مجلة كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة

مجلة علمية فصلية محكمة تصدرها كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة ذي قار

المجلدالثالث عشر العدد الثالث2023

ISSN:2707-5672

هيأة التحرير

أ.د انعام قاسم خفيف
رئيس هيأة التحرير

ا.م.د احمد عبد الكاظم لجلاج
مدير التحرير

ت	الاسم	الجامعة	الاختصاص
1	أ.د. سعد علي زاير	جامعة بغداد	طرائق تدريس
2	أ.د. مصطفى لطيف عارف	جامعة ذي قار	اللغة العربية
3	أ.د. حيدر حسن اليعقوبي	جامعة كربلاء	علم النفس
4	أ.د. عماد ابراهيم داود	جامعة ذي قار	اللغة الانكليزية
5	أ.د. صلاح الدين احمد	جامعة عمان	علم النفس
6	أ.د. حسام الدين جاد الرب احمد	جامعة اسيوط	الجغرافية
7	أ.د. عثمان برهومي	جامعة صفاقس/تونس	التاريخ
8	أ.م.د. حيدر عبد الجليل عبد الحسين	جامعة ذي قار	التاريخ
9	أ.د. فاضل عبد الزهرة مزعل	جامعة البصرة	ارشاد تربوي
10	أ.م. انتصار سكر خيون	جامعة ذي قار	الجغرافية

الاشراف اللغوي
م.د اسعد رزاق يوسف اللغة االعربية
م.د حسن كاظم حسن اللغة الانجليزية

ادارة النظام الالكتروني: م.م محمد كاظم

الاخراج الفني: م. علي سلمان الشويلي

المحتويات

ت	اسم الباحث و عنوان البحث
1	التلكؤ الاكاديمي وعلاقته بالاغتراب الاجتماعي لدى طلبة الجامعة أ. د عبد الكريم عطا الجابري م.م أسراء نزار موسى الحصونه
2	سياسة الولايات المتحدة الامريكية للحد من النفوذ الشيوعي في فرنسا 1952-1947 أ.د. عباس حسين الجابري م.م. رؤى شاكر جاسم
3	جهود ابن عقدة في التفسير م. د. كريم مجيد ياسين الكعبي
4	أطر تناول مواقع الصحف العربية الدولية لأزمة الملف النووي الإيراني دراسة تحليلية لمواقع الصحف (الشرق الأوسط ، الاهرام ، الزمان) أحمد عباس كاظم الشطري أ.م.د. أنمار وحيد فيضي
5	إشكاليّة الهُويّة والاغتراب في الشعر الصوفيّ أ.م ميّادة عبد الأمير كريم
6	الاستراتيجية التلميحية في قصيدة محمد عبد الباري ما لم تقله زرقاء اليمامة(مقاربة تداولية) م.د. مطلق رزيج عطشان
7	أسباب ارتكاب جرائم المخدرات في العراق من منظور جيوسياسي ماهر حيدر نعيم الجابري أ . د لطيف كامل كليوي
8	استنطاق الحيوان الأليف في شعر العصر العباسي الثاني (334-656هـ) دراسة تحليلية فنيـــــة عمر عبد الله نزال ياسر علي الخالدي
9	الامتداد الساساني الى فلسطين ومصر (602-629م) في المصادر البيزنطية (حوليات ثيوفانيس (ت 818م) التاريخية البيزنطية وفي تاريخ أنطيوخس استراتيجوس أ.م. د. أمل عجيل ابراهيم الحسناوي م. م. محمد سلمان حمود الصافي
10	ظاهرة الغموض في قصيدة النثر العربية (ادونيس) انموذجا م .د. علي عبد الرحيم كريم

11	الحاجة الى التجاوز لدى رؤساء ومقرري الاقسام العلمية في جامعة ذي قار علا شمخي كريم أ.م.د عبد العباس غضيب شاطي
12	دور الرواية التاريخية واثرها في صناعة المقدس أ.م.د. جمعة ثجيل عكلة الحمداني
13	مضامين افلام الرسوم المتحركة في القنوات الفضائية المتخصصة للأطفال – دراسة تحليلية كاظم كريم الحسني
14	الاستقرار النفسي لدى المرشدين التربويين أ.د انعام قاسم خفيف الصريفي امجد راضي بري الخفاجي
15	النشاط السياسي الصهيوني خلال الحرب العالمية الاولى (1914- 1918) م.م. فلاح علي دليل
16	التلقيح الصناعي في منظور الشريعة الإسلامية (دراسة مقاصدية تطبيقية)
17	التمثيل الخرائطي لزحزحة الأقاليم الحرارية العظمى في محافظة ذي قار أ.م.د. وسام حمود حاشوش طيب حسين كاظم عطشان
18	بلاغة اللقطة السينمائية وتشكيلها البصري في شعر كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ) أ.م.د. حيدر رضا كريم
19	التحليل المكاني للتركز الصناعي وآثاره السكانية والاقتصادية في محافظتي النجف وبابل لعام 2018 أ.د حسين جعاز ناصر الفتلاوي أ.م.د مهدي ناصر حسين الكناني
20	الزندقة والغلو في العصر العباسي قراءة تاريخية في الأساليب وأشكال الرد العربي الإسلامي أ.م.د.نازدار عبدالله محمد سعيد
21	نقد النقد المقارن في الدرس الأكاديمي العراقي تجربة عبد المطلب صالح أنموذجا م. د. جليل صاحب خليل الياسري

الموقف الأمريكي من العدوان الصهيوني على حمام الشط التونسي عام ١٩٨٥ في ضوء جريدة الجمهورية المصرية ا.م.د فاطمة فالح جاسم الخفاجي	22
براعة الاستهلال واستحضار المثل بين الأخطل والكميت (دراسة موازنة) م.د نوال مطشر جاسم	23
المرونة التكيفية وعلاقتها بالابداع الجاد لدى المرشدين التربويين م.د زينب جميل عبدالجليل	24
الخصائص التضاريسية والمورفومترية لحوض وادي بشاديم في محافظة دهوك ا. م. د فالح شمخي نصيف * ابوالحسن عبد الكريم جميل	25
منهج البحث الفقهي عند السيد محمد رضا السيستاني دراسة استقرائية تطبيقية فقهية في كتاب وسائل الانجاب الصناعي المدرس الدكتور مصطفى جعفر عجيل الابراهيمي	26
الانفتاح العقلي لدى طلبة جامعة ذي قار سرى محمد عبد الخضر أ.د عبدالباري مايح الحمداني	27
الأمن الفكري وعلاقته بتوجهات المستقبل لدى طلبة المرحلة الإعدادية أحمد سلطان سرحان السعداوي	28
BETWEEN REALITY AND FANTASY "PETER PAN" AS A CASE STUDY م. ماجد داخل حمادي م.م حيدر عبد الرزاق عودة احمد محسن مشكور	29
Loss of Secure Base and its Relationship with Attachment Anxiety in Morrison's Sula د.رافع محسن علوان	30
Evaluating "Test Design and Assessment" Curriculum from Iraqi 4th Year College Students' Point of View حسن كاظم حسن	31
The Figuration of Exile in selected poems by Ezra Pound Assoc. Prof. Dr. Raid Althagafy	32

JOURNAL OF THE COLLEGE OF EDUCATION FOR HUMANITIES, VOLUME 13, ISSUE 3, 2023
ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد (13) العدد (3) 2023

بلاغة اللقطة السينمائية وتشكيلها البصري في شعر كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ)

أ.م.د. حيدر رضا كريم

hydralmyry144@gmail.com

مديرية تربية بغداد- الرصافة الاولى- بغداد- العراق

الكلمات المفتاحية: البلاغة، اللقطة السينمائية، شعر الإحاطة

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة اللقطات السينمائية في شعر كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة، إذ إنَّ الشعر السينمائي لم يقتصر على عصر أدبي محدد، بل يجد القارئ القصائد الشعرية ذات الطابع السينمائي متناثرة في دواوين الشعراء القدماء، ويمكن تحويلها إلى مونتاج سينمائي فاعل، يتنامى فيها الأثر الفني للغة العربية في عرض الفكرة المشهدية التي يمكن عدَّها أسلوباً بصرياً يجسد تخييل الشاعر في نصوصه الشعرية، وتحويلها إلى تجسيد بصري شاخص أمام المتلقي.

JOURNAL OF THE COLLEGE OF EDUCATION FOR HUMANITIES, VOLUME 13, ISSUE 3, 2023
ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد (13) العدد (3) 2023

The eloquence of the cinematic shot and its visual formation in the poetry of the briefing book in Akhbar Granada To the tongue of Al-Din Bin Al-Khatib d. 776AH

Haidar Readh Karim

hydralmyry144@gmail.com

Baghdad Education Directorate - Al-Rusafa Al-Awwal - Baghdad - Iraq

Keywords: rhetoric, cinematic shot, encompassing poetry

Abstract

The research aims to study the cinematic shots in the poetry of the book Al-Ihtat fi Akhbar Granada, as cinematic poetry was not limited to a specific literary era. The Arabic language presents the scenic idea, which can be considered a visual style that embodies the imagination of the poet in his poetic texts, and transforms it into a visual embodiment standing before

المقدمـــة

راهنت القصيدة العربية القديمة على حضورها ووقوفها ضد الأصوات المناشدة بجمودها الشعري، الذي جاء على نسق واحد لا يمكن الخروج على موضوعه، أو هو شكل فرضته القاعدة العروضية الصارمة في شكل البيت الواحد، غير أنها وصلت إلينا متناسقة العناصر في مضمونها وموضوعها، ومع تطور الحياة في مختلف المجالات، تطور البحث العلمي بشتى صنوفه، حتى أصبح يواكب تطور التكنولوجيا والأحداث التي باتت ترافق الفنون الأدبية بمظاهرها أجمعها، إذ شهدت المسيرة الثقافية والفنية للمجتمعات عبر العصور تحولًا ثقافيًا، ومن بين هذه التحولات، النقد الأدبي وتنوعه، إذ إنه لم يعرف النقاد القدماء التشكيل البصري أو السينما بمفهومها المعاصر، لكنهم عرفوا أنواعًا نقدية أخرى على مستوى النص الإبداعي، ولاسيّما مفهوم الصورة الشعرية، على الرغم من عدم معرفة ترتيبهم لمداخل البحث العلمي آنذاك، ومن يطالع النقد في الوقت المعاصر سيجد مفاهيمَ موجودةً في رحم التراث النقدي العربي القديم.

ولكل تطور علمي يكون نابعًا من الواقع الثقافي المعاش، لهذا برع الأندلسيون في موضوعات قصائدهم، تبعًا للبيئة التي عاشوها، والحضارة المدنية التي عززت من مكانتهم الثقافية، فطوروا تجربتهم الشعرية على مستوى الشكل والمضمون، مما ساعدهم على خرق بناء القصيدة، فابتكروا الموشحات والأزجال على مستوى الشكل، وعززوا من المحتوى الموضوعي على مستوى المضمون.

وقد أتاح عصر التقنية الحديثة للأعمال الشعرية القديمة انفتاحًا قرائيًا جديدًا، مجاراةً مع ظهور النظريات النقدية المعاصرة، فقراءة (اللقطة السينمائية وتشكيلها البصري)، لم يعرفها الشعراء الأندلسيون، بل كانت ثقافتهم الشعرية أكثر عمقًا في صورها وتسلسل أفكارها واتساقها، حتى أنهم كانوا ينظمون ما يتراءى أمام مخيلتهم الشعرية ونقلها إلى المتلقي، تلبيةً لطموحاتهم الثقافية، وتفننهم في الأسلوب التعبيري الذي كشف فيما بعد زوايا مبتكرة في المنظور البصَري، وكان لتعدد مناهج النقد الأدبي فرصة متاحة أمام الباحثين للرجوع إلى القصيدة القديمة، ودراسة محتواها ومضامينها، وما تحمله من عبقرية سابقة على عصورهم.

وهناك تساؤل يفرض نفسه على طبيعة البحث، وهو كيف يطبق مفهوم (اللقطة السينمائية وتشكيلها البصري) على القصيدة الأندلسية القديمة؟ والجواب هو أن البحث العلمي يتطور بتطور الحياة، فلا يمكن

أن تقف الحياة العلمية على نسق واحد؛ لأنه إذا توقفت عند حدٍّ معين فسيصيبها الجمود والملل، ومن ثمَّ تتوقف طبيعة البحث العلمي عند نسقٍ واحدٍ محدد، أو ينتهي البحث العلمي، ويعلن موته، وبذا لا فائدة من وجود القراءات للمناهج النقدية في الساحة العلمية، ولا شك يمكن إعادة القراءة للشعر العربي بمختلف عصوره، وتطبيق أنواع النقد المعاصر عليه.

علاوةً على ذلك يمكن استخراج القصائد ذات الطابع السينمائي من الشعر القديم بدءًا من عصر ما قبل الإسلام إلى العصور المتأخرة، إذ إنها تحتوي على لقطات سينمائية ترتقي إلى مستوى اللقطة السينمائية .

ولا بُدَّ من الإشارة إلى كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة، الذي كان محور دراسة البحث، إذ إنه يحمل في مظانه تراجم الشعراء، واستعرض مؤلفه (لسان الدين بن الخطيب) قصائد شعرية للشعراء الذين ترجم لهم، فتراوحت بين القصائد الطوال، وبين القصائد القصار، أو المقطوعات والنتف، والبيت اليتيم.

أما المنهج الذي اعتمدت عليه في دراسة هذا البحث فهو المنهج الوصفي والتحليلي للنصوص الشعرية، فضلًا عن الملاقحة أو المثاقفة بين الأسلوب البياني للبلاغة العربية، وبعض الأساليب البلاغية الأخرى، فضلًا عن فنّ اللقطة السينمائية وتشكيلها البصري، لما تحتويه القصيدة الأندلسية من أسلوب تعبيري لاقح فيها الشاعر بين جمالية القصيدة والتقنية الأسلوبية للصورة الفوتوغرافية، على الرغم من عدم معرفته بالسينما آنذاك.

أولاً: الصورة والتشكيل البصري

1- ماهية الصورة والتشكيل البصري

إذا كانت اللغة هي المحور الأساسي لـ (المتلقي/القارئ) في فهم النص الأدبي، فإن الصورة هي (لغة اللغة) أو أساسها الدال على المعاني المضمرة في الشحنات الدلالية التي تقف وراء النص، ويهدف وقوفها إلى التأثير في المتلقي، وكل ما يرتبط باستحضار المرئيات لإبراز المعنى، فضلًا عن ذلك فإن التشكيل البصري، والفن الشعري كلاهما نشاط إنساني يصدر للتعبير عن الحالة النفسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع، ليصل عمله إلى مرحلة النضج والإبداع، سواء أكان أدبًا أم فنًّا يدويًا.

وللصورة البصرية أبعاد فكرية وثقافية واجتماعية، تلفت ذهن المتلقي بما ترمز إليه في تشكيلها، إذ يندرج في مظانها الحسِّ السليم في كيفية تحديد مجالات اشتغالها الذهني والمرئي بما تعنيه من نقل تخييلي للواقع، وقد تجاوزت في وقتنا المعاصر المفهوم البلاغي القديم لما تعنيه من (الصورة البيانية)، فعرّفها جاك أومون قائلًا: ((الصورة كما نفهمها... هي غرض مرئي وبصري))[1]، لها أنماط إنتاجها وتلقيها، إذ إنَّ الفكرة لم تتحدد في نقل الواقع، بقدر ما تترك أثرًا في ذهن المتلقي من استحضار المرئيات، وما يمكن تمثله قائمًا في المكان، عابرًا للزمان في خلق الإحساس المنتج للمعاني والأفكار، و((استعادة لجزئية من فضاء ممتد إلى ما لا نهاية وفق معايير تلغي الزمان باعتباره مدًى محسوسًا أو تعاقبًا في كل شيء))[2]، وهذا يبين أهمية الصورة الفوتوغرافية التي استحضرها الشاعر في قصيدته ومدى تواصلها البصري، بما تعطيه من دلالات مشحونة بالأحاسيس التي تستدعي علامة تأويلية في تقبّل قراءة المتلقي، وانفتاح مغاليق الصورة نفسها أمام شبكة تحليلية لقراءتها وفهم معناها.

ولعلَّ إعادة تشكيل الواقع من جديد بوساطة التخييل الفني، وتقديمه بصريًا ما هو إلّا إبراز للمعنى العقلي في صورة متفاعلة مع اللقطات المشهدية الجزئية بعضها ببعض؛ لإعطاء صورة كلية تواكب الثقافة البصرية التي جعلت من عملية التلقي عملية بصرية؛ لذا يمكن القول: إنَّ التشكيل البصري ينطلق مفهومه من النص الأدبي وما يحمل من رؤية تخييلية تتناسل في مظانها المعاني المؤثرة في المتلقي، تعتمد التكثيف المليء بالإيحاءات، الغنيّ بالدلالات؛ لأنَّ النص الشعري تستمد جماليته من سمات فنية بصرية بالدرجة الأولى.

لكن تبقى هناك أسئلة تفرضها طبيعة البحث، هل يعدّ التشكيل البصري متوافرًا في القصيدة الخليلية؟ أو بمعنى آخر: القصيدة العربية القديمة التي وصلت إلى وقتنا المعاصر بنظام الشطرين – الصدر والعجز – تمثل تشكيلًا بصريًا مع الفاصلة بينهما؟ أو التقطيع الصوتي للقصيدة بتداخل موسيقاه مع شكل البيت الشعري؟ والإجابة عن هذه التساؤلات أشارت بعض كتابات النقاد إلى أن بروز هذه الظاهرة متوافرة في الشعر العربي القديم، ولاسيّما ما وصل إلينا من نتاجات الأندلسيين الإبداعية، أمثال الموشحات الموزونة وغير الموزونة، والأزجال، وغيرها من الفنون الشعرية غير المعربة، إذ لم يعرف الشعر ((منذ تاريخ معرفتنا به نظامًا كتابيًا للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز، بينها بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس. ولعلَّ أول خروج على " جغرافية " النص هذا ما جاء من الأندلسيين، عندما استحدثوا الموشح... وذهب

بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة، فكانت الموشحة عالمًا يعجُّ بحضور الطبيعة، والكائن الإنساني... وكأنَّ المبدع الأندلسي أراد الارتماء في أحضان الطبيعة، ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة))[3]، وهذا يدلُّ على الابتكار في شكل القصيدة منذ وقت مبكر، حتى وإن كانت القصيدة الأندلسية التي خالفت عروض الخليل ترجع جذورها إلى الغناء الشعبي، غير أنها تمثل نقلةً أدبيةً جديدةً لم يعرفها الشعر العربي من قبل، فضلًا عن اهتمامها بالتشكيل البصري، واستشرافها المستقبلي، لما طرأ على الشعر العربي الحديث، أمثال قصيدة التفعيلة، والومضة، وغيرهما من المسميات الشعرية.

ولا بُدَّ من الإشارة إلى العلاقة بين الفنِّ التشكيلي، والشعر بأنها ترجع إلى ((سيمونيد س الكيوسي من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي (556 إلى سنة 468 ق.م) التي يقول فيها: إنَّ الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وأن الرسم أو فنّ التصوير شعر صامت. وقد ترددت هذه العبارة على لسان هوراس الشاعر الروماني (65–8. ق.م)))[4]. وهذا القول يحيل المتلقي إلى أن الشعر والرسم لا فرق بينهما من جانب تصوير الواقع، إذا لم يكن الشعر أكثر دقة من الرسم؛ لأنَّ التشكيل البصري ليس المقصود منه هو ((العلامة المرئية بمعنى الصورة، وإنما اعتبار الصورة علامة مرئية))[5]، وهذا يؤدي إلى إمكانيات الشاعر في توظيفه الاستعارة البصرية في النص الأدبي، وكأنها لقطة مشهد سينمائي حينما يصوّر الشاعر صورته الشعرية بلغة تستطيع الولوج إلى ذهن المتلقي الذي يستحضر تكوين العلاقة المتداخلة بين اللقطة الشعرية واللقطة السينمائية التي من الممكن رؤيتها على شاشة معروضة أمامه، لكن بمفارقة بين النصين – الشعري والبصري – لكي لا يكون إحداهما تعليقًا على الآخر.

2- ماهية اللقطة الفوتوغرافية السينمائية وأثرها الشعري:

منذ ولادة البشرية لم يعرف الإنسان الكتابة والقراءة، وإنما كان يعبّر عن أحاسيسه ومشاعره بالإشارات والصور المشحونة بالدلالات الرمزية للتعبير عن هواجسه ومكنوناته النفسية، وهذا يسلك طرقًا متعددة، وأشكالًا مختلفة في إيصال الرسالة إلى المتلقي، ويريد المرسل بهذا التعبير استنطاق كلمات فيها منظومة من الرموز والدلالات، تحتاج إلى تبليغ تتلقاها العين والأُذن، فيمكن القول: إنَّ الصورة الواقعية، والكلمة المعبّرة كلاهما رديف للآخر في إرسال الصورة إلى المتلقي، وبتطور الزمن، ونشوء الشعر أصبحت الصورة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام فيصلًا في إيصال المعنى العام والخاص، وما تصوير المعلقات للوحات الشعرية قبل الدخول إلى مضمون القصيدة إلّا صورة فوتوغرافية نابعة من النص الشعري، إذ إنه ((نشأت

علاقات متبادلة بين الصورة الفوتوغرافية والأدب تعدَّت المفاهيم التقليدية في التأثير المتبادل؛ لتنعكس على الفهم التسجيلي لكلٍّ منها. ففي مجال الصورة الفوتوغرافية أمكن مثلًا استخدام مصطلحات ومفاهيم جديدة خارج إطار تسجيليتها، تتعلق بالعلاقة الاتصالية معها من بينها " شاعرية الصورة " أو " الصورة الشاعرية "، وأمكن أيضًا القول " بقراءة شاعرية للصورة ". مما كان يعني ببساطة تلقي الدلالات الاتصالية التي تبثها الصورة بإيحاءات وتقاطعات مع طرق تلقي الشعر نفسه))[6]، وهذا يعطي دورًا منمازًا للوجدان والانفعالات العاطفية في التفاعل مع عناصر الصورة، فضلًا عن التخزين الدلالي للصورة نفسها، إذ يُراد منها أداة اتصالية تعتمد على التأثير العاطفي والثقافي، وإحالتها إلى مفهوم الحوار الذي فرضته الصورة وتناسلها مع الانفعالات للذات الشاعرة التي تبحث عن كل ما هو جديد في المعاني، وتقديمها للمتلقي، وكأنها صورة فوتوغرافية، فيها تعبير حسِّي للعالم الخارجي، هدفها تحقيق العناصر الفنية.

أما أثر الصورة الفوتوغرافية في النص الأدبي فأنَّ المراد بها هي العلاقة التي يرسمها الشاعر في نصه الشعري بتمثلات قابلة للتأويل، تنفتح عناصرها أمام المتلقي، وكأنها صورة حقيقية رُسمت بريشة فنان ذات مشاهد طبيعية لا تختلف عن الواقع، تتخللها الألوان الممزوجة بفكر المبدع، ويمكن القول في هذا الصدد : ((إنَّ الأمر يتعلق بتسنين[*] يطال التجربة الأيقونية في أفق خلق سنن أيقوني، يقوم بربط علاقة دلالية بين بعض العناصر التي تنتمي إلى تجربة بصرية وبين تجربة لسانية، أي مدلولات، تترجم ما يعطى عن طريق الأيقون إلى مضمون لساني)) [7]، فالصورة السينمائية أو الفوتوغرافية لا يمكن أن تدرك أو تقرأ إلّا بالتعرف على ما يحيط بها من أشياء تبدو واضحة للإدراك العقلي الذي بدوره يحولها إلى تجليات حسية تبسيطية، تقود المتلقي إلى خصوصية التجربة في سياق مخصوص.

بناءً على ذلك يمكن تحديد العلاقة المركزية بين الصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية تأتي بالتصور الذي يستوطن العين، ويحيله إلى دالٍ لساني يكشف عن الماهية بين الدال والمدلول، إذ إنَّ العلاقة بينهما هي التي ((تعتمد اللقطات المشهدية المتتابعة داخل النص. بمعنى أدق: هي تلكم الأساليب التصويرية المتطورة التي تعتمد حاسة البصر منبع إثارتها للمشاهد، واللقطات، والصور السريعة التي تستغرق جزئيات المكان بأبعادها وأحجامها كافة، وتفعِّل الأحداث الشعرية))[8]، غير أن الفارق بين الصورتين يكمنُ في تحديد الزمان والمكان، إذ إن الصورة الفوتوغرافية تختص بالمكان، والصورة الشعرية تختص بالمكان والزمان، وبتمازج الصورتين تنتج لغة تعبيرية تتوحد فيهما الصورتان في فضاء واحد؛ لأنَّ الصورة الشعرية قبل أن

تكون شعرًا هي صورة فوتوغرافية، يتكون مخاضها في رحم الخيال؛ لأنه كلاهما يستمد مادته الأولية من الآخر. وينصهر في بوتقة واحدة؛ لإنتاج كتلة واحدة تهدف إلى المعنى الذي ترمز إليه، وتؤثر في المتلقي.

ثانياً: مستويات إثارة الأساليب التصويرية في شعر كتاب الإحاطة

لا شك أن الشاعر الأندلسي يمتلك حسًّا مرهفًا في بناء قصيدته الشعرية، وهذا الحسُّ نابعٌ من الطبيعة التي عاشها، حتى بدت صياغته الشعرية وكأنها بصرية، اعتمد فيها على اللقطات السينمائية والصور الفوتوغرافية، بصورة يدركها القارئ أو المتلقي المعنى الكلي للعمل الشعري بعيدًا عن الزخرفة اللغوية، وتعتمد ((دينامية الحركة، والحس، واللون، والشعور المكثف مقوِّمًا أسلوبيًا في تحقيق شعريتها، إذ تقوم بتكثيف اللقطات الشعرية المشهدية في النص؛ تبعًا للموقف الشعوري المجسد، وطريقة توظيف الأنماط التصويرية بما يتلاءم مع طبيعة النص))[9]، ولا غرابة أن الشعر في بنائه الفني يشكل صورًا ذات سماتٍ أسلوبية تعكس بصمة الشاعر بالخروج عما هو معتاد ومألوف؛ ليبين بوساطتها الصور البصرية ومثيراتها المشهدية على صعيد الحسِّ، والحركة، والصوت؛ لكي يتجسد العالم الذي صوّره الشاعر بشكل جديد ، للاستحواذ على ذهن المتلقي وخياله، بغية تمرير اللامرئي إلى خانة اللاوعي، ومن ثم ترسخ الصورة بحركة ديناميكية؛ لذلك سأدرس مستويات إثارة الأساليب التصويرية على وفق محور التشكيل البصري، واللقطة السينمائية.

1- التشكيل البصري، واللقطة السينمائية:

اعتمدت الصورة البصرية في شعر كتاب الإحاطة على تصوير المشاهد بأدق التفاصيل الجزئية، إذ إنها تتفاعل فيما بينها لتكوين المشهد العام على مستوى النص، فكل صورة من المشاهد تستدعي مثيلتها بما فيها من تفاصيل تبدو مشهدًا كليًّا، وهذه الصورة تتطلب وجود أدوات المنظر ومفرداته التي تقود المتلقي إلى مفاتيح الملامح المشهدية لاكتمال اللقطة الشعرية المتشابهة للقطة السينمائية، وهي ((الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، وبخلاف الصورة الفوتوغرافية فإنَّ اللقطة المفردة يمكن أن تحوي عددًا من الأحداث))[10]، إذ تمثل بدورها في الصورة الشعرية، كل ما يستدعيه

الشاعر من تصوير أصغر وحدة تعبيرية في نصه وتقديمها إلى المتلقي صورةً كلية؛ لذا يمكن القول: إنَّ العلاقة بين اللقطة السينمائية، واللقطة الشعرية هي علاقة مطابقة، إذ تعني الصورة الشعرية بوصفها ((أصغر وحدة تعبيرية، يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة. وكما تتضامن اللقطات السينمائية لتشكل فيلمًا تتضامن الصور الشعرية لتشكل نصًّا))[11]، وإذا كان الفيلم السينمائي يتكون من لقطات مشهدية متعددة، تحاول إيصال رسالة ما إلى المتلقي، فالشاعر كذلك يتكون نصه الشعري من لقطات شعرية تهدف إلى إيصال المعنى عبر الصور المتعددة.

وقد قسَّم (دانييل أريخون) اللقطة إلى قسمين على أساس (الحركة والمسافة)، فالأولى: يمكنها تسجيل أحداث بسيطة أو معقدة، بينما الأخرى: فيمكنها أن تكون بين آلة التصوير وموضوع التصوير[12]، وهذا التقسيم يمكن فهمه في الشعر بأن (الحركة) عند الشاعر تقوم على أساس تسجيل الأحداث والتقاطها من الواقع ومن ثم تحويلها إلى أحداث شعرية تخييلية، تلفت ذهن المتلقي بما تحويه من مشاهد شعرية، وكأنها شريط مصور يُعرض أمام المتلقي، تتحرك الصور في النص الشعري، مثلما يتحرك شخوص الفيلم، وما يؤدونه من أحداث. أما المسافة فتدلُّ على كلِّ ما يحمله الشاعر من عناصر كينونة الصورة ولغتها الشعرية، فضلًا عن لحظة استفزاز الشاعر لموضوع القصيدة، ومن هذا المنطلق تعدو الصورة في عموم الشعر بأنه لا نهاية لها، وتنتقل من جيل لآخر؛ لأنها تمثل الروح المعنوية للنص الشعري.

أما اللقطات السينمائية فهي: لقطة قريبة جدًا، ولقطة قريبة، ولقطة متوسطة، ولقطة كاملة، ولقطة بعيدة [13]، ويمكن الاستعانة بهذه اللقطات، وتطبيق مفاهيمها على الشعر في كتاب الإحاطة بما يأتي:

أ- اللقطة القريبة:

هي اللقطة التي تكون قريبةً من ملاك التصوير، إذ((تبيّن رأس الشخصية على سبيل المثال))[14]، أو هي ((اللقطة التي تأخذ الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة للأشياء هي اللقطة التي تظهرها بحجم كبير، وهي أقرب وأكبر من اللقطة المتوسطة، ويذهب البعض إلى تسميتها باللقطة الدانية))[15]. أما في الشعر فتدلُّ على تركيز رسم الصورة التي تكون أقرب إلى ذهن المتلقي من حيث الرأس والكتفين كذلك، حتى تبدو كأنها ذات تفاصيل قليلة، أو التركيز على ضروريات الصورة من دون الولوج في عمق التفاصيل، ويبدو توظيف

تقنية اللقطة القريبة في تجسيد الرؤية الشعرية في شعر كتاب الإحاطة ماثلًا، إذ قال الشاعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي من الكامل[16]:

بَلدٌ تَحُفُّ بِهِ الرِّياضُ كَأَنَّهُ وَجْهٌ جَميلُ وَالرِّياضُ عِذَارُهُ
وَكَأَنَّمَا وَادِيهِ مِعْصَمُ غَادَةٍ وَمِنَ الْجُسُورِ الْمُحْكَمَاتِ سِوَارُهُ

يوحي منظر وصف مدينة غرناطة الذي تجسده اللقطة القريبة بوضوح، إذ يركز الشاعر على الفعل التراجيدي لوجه المدينة، وما يدور حولها من بساتينٍ، وأدواحٍ ملتفةٍ، فتوحي الصورة للمتلقي بالسور المكون من الأشجار الكثيفة، والخضرة الدائمة، فضلًا عن ذلك فإنَّ الصورة التشبيهية أضفت إخراجًا مشهديًا، إذ شبّه الشاعر غرناطة في المرّة الأولى بوجه جميل نابتة فيه الرياض بما تحويه من أشجار بشتى أنواعها، مثلما اللحى نابتة في وجه الرجل دلالة على الكثافة والجمال، ولمواصلة الإخراج الشعري في تقديم الصورة، أردفها بتشبيه ثانٍ، إذ شبّه الوديان التي تحفُّ المدينة من كل حدب وصوب، بمعصم الغادة دلالة على ترافة جمالها، ونعومة منظرها، ولم يكتفِ بهذه الصورة، إذ ساق تشبيهًا ثالثًا محذوف الأداة في الشطر الثاني من البيت الثاني، والتقدير: (ومن الجسور كأنها المحكمات سواره) فشبّه الجسور القائمة على الوديان بالسوار الذي يلفُّ معصم الفتاة، فالمشهد الشعري/التصويري تألف من ثلاث لقطات تصويرية، تركزت عدسة الشاعر على جمال مدينة غرناطة، وما تحويه من مناظر طبيعية.

ومن أنواع اللقطة القريبة قول الشاعر محمد بن أحمد بن جبير الكناني من الكامل[17]:

لَا يَسْتَوِي شَرْقُ الْبِلادِ وَغَرْبُهَا الشَّرْقُ حَازَ الْفَضْلَ باسْتِحْقَاقِ
انظُرْ جَمالَ الشَّمْسِ عِنْدَ طُلُوعِهَا زَهْرَاءَ تُعْجِبُ بَهْجَةَ الإِشْرَاقِ
وانْظُرْ إِلَيْهَا عِنْدَ الْغُروبِ كئيبةً صَفْرَاءُ تُقْلِبُ ظُلْمَةَ الآفَاقِ
وَكَفى بِيوْمِ طُلُوعِهَا مِنْ غَرْبِهَا أَنْ تُؤْذَنَ الدُّنْيَا بَعَزْمِ فِرَاقِ

اعتمد الإخراج الشعري في تقديم صورة التضاد بين المشرق والمغرب، وتفضيل صورة المشرق بالدرجة الأولى على وفق تقنية اللقطة القريبة، إذ إنَّ التوسل بها لتجسيد المظهر الجميل في طلوع الشمس من المشرق، واستقراء حالتها الكونية تلتقط في كثافتها الأكثر إثارة، فضلًا عن ذلك فإنَّ مراوحة العرض الشعري بين تقريب صورة الشمس المشرقية ووصفها بالبيضاء الصافية، تبعث البهجة لناظرها، بينما الشمس المغربية فتبعث على انكسار النفس وحزنها، وما تصاحبها من ظلمة في الآفاق، فانمازت هذه اللقطة /النص

بأن القرب والبُعد حدث من الطرفين(وكفى بيوم طلوعها من غربها) في وضع يماثل عمل عدسة الكاميرا؛ لتجسد إلى المتلقي/المشاهد اللقطة القريبة تجسيدًا بصريًا.

ومن أمثلتها قول الشاعر محمد بن محمد البدوي من البسيط[18]:

عَيْنَايَ تَفْهَمُ مِـنْ عَيْنَيْكِ أَسْرَارَا ... وَوَرْدُ خَدِّكِ يُذْكِي فِي الْحَشَا نَارَا
مَلَكْتَ قَلْبَ مُحِـبٍّ فِيكَ مُكْتَئِبُ ... قَدْ أَثَّرَ الدَّمْـعُ فِي خَدَّيْهِ آثَـارَا
رُضَابُ ثَغْرِكِ يَـرْوِي حَـرَّ غُلَّتِهِ ... يَا لَيْتَ نَفْسِي تَقْضِي مِنْهُ أَوْطَارَا
أَنْعِمْ بِطَيْفِ خَيَـالٍ مِنْكَ أَلْمَحُهُ ... مَاذَا عَلَيْكَ بِطَيْفٍ مِنْكَ لَوْ زَارَا
نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ ظَبْيٍ بِهِ كَلَفٌ ... يَصْبُو لَهُ الْقَلْبُ مَضْطرًّا ومُخْتَارَا

يبدأ المصور/الشاعر بتبيين الملاك لغة العيون، وما تخفيه من أسرار، على الرغم مما تركته في عدسة المصور من مشاعر تبعث على المغازلة، وتوقد نار العشق في قلب المحب، إذ إنَّ الشاعر يقرب المشهد من عدسة الكاميرا أكثر فأكثر؛ ليبدو المشهد قريبًا، مصورًا حاله بدقة كاملة، وتفصيل دقيق، إذ أصبح مملوك اللقطة/قلب المعشوق الذي ترك آثار الدمع في خدَّي المصور مكتئبًا لشدَّة حبها وبعدها عنه. ثم يتابع الشاعر تصوير الآثار التي تركها المحبوب فيه، وخلّفها في أحشائه بأنه مصابٌ بشدّة العطش إلى تقبيل ثغره؛ ليروّي حرارته التي جعلها حاجةً قائمةً في نفسه يريد قضاءها، طالبًا انفتاح حركية اللقطة بإدراك المسافة بين الناظر، والملاك المنظور، الذي ألقى بظلال المعنى عند حقيقة خيال يتمنى أن يزوره في نومه للوصول إلى المبتغى، وهو رقة الشوق وحرارته في حالتي الاضطرار والاختيار، بذا كشفت مسحة الخيال التي تلفُّ تفاصيل هذه اللقطة عن ميتافيزيقية المشهد بجلاء، فحرارة الشوق على ما تبدو في اللقطة وفي نهاية المشهد هي مكابدة النفس العاشقة، وسحب الخيال إلى حقيقة ما هي إلا تراكمات الهوى التي تكدست على عدسة الروح، فتحول من دون قدرتها على الرؤيا والكشف، فيمكن عدَّ اللقطة المصورة إشراقةً روحية انبلجت على شاشة الذهن بكيانٍ مرئيٍ محسوس.

ومن أمثلتها قول الشاعر عبد المهيمن بن محمد الحضرمي من الطويل[19]:

تَرَاءَى سُحَيْـرًا والنَّسيـمُ عَليـلُ ... ولِلْنَجْـمِ طَـرْفٌ بالصَّباحِ كَليلُ
ولِلْفَجْـرِ بَحْرٌ خَاضَهُ اللَّيْلُ فاعْتَلتْ ... شَوَى أَدْهمِ الظَّلْمَاءِ مِنْهُ حُجُولُ
بُرَيْـقٌ بِأَعْلَـى الرَّقْمتيـنِ كأَنَّـهُ ... طَلائِعُ شُهْبٍ فِي السَّوادِ تَجُولُ

فَمَزَّقَ سَاجِـــي اللَّيْلِ مِنْـــهُ شَرارةً وَخَرَّقَ سِتْرَ الْغَيْمِ مِنْـــهُ نُصُولُ
تَبَسَّـــمَ ثَغْرُ الرَّوْضِ عِنْـــدَ ابْتِسامِهِ وَفَاضَتْ عُيُونٌ لِلْغَمـــامِ هُمُولُ
وَمَالَتْ غُصُونُ البانِ نَشْوَى كَأَنَّها يُدَارُ عَلَيْهَا مِـــن صِبَاهُ شُمُولُ
وَغَنَّـــتْ عَلى تِلكَ الغُصُونِ حَمَائِـمٌ لَهُنَّ حَفِيـــفٌ فَوْقَهَـــا وَهَدِيلُ
إذا سَجَعَتْ فِي لَحْنِها ثُمَّ قَرْقَرَتْ يَطِيحُ خَفِيـــفٌ دُونَهَا وَثقِيلُ

وظف الشاعر كاميرته الشعرية على وفق أسلوب البيان البلاغي في تجسيد لقطته؛ ليوضح بوساطتها الأشياء المرئية أو المتخيلة لممدوحه، سواء أكانت تلك الأشياء ساكنة أم متحركة، لكي يرصد صفات المحبوبة ويجسدها بصريًا، إذ استعمل الاستعارة في البيت الأول: (وللنجم طرف بالصباح كليل) فشبّه عين المحبوبة بالنجم دلالة على عدم تحقيق المنظور، ومن ثمَّ تابعها بالاستعارات في قوله: (للفجر بحر، أدهم الظلماء، بُريق تبسم ثغر الروض عند ابتسامه..، مالت غصون البان نشوى...)، وأعقبها بالتشبيه المبني على الاستعارة في قوله: (بريق بأعلى الرقمتين كأنه...، ومالت غصون البان نشوى كأنها...)، فضلًا عن الكناية في قوله: (فمزق ساجي الليل منه شرارة...)، دلالة على توزيع المشهد الشعري، وانفتاح المسافة بين الرائي والمرئي، ومن ثم اختفاء ملاك اللقطة فجأة؛ ليحدد المسافة بين الشاعر الذي احتلَّ موقع الكاميرا، وبين ما كان يوصفه من معطيات حسية، شكلت موضوع النص – نوع اللقطة الشعرية فيه – إذ جسد في البداية المنظر الذي تراءى أمامه برؤية تدركها عدسة الكاميرا، مع رسم تفاصيل المشهد رسمًا دقيقًا لا نشوز فيه.

ب- اللقطة القريبة جدًا:

يُعدُّ هذا النوع من اللقطات التي تعكس الواقع الحقيقي، إذ تركز على جزء محدد من الملاك، وعُرّفت بأنها: ((بيّنت تفاصيل الرأس مثل العينين))[20]، أي أنها تنماز من اللقطة القريبة بكونها أكثر انتقاءً أو تركيزًا على الشيء المراد تصويره، وهذا ينعكس في الشعر بأنه يعتمد اللقطة المكثفة في النصّ الشعري من دون ذكر التفاصيل للصورة الشعرية، بحيث تقترب من المشهد إلى حدِّ الالتصاق به، فضلًا عن تركيزها على مشهد واحد، وتنقل جزئياته بدقة متناهية، ومن أمثلتها قول الشاعر أبي القاسم بن أبي العافية من الكامل[21]:

وَرياضُ أُنْسٍ بِالمَشايخ[22] طَارَحَتْ فيهِ الْحَمَائِمُ صَوْتَ سَجْعِ الْعُودِ
وَمَبيتُنَا فِيهَا وَصَفْوُ مَدَامِنَا صَفْوَ المَودّةِ لابْنَةِ الْعُنْقُودِ
وَالْعَيْشُ أَخْضَرُ وَالهَوَى يُدْني جَنَى زَهَرَاتِ ثَغْرٍ أَوْ ثِمَارِ نُهُودِ
والْقُضْبُ رَافِلَةٌ يُعَانِقُ بَعْضَهَا بَعْضًا إِذا اعْتَنَقَتْ غُصُونُ قُدُودِ

وضع الشاعر كاميرته في مكان منخفض، ووجّه عدسته للأعلى ليصور مشهدًا جماليًا، عرضت فيه الطبيعة الغنّاء بأشجارها وخضارها، وصوت الحمائم المغنّى، فضلًا عن تعانق الأغصان بعضها بعضًا، وقد تواءم بُعد اللقطة المسافة المعنوية القائمة بين الشاعر والطبيعة التي جمعته معها وحدة المسار الوصفي لها، ومن ثم كثف لقطته بوساطة الأساليب البيانية في النص الشعري، إذ إنه شبّه في البيت (صفو مدامنا صفو المودة لابنة العنقود) صفاء الخمرة بصفاء المودة التي جمعته مع جليسه، دلالة على بلوغ البهجة والانبساط، وهي الغاية التي سلط المصور عدسة كاميرته على أقرب لقطة وانتقائها من بين لقطات الجلسة؛ لأنها تمثل أدق تفصيل في الجلسة، مثلما يصفو عصير العنب، ولم يكتفِ الشاعر بتحديد المسافة بين موقع كاميرته، وبين ما كان يصفو له في مبيته تلك الليلة، بل وجّه عدسة كاميرته على طبيعة العيش في سهل غرناطة، مكنيًا بـ (العيش الأخضر) كناية عن صيبه وسعته، متجليًا الاتكاء على تقانة اللقطة القريبة جدًا، مجسدًا فيها تعانق الغصون على سبيل الاستعارة، دلالة على كثافتها وتشابكها فيما بينها تجسيدًا بصريًا، وكأنها لوحة فنية رُسِمت في مشهد شعري.

ومن أمثلتها قول الشاعر محمد بن أحمد بن جزّي الكلبي من الطويل[23]:

نَثَرْتُ عُقُودَ الدَّمْعِ ثُمَّ نَظَمْتُهَا قَرِيضًا فَـذَا دُرٌّ وَذَاكَ عَقِيـقُ[24]
بَكَيْتُ أَسًى حَتَّى بَكَى حَاسِدي مَعِي كَأَنَّ عَذُولي عَـادَ وَهو صَدِيقُ

تتوزع المشهد الشعري هنا لقطتان، الأولى: لقطة قريبة جدًا تمثلت في البيت الأول، إذ أخرج المصور فيها صورة الدمع المنهمل من عينيه، وكأنها قلادة، فيها خيط لنظم الخرز، دلالة على انهماره المتواصل، ثم أنزلها منزلة الشعر إشارةً إلى سبك دموعه وحبكها، حتى أنها تشبه الشعر في سبك معانيه وحبكها، وقد عاد الشاعر ثانيةً واصفًا المسافة بين الناظر والملاك المنظور الذي عبَّر عنه الشاعر بـ (عقيق) ليشعر المتلقي بأن الدموع شكلت سيلًا في وجنتيه، وصار لها مجرى نهرٍ مثلما القريض شقَّ مخيلة الشعراء، وصار له مجرى في عواطفهم، لذا تعاطف معه حاسده فبكى عليه. أما اللقطة الثانية فهي لقطة بعيدة جدًا صورت حالة الأسى التي مرَّ بها، فبناها على وفق التشبيه بـ (كأن) إذ شبّه عاذله بالعودة إلى

الصديق، دلالة على إشفاقه عليه لما يمرُّ به من حالة أسًى، فالشاعر الذي يقارع الأسى، ويكابد الدموع، يحنو عليه العاذل في مشهد صديق، لمحاولة الخروج من تلك الحالة المأساوية.

وفي موضع آخر قال الشاعر محد بن محمد بن شُعبة الغساني من البسيط[25]:

وَافَى الْبَشِيرُ فَـوَافَى الأُنْسُ والْجَذَلُ	وَأَقْبَـلَ السَّعْدُ والتَّوْفِيـقُ وَالأَمَـلُ
وَرَاقَتِ الأَرْضُ حُسْنًـا زَاهِـرًا وَسَنًى	واخْضَرَّ مِنْهَا الرُّبَى والسهلُ والجبلُ
وَلاحَ وَجْـهٌ عَلَيَّ بَعْدَ ذَا فَغَـدَا	لَهُ شُعَـاعٌ كَضَوْءِ الشَّمْسِ مُتَّصِلُ
مُـذْ غَابَ أَظْلَمَـت الدُّنْيَا لَنَا وَغَدَتْ	أَحْشَاؤُنَـا بِلهيبِ الشَّـوْقِ تَشْتَعِلُ
وَحيـنَ أَشْرَقَـتِ الدُّنْيَـا بِغُرَّتِـهِ	عَادَ الظَّلامُ ضِيَاءً وانْتَفَـى الخَبَـلُ

يثبت الشاعر في النص أعلاه عين الكاميرا على النسق الضدي المتسم بين حضور ممدوحه وغيابه، مركزًا عدسة الكاميرا على التفاصيل والجزئيات الصغيرة من ظلمة الدنيا في الغياب، وإشراقتها في الحضور، وهكذا وظف الشاعر اللقطة القريبة، ليجسد للمتلقي المشهد تجسيدًا دقيقًا، ويصوره تصويرًا بصريًا بعدسة مكبرة ترسم اللقطات بكل أبعادها وجزئياتها، بغية التأثير في المتلقي بوساطة الصورة الضدية التي تقربت من عدسة الكاميرا؛ ليبين المصور في لقطته مدى سعادته برؤية ممدوحه، وقد ساعد التشبيه في البيت الثالث الإخراج السينمائي للقطة في تقريبها وتسليط عدسة الكاميرا، إذ شبّه الشاعر وجه ممدوحه في إقباله عليه بضوء الشمس دلالة على ضيائه وإشعاعه على سبيل المبالغة الشعرية.

ومن أمثلتها قول علي بن محمد بن الجياب من المتقارب[26]:

وَقَائِلَـةٍ لِـمْ عِـرَاكَ الْمَشِيبُ	وَمَـا إِنْ يَعْهَـدِ الصِّبَا مِـنْ قِدَمْ
فَقُلْـتُ لَهَـا: لَـمْ أَشِبْ كِبْـرَةً	وَلَكِنَّـــهُ الْهَـمُّ نِصْفُ الهَـرَمِ

يبدو المشهد – هنا – قريبًا للوهلة الأولى، على نحو ما تكشفه المحاورة الذاتية بين ذات الشاعر الواقعية، وذات المحبِّ المتخيلة؛ ليركز المصور لقطته على مشيب الرأس، مستدركًا بعدسة كاميرته أن المشيب لم يكن من تقدم السنّ، بل من كثرة الهموم التي واجهها، فمثلت عنده نصف الهرم، وقد ساعده في إخراج لقطته السينمائية، التناص من قول الإمام علي (عليه السلام) في قوله: ((قلّة العيال أحد اليسارين، والتودد نصفُ العقل، والهمُّ نصفُ الهرم))[27]، فضلًا عن إيجاز الحذف في بداية النص الشعري، والتقدير:

(ورُبَّ قائلةٍ لِمْ...)، أساليب بلاغية جسدها المصور بعدسة كاميرته تجسيداً بصريًا، بغية سرعة إخبار المتلقي، والتأثير فيه.

ت- اللقطة المتوسطة:

تستعمل هذه اللقطة في التعرف على إشارات الجسم وحركاته، وتساعد الانتقال ما بين اللقطة القريبة جدًا، واللقطة البعيدة، إذ يكون ملاك التصوير في مسافة متوسطة، وقد عُرِّفت بأنها: ((لقطة تقع منتصف الطريق، بين اللقطة القريبة، وتلك البعيدة، وهي تبين معظم – لا كل – أجزاء جسد الشخصية))[28]، مثل حركات اليد إلى أعلى حركات الرأس وما يتوسط بينهما، فيكون المشهد ذا جزئية واحدة أو اثنتين، ومن أمثلتها، قول أحمد بن محمد بن طلحة من الكامل[29]:

هَاتِ الْمُدَامَ إِذا رَأيتَ شَبِيهَهَا فِي الأُفْـقِ يَا فَـرْدًا بِغَيْرِ شَبِيهَ
فَالصُّبْحُ قَدْ ذَبَحَ الظَّلامَ بِنَصْلِهِ فَغَدَتْ حَمائِمَــهُ تُخَاصِــمُ فِيـهِ

وجّه الشاعر/المصور كاميرته نحو الملاك من مسافة متوسطة، وقد جسد لقطته المتوسطة في قوله: (في الأُفق...)، وقوله: (فالصبح قد ذبح الظلام بنصله)، إذ إنَّ اللقطتين كلاهما متوسطة، وكلاهما جسدها بصريًا على سبيل الأساليب البيانية، فالأولى: صورها بأسلوب تشبيهي، مشبّهًا الخمرة بالأفق دلالة على ما يحيطه من نواحيه في السماء، فكذلك الخمرة يحيط حولها الذين يحتسونها، فتكون في وسطهم، والأخرى وظفها على سبيل الاستعارة المكنية، إذ أضفى صفة الذبح إلى الوقت – الصبح – بنصله الذي أراد به الضياء في كبد السماء، وهو الشمس، وقد بيَّن المصور في لقطته المتوسطة جزءًا من السماء، وهي الشمس التي سطعت بنورها، فأذهبت الظلام، فضلًا عن ذلك فإنَّ المصور استبعد عن كاميرته البيئة المحيطة بالظلام من كواكب ونجوم، أو في النهار مستبعدًا ما موجود في السماء كأن تكون الغيوم أو الطيور، لتكون الشمس هي لقطة الكاميرا بحركتها المتوسطة، كذلك هي الحال في الخمرة، ركز المصور عليها من دون الشخوص الذين يجلسون حولها، أو المائدة التي تحيطها.

وفي موضع آخر قال الشاعر محمد بن أحمد بن علي الهواري من الطويل[30]:

سَلُو مَسْرَّ ذَاكَ الْخَالِ فِي صَفْحَةِ الخَدّ مَتَى رَقَمُوا بِالمسْكِ فِي نَاعِمِ الْوَرْدِ
وَمَـنْ هَزَّ غُصْنَ القَــدِّ مِنْهَــا لِفِتْنَتِي وَأَوْدَعَــهُ رُمَانَتَــي ذَلَــكِ النَّهْــدِ

وَمَـنْ مَتَّـعَ القُضْبُ اللّـدانِ بِوَصْلِهَا ... إلى أنْ أَعْـرَنَ الْحُسْنُ مِنْ ذَلك الْقَـدِّ
فَتَـاةٌ تفـتُّ القَلـبَ مِنـي بِمُقْلَـةٍ ... لَهُ رِقَّـةُ الْغِزْلانِ فِي سَطْـوَةِ الأُسْدِ
تَمَنَيـتُ أنْ تَهـدِيَ إلـيَّ نُهُودَهَـا ... فَقَالَتْ رَأَيْـتَ البَدْرَ يُهْـدَاه أو يَهْدي
فَقُلْـتُ وَلِلرُّمَـانِ بُدٌّ مِـنَ الْجِنَـى ... فَتَاهَـتْ وَقالَـتْ باللّواحظِ لا الأَيْـدي
فَقُلْـتُ أَلَيْسَ القَلْـبُ عِنْـدَكِ حَاصْلًا؟ ... فَقَـالَتْ قُلُـوبُ النَّاسِ كُلّهـم عِنـدْي
وقُلْتُ اجْعَليني مِنْ عَبيدِكِ فِي الْهَوَى ... فَقَالَـتْ كَفَانِي كَـمْ لِحُسْني مِـنْ عَبْدِ
إذا شِئْتَ أَنْ أَرْضَاكَ عَبْدًا فمُتْ جَوًى ... وَلَا تَشْتَكِـي واصْبِـر عَلى ألـمِ الصَّدِ
أَلَـمْ تَـرَ النَّحْـلَ يحمِـلُ ضرَّهَـا ... لأجْلِ الّذي تَجْنِيهِ مِـنْ خالِص الشّهْدِ؟

يقف الشاعر بعدسة كاميرته مصورًا لقطة متوسطة في مطلع نصه، إذ صوّر الشامة في صفحة الخد دلالة على حسنها وجمالها، ثم أكمل صورته البصرية بالاستفهام (متى رقموا...)؛ ليبين أن الشامة كأنها وشيٌ مطرز في خدّ المحبوبة الذي استعار له (ناعم الورد)، وهي استعارة تصريحية أكد المصور بوساطتها نعومة الخدّ الذي يشبه الورد، دلالة على حمرته ونعومته، ومن ثم بيَّن المصور في لقطته المتوسطة معظم – وليس كل – أجزاء جسد الشخصية، إذ بلغت نسبة التصوير نصف قامة الشخصية في قوله: (ومن هزَّ غصن القدِّ منها لفتنتي) إشارة إلى اعتدال جسدها وحسن قوامها، وبما أن اللقطة المتوسطة هي لقطة للجسم، فقد ركز المصور على نهديها دلالة على بروزهما، ثم قرب المصور عدسة كاميرته ليأخذ لقطةً قريبة جدًا في قوله: (فتاةٌ تفت...) إذ إنَّ منظرها في عدسة الكاميرا يشبه الغزال في مرتعه، وهي أمام أسد يريد الانقضاض عليها، إلا أن الفرق بينهما هو في استعارة الصورة الاستعارية التصريحية، فالحيوان – الأسد – يريد أن يفترس الغزالة ليشبع بطنه الوحشية، بينما المصور يريد الانقضاض على محبوبته لإشباع رغبته العاطفية، فالمصور جسد المسافة الفيزيائية بينه وبين محبوبته التي كانت تسير أمامه بلقطة تتزاوج بين المسافة القريبة والمسافة المتوسطة، مركزًا على الفعل التراجيدي للحياة المملوءة بالحب.

ويلاحظ من مراوحة العرض الشعري بين تقريب صورة النهود والحوارية التي بثها المصور في نصه، وتسليط الضوء على مبعث الأنوثة – النهود أو الرمان المكنى عنها، طالبًا منها أن تهديه إياه أو يجني منهما ما يلمسه بيديه؛ للوصول إلى بؤرة العدسة، لكنها تجيبه بأن العيون هي التي تجني من المشاعر المعنوية لا المادية – الأيدي – وهذا النص يمثل نقطة الفصل عند المصور، على الرغم من حضورها الطاغي على عدسة الكاميرا، ما جعله أن يكون عبدًا في هواها، غير أن تأثيرها الدرامي صار اكثر عمقًا حينما أجابته: (إذا شئت أن أرضاك عبدًا فمت جوًى...) ملقيةً عليه حجة برهانية بأن جني العسل من لدن

النحَّال لا بُدَّ وأن تصيبه وخزة إبرتها، التي تدلُّ على الصبر والاحتمال، فاستطاع الشاعر في إخراجه الشعري أن يستبطن العاشق المتحمل لما يصيبه من ألمٍ ومحنٍ في دروب المعشوقة، والفوز بشهدها.

ومن أمثلتها قول الشاعر أبي حيان محمد بن يوسف بن علي بن حيان النفزي من البسيط[31]:

لا تَعْذِلاهُ فَمَـا ذُو الحُبِّ مَعْذُولُ	الْعَقْـلُ مُخْتَبَـلٌ والْقَلْـبُ مَتْبُولُ
هَزَّتْ لَهُ أَسْمَرًا مِـنْ خَوْطِ قَامتِهَا	فَمَـا انْثَنَى الصَّبُّ إلا وَهو مَقْتُولُ
جَميلةٌ فُصِّلَ الْحُسْنُ البَديـعُ لَهَا	فَكَـمْ لَهَـا جُمَـلٌ مِنْـهُ وتَفْصِيلُ
فَالنَّحْـرُ مَرْمَرَةٌ والنَّشْـرُ عَنْبـرَةٌ	والثَّغْـرُ جَـوْهَرَةٌ والرِّيـقُ مَعْسُولُ
وَالطَّرْفُ ذُو غَنَجٍ والْعَرْفُ ذُو أَرَجٍ	وَالْخَصْـرُ مُخْتطفٌ، والْعُنُقُ مَجْذُولُ

قرب المصور/ الشاعر في هذا المشهد الملاك المراد تجسيده بصريًا، إذ جعل عدسة الكاميرا بمسافة متوسطة ليتمكن من رصد حيثيات المشهد الموسع قليلًا من اللقطة القريبة، موظفًا في البيت الرابع (فالنحر مرمرة) دلالة على جمال رقبة المحبوبة وبياضها الناصع، الذي يتناسق مع وصف ثغرها بالجوهرة إشارة إلى بريق أسنانها، وما عضد صورة المشهد، وصف ريحها برائحة العنبر، وريقها بطعم العسل، فالوصف التراجيدي في البيت الرابع يمثل إحالة مباشرة إلى الحب الذي خيَّم على قلب الشاعر، فضلًا عن الإخراج الشعري في البيت الخامس، إذ إنه قدم الشخصية المشهدية لتجسيد عناصر الجمال فيها تجسيدًا بصريًا، ولاسيّما في نصب عدسة الكاميرا على (الخصر/ والعنق) ليكشف عن مشاعره إزاء المحبوبة وتصوره لها.

ث- لقطة كاملة:

هي اللقطة التي ترسم المشهد بصورة عامة، إذ إنها تحتوي على أكبر قدر ممكن من الجزئيات ليصل إليها المتفرج، فتأخذ عدسة الكاميرا المشهد من مسافة بعيدة، وتبدو فيها شخصيات المشهد صغيرة وغير واضحة، فضلًا عن وجود أكثر من شخصية، وتركز على المشهد في صورته البانورامية، التي تعطي حرية مفتوحة في تصوير جسد الشخصية، وقد عُرِّفت بأنها: ((هي اللقطة العامة، أو الشاملة، وتكشف كل جسد الشخصية في الكادر))[32]، أو ((هي المأخوذة من مسافة بعيدة، وتعرض رقعة منبسطة من الأرض، أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطبيعة الممتدة أمام العين))[33]، تبعًا لتسارع الأحداث السينمائية، ومن أمثلتها قول الشاعر أحمد بن محمد بن طلحة من السريع[34]:

يَا هَلْ تَرَى أَظْرَفَ مِنْ يَوْمِنَا قَلّـَدَ جِيـدَ الأُفْقِ طَوْقَ الْعَقِيقْ
وَأَنْطَـقَ الْـوُرْقَ بَعِيـدَانِهَا مُطْرِبَـةً كُـلَّ قَضِيـبٍ وَرِيـقْ
والشَّمْسُ لا تَشْرَبُ خَمْرَ النَّدَى فِي الرّوْضِ إِلَّا بِكُؤُوسِ الشَّقِيقْ

صوّر الشاعر هذه اللقطة الشعرية البعيدة الناقلة لمنظر الشمس بلقطة عامة، تجسد مظهرًا جماليًا في غاية الإبداع، إذ سلط أضواء عدسة كاميرته على الاستعارة التصريحية في البيت الأول؛ ليكون عملها أكثر دقةً وإخراجًا للمشهد الشعري بصورة تراجيدية، فاستعار القلادة المخرزة بالفصوص الحمر للأفق وتطوق جيده مثلما القلادة تطوق عنق الفتاة؛ لتكون أشد إثارةً وانتباهًا، ولمواصلة لقطته الشعرية وتجسيدها بصريًا، استعار للشمس صفة شرب قطرات الندى من أوراق الروض، ولا يكون الشرب إلا من قطرات المطر المتساقطة على الروض، الذي مثّل بدوره الكؤوس التي يشرب منها، مثلما الشخص الذي يحتسي خمرته من الكأس، وهذه اللقطة لها ارتباط مباشر بلقطة القلادة المخرزة، إذ إن المزنة حينما ينهمر المطر منها مع طلوع الشمس تشاهد القطرات بضوء الشمس، وكأنها عقيق يطوق الأُفق، فالحدث السينمائي لتساقط المطر وشرب الشمس له جسَّد صورة القلادة، وصورة الشرب تجسيدًا بصريًا.

ومن أمثلة اللقطة البعيدة قول الشاعر محمد بن محمد بن الحكيم اللخمي من الطويل[35]:

وَهَبَّتْ فَهَزَّتْ عِنْدَمَا أَنْ رَأَتْ بِهِ الطَّلَا مِثْلَ الطِّفْلِ يَرْضَعُ فِي الْمَهْدِ
وَرَوْضٍ حَبَاهُ المُزْنُ خِلْعَةَ بَرْقَةٍ وباتتْ رُبَاهُ من حِبَاهُ عَلى وَعْدِ
يحدِّثُنَـا عَنْ كَرْمِهَا ماءُ مُزْنِهَا فَتُبْدِي ابْتِسَامَ الزَّهْرِ فِي لَثْمَةِ الْخَدِّ
عَجِبْنَـا لِمَـا رَأَيْنَـا مِـن بَرّهَـا بُدورُ حَبابِ الْكأسِ تَلْعَبُ بِالنَّرْدِ

يقف المصور/ الشاعر بمسافة بعيدة ليصور لقطة للملاك كاملة، مجسدًا مشهد صورة الروض الذي ألقى عليه المزن قطرات مطره من عباءته، وكأنه على موعد معها، فاستحضر صورة نزول قطرات المطر على الأزهار باستحضار قبلات لثم خدود المعشوقة استحضارًا بصريًا، راسمًا المشهد الدرامي المفرح لها، وإبداء ابتسامتها – تفتحها – للمزن، مثلما المعشوقة تبدي ابتسامتها حينما يقبلها حبيبها على سبيل – الاستعارة المكنية – مسلطًا الشاعر عدسة كاميرته على مشهد يضجُّ بالمداعبة والحب في قوله: (بدور حباب الكأس تلعب بالنرد) مبينًا نظرات قطرات المطر إلى وردة النرد، وكيف يلعب معها ويداعبها، بعدسة تجسد المنظر للمتلقي – المشاهد – أو الحدث المراد تصويره تجسيدًا بصريًا مرئيًا، وكأنه يحدث أمام ناظريه في لحظة حدوثه.

ومن أمثلتها ما جاء في وصف القلم، قول الشاعر محمد بن محمد بن محمد بن بيبش العبدري من الطويل[36]:

أَنــامِلُكَ الْغُرُّ التي سَيْبُ جُودِهَا ... يَفيضُ كَفَيْضِ الْمُزْنِ بالصَّيبِ الْقَطْرِ
أَتَتْنِي مِنْهَــا تُحفــةٌ مِثْلُ حَدِّهَا ... إذا انتُضِيَتْ كَانَتْ كَمُرْهَفَــةِ السُّمْرِ
هِيَ الصِّفْرُ لكنْ تَعْلمُ البيْضُ أَنَّها ... مَحَكَّمَةٌ فِيهَا على النَّفْعِ وَالضَّرّ
مُهذَّبَــةُ الأَوْصَالِ مَمْشُوقَــةٌ كَمَا ... تُصَاغُ سِهَامُ الرَّمْيِ مِنْ خَالصِ التِّبْرِ
فَقَبَّلْتُهَــا عَشْــرًا ومَثَّلــتُ أَنَّنــي ... ظَفِـرْتُ بِلثْــمٍ فِي أَناملِكَ الْعَشْرِ

وظف الشاعر/المصور اللقطات المتباعدة باستعمال الأساليب البلاغية؛ للإخراج الشعري، إذ وقف بمسافة بعيدة ليلتقط الجزئيات بأسلوب درامي، فصوّر أنامل الممدوح وشبّه فيض عطائها بفيض عطاء المزن، والدلالة المشتركة بينهما هي فيض الكرم المتواصل، مجسدًا صورة الكرم بصورة عطاء الطبيعة، فمثلما المزن جزءًا من مكونات الكون السماوي، كذلك الأنامل جزءًا من مكونات اليد في جسد الإنسان، والعطاء لا يجد كينونته إلّا بهما، فركز المصور عدسة كاميرته على الجزء الأهم في تحريك العطاء، وهو الأنامل، وأعقبه بتشبيه ثانٍ في قوله: (أتتني منها تحفة مثل حدها)، إذ وصف الأقلام بالتحفة الثمينة وشبّهها بحدّ أصابع الممدوح إشارةً إلى نفاستها وانتهاء غاية العطاء عندها، ومن ثم أردفه بتشبيه ثالث في قوله: (إذا انتضيت كانت كمرهفة السمر) فشبّه إسلال القلم بإسلال السيف من غمده، دلالة على رهافة كلِّ طرف منهما، ودقة حواشيه واستقامته، وتابع تصوير المشهد بتشبيه بليغ قائلاً: (هي الصفر) والتقدير/ (هي كالصفر) فشبّه الأقلام بالقوس في رميه، ووجه الشبه هو إصابة الهدف، فمثلما القوس يصيب هدفه في الرمي، كذلك الأقلام تصيب هدف تدوين الفكرة، إلا أن الصورة لم يكتمل مشهدها، فوجَّه المصور عدسة كاميرته إلى الاستعارة المكنية في قوله: (تعلم البيض أنها...) فأضفى صفة إنسانية على (السيوف)، وهي صفة الإدراك العقلي (تعلم)، وكأنها تنطق بصورة محكمة بما ينفع الإنسان ويضره، وعكسها على الأقلام في تحكيمها النفع والضر بما تدونه على الورق، فبعد الولوج في أدق جزئيات الإخراج الصوري، عاد المصور ليصفها باجتماع كل واحد منها على حدة، متشابهة بعضها ببعض، حسنة القوام، صياغتها تشبه صياغة السهام المصنوعة من الذهب؛ لنفاستها، والاعتناء بصناعتها، بذا جسَّد الشاعر منظر الأقلام تجسيدًا بصريًا بلقطة فائقة الجودة.

وفي موضع آخر قال ابن الجياب من الكامل[37]:

لِمَنِ الْمطايَا فِي السَّرَابِ سَوَابِحَا تَفْلي الْفَــلاةَ غَوَادِيًــا وَرَوَائِحَــا
عُوجٌ كَأَمْثَالِ الْقِسِيّ ضَوامِــرٌ يَرْمينَ فِي الآفاقِ مَرْمًى نَازِحَــا
أَوْ كَالسَّحَــابِ تَسيــرُ مُثْقَلَــةً حَمَلَتْهُ مِنْ سُقْيَا الْبِطاحِ دَوَالِحَا
رَكْــبٌ يُيَمِّــمُ غايــةً بَــلْ آيَــةً أَبْدتْ مُحَيَّا الْحَقِّ أَبْلَجَ وَاضِحَــا

جسد الشاعر/ المصور لقطة بعيدة صوّر فيها مسير الدواب في الأرض ذهابًا وإيابًا، وقد أرهقتها الأرض لكثرة السفر فيها، ولتركيز اللقطة بإخراج درامي مفصل، شبّه الشاعر عوج قوائمها بالقوس الضامر، دلالة على هزالها وضعفها، الذي أثّر فيها السفر الطويل، ومن ثمَّ أراد المصور أن يكون إخراجه الدرامي مجسدًا تجسيدًا بصريًا للمتلقي، وكأنه أمام لوحة سينمائية شاخصة، شبّه الدواب التي تحمل أحمالها فوق ظهرها بالسحاب الذي يحمل المزن، ووجه الشبه بينهما هو مثلما يسير السحاب مثقلًا بالمطر، كذلك تسير مثقلة بأحمالها، فاللقطة البعيدة التي جسدها الشاعر، صوَّر فيها صورة الدواب المهزولة البطن، التي تمشي الهوينا، دلالةً على ضعفها؛ لكثرة السفر المتواصل، فضلًا عن الأحمال التي تحملها فوق ظهرها، إذ جعلتها تسير ببطء في الأرض وكأنها تنزح من مكان لآخر.

ج- اللقطة البعيدة جدًا:

هي اللقطة التي ترصد حركات المشهد الدرامي بكل تفاصيله وشخوصه المتواجدة داخل النص، وقد عُرِّفت بأنها التي ((تصوّر من مسافة كبيرة، تبلغ بعض الأحيان ربع الميل، وهي تقريبًا دائمًا لقطة خارجية، وتظهر كثيرًا من الموقع. اللقطة البعيدة جدًا تستخدم أيضًا كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر، وهي لهذا السبب تسمى أحيانًا (اللقطات المؤسسة). وإذا ما اشتملت اللقطات على أشخاص فإنهم يظهرون عادة كمجرد ذرات على الشاشة))[38]، وتعرض الجو العام عرضًا كاملًا بكل ما يحتويه المكان من ألوانٍ وزخارف، فضلًا عن اتساع دائرة الشخوص، وحركة الكاميرا في الاتجاهات الأربع المختلفة، ومن أمثلتها قول الشاعر أحمد بن محمد بن طلحة من الوافر[39]:

أَدِرْهَا فالسَّمــاءُ بَــدَتْ عَرُوسًا مُضَمَّخَــةَ الْمَــلابِسِ بالْغَــوَالي
وخَــدُّ الأَرْضِ خَفَّــرَهُ أَصِيــلٌ وَجَفْنُ النَّهْــرِ كُحِّــلَ بالظِّلالِ
وَجِيدُ الْغُصْنِ يُشْرِفُ فــي لآلٍ تُضِيءُ بِهــنَّ أَكنَــافَ اللَّيالــي

بنى الشاعر لقطته البانورامية المتحركة في نصه الشعري على وفق تجسيد المشهد البصري بناءً دراميًا لصورة السماء، وهي تلبس ثوب العروس على سبيل – الاستعارة التصريحية – مؤرجة بعطرها، وقد

تابع المصور بتصوير ما رآه في الطبيعة من مسافة بعيدة جدًا بعينيه أو خياله من معاني، فرأى فيهما (خد الأرض خفره أصيل)، وهي استعارة تصريحية، إذ استعار (الخد) للأرض، وهي في حالة الحياء وقت غروب الشمس من السماء التي لبست ثوب العروس على سبيل – الاستعارة المكنية – فمثلما العروس – الإنسانة – يخيم عليها الحياء والخجل في لبس بدلة العرس، وهي أمام مرأى من الناس، كذلك الأرض اشتد الحياء عندها خجلًا بفعل ما أزهر فيها من نباتات أشبه بثوب العروس، وقد تفاعل معها وقت الغروب وما يصاحبه من لون أحمر إذا نظر الرائي إليه من مسافة بعيدة، فيخيل له بأنه صفحة أو جهة من جهات الأرض قد بدى عليه ذلك اللون – الأحمر – غير أن الصورة لم يكتمل تجسيدها بصريًا عند الشاعر، فاسترسل المصور في ذكر ما رآه فيها من صور جميلة، فاستعار صورة كحل العينين للنهر من ظلال الأشجار، مثلما العروس تكحل عينيها بالزينة، ومن ثمَّ تابع المصور في تصوير المشاهد/الملاك، تصويرًا بصريًا؛ لينقل اللقطة بصورة مؤثرة، إذ وجّه عدسة كاميرته نحو النجوم، واستعار لها (اللؤلؤ) دلالة على إضاءتها الغصون الممشوقة في وقت الليل؛ ليتسنى الرائي مشاهدتها بصورة واضحة، وقد استطاع المصور إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث في أثناء تصوير الفيلم، فصوّر السماء في لباس العروس، والأرض خيَّم عليها الخجل وقت الغروب، والنهر تكتحله الظلال، وجيد الغصن منير في الليل بفعل وجود النجوم، وكأنها فتاة أُخذت منها تلك التفاصيل، أضفيت على الطبيعة بتجسيد بصري.

وفي موضع آخر قال الشاعر محمد بن أحمد بن شبرين من المنسرح[40]:

بَاتُـوا فَمَـنْ كَـانَ بَاكِيًـا يَبْكِ ... هـذِي رِكـابُ الشّرَى بِلا شَـكِّ
فَمِـنْ ظُهُـورِ الرِّكـابِ مُعْملةٌ ... إلى بُطـونِ الرُّبَـى إلـى الفَلَكِ
تَصَدّعَ الشّمْـلُ مثلمـا انْحَدَرَتْ ... إلـى صُبـوبٍ جَوَاهِـرُ السِّلْكِ
كُـنْ بالّذي حدَّثُـوا عَلى ثِقَـةٍ ... مـا فِـي حَدِيثِ الْفِراقِ مِنْ إفْكِ
من النوى قَبـلُ لم أَزَلْ حَـذِرًا ... هَذَا النَّـوى جَـلَّ مَالِكَ الْمُلْكِ

الملاك في هذه اللقطة/النص كبير جدًا، أرض متسعة، يضجُّ الباكون في مبيتهم، يُحملون على ركاب لا تعرف الفتور في سيرها، تلج الأرض إلى أبعد أغوارها، تفرّقَ الشمل فيها مثلما تفترق حبّات الجواهر المنظومة في سلك إذا انقطع، ولمواصلة الإخراج الشعري، ينبه الشاعر إلى أن الحديث عن فراق الأحبة لا كذب فيه، وكأنه ينتقل عبر الروايات المروية له؛ لهذا كان حذرًا من بُعْد الأحبة وفراقهم، إذ استطاع المصور

إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث في أثناء تصويره الفيلم، ونقل صورته الدرامية وما يصاحبها من فراق وبُعْد.

الخاتِمــة:

كشف البحث ظاهرة التشكيل البصري في نسج النص الشعري، وتحليل صوره بوساطة اللقطة السينمائية، على الرغم من عدم معرفة الشاعر الأندلسي آنذاك بماهية السينما والدراما، غير أن المنهج البلاغي، ولاسيّما أسلوب البيان ساعد الشعراء القدماء على جعل الصورة مرئية أمام المتلقي، وكأنه يشاهدها على شاشة التلفاز بالمفهوم المعاصر، فضلًا عن ذلك فإنَّ زوايا الكاميرا السينمائية أعطت بُعدًا جديدًا بانفتاح النصوص على المعاني والدلالات التي تساعد المتلقي على فتح مغاليق النصوص، وتأويل قراءتها بتقنية المشاهد الدرامية، وتتابع الأحداث فيها وتناميها؛ لتضمن الموضوعية والشمولية، التي تعضد اللقطات الشعرية بالمشاهد المرئية.

الحواشي:

(1) الصورة: 17.
(2) الصورة، المكونات والتأويل: 7.
(3) الشعر والكتابة ، القصيدة البصرية: 5.
(4) جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: 11.
(5) بحث في العلامة المرئية: 28.
(6) سحر الكتاب وفتنة الصورة: 437.
(*) التسنين: المراد به (لغة مسننة) أي أودعها الاستعمال الإنساني قيمًا للدلالة والتواصل والتمثيل. يُنظر: السيميائيات مفاهيمها وتجلياتها: 118.
(7) المصدر نفسه: 127.
(8) بدوي الجبل، بلاغة القصيدة وتشكيلها البصري: 173.
(9) المصدر نفسه: 175.
(10) كتابة النقد السينمائي: 55.
(11) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 231.

(12) يُنظر: قوعد اللغة السينمائية: 25.
(13) يُنظر: المصدر نفسه: 25.
(14) يُنظر: المصدر نفسه: 35.
(15) معجم الفنّ السينمائي: 71.
(16) الإحاطة في أخبار غرناطة: 25/1.
(17) المصدر نفسه: 151/2.
(18) المصدر نفسه: 58/3.
(19) المصدر نفسه: 5/4-6.
(20) كتابة النقد السينمائي: 35.
(21) الإحاطة في أخبار غرناطة: 28/1-29.
(22) المشايخ: سهل غرناطة، أو الخندق العميق. يُنظر: المصدر نفسه: 28/1.
(23) المصدر نفسه: 165/2.
(24) عقيق: وادٍ بالحجاز كأنه عُقَّ: أي شُقَّ، وفي بلاد لعرب مواضع كثيرة تسمى العقيق، ويقال لكل ما شقّه ماء السبيل في الأرض فأنهره ووسَعه عقيق. يُنظر: لسان العرب، مادة (عقق).
(25) الإحاطة في أخبار غرناطة: 170/3.
(26) المصدر نفسه: 119/4.
(27) نهج البلاغة: 590.
(28) كتابة النقد السينمائي: 35.
(29) الإحاطة في أخبار غرناطة: 106/1.
(30) المصدر نفسه: 217/2.
(31) المصدر نفسه: 31/3.
(32) كتابة النقد السينمائي: 35.
(33) معجم الفن السينمائي: 105.
(34) الإحاطة في أخبار غرناطة: 105/1.
(35) المصدر نفسه: 172/2.
(36) المصدر نفسه: 17/3.
(37) المصدر نفسه: 104/4.
(38) معجم الفن السينمائي: 105.
(39) الإحاطة في أخبار غرناطة: 105/1.
(40) المصدر نفسه: 155/2.

مصادر البحث ومراجعه:

- الإحاطة في أخبار غرناطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد بن أحمد الشهير بلسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ)، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 2003.
- بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، مجموعة مو، ترجمة: د. سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت – لبنان، 2012.
- بدوي الجبل، بلاغة القصيدة وتشكيلها البصري، دراسة تأسيسية لشعرية الشعر، عصام شرتح، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)، محمد الصفراني، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2008.
- جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنِّ التشكيلي والشعر، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010.
- سحر الكتاب وفتنة الصورة من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، د. مازن عرفة، تكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق – سوريا، 2007.
- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، سوريا، 2012.
- الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، طرَّاد الكبيسي، بحوث المربد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.
- الصورة، جاك أومون، ترجمة: ريتا الحوري، مراجعة: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، 2013.
- الصورة، المكونات والتأويل، غي غوتيي، ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2012.
- قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1997.
- كتابة النقد السينمائي، تيموثي كوريجان، ترجمة: جمال عبد الناصر، مراجعة: هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (ت 711هـ)، دار صادر، ط7، بيروت، 2011.
- معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1973.

- نهج البلاغة، المختار من كلام أمير المؤمنين، علي بن أبي طالب (عليه السلام)(ت 40هـ)، جمع: الشريف الرضي (ت 406هـ)، تحقيق: السيد هاشم الميلاني، الناشر: العتبة العلوية المقدسة، ط1، النجف الأشرف، 2011.