنت تلتقط حركة الممثلين أو الأشياء خلال حركة الكاميرا، وهو ما يتطلب في العادة بناء قضبان حتى تكون الحركة ناعمة، ثم تتحرك الكاميرا المركبة على قوائمها على هذه القضبان"^(٨١)، وتسمى الحركة "السائرة: عندما تسير الكاميرا على نفس خطي الذات المؤلفة بشكل مواز (فوق الكتف، على عربة، سيارة، سكة حديد)، وغالبا ما تكون لها وظيفة وصفية"^(٨٢)، ولا تقيد هذه الحركة الكاميرا بالمكان وإنما تجعلها أكثر تحررا وهي تتابع الموضوع المصور، وثمة من يسميها بحركة التتبع التي تتحرك فيها الكاميرا بأكملها^(٨٣)، هناك مجموعة من اللقطات في قصيدة المتنبي توفرت في قوله:

وتعلم أي الساقين الغمام

فلما دنا سقتها الجمائم

هل الحدث الحمراء تعرف لونها

سقتها الغمام الغرّ قبل نزوله

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا
وموج المنايا حولها متلاطم
لقد كان فيها مثل الجنون فأصبحت
ومن جثث القتلى عليه تائم

في هذا النص يكشف لنا المتنبّي مشهد القلعة التي بناها سيف الدولة وكيف صار لونها، واصفاً فعله في العدو من حيث كثرة القتل وانتشار جثث القتلى حولها.

بدأت صورته هذه بمجموعة من اللقطات السريعة والمتحركة، ووصف القلعة بالحمراء يحمل في طياته بأنها لم تكن بهذا اللون (الهيئة) من قبل، إن الانتقالات أو التحولات اللونية أثرت اللقطة طاقة حركية وتعبيرية، بين الشاعر بوساطتها هذه الصورة واللقطات، وغدت الألوان بذلك "مكوناً أساسياً في اللغة التصويرية التي يبني بوساطتها الفنان مشاهدته"^(٨٤)، وما يؤكد حركية الكاميرا حضور التضاد بقوله:

سقتها الغمام الغرّ قبل نزوله
فلما دنا سقتها الجماجم

إن حضور الغمام وغيابه في اللقطة يعدّ عنصراً مؤثراً في تحديد حركة عين الشاعر وبرمجتها تصويرياً ذلك أن؛ "الحركة المتجددة تعني تجدد الحدث أو معاودته بعد انتهائه أو انقطاعه بوتيرة تجعل المشهد التالي يبدأ من حيث ابتداء سابقه مباشرة، بشكل طبق الأصل وعملية القطع والإعادة تتكرر دورياً، الأمر الذي يمنح عموماً المشهد صفة الاستمرار الحركي على التوالي"^(٨٥)، فمع تفاعل عنصر اللون وتضاده ومع تفاعل الغمام وتضاده يؤكد حركة الكاميرا لالتقاطها الصورة المتحركة.

ومن خلال وصف التفاصيل للقلعة ولجثث القتلى وهي معلقة على جدران القلعة والهدوء الذي عم محيطها بعد دحر جيش الروم المصور بقوله: (وموج المنايا حولها متلاطم، ومن جثث القتلى عليه تائم)، أن الكاميرا (عين الشاعر) كانت مرافقة للجيش، وأنها (الكاميرا) كانت عين الشاعر نفسه الملازم لسيف الدولة، وهي الرؤية الذاتية في الحركة الكلية للكاميرا (عين الشاعر) تتناسب والمنظور العام المتمثل بجغرافية المكان، لا سيما أنه مكون من بناء وجدران وجبال.

ثانياً: إيقاع اللقطة

يعدّ "الإيقاع أداة مونتاجية أساسية"^(٨٦)، وله أهمية بالغة في بناء الفيلم والنص الحكائي على حد سواء، فيقصد به "تغيير السرعة (بطيئة/ سريعة)، والضوء (ساطع/ معتم) واللون تنوعات في لوحة ألوان صانع الفيلم"^(٨٧)، وما يهمنا هنا هو السرعة التي تتعلق بطول اللقطة (الشعرية) فالإيقاع "مظهر طولي يتعلق بطول اللقطات الذي تحدده درجة الفائدة السيكلوجية التي يبعثها مضمون اللقطات، إن اللقطة لا يتم إدراكها من مبتدئها إلى منتهاها بنفس الطريق إذ تناول ما يتم هو التعرف إليها بوضعها في مكانها

وهذا هو (البداية الدرامية) ثم تأتي بعد ذلك لحظة الانتباه في أقصى مداه يتم فيها التقاط دلالة اللقطة وعلة وجودها: تصرف أو كلمة، أو حركة تدفع سير الأحداث إلى التقدم^(٨٨)، فلا يوجد فيلم ذو إيقاع واحد دائما فبعض اللقطات تبقى على الشاشة مدة أطول من لقطات أخرى، وقد يكون أحد المقاطع أسرع من مقاطع أخرى، وقد يكون أحد المقاطع بطيئا على نحو غير معتاد، في حين يكون مقطع ثان سريعا إلى درجة غير اعتيادية^(٨٩)، فكل لقطة يجب أن تستغرق على الشاشة مدة محدودة من الوقت ثم تختفي، لتحل محله اللقطة التي تليها، وقد تكون مدة الوقت طويلة أو قصيرة وقد تتباين في مختلف اللقطات حتى تغدو مجرد جزء من ثانية^(٩٠)، لذا تحتفظ اللقطة بنمطية معينة فبالعرض ولا سيما في السرعة (بطيئة/ سريعة).

١- اللقطة البطيئة:

وهي اللقطة التي يكون فيها تنامي السرد ونمو الحركة أبطأ من اللقطة السريعة بفعل تقنية الوصف التي تخلل عملية السرد، وغالبا ما تحتفظ الموضوعات التي يكون فيها طابع درامي عال بهذا النسق من اللقطات لا سيما وأن الشاعر "يرغب في أن يغطي كما تفاصيل اللقطة ولا يترك مجالاً لتنامي السرد من دون أن يتخلله الوصف والكشف^(٩١)، ومن اللقطات التي أفرزت في نص المتنبي قوله:

أتوك يجرون الحديد كأنما	سروا بجياد ما لهنّ قوائم
إذ برقوا لم تعرف البيض منهم	ثيابهم من مثلها والقوائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه	وفي أذن الجوزاء منه زمازم
تجمع فيه كل لسنٍ وأمة	فما يُفهمُ الحدّاث إلا التراجم

تضم هذه الأبيات صورة شعرية ملؤها الخيال الذي يصور جيش العدو، وقد تشكل هذا التصوير عبر مجموعة من اللقطات البطيئة التي كونت المشهد الشعري، إنّ كل لقطة من هذه اللقطات مستقلة بذاتها من التصوير، ولكنها تمثل حرفا من حروف المشهد عند صدمها أو لصقها مع لقطة أخرى أو لقطات أخرى، وبوساطة اللصق بين اللقطات أو الصور يتكون المشهد^(٩٢)، فاللقطات (يجرون الحديد، جياذ مالهنّ قوائم، إذا برقوا، خميس بشرق الأرض، وفي أذن الجوزاء، كل لسن وأمة) صورت لنا مشهدا مهولا، وهذا المشهد تولد عبر صدم اللقطات البطيئة ليكوّن لنا مشهد القراءة والمشاهدة.

إن اللقطات جاءت في هذه الأبيات الخاصة بوصف هيئة جيش العدو وهو يزحف لملاقاة سيف الدولة - ولاسيما- عزمه على الانتصار على المسلمين، فجاءت هذه اللقطات وكأنها معروضة على العرض البطيء، تتنامى فيه الحركة ببطئ شديد، فأضهرهم الشاعر أهم يتقدمون وهم يجرون الحديد،

فأجسامهم وخيولهم مكسوة بالحديد وهذا يستلزم حركة بطيئة، موظفا الفعل (سروا) الدال على البطء والتثاقل، وقد صور الشاعر حركة الجياد بالزواحف التي لا حركة سريعة لها^(٩٣)، فالشاعر يرغب بوساطة هذا الفعل الشعري أن يدعم الموقف والفعل الدرامي للقطات ولا سيما أنها لقطات تميزت بإيقاع متباطئ وغير سريع.

ثم ينقل الشاعر حساسيته إلى عينه (كاميرا) التي تحقق لنا تماشيا فاعلا بين كونه شاعرا ومخرجا، مجسدا في تصويره حضور الجيش المتمثل بعده وعدته، ومدى علو صوته وارتفاعه في السماء، وقد تم إعداد هذا التصوير سينمائيا عبر اللقطة الرأسية:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

تجمع فيه كل لسن وأمة فما يُفهمُ الحداث إلا التراجم

فهذه اللقطات البطيئة يمكن إنجازها سينمائيا باستعمال الكاميرا المحمولة وهي تهبط بعدسة التصوير نحو الجنود، موثقة أعدادهم واختلاف جنسياتهم المتعددة - في أثناء زحفهم - بين الشرق والغرب، الذين تخرج منهم الأصوات من الأسفل/ الأرض إلى الأعلى/ السماء.

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

ويمكن عدّ الإشارة إلى (الجوزاء) * مرتبة فنية على استحضار الشاعر التصوير، وهو يرسم هذا المشهد في مخيلته، ليعطي صورته مساحة أوسع، وكأنه يحاول أن يجعل مشهده شاملا لكل ما تقدم من صور ولقطات صغيرة، حين يصور كل صورة منفردة، وهو بهذا قدم للمتفرج/ القارئ صورة كلية لما تم تصويره.

نتوسم مما تقدم أن اللقطة البطيئة للصورة غايتها التأكيد على لحظة ما، وتمديدها يمنحها مذاقا خاصا، فضلا عن منحها المتفرج/ القارئ رغبة تطهيرية، وتمنح اللقطة البطيئة الفعل الشعري مزيدا من التوتر الدرامي^(٩٤).

فالشاعر قصد من احتشاده لهذه اللقطات البطيئة والمتعددة والمتنوعة أن الروم تجمهروا لهدف واحد وهو قتل سيف الدولة وتمزيق النسيج العربي وإسقاط الخلافة العربية.

اللقطة السريعة:

تُعرّف هذه اللقطة" بأماها اللقطة التي تعرض فيه المادة الحكائية بنمط إيقاعي سريع تختفي فيه كثير من التفاصيل التي يمكن لها أن تعرقل حركة السرد، في هذه اللقطة يكون زمن الحكاية أكبر من زمن السرد، لا سيما وأنها تعمد إلى اختزال الحدث وتعجيل وتيرة عرضه"^(٩٥)، وقد تمظهرت هذه اللقطات في نص المتنبي الشعري في قوله:

ضمت جناحيهم إلى القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقوادمُ
بضرب أتى الهامات والنصر غائب وصار إلى اللّبات والنصر قائمُ
حَقَرَت الرُّدِينِيَّاتِ حَتَّى طَرَحَتْهَا وحتى كأن السيف للرمح شاتمُ

إن الشاعر في هذه الأبيات استطاع تصوير الأحداث وتفاصيلها، وذلك عبر استطلاعات زمانية لا تتسع لقطعة واحدة أو صورة فنية واحدة لها، إنما يتطلب عددا من اللقطات السريعة التي تختزل الأحداث، من رصد حالتها وجوانبها التي يمكن أن تقوم القصيدة في مشهد واحد داخلها^(٩٦)، وتظهر سرعة اللقطات وحركتها عندما يعمد الشاعر إلى التقاط صورة داخل المشاهد التي يراها مهمة في الموقعة، لكي تترك أثرا في نفس المتلقي- السامع- المشاهد، فالشاعر يجعل من حركة عينيه (كامرته) السريعة في الصورة الشعرية ذات لقطات متعددة لفعل واحد، ومتواصلة حية مستمرة مع أنها انتهت زمانيا^(٩٧)، وهذا ما يلاحظه القارئ/ المشاهد لهذه الأبيات، فهو عند قراءته لهذه الأبيات يجد نفسه أمام مجموعة من اللقطات التي تصور الحدث أمام عينيه في كل مرة يقرأها، وكأنها تحدث الآن وقت تخيله لهذه اللقطات ذهنيا. تكمن شدة اللقطات في البناء الاستعاري في الملفوظ:

ضمت جناحيهم إلى القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقوادمُ

فطبيعة الانضمام من صورة البطل المتمكن، وصورة القوة والسرعة تكوينات صورية يمكن أن نشاهدها في هذه الصورة الحركية الممتعة، إذ" أن المبدع يدرك أمثال هذه الموضوعات ذات الحركية الدالة والمؤثرة بخيال وحس، وعندما تظهر في العمل الأدبي ، يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة"^(٩٨)، ويبدو كذلك اللقطة السريعة من المفاجأة التي حصلت مع سرعة الوقت لتتغير معها معالم الصورة بكاملها وتلتقط معها معها لقطة سريعة بالرجوع إلى قوله:

بضرب أتى الهامات والنصر غائب وصار إلى اللّبات والنصر قائمُ

ففي هذه الصورة المضطربة مكان عين الشاعر(كامرته) تحولت من لقطة ضرب هامات العدو مع ذلك النصر الغائب إلى لقطة سريعة وهي فلق رؤوس العدو إلى نحورهم، وهذا يستلزم صوريا سرعة نصر سيف الدولة على عدوه جيش الروم المثقل بالعدة والمفتخر بالعدد.

لقد اتضحت هذه اللقطة بسرعتها عبر أسلوبية التضاد الذي وظفه الشاعر بقوله: (غائب، قادم) - فما كادت تصل رؤوسهم المقطوعة إلى نحورهم حتى تحقق لسيف الدولة النصر - فقد استثمره الشاعر ليرسم هذه اللقطة المتحركة والسريعة، بث بوساطتها صورة النصر السريع على العدو.

الخاتمة

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- إن فرضية التمثيل حاضرة في كل نص شعري، لأن المونتاج منظومة تقنية تركيبية، وقد حقق تداولاً في المجال السينمائي، وبدأ يحقق التداول نفسه في المجال الأدبي والفني عموماً.
- الشعر حقل --كتابي وشفاهي- أدبي خالص، لكنه يتداخل مع الفنون الأدبية كلها التي تحتل حركته، ويحتل النص الشعري أن يتطبع بطابع سينمائي مميز عندما يتم إخضاعه للعملية المونتاجية.
- الصورة - وهي أصغر مكون مرئي في السينما والكلمة أصغر مكون مقروء في القصيدة تحضر وبقوة في القصيدة، لكن بآليات متخيلة خاصة، فالسينما أثرت في المتخيل الصوري - أسهمت في تماهي الحدود الفاصلة بين الفنين (المقروء والمشاهد) مع بقاء ملامح الصورة الشعرية الخاصة.
- يسهم التصوير الشعري في القصيدة بشكل فاعل في تقديرات طول اللقطة من قصرها وسرعتها من بطئها.
- إن اللقطة والصورة السينمائية تمتزج عبر أساليب معينة ويكون ذلك محددًا زمنيًا ومكانيًا محددًا بصريًا، أما الصورة في النص الشعري فتتشكل ذهنيًا.

الهوامش

^١ ينظر: فهم السينما، لودي دي جانيتي، ٤١٩ - ٤٢٠.

^٢ ينظر: السينما والشعر، بشير القمري، بحث منشور على شبك الأنتر نت.

^٣ ينظر: بنية الصورة بين الشعر والسينما، فراس عبد الجليل شاروط، جريدة المدى: ١١.

^٤ ينظر: المصدر نفسه.

^٥ ينظر: المصدر نفسه.

^٦ ينظر: اللغة السينمائية، مارسيل مارتين: ٥.

^٧ ينظر: تعريف النقد السينمائي، علي شلش: ٣٨.

^٨ ينظر: سيميائيات الأنساق البصرية، أمبرتو ايكو: ٦٦.

- ^٩ (تنوق الفن الأدبي، رجاء عيد: ٤٥ .
- ^{١٠} (ينظر: بين الفن والعلم، دولف رايسو: ٢٥ .
- ^{١١} (التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض: ١٨٣ .
- ^{١٢} (الصورة والمعادل الدرامي، أحمد عبد المقصود، ٢١ .
- ^{١٣} (الصورة الأدبية بين الكاتب والناقد، أحمد حسين الطماوي،: ١٩ .
- ^{١٤} (الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، شرف الدين مجدولين، ١١٣-١١٤ .
- ^{١٥} (ينظر: سيمياء المرئي، جاك فونتاني: ٦٥ .
- ^{١٦} (نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي: ٤٧ .
- ^{١٧} (جمالية التشكيل اللوني، ابتسام مرهون الصفار: ٥٩ .
- ^{١٨} (ينظر: قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوي: ٣١؛ والصورة الفنية في التراث البلاغي، جابر عصفور: ٣١١ .
- ^{١٩} (نظرية التصوير: ٦٠ .
- ^{٢٠} (ينظر: الشعر بين الفنون الجميلة، نعيم حسين اليافي: ٨٤ .
- ^{٢١} (ينظر: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، جمد الدوخي: ٥٩ .
- ^{٢٢} (ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مهدي أسعد غرار: ٤٧ .
- ^{٢٣} (الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي صبيح: ١٤٩ .
- ^{٢٤} (ينظر: المشهديات السينمائية في الشعر، غيث خوري ، (مقال).
- ^{٢٥} (ينظر: المصدر نفسه .
- ^{٢٦} (ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي، وجدان المقداد: ١١٧ .
- ^{٢٧} (ينظر: المونتاج في القصيدة العربية المعاصرة: ٤١ . وكيف تكتب سيناريو، صلاح أبو يوسف: ٢٠ .
- ^{٢٨} (الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، ٢٥ .
- ^{٢٩} (اللغة الشعرية العليا، ياسين النصير: ٧٤ .
- ^{٣٠} (التصوير الفوتوغرافي، محمد كامل عبد الحافظ: ٦٤ - ٦٦ .
- ^{٣١} (ينظر: الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان: ١٢٣ - ١٣٤؛ والأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور: ٢١٠ - ٢٢٦؛ والتشكيل المرئي للنص الروائي الجديد، مهدي صلا الجويدي: ٢٠٢ - ٢٠٧ .
- ^{٣٢} (التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٣ .
- ^{٣٣} (المصدر نفسه .
- ^{٣٤} (الأسس العملية لكتابة السيناريو: ١٣٤ .
- ^{٣٥} (ديوان المتنبي:
- ^{٣٦} (الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي: ١٦٩ .
- ^{٣٧} (التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤ .
- ^{٣٨} (ينظر: الأسس العلمية لكتابة السيناريو: ١٣٢ .

- (٣٩) ديوان المتنبي.
- (٤٠) الصورة السينمائية، سعيد شيمي: ٥١.
- (٤١) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٥ - ٢٠٦.
- (٤٢) ديوان المتنبي:
- (٤٣) ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي: ٤٢٤.
- (٤٤) الفتخ: اللينة الجناح من العقبان.
- (٤٥) سيكولوجية إدراك الشكل واللون، قاسم حسين صالح: ١١٥.
- (٤٥) الشعر العباسي والفن التشكيلي: ١٩٧.
- (٤٦) اللغة السينمائية: ٤٦.
- (٤٧) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٢٣ - ٢٢٤.
- (٤٨) المصدر نفسه: ٢٢٤ - ٢٣٠؛ وينظر: اللغة السينمائية: ٤٦.
- (٤٩) فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما"، كين دانسايجر: ١٣٢.
- (٥٠) السرد الفيلمي "قراءة سيميائية"، عبد الرزاق الزاهير: ١٢٣.
- (٥١) المونتاج في الرواية العربية، علي عواد: ٥٦.
- (٥٢) ديوان المتنبي:
- (٥٣) فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس: ٩٤.
- (٥٤) ينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٢٤.
- (٥٥) ينظر: اللغة السينمائية في أقاصيص كمال الرياحي (بحث)، مجلة الحياة الثقافية: ٧٣.
- (٥٦) ينظر: إشكالية الصورة عند رولا بارث (مقال) منشور في الأنترنت.
- (٥٧) ينظر: اللغة السينمائية: ٤٦؛ والتشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٢٥.
- (٥٨) ينظر: السرد الفيلمي: ١٢٤.
- (٥٩) ينظر: تشريح الأفلام، ك.برنارد. ف. دايك: ٩٩.
- (٦٠) فكرة الإخراج السينمائي: ١٣٠.
- (٦١) الخبرة الجمالية، سعيد توفيق: ١٦٧.
- (٦٢) إدام الفن دراست في الأدب العربي الحديث، فليح كريم الركابي: ٣٢.
- (٦٣) الشعر العباسي والفن التشكيلي: ٢٧٣.
- (٦٤) ينظر: الصورة السينمائية: ٢٧.
- (٦٥) فن رسم الحبكة السينمائية، لينداج كاوغيل: ٦٣.
- (٦٦) ينظر: المصطلح السرد، جيرالد برنس: ٧٦.
- (٦٧) في التعبير السينمائي "الفلمولوجيا"، أحمد سالم: ٦٠.
- (٦٨) الكاميرا الشعرية في قصائد علي العلاق، محمد صابر عبيد، مقال في الأنترنت.

- ^{٦٩} (قراءة المرئيات، حسن السوداني: ٢٩.
- ^{٧٠} (اللغة السينمائية: ٢٧.
- ^{٧١} (ينظر: الفن السينمائي: ٢٩.
- ^{٧٢} (دينامية الفيلم، جوزيف وهاري هيلدمان: ١٥٧-١٥٨.
- ^{٧٣} (معجم المصطلحات السينمائية، ميشيل ماري: ١٤١.
- ^{٧٤} (جماليات الفيلم، جاك أمون وآخرون: ٤٤.
- ^{٧٥} (المصدر نفسه.
- ^{٧٦} (المونتاج في الرواية العربية: ٨٠.
- ^{٧٧} (الصورة السينمائية: ١٥٥.
- ^{٧٨} (ينظر: الإنشاء التصويري في البناء الفكري، عبد الإله شكري: ٣٠.
- ^{٧٩} (الفن السينمائي: ٢٩.
- ^{٨٠} (سحر التصوير، عبد الباسط سلمان: ١٢.
- ^{٨١} (فكرة الإخراج السينمائي: ١٣٣.
- ^{٨٢} (السردي الفيلمي: ١٢٤.
- ^{٨٣} (أكاديمية المدربين المحترفين "حركات الكاميرا"، عن الأنترنت.
- ^{٨٤} (ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي: ٢٠٩.
- ^{٨٥} (جمالية الحركة في القرآن الكريم، حكمت صالح جرجيس، رسالة ماجستير: ١٤٠.
- ^{٨٦} (تقنيات مونتاج السينما والفيديو، كين دانسايجر: ٢٨٧.
- ^{٨٧} (تشريح الأفلام: ٦٦٥.
- ^{٨٨} (اللغة السينمائية: ١٥٣.
- ^{٨٩} (ينظر: تشريح الأفلام: ١٣٨.
- ^{٩٠} (دينامية الفيلم: ١٦٣.
- ^{٩١} (المونتاج في الرواية العربية: ٩٠.
- ^{٩٢} (ينظر: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة.
- ^{٩٣} (ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٤٢٢.
- * الجوزاء: "تجمان معترضان في جوز السماء أي وسطها" المصدر السابق: ٤٢٢.
- ^{٩٤} (ينظر: الحركة البطيئة في السينما، صلاح سرميني، بحث منشور في الأنترنت.
- ^{٩٥} (ينظر: المونتاج في الرواية العربية: ٩٢.
- ^{٩٦} (ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي: ٢١١.
- ^{٩٧} (ينظر: المصدر نفسه: ٢١٣.

^{١٨} (خطاب الإبداع، محمد الجزائري: ١١٨ - ١١٩.

المصادر والمراجع

- ❖ إدام الفن دراسات في الأدب العربي الحديث، فليح كريم الركابي، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ٢٠١١م.
- ❖ الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠م.
- ❖ الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة: ٢٠١١م.
- ❖ الإنشاء التصويري في البناء الفكري للتكوين الفني وحرفيات التشكيل، عبد الإله شكري، مطبوع على الآلة الكاتبة، ٢٠٠٦م.
- ❖ بين الفن والعلم، دولف رايسر، ترجمة: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م.
- ❖ تذوق النص الأدبي، رجا عيد، دار قطري بن الفجاءة، قطر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- ❖ تشريح الأفلام، ك.برنارد. ف. دايك، ترجمة: محمد منير الأصبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣م.
- ❖ التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، أربد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
- ❖ التصوير الفوتوغرافي، محمد كامل عبد الحافظ، دار الكتب العلمية للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- ❖ تعريف النقد السينمائي، علي شلش، مشروع النشر المشترك دار الشؤون الثقافية، بغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ❖ تقنيات المونتاج والسينما والفيديو" التأريخ والنظرية والممارسة"، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١١م.
- ❖ ثقافة الصورة في الأدب والنقد (الصورة والحركة وأثرها في الإبانة دراسة في التراث اللغوي والبلاغي)، مهدي أسعد غرار، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.
- ❖ حماية التشكيل اللوني، ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- ❖جماليات الفيلم، جاك أومون وآخرون، ترجمة: ماهر ترميش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة"، أبو ظبي، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- ❖ الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
- ❖ خطاب الإبداع، محمد الجزائري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- ❖ دينامية الفيلم، جوزيف وهاري فيلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ❖ ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
- ❖ سحر التصوير" فن وإعلام"، عبد الباسط سلمان، تقديم: عبد الفتاح رياض، الدار الثقافية للنشر، القاهرة.

- ❖ السرد الفيلمي "قراءة سيميائية"، عبد الرزاق الزاهير، دار طوبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- ❖ سيكولوجية إدراك الشكل واللون، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.
- ❖ سيمياء المرئي، جاك فونتاني، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- ❖ سيميائيات الأنساق البصرية، أمبرتو ايكو، ترجمة: محمد النهي العماري، مراجعة: سعيد بنغراد، دار الحوار والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- ❖ الشعر بين الفنون الجميلة، نعيم حسين اليافي، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربي، المكتبة الثقافية، العدد ١٩٢، ١٩٦٨م.
- ❖ الشعر العباسي والفن التشكيلي، وجدان المقداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.
- ❖ الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي صبيح، دار إحياء الكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت.
- ❖ الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما "قراءة في التجليات النصية"، شرف الدين مجدولين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ❖ الصورة السينمائية "من السينما الصامتة إلى السينما الرقمية" سعيد شيمي، الهيئة العامة للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- ❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقلي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- ❖ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م.
- ❖ الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة، أحمد عبد المقصود، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعو الأولى، ٢٠٠٧م.
- ❖ العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، تحقيق: ناصيف اليازجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت.
- ❖ الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- ❖ فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما" كين دايسانجر، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى.
- ❖ فن رسم الحبكة السينمائية، لينداج كاوغيل، ترجمة: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣م.
- ❖ الفن السينمائي، بودو فكين، ترجمة: صلاح تهامي، دار الفكر، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م.
- ❖ فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة: أحمد الحضري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي والمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة، ١٩٦٤م.
- ❖ فهم السينما، لودي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م.
- ❖ في التعبير السينمائي "الفلمولوجيا"، أحمد سالم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- ❖ قراءة المرئيات، حسن السوداني، د.ط، د.ت.

- ❖ قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤م.
- ❖ كيف تكتب سيناريو، صلاح أبو سيف، دار النشر للباحث، بغداد، ١٩٨١م.
- ❖ اللغة السينمائية، مارسيل مارتين، ترجمة: سعيد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والأنباء والنشر، مصر.
- ❖ المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ❖ المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع العربي القومي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ❖ معجم المصطلحات السينمائية، ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨م.
- ❖ نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

الرسائل والأطاريح.

- ❖ جمالية الصورة في القرآن الكريم، حكمت صالح جرجيس السيد وهب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف: أ.د. بشرى البستاني، ٢٠٠٢م.
- ❖ المونتاج في الرواية العربية، علي عواد عبدالله، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الموصل، بإشراف: أ.د. عبد الستار البدراني، ٢٠١٧م.

الدوريات

- ❖ بنية الصورة بين الشعر والسينما، فراس عبد الجليل شاروط، جريدة المدى الثقافي "سينما"، العدد ٢٠٠٥، ٢٠٠٥م.
- ❖ الصورة الأدبية بين الكاتب والناقد، أحمد حسين الطماوي، مجلة الأديب، ج٧-٨، لسنة ٢٠٠٢م.
- ❖ اللغة الشعرية العليا، ياسين النصير، مجلة الرافد، العدد ٣٨، ٢٠٠٠م.
- ❖ اللغة السينمائية في أقاصيص كمال الرياحي، نبيل درغوث، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد ١٩٨، ٢٠٠٨م.

البحوث في الشبكة العنكبوتية

- ❖ إشكالية الصورة عند رولا بارث، m.facebook.com/permalink