أنـواعُ اللَّقطةِ (السّينـمائيّة) في شعرِ الخَطِيمِ وجَحْدَر المِحرزِيَّين

طالب الدّكتوراه: خالد هاشم السّوقي .... كلّيّة الآداب – جامعة البعث

إشراف: أ. د. أحمد علي دهمان أ. د. سمر جورج الدّيّوب

ملخَّص البحث:

ثمّة تراسلٌ بين الشّعر والفنون الأخرى من رسمٍ وموسيقى ومسرحٍ ... وسينما، إذ يعتمد الشّاعر توظيفَ اللّقطات– الصّور الّتي تشكِّل بضمِّ بعضها إلى بعض المَشهدَ الشّعريَّ.

ولا شكَّ في أنَّ اللّقطةَ والمشهدَ مصطلحان سينمائيّان يشكِّلان عاملاً مشتركاً إذ نجدهما في السّينما والشّعر معاً.

إذاً ثمّة روابط تربط فنَّي السّينما والشّعر، تجسَّدَت من خلال اللّقطة الّتي هي محور البحث، الّذي أثبتَ بدوره قدرةَ الشّاعر الصّعلوك بعامّة والمحرزيَّين بخاصّة على رصد اللّقطات بالعين ونقلها إلى المتلقِّي في قالبٍ شعريٍّ قديمٍ يتراسل مع الفنِّ السّينمائيِّ الحديث.

الكلمات المفتاحيّة: اللّقطة – الكاميرا الشّعريّة – تقنيّة – المَشهد – المونتاج – السّينما – التّصوير.

The types of cinematic shots in poetry Al-khatim and Gahdar Almahrezin

Khaled Al-Ssoki – D.r Ahmad Dahman – Samar Al-Dayyob

Al-Baath University – The Facuity of Arts

Abstract:

There is a correspondence between poetry and other arts such as paiting, music, theater … and cinema.

The poet relies on the employment of snapshots- that are formed by merging each other with each other in the poetic scene, there is no doubt that the shot and the scene are tow cinematic terms that constitute a common factor, as we find them in cinema and poetry together, so there are links that link the art of poetry to cinema, which are clarified through the snapshot, which is the focus of the research, which proved the ability of the tramp poet in general and the Mahrezin in particular to monitor snapshots by eye and transmit them to the recipient in an ancient poetic form that corresponds with modern cinematic art.

Teywords: Shot – Poetic camera – Technique – Scene – Montage – Cinema – Photography.

مقدّمة البحث:

للتّصوير السّينمائي تقنيَّاتٌ نجدها مبثوثةً في الشّعر كاللّقطة، الأمر الّذي يجعل هذا النّتاج سهلَ التلقّي عميقّ الأثر، والقارئُ الشّعرَ بعامّة يجد عينَ الشّاعر / الكاميرا الشّعريّة تقوم بتصوير الأحداث على شكل لقطاتٍ متتابعةٍ، لتغدو اللّقطة بمنزلة مفردة– كلمة أو تركيب، والمشهد هو مجموع اللّقطات الّتي يرصدها الشّاعر ويقدّمها شعريَّاً، وبذلك تكون اللّقطة جزءاً من النّصّ الشّعريّ الّذي يلتقي في كثير من ركائزه الفنَّ السّينمائي.

وقد قلَّت الدّراسات الّتي تعتمد مصطلحات الفنون الحديثة في تطبيقها والبحث عنها في قالب الفنون القديمة كالشّعر، الأمر الّذي يدفع للإيمان بالأهمّيّة البالغة للبحث عن اللّقطة السّينمائيّة الحديثة في النّتاج الفنّيّ الشّعريّ القديم ، ذلك كلُّه بغية إثبات أنَّ الفنون تتراسل وإنْ لم تشترك في العصر والنَّشأة.

ولا تخفى قيمة الدّراسة العلميّة؛ لأنّها تحيل إلى تجاور فنَّي السّينما والشّعر، فقد غدا الشّاعر مخرجاً جيّداً لنصِّه، متّخذين من شعر المحرزيَّين أنموذجاً للدّراسة؛ بسبب اشتراكهما في قلّة النّتاج الشّعريّ وسهولة لغتهما قياساً إلى سائر الشّعراء الصّعاليك، ما يفسح المجال للقارئ لترك فهم اللّغة الوعرة والجزلة الّتي عُرِفَت بها هذه الطّائفة من الشّعراء، والتّركيز على محور البحث الرئيس ودراسته من خلال نتاجهما، ناهيك عن التّشكيل في أنواع اللّقطات لدى شاعرَين وعدم حصرها في شاعرٍ واحدٍ أو قصيدةٍ واحدةٍ ومن ثمَّ رصد أكثر من نوع من اللقطات وتنويعها بين عدَّة مشاهد، لعلّنا نخرج من هذا البحث بنتائج يمكن سحبها على نتاج الشّعراء الصّعاليك عامّة.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى إثبات وجود تقنيّات الفنّ السّابع وعناصره –متَّخذين من اللّقطة أنموذجاً لذلك– في الفنّ الشّعريّ، ما يعني وجود ترابط يربط الفنَّين، إذ يحتوي

الفنّ السّابع لقطاتٍ سينمائيّةً حديثةً لها إرهاصاتها في الفنّ الشّعريّ القديم، ويعني ذلك أنّ النّصَّ الشّعريَّ منفتحٌ على الأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة.

منهج البحث: اعتمد البحث معطيات التّأويل، لأنَّ المناهجَ كلَّها تفضي إلى التّأويل، ليكون البحث وسيلةً تكشف عن اللّقطات السّينمائيّة الموجودة في الشّعر القديم.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

- **اللّقطة The Shot "لغة واصطلاحاً":**

جاء في لسان العرب أنّ اللقطة اسمٌ مفردٌ، جمعه لَقَطَات وهو (شيءٌ نجده ملقى فنأخذه)[1]، وهذا ما يفعله الشّاعر فهو يأخذ اللّقطة من الواقع بعينه ويقدّمها شعريّاً للمتلقّي.

أمّا اصطلاحاً، فيقول علي أبو شادي: إنَّ اللّقطة هي (الجزء من الشّريط السّينمائيّ الّذي يتمُّ تصويره دفعةً واحدةً حين يبدأ محرِّك آلة التّصوير في الدّوران وحتّى أن يتوقَّف)[2]، وانطلاقاً من هذا القول نرى أنَّ آلة التّصوير "الّتي هي في الشّعر عين الشّاعر" تصوِّر الفيلم السّينمائيّ– النّصّ على شكل لقطاتٍ متتابعة، لتكونَ بذلك أشبه بقطعة من الفيلم – النّصّ بين قطعتين "أو أكثر" مصوَّرتين، يجمع بينهما المونتاج[3] مكوِّناً المشهد[4].

---

[1] - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم المصري الإفريقي: لسان العرب، دار صادر- دار بيروت، بيروت- لبنان، 1375هـ - 2004م، مادة (لَقَطَ).

[2] - أبو شادي، علي: التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، العدد: 98، شتاء 2018م، ص 183.

[3] - المونتاج مصطلح سينمائي ذو أصول فرنسية ويعني عملية ربط اللقطات والمَشاهد في النص الشعري وإلحاق الصورة بالصورة بهدف جعل المتلقي متفاعلاً مع اللقطات، مدركاً دلالتها بنفسه.
الديوب، أ. د. سمر: المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، السنة السادسة والعشرون، العدد: 102، شوال 1439هـ - حزيران يونيو 2018م، ص 27.

[4] - ينظر: فينتورا، فران: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، د.ط، 2012م، ص 14-22

وتجدر الإشارة إلى أنّه ثمّة فرق جوهريّ بين المشهد السّينمائيّ المكوَّن من مَنْتَجَةِ عدّة لقطات والمشهد الشّعريّ؛ ذلك أنَّ المشهدَ السّينمائيَّ يتألّف من توليف عدّة لقطات سينمائيّة تعتمد حاسّةَ البصر بشكلٍ أساسيٍّ في حين أنَّ المشهد الشّعريَّ يتألّف من لقطات تعتمد الدّلالاتِ اللّغويّة والسّمعيّة والبصريّة لتكوين المشهد.

إنَّ التدرُّج في حجم اللّقطات وتسمياتها واختلاف تفسيرها ما زال تعسّفيّاً، لكنّنا نقع على بعض أنواع اللّقطات الّتي وظّفها الشّاعران في نتاجهما الشّعريّ.

- **الخَطيمُ المحرِزِيّ "حياته وشعره":**

هو الخَطِيم بن نوَيرة العُكْليّ من بني عبشمس، وعُكْل قبيلة الشّاعر، ويغلب عليه الخطيم المحرزيّ نسبةً إلى والده.

حياته كحياة غيره من اللّصوص غير معروفة؛ لأنّها حياة تشرّدٍ وضياع يسودها القلق، ولولا قصيدته في استعطاف الخليفة الأمويّ سليمان بن عبد الملك لَمَا عُرِفَ الزّمن الّذي عاشه ولا المدّة الّتي انحصرت فيها حياته، ويبدو في نصوصه اقتران الهمّ عنده بشوقه إلى الأرض والوطن، إذ تحوَّلت الأرض عنده إلى جزء من النَّفْس الّتي تعيش فيها الآمال والذّكريات، أمّا غزله فكان غزلاً عذريّاً صافياً[5].

- **جَحْدَر المحرِزِيّ العَكْليّ "حياته وشعره":**

هو جحدر بن معاوية بن جعدة العكليّ، من بني محرز، بطن من عكل، وهو شاعر صعلوك أمويّ عاصرَ الحجَّاج بن يوسف الثّقفيّ، لا نعرف عن حياته شيئاً كثيراً؛

[5] - طريفي، د. محمد نبيل: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1425هـ - 2004م، ج1، ص 226 – 229.

بسبب قلّة المصادر القديمة الّتي روَت شعره، واجتمعت على أنه كان لسَّاناً فاتكاً شجاعاً[6].

- **أنواع اللّقطات في شعر المحرزيَّين:**

1- لقطة الانقضاض Zoom In :

هي اللّقطة الّتي تتحرَّك فيها الكاميرا بسرعةٍ خاطفةٍ نحو الجسم المصوَّر، فيشعر المُشاهد أنَّ هذا الجسم يدنو منه شيئاً فشيئاً، وتظهر تفاصيله أكثر فأكثر، لذلك يسمّونها (عمق المجال)[7]، ويقلُّ هذا النّوع من اللّقطات في الشّعر، لكنّنا نلمحه في المطلع الطّلليّ الّذي يقول فيه الخطيم[8]:

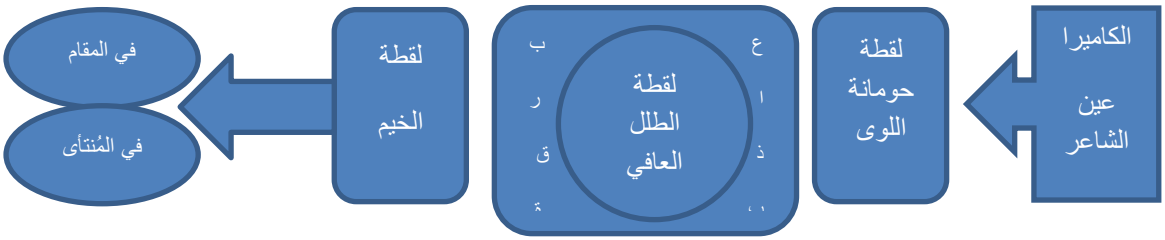
أَمِــنْ عَهْــدِ ذِي عَهْــدٍ بِحَوْمَانَــةِ ... وَمِــنْ طلــلٍ عــافٍ بِبُرقَــةِ عَــاذِبِ[9]
اللِّـــــــــــــــــــــــوى ... وَرُمْــدٍ كَسَــحْقِ المَرْنَبَــانيِّ كَائِــبِ[10]
وَمَصْــرَعِ خَــيْمٍ فــي مُقَــامٍ ومُنْتَــأَى

يقدِّم الشّاعر مشهد الطّلل من خلال لقطات يرصد فيها ما يُحيط به من أمكنة للوصول إليه، فقد رَصَدَت عين الشّاعر/ الكاميرا بلقطات سريعة كبيرة (قريبة) المواضع المحيطة بالطّلل الخَرِب، وصولاً إليه ليجده عافياً يعجُّ بالبعوض مغبرِّ اللّون نتيجة خلوّ الدّيار من أهلها وقيام الخراب فيها.

---

[6] - ينظر: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، 2 143.
[7] - عجور، د. محمد: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص 355.
[8] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 233.
[9] - حومانة: جمعها حوامين، أماكن غلاظ منقادة، لعله أراد اسم موضع بعينه- اللوى: منقطع الرمل- عافٍ: خَرِب- برقة عاذب: موضع.
[10] - خيم: اسم موضع- رُمْد: ضرب من البعوض أغبر اللون فيه كدورة- المرنباني: الفرو وجلود الثعالب- كائب: أراد كائب اللون.

واضح انقضاض عدسة الكاميرا / عين الشّاعر السّريع نحو الطّلل، يساعده في ذلك حرف العطف الواو الّذي يحضر في بداية كلّ لقطة ليدلَّ على تقدّم الانقضاض السّريع نحو الهدف، إذ بدأ بمكان إلى جانب الطّلل واستمرّ حتّى وصل إليه، ثمّ عاد ليرصد الأماكن الأخرى المحيطة به من الجانب الآخر، على النّحو الآتي:



يستعمل الشّاعر ما يسمى اللّقطة (المقتربة فجأة)[11] Zoom in قبل وصول عدسة الكاميرا إلى الطّلل، فقد بدأ أفقيًّا بلقطةٍ قريبةٍ كبيرةٍ رصدَ فيها حومانة اللّوى، ثمّ انقضَّت العدسة بحركة خاطفة إلى الأمام لترصد برقة عاذب، ثمَّ تنقضّ لترصد الطّلل العافي منتقلاً بذلك من العامّ إلى الخاصّ.

ثمّ يحرِّك الشّاعر الكاميرا الشّعريّة حركةً سريعةً إلى الوراء بلقطة مرتدَّة (مبتعدة فجأة)[12] Zoom out عن الطّلل ليرصد الخِيَام.

لعلَّ أهمّيّة هذه اللّقطة تكمُنُ في أنَّها (تسمح بتتبّع الحركة نحو العمق من العامّ إلى الخاصّ، فهي تسمح للحركة بأن تتطوَّر على مستويات مكانيّة متعدّدة، ومن ثمَّ اختراق الكاميرا المجالاتِ المتعدّدة واحداً إثر الآخر للوصول إلى الهدف، لتتاح للعينِ البشريّة

[11] - ينظر: التصوير في السينما، ص 184.
[12] - ينظر: السابق نفسه، ص 184.

العاديّة)[13]؛ لأنَّ اللّقطة هذه تستغلّ إمكانيات الشّاعر فتنقضّ على الهدف الّذي يريده من غير خطأ.

2- لقطة القناع (عين الثُّقب) The Mask Shot :

هي لقطة من داخل الإطار – قد يكون على شكل كوَّةٍ في جدار أو نظَّارة مراقبة ..–، تتمّ

بوضع شكل القناع[14] أمام عدسة الكاميرا لإيهام المُشاهِد أنَّه يرى من خلاله[15]، يقول الخطيم[16]:

لَعَمْرُكَ ما أحبَبْتُ عَزَّةَ عن صِبَىً ... صَبَتْهُ ولا تَسْبي فؤادي تَعَمُّدَا[17]

ولكنَّني أَبْصَرْتُ فيها مَلاحةً ... ووَجهاً نَقِيّاً لَونُهُ، غَيْرَ أَنْكَدا[18]

مِنَ الخَفِرَاتِ البِيْضِ خَمْصَانَةِ ... ثِقَالِ الخُطَا تكسُو الفَريدَ المُقلَّدَا[19]

الحَشَا ... هوى عَرَضٍ مازالَ مُذْ كنتُ أَمْرَدَا[20]

فَقَد حَلِيَتْ عَيني لَها وهَوِيتُها ... بحيثُ تَرَى منها سِوَاراً ومِعْضَدَا[21]

كأنَّ مِنَ البَرْديِّ رَيَّانَ نَاعِماً ... بِأَبْطَحَ سَهْلٍ حينَ تمشي تأوُّدا[22]

---

[13] - التقنيات الدرامية والسينمائية في الشعر العربي المعاصر- دراسة نقدية، ص 355.

[14] - يقول د. محمد عجور: (ويختلف مصطلح القناع Mask في السينما عنه في المسرح، إذ إن القناع في المسرح يعني الاختفاء خلف الشخصية أو وجه مستعار، أما في السينما فالمقصود قناع مثقوب يوضع أمام عدسة الكاميرا) السابق نفسه، ص 359.

[15] - ينظر: فولتون، ألبرت: السينما آلة وفن- تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، 1980م، ص 24.

[16] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 235-236.

[17] - الصِّبا: اللهو والغزل- تسبي: تأسره وتذهب بعقله.

[18] - الملاحة: الحسن- نقيّ: نظيف- الوجه الأنكد: المكفهرّ.

[19] - الخفِرات: النساء الحييات والواحدة خَفرة- خمصانة: ضامرة- الحشا: البطن.

[20] - حَلِيَت: أصبحت حلوة- الأمرد: الشابّ الذي بلغ خروج لحيته وطرَّ شاربه ولم تبدُ لحيته.

[21] - البردي: ضرب من النبات ناعم طري شبَّه أطرافها به- ريَّان: ممتلئ- المِعْضَد: ما يحيط بالعَضُد من حُليّ.

[22] - تهادى: تمشي في تمايل وسكون- الرّكّ: المطر الخفيف الضعيف- كعكعه: حبسه- الصَّبا: ريح الصبا- أبطح: مسيل الوادي الواسع العريض ينبطح منه الماء؛ أي: يذهب يميناً وشمالاً- تأوَّدَ: تثنّى للينه.

تَهَـادَى كَعَـوْمِ الـرِّكِّ كَعْكَعَـهُ الصَّـبَا ... تُراعـــي مَهَـــاً أضـــحى جميعـــاً وفُـــرَّدا[23]
لهـــا مُقْلَتـــا مَكحولـــةٍ أُمُّ جُـــؤْذَرٍ ... كَنَـــوْرٍ أَقَـــاحٍ فـــوقَ أطرافِـــهِ النَّـــدَى[24]
وأَظْمَـــى نقيَّـــاً لـــم تُغَلِّـــلْ غُروبُـــهُ

يرصد الشّاعر تفاصيل عزّة الّتي أحبَّها مستعيناً بلقطة القناع، بهدف إشراك المتلقّي معه، مصوِّراً كلَّ ما يراه فيها من خلال عينه (لكنَّني أبصرتُ)، فالكاميرا تحل محلَّ عين الشّاعر[25].

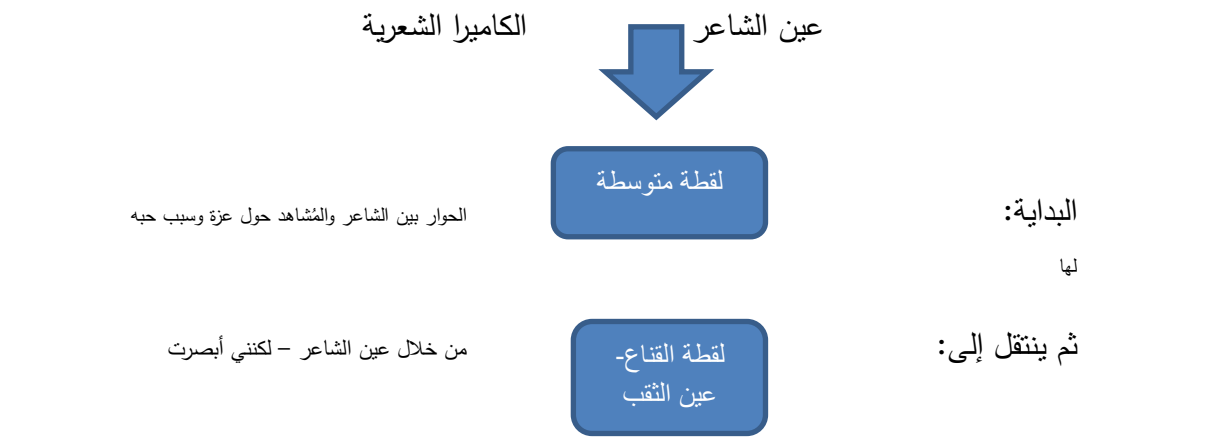
والخطيم هنا يستخدم لقطةً يجبرنا من خلالها على أن نرى الأشياء المرصودة باللّقطات

المختلفة من خلالها –؛أي: من خلال عينيه–، فالمُشاهد يرى من خلال عين الشّاعر ملاحة عزَّة ووجهها النّظيف الأبيض، وبطنها الضّامر، ومشيها الأنيق، وما ترتديه من حليّ، وعينيها الواسعتين، وأسنانها البيض.

وقد قدَّمَ ذلك كلَّه بعد أن استهلَّه بلقطةٍ متوسّطةٍ يرصد فيها حواره مع المُشاهد مبيِّناً فيها سبب حبه عزَّةَ، إذ يشترط في هذه اللّقطات السّينمائيَّة الموظَّفة في الشّعر (أن تُسبَقَ بلقطة أو لقطات يُفهم منها ذاتيّة الشّخص الّذي تحلّ الكاميرا محلّ عينيه، كما يُدرك المتفرِّج أنَّ اللّقطات التّالية هي ما يراه الممثِّل)[26].

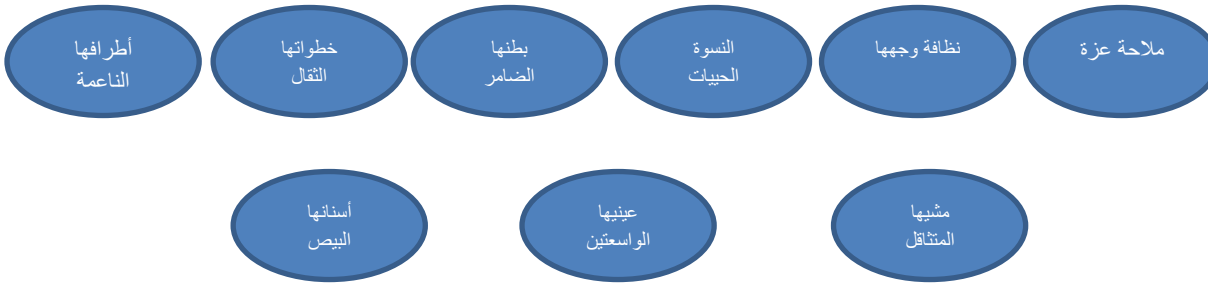
ويمكن إيضاح ذلك بالشّكل الآتي:

[23] - المُقلة: العين، وإنما سمِّيت بذلك لأنها تمقل بالنظر؛ أي: ترمي به- جؤذر: ولد بقرة الوحش- مها: جمع مهاة وهي بقر الوحش.
[24] - الأظمى: الأسنان- النقي: الأبيض- غروب الأسنان: الماء الذي يجري عليها والواحد غرب- النّور: الأبيض- أقاحٍ: جمع أقحوان، نبت له زهر أشبه شيء بالأسنان في بياضه وصفره واستوائه- الندى: البلل.
[25] - ينظر: التصوير في السينما، ص 186.
[26] - السابق نفسه، ص 186.



عين الشاعر = الكاميرا الشعرية = المُشاهد

ترصد بلقطات كبيرة – قريبة[27]:



ذلك كلُّه قدَّمه الشّاعر من خلال لقطةٍ واحدةٍ نُطِلُّ بوساطتها على مجموعة لقطات، كوَّنت بتوليفها ومنتجتها المشهد المقدَّم شعريًّاً، وعلى الرَّغم من أنَّ هذا المشهدَ عبارة عن مجموعة متتابعة من الصّور– اللّقطات الّتي تشبه الصور الفوتوغرافية، نجد أنَّ الشّاعر راعى ألَّا تأتي اللّقطات متشابهة مع الواقع، إذ عبَّرَ عمَّا يريد بطريقةٍ تخضع لروح الدّراما ونظامها من التّكثيف والإيحاء والمُراوَغة، فالمتلقِّي– المُشاهِد يلفت انتباهه غياب صوت المحبوبة في المشهد الّذي يكتفي فيه الشاعر برصد صفاتها الّتي يحبّها فقط، وهذا قد

[27] - يتمّ التركيز في هذه اللقطة على شيء معيَّن كالوجه أو الكفّين بهدف بثّ الإحساس بأهمية الشيء المصوَّر. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، ص 146.

يوحي بأنَّ حبَّه كان من طرفٍ واحدٍ، لكنَّه صوَّر أجمل ما تراه عينه فيها، مُصِرَّاً على إشراك المُشاهِد معه في رؤيتها لكن من وجهة نظره هو، ومعلومُ أنَّ المرأة– غالباً– لا تحضر في الشّعر بوصفها جسداً من لحمٍ ودم، فقد تكون رمزاً يحضره الشاعر في النَّسق الظّاهر ليغيِّبَ خلفه أفكاراً يريدها لا يستطيع البوح بها، وربّما كان هذا الأقرب إلى الصّواب[28]؛ لأنَّ الشّاعر خائفٌ مهدَّدٌ فاقدٌ عزَّته ومكانته، تلك العزّة الّتي أراد الحديث عن فقده لها، فأحضرها بصورة امرأة (عزَّة)، مقدَّماً صفاتها الجميلة بصيغة الماضي الّتي تعمل على تسريع حركة التّصوير بما يتناسب مع رغبته في الإسراع للتخلّص ممّا حلَّ به في واقعه الحاضر والوصول إلى سليمان بن عبد الملك المخلِّص له، فهو يُعاين الجمال الّذي فقدَه ما يزيد في سرعته نحو غايته، فهو يريد عزّته المفقودة الّتي يراها تمتلك مقوّمات الجمال كلّها.

والجدير ذكره أنّ الشّاعر وضعَ قرينةً توحي للمُشاهد بما يرمي إليه بطريقة رمزيّة، فهو لم يحبّ عزّة للغزل واللّهو، وكان حبُّه لها مذ كان أمردَ "رمز الفتوّة"، ما يثبت صحّة رمزيّة عزّة.

أضف إلى ذلك أنَّ سجيّة الإنسان العربيّ تأبى أن يشاركه في محبوبته أحد ولو بالنّظر إليها، الأمر الّذي يوحي باعتماد الشّاعر تقنيّة السّيناريو المخفيّ جرَّاء دمجه اللّقطات الّتي رصدها بغضِّ النّظر عن سائر الدّيكورات الّتي جاء بها لصناعة المفارقة إذ المهمّ

[28] - اختلف النقاد فيما إذا كان حضور المرأة في النصوص الشعرية واقعياً، أو رمزاً يغيِّب خلفه الشاعر ما يريد إيصاله، لينقسموا إلى فريقين؛ الأول يرى أن المرأة في الشعر ما هي إلا رمز يستحضره الشاعر وأنَّ (أسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوعها على صاحباته) وهذا ما نميل إليه، متَّبعين في هذا ما جاء به ابن رشيق القيرواني في قوله: (للشعراء أسماء تخفُّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو ليلى وهند وسلمى ...)، في حين أن الفريق الثاني يرى أن المرأة تتصف بالوجود الواقعي.
ينظر: البهبيتي، د. نجيب محمود: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، 2001م، ص 100 وما بعدها.
القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، ج1، ص 121.
حسنين، د. سيد حفني: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ط،1971م، ص 65.

الجوهر وليس الشّكل، بذلك يكون قد أدَّى عمله ببراعةٍ عاليةٍ وبطريقةٍ توحي بأنّه صاحب إحساسٍ فنّيٍّ عالٍ، إذ عبَّرَ من خلال التّقنيّة هذه عن عمق التّناقض الّذي يحياه بين روحه التّوّاقة للحرّيّة والسّعادة ومصدَّات الواقع المرير.

ناهيك عن حِدَّة الحوار وكثافته بين الشّاعر والمُشاهد (لعمرك) الّذي يؤكّد بدوره اضطراب العلاقة بين الشّاعر وعزّة، وانفصالها عنه، ذلك الحوار كان قد كشفَ عن أعماق الشخصيَّتَين المصوِّرة والمصوَّرة، ذلك أنَّ (ذكر اسم الشّخصيّة في البداية ... يساعد المُشاهد على التعرّف على الشّخصيّات، وإظهار المشاعر، والأهمّ من ذلك كلّه أنّ الحوار يحرّك اللّقطات نحو الأمام، إذ إنّه بكلمة واحدة من الممكن أن نتخطّى الوقت وتسير الأحداث بسرعة ناهيك عن التزويد بالمعلومات والتّحضير لما سيأتي من لقطات)[29].

وقد غيَّبَ الحوار هنا خلفه قصَّةً كاملةً عن كيفيّة الفَقْد، فالشّاعر لم يصرِّح بها لكنّه أوحى بها إيحاءً ما يزيد درجة الاقتصاد والتّكثيف في المشهد المُقدَّم.

يعود الشّاعر إلى الزّمن القديم الّذي فقدَ فيه أغلى ما يملك من مكانة وعزّة لنجده يتقدَّم لاستعادة ما فقده، فينقل عدسة الكاميرا – عينه ليقوم برصد لقطات يرصد فيها ناقته الّتي ستوصله إلى مبتغاه، فيتحامل نفسه ليخرج من الماضي فلا يرى سوى ظلمة اللّيل الّتي يجب عليه الرّحيل فيها هروباً من واقعه، يقول[30]:

[29] - دافيد، جورج: الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية- دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، ط1، 2004م، ص 104.

[30] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 238.

ويعجبنـــي نَـــصُّ القِـــلاصِ علـــى وإنَ سِـــرْنَ شـــهراً بعـــدَ شـــهرٍ مُطَـــرَّدَا[31]
الوَجَـــــــــــــــــــــــــا أَثَـــرْنَ قَطَـــاً مـــن آخِـــرِ اللّيـــل هُجَّـــدا[32]
إذا مـــالَ جُـــلُّ اللَّيـــلِ واطَّـــرَقَ الكـــرى

لقد عَمِلَ المحرزيّ على تصوير عزّة بلقطات متكرِّرة تقترب من مونتاج الفكرة المردَّدة[33]، ليلحّ

على معنى يريده من غير أن يصف أو يحكي ما يشعر به، لذلك أتى بلقطة كبيرة بعد أن ضمنَ اشتراك المُشاهد معه ليسدَّ تلك العين الّتي أبصرَ بها الّتي تسيطر على المجال كلّه، فإذ بها لقطة توحي بالخوف راصداً فيها وجهَ اللّيل الّذي ساد فحجَبَ الصّور السّابقة كلَّها– (أي: اللّقطات) وملأَ وجدانه خوفاً ممزوجاً بالأمل، فإذا به قد استطاع أن يطوِّعَ اللّقطاتِ جميعَها لخدمة المَشَاهد الّتي تبدو أنّها مفكَّكة، لكنّه يربطها بخيط شعوريّ واحدٍ من جهة ومونتاجيٍّ من جهةٍ أخرى مستفيداً من هذه الإمكانات في الولوج إلى المُشاهد بكلّ الوسائل المُتاحة أمامه، فالفنّان هو الّذي (ينجز مَهَمَّةَ تحويل تجربة بشريَّة مؤلمةٍ إلى تجربة فنيّة يجعلها مُتاحةً لأيِّ شخص كي يستلَّ من الألم شيئاً من المتعة، ذاك الّذي يخلق الجمال من البشاعة والبؤس)[34].

[31] - القلاص: جمع قلوص، وهي الفتية من الإبل- نَصُّ القلاص: سيرها الشديد وحثها- الوجا: أن يشكو الفرس باطن حافره.
[32] - جلّ الليل: معظمه- الكرى: النعاس- القطا: ضرب من الطّير- هُجَّد: نُوَّم.
[33] - يتم هذا النوع من المونتاج بالإلحاح على تكرار لقطة معيَّنة تقطع المشهد من حين إلى آخر، بهدف تأكيد الفكرة الأساسية التي يقوم عليها.
ينظر: الصبان، منى: المونتاج الخلّاق بين القديم والحديث- دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخَلق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1977م، ص 85.
[34] - كيارستمي، عباس: سينما مطرزة بالبراءة، ترجمة: أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 2011م، ص 156.

3- اللّقطة المنخفضة Shot Low :

في هذه اللّقطة تُوضَع عدسة الكاميرا- عين الشّاعر إلى الأسفل قليلاً بالنّسبة للشيء المُرَاد تصويره، بحيث تكون متّجهةً إلى أعلى كي تُسجِّل اللّقطة، ويُستخدم هذا النّوع حين يريد المونتير- الشّاعر التّركيز على موضوعٍ ما، أو التّعبير عن الرّهبة أو الخوف، أو إبراز مشاعر الاحترام، أو زيادة الوقع الدّراميّ لحَدَث مُعَيَّن[35]، يقول الخطيم المحرزيّ[36] مبتدئاً مشهده بلقطةٍ بعيدة يصوّر فيها إعجابه بِسَير الإبل الفتيّة، وفي اللّيل أيضاً، ليرصدَ بعد ذلك ناقته معتمداً هذا النّوع من اللّقطات:

ويعجبني نَصُّ القِلاصِ على الوَجَا ... وَإِنْ سِرْنَ شهراً بعدَ شهرٍ مُطَرَّدَا
إذا مالَ جُلُّ اللَّيلِ واطَّرَقَ الكَرى ... أَثَرْنَ قطاً من آخرِ اللَّيلِ هُجَّدَا
وَرَحْلِي على هَوْجَاءَ حَرْفٍ شِمِلَّةٍ ... ذَمُوْلٍ إذا التاثَ المَطِيُّ وَهَوَّدَا[37]
مُوَثَّقَةِ الأَنْسَاءِ مَضْبُورَةِ القَرَى ... تَسُوْمُ بِهَادٍ في القِلَادَةِ أقوَدَا[38]
لَهَا عُجُزٌ ورِجْلٌ قَبِيْضَةٌ ... تَشُلُّ يَداً ما الخَطْوُ فيها بأَحْرَدَا[39]

يُفرد الشّاعر ناقته بلقطة مميِّزاً إيَّاها من القلاص الّتي رصدَها في بداية مشهده، إذ يبتدئ راصداً ناقته بلقطات بعيدة، فهي: هائجة، شديدة، سريعة، ثمَّ ينتقل ليرصدَ قدميها بزاوية منخفضة جدًّا لدرجةٍ تجعلهما تملآن المجال كلَّه، ربّما أراد ذلك ليزيدَ وقعَ هاتين القدمين على المتلقّي، واللّافت أنَّ اللّقطة البعيدة الّتي رصدها للنّاقة جاءت داعمةً للّقطات

---

[35] - ينظر: التصوير في السينما، ص 188.
[36] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 238- 239.
[37] - الهوجاء: الناقة كأنَّ بها هوجاً لنشاطها- حرف: الناقة الصلبة الشديدة، شُبِّهَت بحرف الجبل لعِظَمها وصلابتها- شِمِلَّة: الناقة الخفيفة- ذَمول: الناقة السريعة- التاثَ المطيّ: سار في لين وبطء- هَوَّدَا: أبطأَ في سيره وترفَّقَ.
[38] - موثقة: مُحْكَمَة- الأنساء: جمع نسأ، عرق موجود ما بين الفخذين ويستمرّ في الرجل وهما نسيان اثنان- مضبورة: المكتنزة الموثقة الخلق- القَرَى: الظَّهر- تسوم: تمضي ويُخلَّى لها سومها؛ أي: وجهها- الهادي: العنق- الأقود: الطويل العنق.
[39] - رِجْلٌ قبيضةٌ: شديدة، وقيل: سريعة- الأحرد: الثقيل.

المنخفضة الّتي تتبعها إذ تجتمع كلّها في رصد الصّفات الّتي تَظهر على قدميها من سرعة وشدَّة.

لقد أراد الخطيم أن يركِّزَ من خلال اللّقطة المنخفضة الّتي اعتمدها على بقعةٍ معيَّنةٍ – النّاقة وبالتّحديد قدميها– لضرورة دراميَّة نفسيّة، فهو يريد استعطاف الخليفة، ليعيذه الأخير من الخوف[40] الّذي يطارده ويردَّ له عزَّته المفقودة.

بالمقابل نجد النّاقةَ معادلاً للشّاعر، لذا وصفها بالشدّة والسّرعة والقوّة، فهي تمشي من غير تثاقل، عاملاً على رصد قدميها القويَّتَين، لأنّها صارت بمنزلة معادلٍ موضوعيٍّ يَحضُر ليُغَيِّبَ خلفه الشّاعر الّذي يجب أن تكون هذه صفاته ليتخلَّصَ مما يعانيه، من خلال وصوله إلى سليمان بن عبد الملك بأسرع ما يمكن.

ومن ثمَّ فإنَّ تغييب اللّقطات المنخفضة للنّاقة (مشهد النّاقة) لمشهدِ الشَّاعر الخائف المُغَيَّب الّذي يجب أن يُسرعَ، يجعل المشهد قريباً من تقنيّة السّيناريو المخفيّ، أضف إلى ما تقدَّمَ أنَّ وضع الكاميرا الشّعريّة في زاوية منخفضة يعمل على إخفاء الدّيكور، إذ لا

[40] - هذه الفكرة موجودة لدى الشّعراء القدماء كالنّابغة وكعب بن زهير في بردته الّتي رصدَ فيها ناقته بلقطات توحي بخوفها وقلقها، فهي مسرعة قلقة نوَّاحة متوتّرة، معتمداً في ذلك تقنيّة السّيناريو المخفيّ، فالسّيناريو الحاضر من خلال اللّقطات هذه غَيّبَ خلفه سيناريو آخر يحضر من خلاله الشّاعر القلق الخائف الّذي أسقطَ مشاعره على النّاقة الّتي هي وسيلته للوصول إلى مَن أهدر دمه "النّبي الكريم صلّى الله عليه وسلّم"، للخلاص مِن مَا يحزنه ويفزعه والحصول على الأمان، يقول:

أمسَت سعادَ بأرضٍ لا يبلِّغها ... إلّا العِتاق النّجيباتُ المراسيلُ
شدَّ النَّهارَ ذراعا عيطَلٍ نَصَفٍ ... قَامَتْ فجاوبَنَها نُكْدٌ مثاكيلُ
نوَّاحةٌ رِخْوَةُ الضَّبعَينِ ليس لها ... لمَّا نعَى بكرَها النَّاعون معقولُ
تفري اللَّبَانَ بكفَّيها ومِدرعُها ... مشقَّقٌ عن تراقيها رعابيلُ

العتاق: الخيار من كل شيء- النجيبات: الكريمات- المراسيل: النوق الخفاف- شدَّ النهار: انتصف- العيطل: المرأة الطويلة الحسناء- النَّصَف: المرأة بين الشّابّة والعجوز- الضبعان: العضدان، يريد شديدة الحركة- تفري اللبان: تشق الثياب عن صدرها- المدرع: القميص- الرعابيل: المتمزقة.

ابن زهير، كعب: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت، ص13-14.

يعني الشّاعر إظهاره في الصّورة لأسباب دراميّة، ما يعني أنَّ هذه التّقنيّة تُنتج تضارباً يمنح شعوراً بالتّناقض والتّعارض بين الشّخصيّات المصوَّرة[41].

لقد ساعدت اللّقطة المنخفضة على التّعبير عن المبالغة في خوف الشّاعر لذا (يقلّ فيها تأثير البيئة المحيطة لأنّها تعزل الشّخصيّة تقريباً)[42]، فالنّاقة (الشّاعر) المرصودة في اللّقطة سريعة شديدة سواء التاث المطيّ أو هوَّدا، لا علاقة لها بغيرها، ذلك كلّه يجعل من الخلفيّة سقفاً يتطلَّب إضاءة خاصّة[43] تُسعف في التّعبير عن الشّخصيّة المصوَّرة والحال النّفسيّة للبطل وتوتّره الدّاخليّ، ولا يوجد في الخلفيّة المرئيّة سوى ظلام اللّيل الّذي يسود لقطات المشهد ويصعِّد دراميّته، ويبالغ في الإيحاء بخوف الشّاعر وقلقه، فالنّاقة تسير في اللّيل، والكاميرا الشّعريّة / عين الشّاعر تواصل رصدَ تحرّكات قدميها، إلى أن انتهت اللّقطة المنخفضة، ليحرِّك عدسة الكاميرا راصداً في نهاية المشهد حواره مع سليمان، لينتهي بلقطة متوسّطة (أمريكيّة) Medium Shot تظهره مع الخليفة.

وهذه الأخيرة يكثر استخدامها حين يوجد البطل مع البطلة أو يتواجه خصمان، وكذلك في المشاهد الّتي يحضر الحوار بها حضوراً قويّاً[44]، ويتَّضح أنَّ استعانة الشّاعر بهذه اللّقطة يعطي قدراً من الوضوح للشّخصيّات وانفعالاتها، فلم تتّضح شخصيّة الشّاعر إلَّا في هذه اللّقطة فهو خائف يطلب الأمان، وكذلك نجد شخصيّة الخليفة القويّة المتمكِّنة.

لعلَّ اعتماد الشّاعر في تقديم اللّقطات الّتي يرصد فيها عزّة صيغةَ الماضي تتضمَّن دليلاً على أنّه فاقدٌ لها في الماضي، يبحث عنها فنّيّاً، لكنّه يدرك أنّه لن يجدها إلا بالقرب من

[41] - ينظر: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 120- 122.
[42] - ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، ص 357.
[43] - ينظر: السينما آلة وفن- تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون، ص 24.
[44] - ينظر: التصوير في السينما، ص 183.

سليمان الخليفة الأمويّ، لذلك عدَلَ عنها، مستعيناً بما يسمّى (تصميم الرجوع)[45]، يقول الخطيم[46]:

أعــذني عيــاذاً يــا سُــليمانُ إنَّنــي أتيتُــكَ لمَّــا لــم أجــدْ عنــكَ مُقْعَــدَا[47]
لِتُــؤمِنَني خــوفَ الَّــذي أنــا خــائفٌ وتُبلِغنـــــي ريقـــــي وتنظِرنـــــي غـــــدا
فــراراً إليــكَ مــن وَرَائــي ورهبــةً وكنـــتَ أحـــقَّ النَّـــاسِ أن أتَعَمَّـــدَا[48]

4- اللّقطة البعيدة واللّقطة البعيدة جدّاً The Long Shot and The Extreme Long Shot :

اللّقطة البعيدة جدّاً هي اللّقطة الّتي تُصوَّر من مسافةٍ بعيدةٍ، وتُظهِر مساحةً كبيرةً من الموقع المصوَّر، وهي عادة لقطةٌ خارجيَّةٌ قد تصوِّر جزءاً من مكان أو صحراء أو أرض معركة، ما يعني أنّها (لقطة وصفيَّة صرفة تُستخدَم لجعل المتفرِّج يستوعب التّتالي الجغرافيّ أو لعرض ديكور جديد)[49]، واللّافت أنَّ المطوّلاتِ القديمةَ في معظمها تبدأ بهذا اللّقطة "المطالع الطّلليّة"، حتّى يسهل على المُشاهد معرفة مكان الأحداث وطبيعته، وكذلك معرفة الشّخصيّات وعلاقتهم بالمكان المحيط بهم، ذلك كلُّه يُثبت أنَّ هذه اللّقطة تُستخدم كإطار مكانيٍّ لتحديد اللّقطات اللّاحقة، لذا يُطلَق عليها أحياناً (اللّقطة التّأسيسيّة)[50]، يقول الشّاعر جحدر بن معاوية المحرزيّ[51]:

[45] - ينظر: السابق نفسه، ص 14
[46] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1 ص 239- 240.
[47] - عاذ يعوذ عياذاً: لاذ به ولجأ إليه واعتصم- مقعدا: مكان القعود، وأراد مكاناً يقعد فيه قريباً منه لينال ما يريده.
[48] - الرهبة: الخوف.
[49] - الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 52 .
[50] - ينظر: التصوير في السينما، ص 183.
[51] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 151 .

يـــا دارُ بَـــينَ بُزَاخَـــةٍ فكثيبُهـــا فَلِـــوَى غُبَيْـــرٍ سَـــهْلِهَا أو لُوْبِهَـــا[52]
سَـقَتِ الصَّـبَا أَطـلَالَ ربعِـكَ مُغْـدِقًا يَنْهَـــلُّ عَارِضُـــهَا بِلَـــبْسِ جيوبِهـــا[53]
أَيَّـامَ أَرْعَـى العـينَ فـي زَهْـرِ الصِّـبَا وثمـــارِ جَنَّـــاتِ النَسَـــاءِ وطيبِهـــا[54]

يرصد ابن معاوية مجموعة لقطاتٍ مرئيَّةٍ واقعيَّةٍ (لقطة الطّلل وما يحيط به من أماكن– لقطة الصَّبا المغدق المنهلّ على الأطلال– لقطة الشّاعر أيّام الصّبا وهو يرعى العين وثمار جنّات النّساء) صانعاً منها إطاراً بصريَّاً، ربَّما ليؤكِّدَ التّجربة ويوهم بواقعيَّتها وتعميق أثرها في نفس المتلقِّي، ذلك أنَّ نفسه قد امتلأت وحشةً بعد خلوِّ الدّيار من الرَّبع، فيأتي النّداء بصيغة النّكرة المقصودة، لأنّه يقصد الدّيار لكنّه ينكر حالها الّتي آلت إليها، ليوحي بمدى عمق الصّدمة النّفسيّة الّتي يعانيها.

يبدأ جحدر بلقطةٍ متَّسعةٍ للدّار يرصد فيها الأماكن المحيطة بها، تلك الأماكن الّتي لا تحمل روحاً لخلوِّها من أهلها، مريداً عقدَ مقارنة بين حاضر الدّيار وماضيها، ليتألَّف المشهد بذلك من لقطتين، لقطة ترصده في الزّمن الحاضر مع الدّيار الّتي استحالت طللاً ليظهرَ فيها غريباً تمتلئ نفسه وحشةً وفراغاً، فيرجع هروباً من صدمته Flash Back ويقوم بتحريك عدسة الكاميرا الشّعريّة إلى ماضي المكان نفسِه ليرصد نفسَه بلقطة يظهر فيها راعياً بقر الوحش وجنّات النّساء في أجمل أيام عمره حينما كانت علاقته بالمكان / الوطن علاقةَ انسجام وتآلف، وبذلك تكون اللّقطات البعيدة جدّاً لمعالم الدّيار مُسوِّغةً لما سيأتي بعدها من لقطات أخرى توحي بالحسرة والمعاناة الّتي يعانيها، ما يعني أنَّ هذه اللّقطات ليست وصفيَّةً دائماً إذ قد تتحوَّل إلى سرديّة نوعاً ما، لاسيَّما عند تصوير

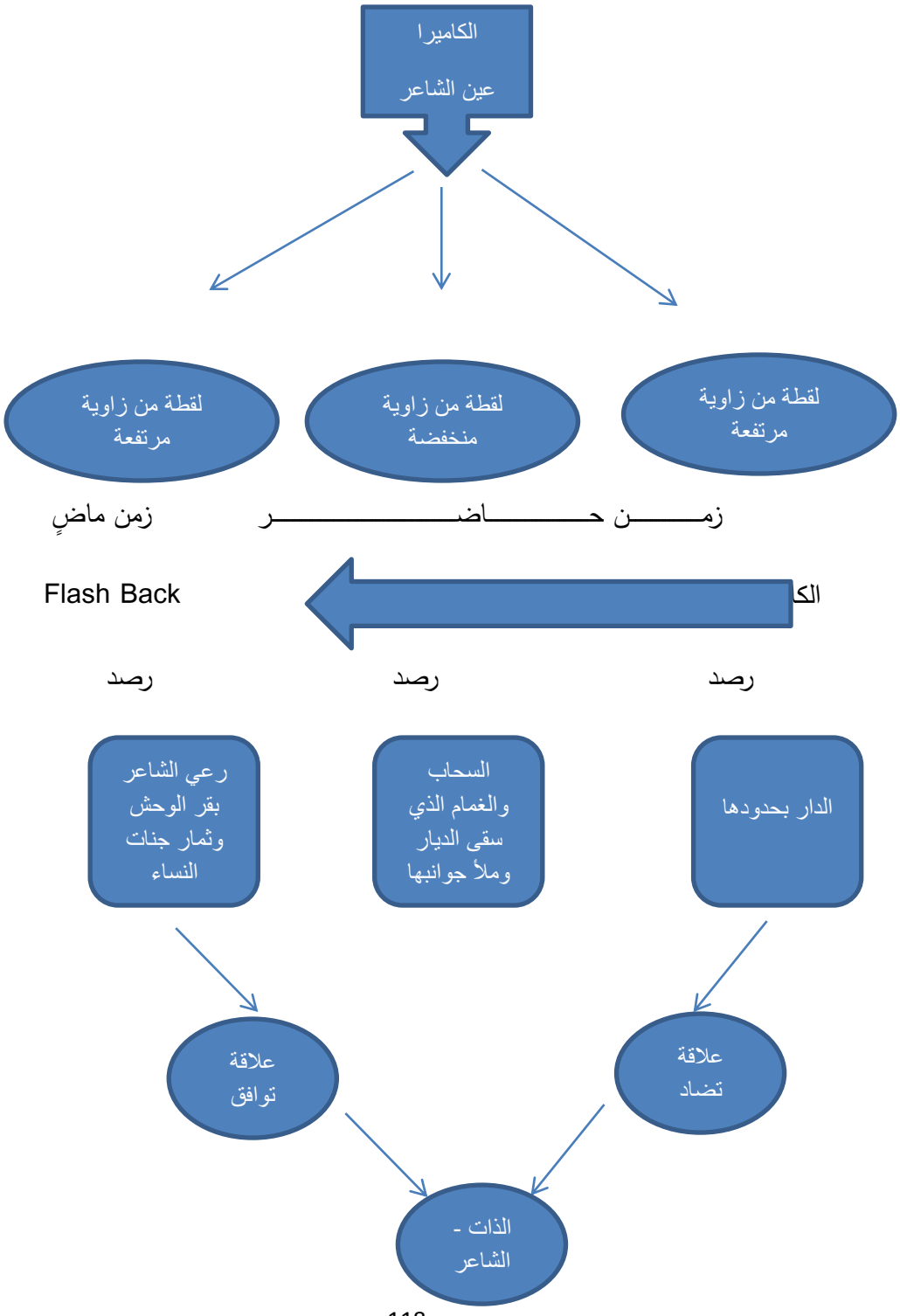
[52] - بزاخة: ماء لطيء بأرض نجد، وقيل لبني أسد.
[53] - مغدق: كثير الماء- عارض الريح والسحاب: الذي يعترض في الأفق- جيوبها: جمع جيب، أراد أن يعمَّ الغيث جميع الجيوب والنواحي.
[54] - العين: بقر الوحش.

الطّبيعة ومنها الدّيار بوصفها خصماً يحيط بالذّات[55]، فالشّاعر يريدها على حالها الماضية، والدّار تأبى ذلك باقيةً ثابتةً على حالها الحاضرة، ما يزيد الدّراما على مستوى اللّقطات الّتي عمَّقت معاناة الشّاعر ووحدته، وقدَّمَته متشظِّياً بين ماضٍ يريده وحاضرٍ يرفضه؛ إذ تأتي لقطة (الدّيار / الشّاعر) في الزّمن الماضي بخلاف لقطة (الدّيار / الشّاعر) في الزّمن الحاضر، فبدل الحياة نرى الموت والفناء، وبدل الدّيار العامرة الّتي تعجُّ بالحياة نجد الدّيار الخالية – الطّلل، وبدل الاندماج بالمكان / الوطن نجد التّشرّد والصّعلكة الّتي لازمت الشّاعر بعد انفصاله عن المكان.

لقد سوَّغَت اللّقطات للشّاعر أن يرجو عودة الدّيار إلى سابق عهدها، لفرط حبّه لأهل المكان وعدم تمكّنه من العيش خارجه (خارج نظام القبيلة)، ولا شكَّ في أنَّ اعتماد الشّاعر هاتين اللّقطتين التّأسيسيَّتين لماضي المكان وحاضره قد أسهم في تشكيل مشهدٍ صنَعَ من خلاله مفارقةً بصريّةً دراميَّةً ساعدته على بثِّ تجربته بتفاصيلها الحاضرة والمغيَّبة، إذ صوَّرت مدى الاتِّساع والاختلاف بين ماضي الدّيار وحاضرها؛ أي: بين علاقة الشّاعر بالمكان في الماضي (الاندماج) وفي الحاضر (الصّعلكة)، الأمر الّذي يساعد على تمثُّل المتلقِّي هذه التّجربة والانفعال بها، ومشاركة الشّاعر– المصوِّر لما يعانيه وما يرصده ضمن هذه اللّقطات البانوراميّة البعيدة جدّاً الّتي توحي بانحياز الشّاعر إلى الزّمن الهادئ في المكان الخالي من المنغِّصات الّتي يعانيها في الواقع المعيش، ما يضفي لوناً من التّأثير النّفسيّ الدّاعم للنّصّ.

اللّافت أنَّ تصويرَ الشّاعر اللّقطاتِ البعيدةَ جداً تمَّ على الشّكل الآتي:

[55] - ينظر: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 57.


الكاميرا
عين الشاعر
لقطة من زاوية مرتفعة
لقطة من زاوية منخفضة
لقطة من زاوية مرتفعة
زمن ماضٍ
زمـــــن حـــــاضـــــــــــر
Flash Back
الكـ
رصد
رصد
رصد
رعي الشاعر بقر الوحش وثمار جنات النساء
السحاب والغمام الذي سقى الديار وملأ جوانبها
الدار بحدودها
علاقة توافق
علاقة تضاد
الذات - الشاعر

يقدِّم الشّاعر مشهداً بوساطة تتابع اللّقطات الّتي تصوِّر من أعلى إلى أسفل، لكنّ اللّقطاتِ كلَّها متَّسعةً المجال تناسب طبيعة تجربة الشّاعر.

وبتتابع اللّقطات يزداد العنصر الدّراميّ والإيحائيّ والتّكثيفيّ في النّصّ؛ إذ كلّ لقطة تُغيِّب خلفها الكثير من الكلام (اللّقطات) الّذي لا يستطيع الشّاعر البوح به (رصدها).

أمّا اللّقطة البعيدة (العامَّة) فهي الّتي يظهر فيها البَدَن الإنسانيّ بالكامل وتحيط به تفاصيل المكان، وهذا واضح في قوله:

أَيَّـامَ أَرعـى العـينَ فـي زهـرِ الصِّـبا وثمـــــارَ جَنَّـــــاتِ النِّسَـــــاءِ وطيبِهـــــا

اعتمد الشّاعر اللّقطة البعيدة الّتي (يمكن عن طريقها مشاهدة حركات الجسم المختلفة، بالإضافة إلى تعبيرات الوجه الأساسيّة)[56]، إذ رصدَت اللّقطة رعي الشّاعر البقرَ حينما كان شابَّاً جميلاً في زهر الصّبا، ورعيه فرحاً ثمارَ جنّات النّساء.

هذه اللّقطة وضَّحت علاقة الشّاعر بالمكان "في الزّمن الماضي"، لكنَّ الشّاعر قدَّمه في الحاضر (أرعى) رغبةً منه في عودة الماضي ليعيشه –ولو فنّيَّاً– ورفضه الحاضر، ذلك أنَّ هذه اللّقطة تُعَدُّ من (الأوضاع المهمّة لتقديم الشّخصيّات حيث نراها بالكامل مع الاستفادة من علاقتها بالمكان)[57] والزّمان؛ إذ تتيح فرصةً أكبر لبيان علاقة الشّخصيّة بالمحيط، الأمر الّذي يساعد على توصيل فكرة الشّاعر إلى المُشاهِد عن طريق حركته داخل المكان.

[56] - التصوير في السينما، ص 183.
[57] - السابق نفسه، ص 183.

الخاتمة:

بهذه الطّريقة تمَّ بناء النّصوص الشّعريّة الّتي تبدأ وتنتهي بلقطات سينمائيّة بصريّة دراميّة متنوّعة، تساعد الشّاعر على توصيل فكرته بقالب شعريّ ممزوج ببُعْدٍ سينمائيٍّ بالغ التّأثير، فاللّقطات كلُّها ترصد الأحداث وتوحي من خلال ما ترصده بما يدور في نفس الشّاعر من مشاعر، ليتمَّ من خلال المرصود– المصوَّر التسرّب إلى الموضوع من غير غنائيّة ممقوتة أو سرديّة مملَّة ...

وبناءً على تلك الدّراسة توصّلنا إلى مجموعة نتائج، أهمّها:

1– ثمّة تقارب بين الأسلوبين الشّعريّ والسّينمائيّ في مخرجات العمل الإبداعيّ.
2– عين الشّاعر كالكاميرا في يد المصوِّر، وكما يكوِّن الشّاعر مقطعه الشّعريّ من جُملٍ لغويّة، يكوِّن المخرج السّينمائيّ المشهد من لقطات سينمائيّة، والجملة في الشّعر تماثل اللّقطة، والمقطع يماثل المشهد.
3– يتألّف البيت الشّعريّ من لقطات متتابعة، يتكوَّن بتوليف الأخيرة ومنتجتها المشهد.
4– إن عين الشّاعر / الكاميرا الشّعريّة لا ترصد الواقع بما فيه فقط، بل ترصد انفعالات الشّاعر بطريقة غير مباشرة.
5– تختلف أنواع اللّقطات الموظّفة في شعر المحرزيَّين.
6– تحتوي اللّقطة على وحدة زمانيّة ومكانيّة، ولا يمكن أن تكون اللّقطة الواحدة في زمانين أو مكانين مختلفَين، فهي أصغر وحدة في الفيلم السّينمائيّ– النّصّ الشّعريّ.
7– إنَّ المشهدَ في النصوص الشّعريّة ليس عنصراً جديداً، إذ له جذور وحضور في النّتاج الشّعريّ القديم، أثبتها البحث، الأمر الّذي يكسر وحدة البيت الأعزل لمصلحة وحدة الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

- البهبيتي، د. نجيب محمود: تاريخ الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، دار الثّقافة، الدّار البيضاء– المغرب، د.ط، 2001م.
- حسنين، د. سيّد حفني: الشّعر الجاهليّ مراحله واتّجاهاته الفنّيّة– دراسة نصّيّة، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، د.ط، 1971م.
- دافيد، جورج: الكتابة السّينمائيّة على الطّريقة الأمريكيّة– دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، ط1، 2004م.
- الدّيّوب، أ. د. سمر: المونتاج الشّعريّ في رائيّة عبيد بن أيّوب العنبريّ، مجلّة آفاق الثّقافة والتّراث، مركز جمعة الماجد للثّقافة والتّراث، الإمارات العربيّة المتّحدة، السّنة السّادسة والعشرون، العدد: 102، شوال 1439هـ – حزيران يونيو 2018م.
- ابن زهير، كعب: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمر الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت.
- أبو شادي، علي: التّصوير في السّينما، مجلّة الحياة السّينمائيّة، وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، العدد: 98، شتاء 2018م.
- الصّبان، منى: المونتاج الخلّاق بين القديم والحديث– دراسة في التّطوّر التّاريخيّ لأبعاد الخَلق المونتاجيّ، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1977م.
- طريفي، د. محمّد نبيل: ديوان اللّصوص في العصرين الجاهليّ والإسلاميّ، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، ط1، 1425هـ– 2004م.

- عجور، د. محمّد: التّقنيّات الدّراميّة والسّينمائيّة في البناء الشّعريّ المعاصر– دراسة نقديّة، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة– الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، 2010م.
- فولتون، ألبرت: السّينما آلة وفنّ– تطوّر فنّ السّينما منذ عهد الأفلام الصّامتة إلى عصر التّلفزيون، ترجمة: صلاح عزّ الدّين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط،
1980م.
- فينتورا، فران: الخطاب السّينمائيّ– لغة الصّورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة
الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، د.ط، 2012م.
- القيروانيّ، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمّد عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، ط1، 2001م.
- كيارستمي، عبّاس: سينما مطرّزة بالبراءة، ترجمة: أمين صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، د.ط، 2011م.
- ابن منظور، جمال الدّين بن محمّد بن مكرّم المصريّ الإفريقيّ: لسان العرب، دار صادر– دار بيروت، بيروت– لبنان، 1375هـ– 2004م.