المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والإجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العـــدد 17 أيـار 2025
No.17 May 2025

اللّقطة السّينمائيّة في الشّعر الأندلسيّ

م.د عبد الحافظ خلف صالح
مديرية تربية نينوى
drhafudh10@gmail.com

الملخّص:

قامت السينما منذ ظهورها باقتحام جميع الفنون الأدبيّة، مثل القصّة والرواية والمسرح والشعر، إذ بثّت الروح من جديد في تلك الفنون، وجعلت في الخطابات الأدبية أثرًا بالغ الأهمية، ولكن هذا التأثير لم يكن من جهة واحدة؛ لأنّ الفنون الأدبية أعطت جمالياتها الأدبية للسرد السّينمائيّ، ولاسيما النص الشعري، الذي لا تكاد السينما تتخلى عنه، ومن جانب آخر نرى أنّ الشّعر العربيّ الحديث لم يكن بعيدًا عن موجة التأثير، لذا فالقصيدة بشكل عام نتاج أدبي يشبه الفيلم، والشّاعر والسّينمائيّ يتّفقان في تحويل المعاني صورًا، وتوليد المعاني الجديدة من خلال هذه الصور، لذا فالعلاقة بين الشّعر و السّينما علاقة فنيّة و ثقافيّة عميقة؛ و من هنا فإنّ القصيدة الأندلسيّة ليست ببعيدة عمّا كلّ ما سبق، ما دامت هي سلسلة لمثيلتها المشرقيّة و امتداد لها، إذ تميّزت بحسٍّ تصويريٍّ عالٍ جعله قريبًا من المشهد السّينمائي، حتّى و إن لم يكن هنالك سينما في ذلك العصر، فقد وظّف الشّعراء الأندلسيّون تقنيّات بصريّة و سرديّة أقرب ما تكون إلى اللّقطة السّينمائيّة، التي يمكن فهمها من زاوية السّمات البصريّة المُشاهدة، أي كيف استعمل الشّعراء تقنيّات تشبه ما تفعله الكاميرا في السّينما، إذ اعتمدوا على الوصف الدّقيق للمَشاهد، و الحركة داخل النّص، و التّنقّل بين زوايا مختلفة، مما جعل قصائدهم تبدو و كأنّها مشاهد حيّة، و على هذا النّحو يهدف البحث إلى تقريب الرّؤية الشّعريّة من الرّؤية السّينمائيّة الملموسة، من خلال بعض اللّقطات المتلائمة مع النّص الشّعري لمجموعة من الشّعراء الأندلسيين.

كلمات مفتاحيّة: اللّقطة، المونتاج، الشّعر الأندلسي، التأثيث، الكاميرا.

The cinematic shot in Andalusian poetry

L.D. Abdel Hafedh Khalaf Saleh
Nineveh Education Directorate.

Abstract:

Cinema, since its inception, has invaded all literary arts, such as short stories, novels, theater, and poetry, breathing new life into these arts and making a very important impact on literary discourses. However, this impact was not from one side; because literary arts gave their literary aesthetics to cinematic narrative, especially poetic text, which cinema hardly abandons. On the other hand, we see that modern Arabic poetry was not far from the wave of influence. Therefore, the poem in general is a literary product similar to a film, and the poet and the filmmaker agree on transforming meanings into images and generating new meanings through these images. Therefore, the relationship between poetry and cinema is a deep artistic and cultural relationship. Hence, the Andalusian poem is not far from all of the above, as long as it is a series of its Eastern counterpart and an extension of it, as it was distinguished by a high sense of imagery that made it close to the cinematic scene, even if there was no cinema in that era, as the Andalusian poets employed visual and narrative techniques that were as close as possible to the cinematic shot, which can be understood from the perspective of the visual features seen, that is, how the poets used techniques

similar to what the camera does in cinema, as they relied on the precise description of the scenes, movement within the text, and moving between different angles, which made their poems appear as if they were live scenes, and in this way the research aims to bring the poetic vision closer to the tangible cinematic vision, through some shots that are compatible with the poetic text of a group of Andalusian poets.

Keywords: shot, montage, Andalusian poetry, furnishing, camera.

التمهيد:

1ـ اللقطة السّينمائيّة:

يتحدد المعنى اللّغوي للفظ اللّقطة في التقاط الشيء وأخذه مرّة واحدة اعتمادًا على البناء الحرفي للمفردة التي جاءت مصاغة على وزن اسم مرّة، فقد جاء في لسان العرب: "اللّقط: أخذ الشيء مِنَ الأرْضِ، لقطه يَلْقُطُهُ لقطًا و التقطه: أَخَذَهُ مِنَ الأرضِ"[1]، و في المعنى الاصطلاحي تُعدُّ اللقطة الوحدة الصغرى في الفنّ السينمائيّ، إذ يقوم البناء الفيلمي غالبًا على اللقطات المتقطّعة، لذا تجلّت اللقطة السينمائيّة داخل النص الشعري منذ أن دخل السرد الحكائيّ المتميّز بطابع من التقنيات السينمائيّة داخل النص الشعري بكثافة وسرعة فائقة، و قد تحقّق ذلك خلال العهود الأخيرة، مما جعلها تُعرف بـــ(قصيدة اللقطة السينمائيّة)[2].

وبما إنّ مصطلح اللّقطة يعني التقاط صورة وأخذ قطعة محدّدة من مشهد أو ملمح مُعيّن وإيداعه في الذاكرة؛ لذا جاء هذا المعنى متوافقًا تمامًا مع المعنى اللّفظيّ للمفردة، بعد ظهور فنّ السّينما وإنتاج الأفلام والمسلسلات دخلت هذه المفردة إلى حقل دلالي آخر، مما أكسبها معنًى آخرَ ليس ببعيدٍ عن المعنى الأوّلي لهذه الكلمة.

وما نعنيه باللّقطة السينمائية هنا، هي الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، وتُعدّ اللّقطة السينمائيّة أصغر وحدة تصويريّة زمنيًّا في صناعة الأفلام، وهي ما يُعبّر عنها إنجليزيًّا بـ (Shot)، وفرنسيًّا بـ (Plan)، فاللّقطة هي تقنيّة جماليّة يوظّفها الشّاعر ليقارب الشّعر بأسلوب السّينما، إذ يصوّر مشهدًا شعريًّا و كأنّه لقطة مرئيّة من فيلم، تمكّن القارئ من رؤية الصّورة الشّعريّة بوضوح، فتخلق حالة من التّخييل البصريّ الحيّ[3]، فتعزّز من الأثر الدّراميّ و الوجدانيّ للنصّ بشكلٍ عامٍّ.

2ـ اللّقطة السّينمائيّة و اللّقطة الشّعريّة:

اللقطة السّينمائيّة هي المشهد أو المنظر الذي تلتقطه عدسة التصوير أو منظر في التصوير الضوئي، ومن جانب آخر يقصد باللقطة على إنّها "الصورة المفردة التي تراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، وبخلاف الصورة الفوتوغرافية فإنّ اللقطة المفردة يمكن أن تحوي عددًا من الأحداث، كما يمكن أن يتحرك الكادر الذي يحتوي الصورة، فقد تظهر لقطة راعي بقر في بار، يمكن أن نشرع في

---

[1] لسان العرب، محمّد بن مكرم بن عليّ، أبو الفضل جمال الدين بن منظور(تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمّد أحمد حسب الله، هشم محمّد الشاذلي، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط1، 1998: 365/1.

[2] يُنظر: كتابة النقد السّينمائيّ، تيموثي كوريجان، ترجمة: جمال عبد النّاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ، القاهرة، مصر، ط1، 2003: 52.

[3] يُنظر: التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950 ــ 2004)، بحث في سمات الأداء الشّفهي (علم تجويد الشّعر)، د. محمّد الصّفرانيّ، المركز الثّقافيّ العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008: 231.

تكبير صورته بتحريك الكاميرا نحوه، وعندما تتحول الصورة إلى أخرى من زاوية أخرى ـــ من الجانب الآخر من البار مثلًا - حيث نرى الراعي من منظور جديد، فإنّ الفيلم ينتقل ـــ بعد القطع ـــ إلى لقطة ثانية، وهما خواصهما الفوتوغرافية، و إطارها المتحرك"[1]، فـــ"اللقطة تتكون من مجموعة من الصور تعرض تباعًا بشكل سريع لكي تنقل الإحساس باستمرارية الحركة، فالصورة هي ثابتة ليس لها زمن محدد، والمشهد قد يُرى من عدة لقطات تركب على بعض، وبالتّالي فإنّ اللقطة هي الوحدة الأساسية في صنع أي فيديو أو فيلم"[2]، ، أمّا إن أردنا أن نفسّر اللقطة من الجانب الشعري فالفاعلية الأساسيّة للصورة السينمائيّة داخل النص الشعري "منذ بدء عملية الإبداع الشعري والسرد الحكائي، ويبدو أنّ المحاولات الأولى للسرد كانت عن طريق السرد الصوري الأيقوني، ثمّ تحول بعد ذلك إلى السرد اللغوي، وتغيرّت اللغة من شكلها الصوري الأيقوني إلى الشكل الرمزي إلى شكل أكثر تجريداً ومرونة متمثلًا بالحروف والكلمات، وأضحى التصوير الفوتوغرافي داخل الشعر ضروريًّا، بوصفه تقنية سينمائية فاعلة متداخلة مع فنون متعدّدة، لكنّها تبقى عائدة إلى أصلها السينمائي، وللصورة أثر إيديولوجي فكري وتقاني على المتلقي، فهي تحاور وجدانه وأحاسيسه"[3]، ولو تتبّعنا الصّورة الشعريّة التي تتضمنها أكثر القصائد لرأينا أنّ "مفهوم اللقطة السينمائيّة يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة، التي تُعرّف بأنّها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تكون منها صورة شعريّة ممثلة لقطة فنية خاطفة، إن كان الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من الصور/اللقطات الشعرية المتضامّة إلى بعضها"[4]، وعلى نفس المسار نرى أنّ اللقطة الشعريّة تتطابق مع اللقطة السينمائيّة من حيث الصورة التي تظهر عن طريق الرؤية البصريّة، وكما إنّها تعرف في اللغة الأدبيّة "أصغر وحدة تعبيريّة يمكن أن تتكوّن منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويريّة خاطفة"[5]، لذا نلاحظ أنّ الشّاعر ـــ بقصد أو من دون قصد ـــ قد يتمكّن من استخدام التقنيات السينمائيّة بهدف التعمّق في الرؤية الشعريّة، كما إنّ "المخرج السينمائي، يستهدف النتيجة النهائيّة ــ التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي ـــ هكذا يستخدمها الشاعر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي"[6]، و من هنا تلتقي اللّقطة السينمائيّة باللّقطة الشعريّة، مكوّنةً مشهدًا شعريًّا/ سينمائيًّا متكامل الأركان.

3ــ الشّعر و السّينما:

قامت السينما منذ ظهورها باقتحام جميع الفنون الأدبيّة، مثل القصّة والرواية والمسرح والشعر، إذ بثّت الروح من جديد في تلك الفنون، وجعلت في الخطابات الأدبية أثرًا بالغ الأهمية، ولكن هذا التأثير لم يكن من جهة واحدة؛ لأنّ الفنون الأدبية أعطت جمالياتها الأدبية للسرد السينمائي، ولاسيما النص الشعري، الذي لا تكاد السينما تتخلى عنه، فالسينما من خلال الروح الشعريّة تتحلّى وتتزيّن وتكون أكثر جاذبيّة.

تبدأ علاقة الشعر بسائر الفنون حيث "الأدب فنّ قوليّ بأنواعه المتعددة من شعر وقصة ورواية ومسرحية، وهذا الأدب، وبخاصة الشّعر يلتقي في دائرة التشكيل الفنّي مع فنّ الرّسم وهو فنّ تصويريّ، ويلتقي مع فنّ الموسيقى وهو فنّ صوتيّ، ويلتقي مع فنّ النحت وهو فنّ تشكيليّ تجسيميّ"[7]، كما توجد علاقة ارتباطيّة قويّة جدًّا بين الشّعر والسّينما، و لا يخفى إنّ ثنائيّة الشّعر والسّينما لها تاريخ عريق،

---

[1] كتابة النّقد السّينمائيّ: 55.
[2] منهج صناعة الأفلام (حرف و فنون الفديو)، مصطفى يوسف، مؤسّسة دروسوس، القاهرة، د.ط، 2017: 44.
[3] المعالجات السينمائيّة في الشّعر، فائز الشّرع (الوقائع التي لا تجيد رسم الكتابة) أنموذجًا، ياسر علي عبد الخالدي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي، القادسيّة للعلوم الإنسانيّة، جامعة القادسيّة، مج18، الإصدار 2–3، 2015 م: 624.
[4] التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث : 231.
[5] شعر غازي القصيبي دراسة فنيّة، محمّد الصّفرانيّ، مؤسّسة اليمامة الصحفيّة ــ سلسلة كتاب الرّياض ع 107، الرّياض، السّعوديّة، ط1، 2002: 169.
[6] من أوجه الحداثة في الشّعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الآداب، بغداد، ع 3، 1966: 59.
[7] التقنيات السّينمائيّة في قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل، حنان بومالي، مجلة العاصمة، كيرالا، الهند، 2017: 137.

فالإنسان الإغريقي عندما كان يريد التّعبير عن مشاعره يلجأ إلى التغنّي بالكلمات والرقص والتمثيل الصّامت، ومن ثمّ رسم هذه اللقطات على المغارة، أمّا في عصرنا الحالي ظلّت الدراسات حول علاقة الشّعر بالسّينما تزداد وتنتشر حتى عُرفت هذه الظاهرة بسردية الشّعر السّينمائي أو السّرد السينمائيّ[1]، و يُعدّ الفن السينمائي من الفنون التي حرصت القصيدة العربية المعاصرة على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة، لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنيّة جديدة، تجعلها قادرة على بلورة ما يستجدّ عليها من دلالات ورؤى معاصرة (الفن السابع)، الذي تعالق بدوره مع الشّعر واستمدّ منه بعض تقنياته التعبيريّة، مثل الكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثّر والتأثير، والأخذ والعطاء، ومن جانب آخر نرى أنّ الشّعر العربيّ الحديث لم يكن بعيدًا عن موجة التأثير بالحركة الإماجية، وبناء علاقة وطيدة بالتقنيات السّينمائيّة، فقد تعلّم الشّاعر العربيّ المعاصر الكثير من تجربة الإماجيين، ولكنّه ولاريب تعلم الكثير من الأسلوب السّينمائيّ، إنه يستخدم ما يُسمى في الأفلام بالمونتاج، إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانًا على نهج سرياليّ، والسّرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السّينمائي، ولا تُجافى الحقيقة حين يقال أنّ المشابهة قوية بين الفنّ السّينمائيّ والفنّ الشّعريّ، بل الأدب بشكل عام؛ لأنهما يقومان معًا على الخطاب البصريّ أو الخطاب بالصورة[2]، يقول الكساندر أستروك: إنّ ما نراه على الشاشة هو رؤية الفنان الذي يرسم لوحة أو الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يد المصور مثل القلم في يد كاتب الرواية أو الشاعر ؛ لذلك فهو يُسمي السينما الجديدة بـــ(سينما الكاميرا/ القلم)، كما يرى أنّ السينما يجب أن تتحرر من مبدأ الصورة من أجل الصورة؛ لكي تصبح كاللغة تمامًا، ويتم توظيفها للتعبير عن أرقّ المشاعر الإنسانيّة، مثلها كمثل الكلمة المكتوبة، فكما يُكوّن الأديب فقراته من جمل أدبية يكوّن المخرج المشهد من لقطات، والجملة هنا تساوي اللقطة، والفقرة تساوي المشهد[3]، لذا فالقصيدة نتاج أدبي يشبه الفيلم، والشّاعر والسّينمائيّ يتّفقان في تحويل المعاني صورًا، وتوليد المعاني الجديدة من خلال هذه الصور، لذا فالعلاقة بين الشّعر و السّينما علاقة فنيّة و ثقافيّة عميقة؛ لأنّ كليهما يعملان على التّعبير الجمالي و التأثير العاطفي، لكن بأساليب مختلفة، و مع ذلك وُجدت نقاط التقاء بينهما كما وضّحنا.

4ــ في الشّعر الأندلسي:

الشّعر الأندلسيّ هو أحد فروع الشّعر العربيّ، نشأ وتطوّر في الأندلس، منذ فتح المسلمين لها عام(711م)، وحتى سقوطها عام (1492م)، فهو ذلك الشّعر الذي صاحب وجود المسلمين في هذه البلاد، فالمسلمون الذين أسهموا في جيش الفتح انتموا إلى هذه الأصول المشرقية، من ثم كانوا يستشعرون دومًا انتماءهم إلى الأصل المشرقي والأدب المشرقي، فبدهي إذًا أن يكون هذا الأدب الذي حمله الفاتحون معهم إلى بلاد الأندلس هو الأدب العربي في أنضج أشكاله تطورًا في المشرق، ومعنى ذلك أنّ مهمة التطوير لهذه النصوص ستبنى على آخر أشكال هذا الأدب المشرقي، الأمر الذي يجعل مهمة التطوير أيسر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد أتيح للأدب العربي في الأندلس ما لم يتح له في المشرق، على رأسها تلك الطبيعة الخلّاقة التي حباها الله إياها[4]:

يا أهـــلَ أَندلُـــسٍ للـــهِ دَرُّكُـــــــمُ ماءٌ وَظِلٌّ وَ أَنهارٌ وَ أَشجارُ

ما جَنَّةُ الخُـــــــلدِ إلّا فِـي ديَارِكُم وَلَو تَخيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختـارُ

لَا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أَن تَدْخلُوا سَقَرًا فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّارُ

---

[1] يُنظر: الكاميرا الشّعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة، زينب دريانورد و رسول بلاوي، مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، طهران، أكاديمية العلوم الإنسانيّة و الدراسات الثّقافيّة، ع 2، 2018: 51.

[2] يُنظر: التّشكيل البصري: 230.

[3] يُنظر: التقنيات الدّراميّة و السّينمائيّة في البناء الشّعري المعاصر، محمّد عجور، دائرة الثقافة و الإعلام، الإمارات العربيّة المتّحدة، د.ط، 2010: 24.

[4] ديوان ابن خفاجة، تحقيق: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2006: 133 – 134.

و يتميّز هذا الشّعر بتأثّره بالبيئة الأندلسيّة الجميلة، من طبيعة خلّابة، وتعدّد ثقافي، وانفتاح حضاري، و من الظواهر التي تسترعى نظر الباحث في الشعر الأندلسي، ظاهرة شيوع الشّعر بين عرب الأندلس على اختلاف طبقاتهم، فالشّعر في الأندلس لم يكن وقفًا على الشّعراء وحدهم، وإنّما شاركهم في نظمه، وإلى حد الإجادة أحيانًا، كثيرون من أهل البلاد، على اختلاف أهوائهم ومشاربهم، وبعد ما بينهم وبين الأدب، من حيث أعمالهم وتخصصاتهم، وقلّما خلت ترجمة أندلسي من شعر منسوب إليه، سواء أكان المترجم له أميرًا، أو وزيرًا أو كاتبًا، أو فقيهًا، أو نحويًّا، أو فيلسوفًا، أو طبيبًا، أو غير ذلك، ولعلّهم كانوا مدفوعين إلى ذلك بما فُطروا عليه من محبة الشّعر، و تكوينهم الثقافي المؤسس على العلوم العربية و آدابها، تمّ بطبيعة الأندلس الجميلة، وبكل ما يضطرب فيها مما يحرك العواطف ويستثير الخيال[1].

وقد نظم الأندلسيون في جميع الشعر العربي، وزادوا عليها بعض فنون اقتضتها ظروف بيئتهم وأوضاع مجتمعهم، ويمكن تقسيم الفنون التي قالوا الشعر فيها إلى ثلاث مجموعات: الأولى مجموعة الفنون التقليدية التي جاروا فيها شعراء المشرق، وإن اختلفت طريقة التعبير فيها عندهم في بعض أجزائها، وهذه الفنون هي الغزل، والمدح، والرثاء، والحكمة والزهد والاستعطاف، والهجاء والمجون، والثانية مجموعة الفنون التي لا تخرج عن كونها من الفنون التقليدية أيضًا، ولكنّهم توسّعوا بالقول فيها، لوجود مقتضيات هذا التوسع ودواعيه في مجتمعهم، و تتمثل هذه الفنون في الحنين، وشعر الطبيعة، ورثاء المدن، والممالك، والشعر العلمي، والثالثة مجموعة الفنون الشعرية المُحدثة التي لم يسبقوا إليها، وهذه هي الموشحات والأزجال، وشعر الاستغاثة أو الاستنجاد وكل فنون الشعر الأندلسي تجمع بينها سمات عامة مشتركة، ثم ينفرد كل من بعد ذلك بسمات خاصة تميزه وفقًا للطبيعة،- فمن سمات الشعر الأندلسي العامة غلبة الوصف الشعري والخيال عليه، والميل في طرائق التعبير إلى الأساليب البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، وإلى بعض الأساليب البديعية، كالطباق والمقابلة، وحسن التعليق، والمبالغة، و إن كانوا يخرجون بها أحيانًا إلى الغلوّ، وأغلب معانيهم تتسم بالجدّة والطرافة، أما ألفاظهم فتتميز بالسهولة والوضوح والعذوبة، وقلّما يعثر الإنسان في شعرهم على لفظة حوشية غريبة أو لفظة تنبو عن الذوق، أو تعاف الأذن صوتها[2]، هذا عن أهم الصفات العامة أو المشتركة في شعرهم.

إنّ الانفتاح الشعري على الفنون الأخرى والتعالق المنتج بينهما، وفّر للشعر تقانات جديدة مرتبطة حداثيًّا بالوعي والتطور الفكري وفي الجوانب كافة، لاسيّما الفنون الأدبيّة و الفنون الجميلة، ما منح الشعر فرصة التعبير عنها، على عدّ الشاعر كائنًا يتأثر ثم ينتج ويؤثر، فقد أصبح المبدع أقرب إلى شروط ومتطلبات الاختراعات العصريّة التي يواكبها، أو أقرب إلى علم الإبداع والتطوير، إذ يصبح المبدع نفسه جزءًا من هذا التطور، ومظهرًا من مظاهر تحققه[3]، فضلًا عن أنّ التداخل المستمر بين الأجناس الأدبية، من شأنه أن يعلي من قيمة النص الشعري، وإطلاق عنان الخيال الفاعل واللامتناهي في فضاءات التصورات الذهنية لتكوين وتشكيل ما هو موازٍ للحالة الشعرية، التي تجول في خبايا الشاعر، وذلك كله متأتٍّ من اللغة الشعرية والخيال الواعي والخصب، والممارسة الشعرية الواعية والهادفة.

كذلك للتطور الفنيّ للقصيدة العربية من حيث التحولات الفنية والشكلية للقصيدة، الأثر البالغ في تصاعدية الجمال الإيقاعي، من خلال خلق مساحة تعبيرية أكبر للتشكيل البصري المنزاح عن القصيدة العمودية القديمة، بوصفها علاقة تفاعل بين قصديّة الشّاعر في كلماته وأساليبه الفنية، و إدراك المتلقي

---

[1] يُنظر: الأدب الأندلسي، موضوعاته و فنونه، مصطفى محمّد الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2014: 13.

[2] يُنظر: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول و الإمارات (الأندلس)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1989: 122.

[3] يُنظر: غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفيّة الثالثة، د. محمود الضبع، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2014: 172.

لبنية النص، واكتشاف جمالياته الكامنة وراء التشكيل البصري والإبداعي اللغوي لوعي الشاعر[1]؛ لأنّ القصيدة ماهي إلا صورة أراد الشاعر أن يصوغها بطريقة ووسائل، يُجيد استعمالها كاللغة بأنساقها وإيقاعاتها وجمالها؛ ولأنّ الصورة تشكيل نفسيّ قبل أن تتجلى في شكلها الفنّي والجماليّ[2]، وبما أنّ الأدب والفنون هي نتاجات إنسانيّة نابعة من الإحساس بالحاجة إليها، فمن البدهي أن يحدث تلاقح بينها عن قصديّة تامة لإنتاج ما هو كفيل بإشباع الرؤية الإبداعيّة نتاجًا جديدًا مغايرًا، وكسر الرتابة المملّة والانزياح بالأعراف والتقاليد الفنية بعيدًا عن التأطير والتعقيد، إلى مساحة جمالية مطلقة تسهم في تطور النص الأدبي الشعري، وتعزز من حضوره، وتعلي من شأنه وتثريه جماليًّا وفنيًّا وموضوعيًّا، ليتماشى مع الوعي الحداثي المتسارع في التطور، والمنفتح على التقانات الحديثة والاندماج معها شعريًّا، ومواكبة الحياة الأدبية الفاعلة في الحياة الإنسانيّة، فالشّعر هو الفنّ النبيل الوحيد الذي من الممكن أن يتواجد في الفنون كلّها، وأن يستقي منها ما يشاء، وأن يؤثّر فيها بعد أن يتأثّر بها.

ومن الملاحظ أن حركة تطور الشعر العربي تنبثق من شرطين، أحدهما أن يُسبق التطور باحتكاك فكري مع الثقافات والآداب الأخرى، والآخر هو أن يتوفر للشعراء قدر كبير من الحرية التي تتيح لهم أن يعبروا عن تجاربهم، لذلك نلحظ بأنّ تجربة الشاعر الحديث تجربة ممتازة بتفردها، وبخصوبتها الفكرية والشعورية، وهذا كله يقوم على البراعة واللغة الشعرية المغايرة والخيال اللامتناهي، كذلك الثقافة وبضمنها الشعر وسائر الفنون، مسؤولة عن صنع مزاجنا ومعرفتنا وخبرتنا[3]، ويستمر التداخل لإنتاج كل ما من شأنه أن يحلّق بالنص الشعري بعيدًا، في فضاءات التجديد الإبداعي والفني والجمالي، حتى صار من المعتاد عند الباحثين أن يمهّدوا بتذكرة تاريخية لموضوعاتهم للإحاطة - قدر الإمكان - بدوافع أو أسباب وجود ظاهرة ما، أو مراقبة سلسلة تطوراتها ، لكن مع الشعر فالاحتكام تاريخيًّا يُعدُّ أمرًا معقّدًا لصعوبة تقصي الحدود التاريخية[4]، فالصلات المتداخلة للفنون ليست تأثّرات تنطلق من نقطة معينة ثم تحدد تطور بقية الفنون.

إنّ هذا التغيير البنائي للنص الشعري والانفتاح على الفنون الأخرى هو تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الإطار، ويتطور بالمنحى الشعري وبالجوهر إلى أرقى مستوى يمكن أن يصل إليه الشعر، فمن ناحية الجوهر غلب على الشعر المستوى الدرامي، فصار أكثر ارتباطًا بالحياة واندماجًا في قضايا الإنسان الكبرى بها، وأمّا من حيث الإطار، فقد سيطر المنحى التشكيلي سيطرة صارت معها القصيدة عملًا مناوئًا بحقّ للفنون التشكيلية المعروفة، كالتصوير والنحت وما أشبه ذلك.

و من هنا، فإنّ القصيدة الأندلسيّة ليست ببعيدة عمّا كلّ ما سبق، ما دامت هي سلسلة لمثيلتها المشرقيّة و امتداد لها، إذ تميّزت بحسٍّ تصويريٍّ عالٍ جعله قريبًا من المشهد السّينمائي، حتّى و إن لم يكن هنالك سينما في ذلك العصر، فقد وظّف الشّعراء الأندلسيّون تقنيّات بصريّة و سرديّة أقرب ما تكون إلى اللّقطة السّينمائيّة، التي يمكن فهمها من زاوية السّمات البصريّة المُشاهدة، أي كيف استعمل الشّعراء تقنيّات تشبه ما تفعله الكاميرا في السّينما، إذ اعتمدوا على الوصف الدّقيق للمَشاهد، و الحركة داخل النّص، و التّنقّل بين زوايا مختلفة، مما جعل قصائدهم تبدو و كأنّها مشاهد حيّة، و يمكننا القول أنّ الشّعر الأندلسيّ قد جمع بين الكلمة و الصّورة، و الحركة و الموسيقى، مما جعله قريبًا من الفنّ السّينمائي في تقنيّاته و إن اختلف الزّمن، لذا قمنا بتطبيق المفاهيم السّينمائيّة على المفردات التي تتجلى في النّصوص

---

[1] يُنظر: تضاريس اللغة و الدلالة في الشّعر العربي المعاصر، د. إبراهيم نمر موسى، عالم الكتب الحديث للتوزيع و النشر، الأردن، ط1، 2013: 5.

[2] يُنظر: ظاهرة الشّعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، مراجعة و تقديم: نجيب العوفي، شركة النشر و التوزيع، ط 1، 2002: 12.

[3] يُنظر: التفاعل في الأجناس الأدبيّة، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثريّة القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريًّا، بسمة عروس، مؤسّسة الانتشار العربي، فلسطين، ط1، 2010: 12.

[4] يُنظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2007: 46.

الشّعريّة، و إظهار بعض اللّقطات الشّعريّة التي تتناغم مع الأسلوب السّينمائي، و على هذا النّحو تهدف الدّراسة إلى تقريب الرّؤية الشّعريّة من الرّؤية السّينمائيّة الملموسة، من خلال بعض اللّقطات المتلائمة مع النّص الشّعري لمجموعة من الشّعراء الأندلسيين، الذين تمّ اختيارهم على أساس اختلاف عصورهم و طاقاتهم الشّعريّة، و تنوّع طريقة عرضهم للصور الشّعريّة و الوصف المُشاهَد ، و ذلك عبر مبحثين، هما: (اللّقطة القريبة، و اللّقطة البعيدة).

المبحث الأوّل: اللقطة القريبة:

إنّ اللقطة القريبة في الشّعر هي تقنيّة أدبيّة تُستخدم لإبراز تفاصيل دقيقة أو لحظة معيّنة، وكأن الشّاعر يقرّب العدسة إلى مشهد معين ليمنح القارئ رؤية أكثر دقة وتأثيرًا، فهي اللقطة التي تقوم بالتصوير عندما تكون عين الشاعر/الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره[1]، الأمر الذي يجعلها تبدو كبيرة على الشاشة، وهي بالنسبة للإنسان عبارة عن اللقطة التي تعرض الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة للأشياء هي اللقطة تظهرها بحجم كبير، وكونها تضخّم حجم الشيء مئات المرات فإنّها تميل إلى رفع أهميّة الأشياء، وتوحي في الغالب بمغزًى رمزيّ[2]، إذ يمكنها "أن تقول للجمهور في تأثيرها: انظر هنا.... شاهد ما يحدث الآن"[3].

ويبدو استخدام تقنيّة اللقطة القريبة في تجسيد الرؤية الشّعريّة ماثلًا في الشّعر الأندلسي، إذ وجدناها بشكلٍ مكثّفٍ تبرز المشاعر العميقة التي يعيشها الشاعر بمختلف أحوالها، مشاعر حنين، مشاعر فراق، مشاعر اشتياق إلى الأهل والديار وغيرها، و قد اعتمد الشّاعر على أكثر من تقانة في رسم صورته الشّعريّة/ لقطته، ومن بين تلك التقانات هي اللّون، الذي يُعدّ أداةً دلاليّة و جماليّة تعبّر عن المشاعر، و ترسم أُطر اللقطة وتحديد أبعادها و دلالتها، فهي لم تعد مجرّد وصف بصريّ، بل صارت من معزّزات الصّورة الشّعريّة، و تسهم في توصيل الجوّ النّفسيّ للنص، فاللّون يضفي على النّص قدرًا كبيرًا من العناصر الجماليّة، و إضاءات تعطي أبعادًا و قيمًا فنيّة للقطة في القصيدة، فهو "المادّة الأساسيّة للتصوير"[4]، وبائتلافه مع بقيّة العناصر المكوّنة للقطة يعطي بُعدًا آخر لها، و إنّ استخدامه في السّياقات الأدبيّة يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السّامع، من خلال التّشكيل اللغويّ الذي يصوّر أفكار الأديب و انفعالاته، و في هذا المعنى نجد ابن خفاجة يرسم لنا لقطة يصف فيها نهرًا، يقول[5]:

لِلهِ نَهْرٌ سَـــــالَ فِـــــي بَطْـــحَاءِ	أَشْهَى وُرُودًا مِن لُمَـــى الحَسْنَاءِ
مُتَعَطِّفٌ مِثْلَ السِّـــــوارِ كَأَنَّـــــهُ	وَالزّهرُ يَكنُفُهُ مَجَـــرٌّ سَمَـــــــاءِ
قَدْ رَقَّ حَتّى ظُنَّ قُرصًا مُفـــرَغًا	مِنْ فِضَّةٍ فِي بُـــــردَةٍ خَضْـــــرَاءِ
وغَدَتْ تَحُفُّ بِهِ الغُصُوْنُ كَأَنّهَـا	هُدبٌ يَحُفُّ بِمُقْـــــــــــــلَةٍ زَرْقَاءِ
وَ لَطَالَمَا عَاطَيْتُ فيهِ مُدامَـــــــةً	صَفْرَاءَ تَخْضِبُ أَيْدِي النَّدْمَـــاءِ

[1] يُنظر: معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 1973: 71.
[2] يُنظر: فهم السّينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر عليّ، دار الرّشيد للنشر، وزارة الثّقافة و الإعلام، العراق، ط2، 1981: 37.
[3] الأسس العلميّة لكتابة السّيناريو للسينما و التلفزيون، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2003: 170.
[4] تذوّق الفنون الدراميّة، محمّد نصّار، قاسم كوفجي، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط2، 2007: 146.
[5] ديوان ابن خفاجة: 13– 14.

وَالرِّيْحُ تَعْبَثُ بِالغُصُونِ وَقَدْ جَرَى ذَهَبُ الأَصِيْلِ عَلَى لُجَيْنِ المَاءِ

جاء نص ابن خفاجة عبارة عن لقطات عديدة، إذ وُضِعَت الكاميرا/ عين الشّاعر في مكان أمكن القارئ من مسايرة الرّائي/ الشّاعر في الحديث عن هواجسه و مُشاهَده، إذ تبدأ الكاميرا سيرها في هذه اللّقطة، التي تكشف عن تراسل الحواس حينما غيّر الشّاعر من طبيعة النهر البصريّة إلى حاسة الذوق: (أشهى ورودًا من لمى الحسناء)، يشكّل بعدها لوحة النهر، ويكون اللّون الأبيض أول الألوان المستخدمة، فيجمعه ابن خفاجة مع اللّون الأصفر المبيّض كذلك والمتمثل في النجوم، فالنهر بلونه الأبيض مثل مجرة في السماء ونواويره التي تحيط به هي النجوم ببياضها المصفّر، واجتماع هذين اللونين يعطي اللوحة قيمة ضوئية، فالأصفر، يحدد الشاعر بعدها ملامح بقية اللّقطة، فيكون ماء النهر بصفائه أشد إضاءة وقوة، مما يساعد على إظهار اللون الذي يحيط به وهو اللون الأخضر مع دلالته على النمو والأمل والحياة والخصوبة[1]، ثم يغيّر ابن خفاجة من لون النهر، ومع تغيير لون النهر يغيّر ابن خفاجة دلالة اللون الأزرق من كونه رمزًا للبغض والشر إلى كونه رمزاً جمالياً؛ وإنّما كان ذلك بسبب طبيعة المجتمع الأندلسي واختلاط أبنائه بالنصارى وتزاوجهم معهم، فأصبح هذا اللون شائعًا محبّبًا إلى النفوس، و لقد تنقّلت زاوية عدسة التصوير في هذا النص بين عدة لقطات، تتراوح بين الصّمت والصّوت والبصر، وحاول الشاعر أن يوافق أو يوازن بينهما دون قطع التصوير، أي أن تكون وحدة تصويريّة واحدة بلقطة واحدة، فجعلنا في هذه المقطوعة الشعرية أمام نزهة بصرية وشعريّة، بدءًا من تصوير النّهر يسيل في (بطحاء)، وذلك من خلال الزاوية الموضوعية التي تقوم بمراقبة الحدث، دون أن يظهر الرّائي/ الشّاعر في اللقطة، ويبدأ بتصوير النّهر عن قرب وعن بعد وذلك من خلال الإتيان بقرائن لفظيّة: (نهر سال، غدت تحفّ به الغصون، الريّح تعبث بالغصون)، مما جعل النّص ينقسم باللغة البصرية، وبينما هو يقف في موقع موضوعي للكاميرا الشعريّة/ عينه يراقب المكان/ النّهر، إذ يأتي بصفاته على التوالي، وعلى ما يبدو إنّ هذه اللقطة تثير المكان المُصوَّر من الزاوية الموضوعية بأكمله، وذلك من خلال تتبع الشاعر لقطة النّهر، ثم يعود ابن خفاجة فيجمع في الجزء الأخير من اللّقطة بين مشهد غروب الشمس وانعكاسها على صفحات الماء الصافي، وبذلك يكون قد جمع في هذا الجزء واحدًا من أفضل تجمعات الألوان وأكثرها إسعاداً[2]، كما إنّه أعطى اللون الأبيض قيمته التشكيليّة؛ لأنّه اللون الذي يعكس الألوان جميعها عن سطحه، فضلًا عن وجود اللون الأصفر على سطحه مما يعطي قيمة إضافية لهذه اللّقطة؛ ذلك أنّ اللون الأصفر "لحظة عبور في قلب الدورة اللونية"[3]، ثم يوفّق ابن خفاجة في هذه اللّقطة التشكيليّة بين صفار صفرة الخمرة في بياض الكؤوس وصفار صفرة الشمس الأصيل على صفحه ماء صافٍ مثل لون الفضّة، إنّه يوحد بألوانه جماليًّا بين عناصر الطبيعة من خلال نهر صاغته نفس شاعر وعين عاشق للجمال.

و العلاقة بين اللّون و اللّقطة السّينمائيّة علاقة عميقة و مهمة في إيصال المعاني و المشاعر، و هذا يؤكّد أنّ "التوليفة اللونيّة ليست مجرد قواعد رياضيّة، بل تتدخّل فيها عوامل عدّة، كطريقة الفنان في تناول العمل الفنّي و خبرته الجماليّة و المقتضيات العامة و الخاصة"[4]، و التي تترك أثرًا فنيًّا جماليًّا و

1) يُنظر: الرّسم و اللّون، محيي الدّين طالو، مكتبة أطلس، دمشق، سوريا، د.ط، 1961: 171.

2) يُنظر: اللغة و اللّون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلميّة، الكويت، ط2، 1982: 138.

3) خطوط التجربة الجماليّة و إحالاتها في لوحات إبراهيم العزابي المقومات الإنشائيّة، ، خليل فوعة، مجلة الحياة الثقافيّة، مج 70، ع 69. 70، ج7، 1995: 180.

4) القيم التشكيليّة و الدراميّة للون و الضّوء، شكري عبد الوهّاب، مؤسّسة حورس الدّوليّة ، الإسكندريّة، مصر، د.ط، د.ت: 296.

قيمة تضاف إلى جماليات اللقطة الشعريّة/ السّينمائيّة تتفاعل و بناء العمل الفنّي ككل، قد تغدو لتكون أداة سرديّة تحكي تفاصيل البناء الشّعري المُشاهَد، يقول ابن الحدّاد الأندلسي[1]:

أَسَالَتْ غَدَاةَ البَيْـــنِ لُؤلُؤ أَجْـــفَـــــانِ وأَجْرَتْ عَقِيقَ الدَّمْعِ فِي صَحْنِ عِقْيَانِ
وأَلْقَتْ حُـــــلَاهَا مِنْ أسًى فكأَنّمـــــا أَطَارَتْ شَوَادِي الوُرْقِ عَن فَنَنِ البانِ
وأَذْهَلَها دَاعِـــــي النَّوى عن تَنَقّـبٍ فَحَيًّا مُحَيَّاهَا بِتُفّاحِ لُبْنَـــــــــــــانِ
وقد أَطبَقَتْ فَوقَ الأَقَاحِي بَنَفْسَجًا كَمَا خَمَشَـــتْ وَرْدًا بِعُنَّابِ سُوْسَانِ
وَلَيْلٍ بَهِيمٍ ســـــــــــرْتُهُ ونُجُومـــهُ أَزَاهِرُ رَوْضٍ أَو سَوَاهِـرُ أَجْفَـــــانِ
كَأَنّ الثُّرَيَّا فِيـــهِ كَأْسُ مُدَامـــــةٍ وَقَد مَالَتِ الجَوْزَاءُ مِيلَةَ نَشْـــــوَانِ

يبدأ ابن الحداد هذه اللّقطة بتشكيل الجزء الأول منها، هو الدموع الحمر على الخدود، بوصفه فضاء التشكيل، هذه اللقطة يحددها اللون نفسه مع تدرجه، ويبدو الفارق اللوني بين: (عقيق الدمع وصحن عقيان)، إذ يكون فضاء تشكيل اللقطة (صحن عقيان) أفتح في درجة اللون من (عقيق الدمع)؛ بفعل حمرة العقيق الشديدة مع قرب اللون الثاني من الصفرة، وهي صفرة اتصفت بها المرأة العربية، هذا التقارب اللوني بين لون الدمع ولون الخدود شكل فضاء التكوين، الذي جعله ابن الحداد موافقًا بصورة مباشرة للبيت الثاني: (ألقت حلاها من أسى)، وغالبية الحلي من اللون الذهبي، الذي يقارب لون (صحن عقيان)، وبذلك يلتقي لونان من الجنس نفسه، مما يساعد على إظهار صورة جمالية متناسقة بفعل التقارب اللوني داخل اللّقطة، وهذا التنسيق هو الذي يسمى بانسجام الألوان وائتلافها[2]، لتشكّل الوصف المُشاهَد الذي قدّمته الكاميرا الشّعريّة/ عين الشّاعر، التي أخذت تتحرك بصريًّا لتلتقط الأضواء و تميّز الألوان و ترسم اللّقطات، فنجدها تتحرك في موقع يسمح لها بتصوير ما تشاهده بتناسق شعريٍّ فريدٍ، و تخرجه للمُشاهِد/ القارئ كأنّه مشهدٌ من فيلم، وفي البيتين الأخيرين من النص كوّن لنا ابن الحداد لقطة جديدة لليل، قد يكون ليل الفراق وقد يكون غيره، جعل اللون الأسود في هذه اللّقطة الفضاء التشكيلي، وهذا الليل بهيم شديد السواد يتناسب مع (أزاهر روض، أساهر أجفان)، التي تمثّل اللون الأبيض بإشراقه ونصاعته، وهنا شكّل ابن الحدّاد لقطتين جاءت الأولى في (نجم السماء)، وجعلها معادلًا للقطة أخرى ترتسم في ذهن المتلقي، وهي طبيعة: (أزاهير الروض) أو (العيون الساهرة).

ثمّ يحدّد ابن الحدّاد هيأة النجوم وشدة إضاءتها في اللّقطة، فتكون الثريّا بالضوء الأبيض المصفرّ، مضيئةً لامعةً في كبد السماء كأنّها كأس مدامة، ليؤكد فضلًا عن قيمة الثريّا الجمالية في اللّقطة قيمة اللون الأصفر التشكيلية بحلوله وسط اللون الأسود البهيم، وقد أكد الشاعر لمعان الثريا في: (وقد مالت الجوزاء ميلة نشوان)، فيكون ضوؤها قد خفت وقلّ، إذ هي مالت عن كبد السماء ميلة نشوان، فبخفوت ضوء الجوزاء يبدو ضوء الثريّا أشد قوة ولمعانًا، وفي هذه اللّقطة غيّر ابن الحدّاد دلالة اللون لتكون موافقة للسياق الشعري ومضمون القصيدة، فقد غيّر دلالة اللون الأحمر من كونه يبعث على البهجة والانشراح لكونه من الألوان الساخنة إلى دلالة الحزن والقهر والموت[3]، كما غيّر دلالة اللون الأبيض من كونه رمزًا "للصفاء ونقاء السريرة والهدوء والأمل حيث الخير والبساطة"[4]، إلى إخفاء كل هذه الدلالة في: (وقد أطبقت فوق

---

[1] ديوان ابن الحدّاد الأندلسيّ، تحقيق: د. يوسف علي الطّويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990: 298– 300.
[2] يُنظر: اللغة و اللّون: 136.
[3] يُنظر: اللّون في الشّعر العربي قبل الإسلام، قراءة مثيولوجية، إبراهيم محمّد علي، الإمارات العربية المتحدة، د. ط، 2000: 58.
[4] علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، د.ط، 1982: 1/ 137.

الأقاحي)، كما غيّر الشاعر دلالة اللون الذهبي من كونه "شعاعًا للمادة ورمزًا للعظمة والفخامة"[1]، إلى حلي ملقاة على الأرض فقدت مكانتها ووظيفتها، وقد مثّل صوت خشخشته صوت الحمام المتطاير على أفنان الشجر، وجاء هذا الصوت المضطرب موافقًا لاضطراب المحبوبة خوف البين مع الحبيب.

وقد يتّخذ الشّاعر من الفعل ملجئًا لتكوين الصّور السينمائيّة، وبتعاقب الأفعال تتكون لنا صور متعاقبة متسلسلة شبه العملية المونتاجية، ولهذا كان للفعل دور كبير في الدفع بالأحداث وساعد على تعدّد الصور واللّقطات في بعض النصوص، مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائي واستغلال إمكانياتها[2]، وبإمكان هذه الصور المتعاقبة الحاصلة من تسلسل الأفعال أن تستغل جميع التقنيات المونتاجية، وكنموذج نراه في قصيدة لابن زيدون يصور لنا بعض المشاهد/الصور السينمائيّة من الأفعال التي يأتي بها حين يقول[3]:

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ عَنْ حَالِي، فَشَاهِدُها مَحْضُ العِيَانِ الَّذِي يُغْنِـــي عَنِ الْخَبَرِ

لَمْ تَطْوِ بُرْدَ شَبَابِي كَـــــــــــبْرَةٌ، وَأَرَى بَرْقَ المَشِيبِ اعْتَلَى فِي عَارِضَ الشَّعَرِ

قَبْلَ الثَّلاثِيـــــنَ، إِذْ عَهْدُ الصِّبَا كَتَبٌ، وَلِلشَّبِيبَةِ غُصْنٌ غَيْرُ مُهْتَـــــــــــصَرِ

يَا لَلرزايَا، لَقَدْ شَافَهْـــــــــتُ مَنْهَلَهَا غَمْراً، فَمَا أَشْرَبُ المَكْـــــــــرُوهَ بِالْغُمَرِ

قدّم ابن زيدون مشهديّة سينمائيّة بحركة دراميّة مستعينًا بكاميرا تصويريّة/عين الشاعر بأبعادها المختلفة، فالمشهد كشف عده لقطات بتشكيلات لغويّة وصفيّة، إذ بدأ الانتقال الدلاليّ/التّصويري من حدث جزئي إلى حدث كلّي، ويمكننا أن نلحظ عده لقطات في نصّه:

اللّقطة الأولى: بدأت بالوصف والتّصوير.

اللّقطة الثّانية: وهي المفارقة (بؤرة النّص)، أي: الشّكوى/الشّيب قبل أوانه: (قبل الثلاثين).

اللّقطة الثّالثة: لحن الموسيقى، الذي يستدعي جمع شتات الشّاعر المُتبقي، والدعوة إلى التّحدي وعدم اليأس رغم ما حصل.

اللّقطة الرّابعة: وهي محور النّص، الذي يبيح بمكنوناته في لقطة قريبة دراميّة حيويّة وعميقة، تثري لقطته المُمَشهدة بجماليّة شعريّة وبتصوير أسلوبي مدهش: (شاهدها محض العيان، يغني عن الخبر)، وكأنّه يعبّر عن حالته النفسيّة، وهي في حالة يأس، ويحرّك كاميرته/عينه باتجاه رأسه: (الشيب اعتلى عارض الشّعر)، ليرصد من الشّعر (الشّيب) بعدسته القريبة، فيصوّر حاله للمُشاهِد القريب الذي (يغني عن الخبر)، بعدها يواصل سرده بكاميرته التي تتفحّص شكله المُشاهَد بلقطات متنقّلة ليعزّز نصه بالتقاط صورة تُظهر (مُخاطَبه) بصورة قريبة في (إطار الشّكل) الدّال على الرؤية البصريّة الواضحة والمتجلّية بكل تفاصيلها، لدرجة أنّ اللقطة تُظهره بوضوح تامّ بعبارة: (من يسأل عن حالي، شاهدها يغني عن الخبر)، التي بدأ بها نصّه.

---

[1] الألوان نظريًّا و عمليًّا، إبراهيم دملخي، مطبعة أوفست، حلب، سوريا، ط1، 2011: 97.

[2] يُنظر: الخطاب السّينمائي، لغة الصورة، علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة المؤسّسة العامة للسينما، د.ط ، 2012: 89.

[3] ديوان ابن زيدون، تحقيق: حنّا فاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990: 36. 37.

وقد ترمز اللقطة الشّعريّة القريبة التي تحمل بُعدًا إنسانيًّا/فلسفيًّا إلى اختفاء الملمح الإنساني وانطفاء جذوته في الإنسان، وذلك من خلال المقارنة بين الماضي التّليد وبين الحاضر المليء بالأسى والألم، يقول لسان الدين ابن الخطيب[1]:

بعدنَا وَإِنْ جَاوَرَتْنَا الْبُيُـــوتْ وَجِئْنَا بِوَعْظٍ وَنَحْنُ صُمُوتْ
وَأَنْفَاسُنَا سَكَتَتْ دَفْـــــــــعَةً كَجَهْرِ الصَّلاةِ تَلاهُ القُنُـوتْ
وَكُنَّا عِظَاماً فَصِرْنَا عِظَاماً وَكُنَّا نَقُوتُ فَهَا نَحْـنُ قُـــوتْ
وَ كُنَّا شُمُوسَ سَمَاءِ الْعُلَى غَرَبْنَ فَنَاحَتْ عَلَيْهَا الْبُيُـــوتْ
وَكَمْ سِيقَ لِلْقَبْرِ فِي خِرْقَةٍ فَتًى مُلِئَتْ مِنْ كُسَاهُ التُّخُـوتْ

فهنا تم اختزال الهيئات البشريّة في هياكل لوجوه مَيْتَة صمّاء قاحلة، وجوه مثقلة بالقسوة والخراب، يفضي حضورها الطاغي على شاشة الوجود إلى عدميتها وعدم جدواها، إذ فقدت قيمتها بوصفها الصفحات المشرقة بالملامح الإنسانيّة، كما تراجعت مكانتها بفعل تجرّدها من الإنسانيّة من كونها المخلوق الأسمى في الوجود إلى مستوى الأجساد الخاوية، و يظهر هذا جليًّا عبر حركة الكاميرا/ عين الشاعر وهي تصوّر أدق التفاصيل: (كنّا عظامًا، صرنا عظامًا، كنّا نقوت، نحن قوت)، فتلتقي هذه الأجساد/البشر فيما تثيره أو تصنعه من أسًى مع أكثر المشاعر إيلامًا في النّفس: (كنّا نقوت، شموس سماء العلى، القبر)، وقد عمّقت القافية المضمومة من عمق إحساس الشعر وتأسّيه وهو يقارن بين حالين وبين زمنين: (ماضي/ حاضر)، وهو مشهد حمل المفارقة التصويريّة مما زاد من حدّة التّوتر والحزن، بؤس الواقع وقسوته مع رفاهيّة الماضي وسعتها، وهي لقطة سينمائيّة استطاع من خلالها الشّاعر أن يتجاوز فعل آلته التّصويريّة/عينه على طاقة الكلمة.

ولعلّ من أغلب الوصفيّات توظيفًا للعدسة الشعريّة/ عين الشّاعر هي تلك الحالة التي تتخذ فيها الكاميرا وصفيّة الحياد والموضوعيّة في الوصف، إذ تأتي الصورة/ اللّقطة على مسافة قريبة بهدف فتح المجال للمتلقي لمتابعة الحدث من زاوية رؤية الشّاعر[2]، وتقديمها بنظام اللقطة المُمَشهدة، يقول ابن شُهيد[3]:

وَقُلتُ لِصدّاحِ الحَـــــمام وَ قَـــد بَـــكَى على القَصْرِ إلْفًا وَ الدُّموعُ تَجُـــودُ
أَيُّها البَاكِي عَلى مَـــــن تُـــحِبُّـــــــهُ كِلانا مُعنًّـــى بالخَـــــــــــلاءِ فَريدُ
وَ هَل أَنت دَانٍ مِن مُحِـــــبٍّ نَأَى بِـــهِ عَن الإلْفِ سُلْطَانٌ عَلَيْهِ شَدِيـــــدُ
وَ مَا زَالَ يُبْكِينِي وَ أُبْكِيهِ جَـــــــــاهِدًا وَ لِلشوْقِ مِن دُونِ الضُّلُوعِ وُقُودُ
إلَى أَن بَكَى الجُدْرَانُ مِن طُولِ شُجُونًـــأ وَ أَجْهَشَ بَابٌ جَانِبَاهُ حَدِيـــــــــدُ

جاء هذا النص بأكمله عبارة عن حالة شعوريّة واحدة، حدث كلّي يتخلّله حدث جزئي مكمّل له، إذ وضع العدسة في مكان يمكّن القارئ من مسايرة الحدث/ الشاعر في الحديث عن هواجسه وتجاربه التي يمرّ بها، بدأت الكاميرا سيرها في هذا المشهد بزاوية أفقيّة و أفقيّة متوسطة الارتفاع: (بكى الجدران)، ليقع التصوير على الحدث مباشرة، ثم تستمر اللقطة في حركتها و هي تقلّب الأحداث وتسير معها دون قطع

---

[1] ديوان لسان الدّين ابن الخطيب، تحقيق: د. محمّد مفتاح، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1989: 1/ 185.
[2] يُنظر: تقنيّة اللقطة السينمائيّة في شعر منصور جاسم الشّامسي على ضوء السيميائيّة الاجتماعيّة، أحمد جابري، مجلة حوليّات قالمة للعلوم الاجتماعيّة و الإنسانيّة، مج 18، ع2، ديسمبر 2024: 397.
[3] ديوان ابن شُهيد الأندلسي، تحقيق: يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة و النّشر، د.ط، د.ت: 101.

مارّة على تصاوير كلاميّة متنوعة، و أخيرًا ينتهي التصوير بمشهد (نوستاليجي*) يقف عند جدران القصر ويجعلها مشاركة إياه محنته فيمنحها صفة البكاء، وترتبط هذه اللقطة (المُكوّنة من مجموعة لقطات قريبة) ارتباطًا رمزيًّا بحياة الإنسان وعلاقته بالماضي والحنين إليه؛ لأنّ العناصر التي تذكر الإنسان بماضيه أو بحدث معيّن من أحداث الماضي تُعدّ سمة وعلامة فارقة في حياته، تظل عالقة في ذاكرته كلما تبادرت إلى ذهنه أو كلما صادف علامه تذكره بها.

وفي لقطة أخرى يصّور لنا الشّاعر يوسف بن هارون الرّمادي اهتمامه المكثّف بتفاصيل الأشياء والأحداث، وهذا ما يكشف براعته الشعريّة ونظرته للأشياء بأبعادها المتنوعة، التي يجعل منها مصدرًا للتخفيف عن المعاناة، يقول[1]:

عَلَى كَبِدِي تَهمِي السّحابُ وَ تَذْرِفُ وَ مِن جَزَعِي تَبْكِي الحَمَامُ وَتَهْتِفُ

أَلَا ظَعَنَتْ لَيلَى وَبَانَ قَطِينُهَا وَلَكِنّنِي بَاقٍ فَلُومُوا و عَنِّفُوا

وَ آنَسْتُ فِي وَجْهِ الصّباحِ لَبَيْنَهَا نَحُولًا، كَأنّ الصُّبحَ مِثْلِي مُدْنَفُ

يصوّر لنا الشاعر في هذه الأبيات آلامه وجزعه من حياته، وهي أبيات لم تخلُ من نفحات الغزل، ويبدو إنّها مرتبطة بموضوع الفراق في الدلالات التي تحملها الألفاظ، التي هي دلالات الحزن والبكاء، والتوجّع لفراق الحبيبة، بما يمكن أن نقابلها من توجّع لفراق الحريّة والخلاص من الحزن، ثمّ أمل الشاعر وإصراره على حبّها رغم البعاد، واستعادة صور الماضي؛ لتكون عونًا له على تحمل آلام الحاضر المؤلم، وفيما يخصّ اللّقطة الشعريّة التي يحملها النّص فالكاميرا الشّعرية/ عين الشّاعر قد جاءت منطلقة بحركة عموديّة: (كبدي، وجه الصّباح)، تبدأ عملها منذ البدء الأول، وتتحدّد المسافة بين الكاميرا والموضوع: (على كبدي، تهمي السحاب)، وهي صورة مكثّفة لتجسيد ألمه الداخلي، وربّما هو هنا يشبّه دموعه الغزيرة بالسّحاب الذي يهمي بالمطر، وتوظيفه لـ(لكبد) دلالة على عمق الجرح والمعاناة، ثمّ ينتقل الشّاعر بكاميرته/ عينه لتصوير لقطة قريبة ثانية لتصوّر لحظة الفراق بكلّ تفاصيلها، وهو مشهد رحيل الحبيبة ليبقى بعدها أسيرًا للحزن والمعاناة، ثمّ تنتقل كاميرته أخيرًا لتصوّر الأفق وبزوغ الصّباح الذي صار مريضًا ومُدنفًا مثل الشّاعر نفسه، فجعله شريكًا له في المعاناة، وهذا يبرز الإحساس الكبير بالعزلة، وعلى ضوء ما سبق فقد تشكّل المشهد التّصويريّ/السينمائيّ بعد أن احتوى على عناصره: (الزّمن، المكان، الحدث، الصّراع)، ورغم أنّ معظم اللّقطات هي منظورات ماضويّة إلّا إنّنا نظل نستشعر ثقل الحاضر من خلال وجود الرّائي (الذات الشّاعرة) من خلال صيغة التّعبير بالضّمير (ياء المتكلّم)، وهي صيغ مفعمة بالحزن والتوجّع، فهذا المشهد ليس ماضيًا خالصًا، بل معجونًا بعناصر حاضر الشّاعر وجروحه وآلامه، ومن هنا تبدو الحركة السريعة للكاميرا وهي تقدّم اللّقطة بين أشياء الماضي والحاضر والمستقبل (للشاعر)، و إنّ العين المراقبة للشاعر تتحول ما بين لحظة و أخرى بين عين داخليّة وعين خارجيّة، إذ بدأت داخليّة: (كبدي)، ثم اتّجهت إلى المشهد الخارجي (ظعنت ليلى، وجه الصّباح)، لتعيد التقاط التّفاصيل اليوميّة في محاولة للبقاء على قيد الأمل وتقبّل الواقع.

وقد يكون للتأثير الدرامي للقطة الشعريّة القريبة عمقٌ عندما تكون مقترنة بالمونولوج، ففي حين نرى أنّ الشاعر ابن حزم الأندلسي يتأمل حاله الذي أضحى عليه، فيضيف لمسات قاتمة تؤثّر في النفوس لكونها ناتجة عن لحظات من التأمّل في ذلك، يقول[2]:

---

[1] شعر الرّمادي يوسف بن هارون، ماهر جرّار، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980: 88 - 89.

* مصطلح يقصد به الحنين إلى الماضي: ينظر: معجم علم النّفس و التحليل النّفسي، مجموعة مؤلّفين، مراجعة: د. فرج عبد القادر طه، دار النّهضة العربيّة للطباعة و النّشر، بيروت، لبنان،ط1، د.ت: 457.

[2] ديوان الإمام ابن حزم الظّاهريّ، تحقيق: د. صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصّحابة للتراث، طنطا، مصر، ط1، 1990: 70.

تَنَاهَبَتْ نُوَبُ الدُّنيَا مَحاسِـــــــنَهُ فالضّيمُ مَلبَسُهُ و الحزنُ موضِـــــعُهُ

يَشْكُو إلَى القَيْدِ مَا يَلْقَاهُ مِن أَلَمٍ فَبالأَنينُ لَدَى شَكْوَاهُ يُرجِـــــــــــعُهُ

يَا هاجِعًا و الرَّزَايَا لَا تُـــــــوَرّقُهُ قُلْ كَيفَ يَهْجَعُ مَنْ فِي الكَبلِ مَهجَعُهُ

فَكَمْ زَفِيرٍ يَـــــقُدُّ الصّخرَ أَيسرُهُ وَ كَمْ أَنِينٍ بِنَارِ الوَجدِ يَسْـــــــــفَعُهُ

فالكاميرا/عين الشّاعر تقترب قليلًا لتستكشف ما يعانيه الشّاعر، وذلك بفضل التموقع الصحيح لها، واستبيان ماهية: (التوجّع، القيود، الأسباب)، ثم يضيف صوتًا للقطة من خلال الكلمتين: (زفير، أنين)، الدّالتين على ممارسة فعل مستمر بتأثير جهد لا يقوى عليه الجسد، ليضيف زمنًا مستمرًّا آخر: (يهجع، يقدّ، يشفع)، يمكّنه من خلق زمن يتناسب مع السير إلى مكونات اللقطة/ الحدث العام، واتساق ذلك مع زمنيّة الحالة الشعوريّة للذات الشّاعرة، ليعود بتحريك الكاميرا باتجاه المخاطب من خلال محاورته بأداة النداء: (يا هاجعًا)، والفعل: (قُلْ)، ليقوم بعدها بتحريك كاميرته باتجاه ما جعله مُتعجّبًا: (كيف يهجع، من في الكبل مهجعه)، فنلحظ على مستوى هذه اللقطة المتنوّعة حجم التفاوت الحركي للكاميرا في تدوين اللقطات المتفاوتة في القرب، فهذه اللقطات كلها تم التقاطها من خلال موقع المصوّر/ الشاعر في مكان يمكّنه من تحريك الكاميرا بالشكل الذي يضمن له السيطرة على التّدوين الكاميراتي لكل نقلة للكاميرا، وكأنّ الكاميرا تتحرك بطريقة عموديّة مرّة، و أفقيّة مرّة أخرى، تبدأ بـ(الحزن موضعه)؛ لكونها قريبة تمكّنها من تحديد المكان، ليدير بعدها المصوّر/الشّاعر الكاميرا باتجاهه، ويصوّر ذلك الكائن القابع في مأساته: (الضيم ملبسه، يشكو إلى القيد، الأنين شكواه)، لينتقل بعدها إلى تصوير لقطة قريبة جدًّا تتطلّب (زومًا) يتمكّن به من الولوج الذهني والتخيّلي إلى ذات الشّاعر: (كيف يهجع، يلقاه من ألم، زفير يقدّ، الصّخر، الأنين، الوجد)، ومن خلال هذه التجربة الشعريّة يريد الشّاعر أن يلقي تركيزه على نقطة معيّنة أو حدثٍ ما لضرورة نفسيّة، ألا وهي مرارة التجربة الشعوريّة، أو ربّما للإفادة من إمكانيات الوصف السينمائي، عبر التّنويع بطريقة عرض اللّقطة، من خلال التنويع بين أنواع اللّقطات وزواياها، لتكون على شاشة العرض الشعري بالصورة التي تطمح إليها العين الشاعرة وكأنّها ترى، يقول الشّاعر الشّريف الطّليق في هذا المعنى[1]:

كَأنّ زَمَانِي فَوْقَ سَاقيّ قابِضٌ لِيَقْصُرَ بَاعِي عَن عُلَا كلّ مَطلَبِ

فَمَن زُبَرِ الأَقيَادِ مُدَّ بِســـــاعِدٍ وَ مِن حَلَقَاتِ الكبلِ شُدَّ بِمخلَـــبِ

لنلاحظ أنّ الشاعر/ الواصف يستمر بتدوين ما يقع بالقرب منه، وذلك بعدما ضمن إشراك المتلقي معه في هذه الحالة النفسيّة، إذ نجد أنّ الكاميرا/ عين الشّاعر بحركتها المتنقّلة: (من فوق ساقي)، إلى (باعي)، قد تعرف ذهنيًّا على إنّ جميع من حول الشاعر/ المصوّر هم أنسٌ مشاركون، وهذا هو تدوين للمكان داخل اللّقطة نفسها، إذ نلحظ أنّ الشّاعر قد اختزل كلّ زوايا الرؤية في هذه اللقطة، فتمكن من إشراك المتلقي برؤيته الشعريّة، وسحبه من أجواء القراءة والتلقي إلى أجواء المُشاهدة الحيّة: (ومن حلقات الكبل شُدّ بمخلب).

من خلال ما سبق، نجد أنّ الشّعراء الأندلسيّين قد وظّفوا تقنيات تصويريّة قريبة من تقانات السّينما في وقتنا الحاضر، وذلك من خلال التفاصيل الدقيقة التي عرضناها سابقًا، إذ وجدنا تصويرًا للحركة والتنقّل من صورة إلى أخرى، والبناء الدرامي وغيرها، وهذه الأساليب جعلت قصائدهم تتميز بقدرة تصويريّة قويّة أشبه بمشاهد سينمائيّة متكاملة.

[1] التّشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الكتّاني الطّبيب، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط2، 1981: 266.

المبحث الثّاني: اللّقطة البعيدة:

وهي إحدى التّقانات السينمائيّة الفاعلة في الشّعر الأندلسي، إذ منحت الشّاعر فرصة التّعبير عن تقصّي مكونات لقطته الشعريّة الموصوفة/المُشاهَدة من خلال كاميرته/ العين الشّاعرة، ومن منظور يتيح له رصد مكوناتها بشكل كامل، فاللّقطة البعيدة هي اللّقطة التي تبتعد حسب موقع الشّاعر من الكادر إلى حدٍّ ما لتكون شاملة[1]، بمعنى أن يتموضع الشّاعر في المكان الذي يمكّنه من الإحاطة باللّقطة الجامعة للمشهد الشعري المُلتقط، الّذي يتضمّن عده أنواع من اللّقطات، حسب الكاميرا/عين الشاعر وتموضعها في مكان يبعدُ أو يقربُ من الأشياء.

إنّ اللّقطة البعيدة تؤدّي دورًا مهمًّا في بناء النص الشّعري في الأندلس، عبر توظيف اللّقطة البعيدة على تنوعاتها التصويريّة، وقد كان للمكان والعناية به اهتمام بليغ في الشّعر الأندلسي، من حيث الانتقاء المكاني والتأثيث له، واستدعاء العناصر الموافقة للحالة الشّعوريّة للذات الشاعرة والمرافقة لها، والمناسبة الشعريّة لشعريّة اللّقطة، فيغدو المكان متكئَ الشّاعر أوّلًا، ثمّ مسرحًا تتجوّل فيه كاميرته الشعريّة/ عينه لتدوين ما هو مكمّل للقطة الشعريّة المُشاهدَة ثانيًا.

في قصيدة للشاعر الأندلسي (أبو زكريّا يحيى بن هذيل) نلاحظ تجوال كاميرا الشّاعر/ عينه و هي تصف لنا المشهد المرئي و تصوّر تفاصيله، مدوّنةً ما يمكن تدوينه في اللقطة من خلال الرؤية المناسبة لمشهديّة اللّقطة[2]:

تَبَاعَدَ عَنّي مَنزِلٌ وَ حَبِـــــــــــــيبُ	وَهَاجَ اشتيَاقِي وَ المَزَارُ قَريـــــــــبُ
وَ إنّي عَلَى قُربِ الحَبِيبِ مَعَ النَّوَى	يَكَادُ إذَا اشتَدَّ الأنينُ يُجـــــــــيبُ
لَقَد بَعُدَتْ عَنّي دِيَـــــــارٌ قَرِيبَـــــــةٌ	عَجِبتُ لِجَارِ الجَنَبِ وَ هُو غَرِيبُ
أُعاشِرُ أَقوَامًا تقرُّ نُفُوسُـــــــــــــهم	فللهِ فِيهَا عِنـــــــدَ ذاكَ ضُرُوبُ
إذَا شَعَرُوا من جَارِهم بِـــــــــــتَأوّهٍ	أَجابتْهُ مِنهُم زَفْرةٌ وَ نَحِيـــــــــبُ
فَلَا ذَاكَ يَشكُو هَمَّ هَذَا تَأسُّـــــــــفًا	لِكُلِّ امرِئٍ مِمّا دَهاهُ نَصيـــــــــبُ

هنا تحدّدت المسافة بين الشّاعر الذي احتلّ موقع الكاميرا وبين ما كان يعانيه من معطيات ماديّة، شكّلت موضوع النّص ونوع اللقطة الشعريّة فيه، فهو يجسّد بداية المسافة الفيزيائيّة بينه وبينهم/ الآخرين: (الجار، أقوام، الدّيار)، وهذه لقطة بعيدة تمركزت بمسافة مناسبة بدلالة الكلمة (بعُدتْ)، التي تدل على البعد النسبي للمسافة بين موقع التّصوير/الشّاعر وموقع اللّقطة: (الجار، الأقوام، الدّيار)، بمعنى إنّه يلتقط هذه اللقطة البعيدة من مكان آخر ليتمكّن من تدوين بقية التّفاصيل الأخرى للقطة، والتي تدل على إنّها مؤثرات خارج البيت: (ديار قريبة، جار الجنب، أقوامًا، عند ذاك)، وهذا يمثّل الانبثاق الحالي للشاعر إلى العالم الخارجي الذي تعرف عليه، و أشار إليه بـــ(جار غريب، أقوام تفر نفوسهم)، وهذا التّعبير الشّعري و إن كان فيه شيء من القرب (الجار)، لكنّه يعدّ مصدر القلق الروحي الذي تريد الخلاص منه الذات الشّاعرة، فالشاعر هنا يقدم لنا مقطعًا سينمائيًّا بحركة دراميّة مستعينًا بكاميرا تصويريّة بأبعادها المختلفة، إذ كشف لنا عن عدّة لقطات بتشكيلات لغويّة مركّبة و وصفيّة، إذ بدأ الانتقال الدلالي من حدث جزئي (مكان الشّاعر)، إلى حدث أكبر (الديار، الأقوام، أماكن الأهل و الأصحاب، الذّكرى)، وذلك في صيغة تملكيّة (ضمير المتكلّم)، وهو يبحث في كيفية تقسيم المقطع الواحد إلى عدّة لقطات منفردة، تمثّل حجم

---

[1] يُنظر: التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث: 227.

[2] نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، أحمد بن محمد المقّري التّلمساني، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1968: 8/8.

القلق و الحزن الذي طاله، عبر تكرار مشاهد القلق التي تتوافق مع الرؤية التراجيديّة المتشائمة المتمثّلة بالعبارات: (جار الجنب، غريب، أقوام تفر نفوسهم)، فالشّاعر هنا يحاول جاهدًا عسى أن يزيل عنه ما التصق به جرّاء تجربته الحاليّة والقلق النّفسي الذي يعانيه، رجاءً منه للوصول إلى السّلام الداخلي أو راحة البال في تكوينه العقلي والروحي للحفاظ على قوّة النفس في مواجهة القلق والتوتّر، و هو يصبّر نفسه في نهاية أبياته: (لكل امرئٍ مما دهاه نصيب).

ويحصل أن يتواءم بُعد اللّقطة مع المسافة المعنويّة القائمة بين الشاعر والحدث الأساس، مما ينتج عنه وضوح الرؤية في اللّقطة البعيدة، يقول لسان الدّين ابن الخطيب[1]:

وَ كُنَّا شُمُوسَ سَمَاءِ الْعُــــلَى   غَرَبْنَ فَنَاحَتْ عَلَيْهَا الْبُيُــــــوتْ
فَكَمْ جَدَّلَتْ ذَا الحُسَامِ الظُّبَــى   وَ ذَا البَخْتِ، كَمْ خَذَلَتْهُ البُخُوتْ
وَكَمْ سِيقَ لِلْقَبْرِ فِي خِرْقَـــــةٍ   فَتًى مُلِئَتْ مِنْ كُسَاهُ التُّخُــــوتْ
فَقُلْ للعِدَا ذَهَبَ ابنُ الخَطِيبِ   وَ فَاتَ وَ مَنْ ذَا الّذِي لَا يَفُـوتْ
فَمَنْ كَانَ يَفْرَحُ مِنكُمْ لَـــــــهُ   فَقُلْ يَفْرَحُ اليَوْمَ مَنْ لَا يَمُـــــوْتْ

فهنا تتوزع لقطتان في المشهد الشّعريّ، الأولى داخليّة تتمثّل بصورة (الموت)، الذي يدل على الانعزال والانعتاق من حياة الوجود، والثانية خارجيّة مناهضة للقطة الأولى في انفتاحها وحركيّة الحدث فيها: (كُنّا شموسًا، غربت)، وهنا نقطة الالتقاء والمواءمة بين بُعد اللّقطة والمسافة المعنويّة التي أشرنا إليها قبل قليل، فالنتيجة واحدة: (الموت، الفناء)، وهي المسافة المعنويّة الواحدة للقطتين، التي أدركنا من خلالها المسافة بين الناظر/الشاعر، والمنظور/الحدث، الذي تم توصيفه بكاميرا الشاعر/عينه وهي تراقب الحدث وتقارن بين زمنين (ماضي/ حاضر)، المُشكّل لمضمون اللّقطة أنّها لقطة بعيدة، إذ صوّب بكاميرته نحو السماء مقتنصًا مشهد الغروب، وهو مشهد يحفل بتفاصيل تلقي ظلال معانيها عند حقيقة وجوديّة واحدة، وهي نهاية الأشياء/الفناء، كما تكشف مساحة الخيال هنا التي تحيط تفاصيل هذه اللّقطة عن ميتافيزيقيّة المشهد بجلاء، فغروب الشمس والقبر عند ابن الخطيب ما هي إلّا تراكمات اليأس والخذلان والقهر التي تكدّست في مرأى الشّاعر ومسمعه، فتحُوْل دون قدرة الشّاعر على العيش بسلام، وعليه يمكن عدّ اللّقطة انكشافًا على هيئه كيان مرئي محسوس:(لفظ/تصوير)، إثر التّأمل ومحاولة الخروج من حالة الغياب والتهميش، والتي ختم بها أبياته.

و نلاحظ الاستعانة بتقنيّة اللّقطة البعيدة عند الشّاعر ابن لبون، و يبدو ذلك جليًّا في لقطة يتأمّل فيها الشّاعر ديار الأحبّة بعد أن عاني الحرمان، فأخذ يستعيد ذكرى أيامه بطريقة سينمائيّة، إذ تتجوّل كاميرته الشّعريّة/ عينه و هي تتفحّص الأمكنة، فتعرضها بأدق التّفاصيل، يقول[2]:

خَلِيليَّ عُوجَا بِيَ عَلَى مَسْقَطِ الحِمَـــــى   لَعلَ رُسُومَ الدّارِ لَمْ تَتَغَيَّـــــــــــــــــــــرَا
فَأَسْأَلُ عَنْ لَيْلٍ تولّـــــــــى بِأُنْسِـــــــــنَـــا   وَ أَنْدُبُ أَيّامًا خَلَتْ ثُمَّ أعصُـــــــــــــــرَا
لَيَالِي إذْ كَـــــانَ الزّمــــــــــــــانُ مُسالِمًا   وَ إِذْ كَانَ غُصْنُ العَيشِ مَيَّاسَ أخضَرَا
وَ إذَا كُنتُ أُسقِي الرَّاحَ مِن كَفِّ أَغْيَدٍ   يُناولنيها رَائحًا وَ مُبكِّـــــــــــــــــــــــرَا

---

[1] ديوان لسان الدّين ابن الخطيب: 1/ 185

[2] الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو علي بن بسّام الشّنتريني، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1979: ق1/م3: 107.

أُعانِقُ مِنهُ الغُصنَ يهتزُّ ناعِـــــــمًا وَ أَلْثُمُ مِنهُ البَدْرَ يَطلُعُ مقمِـــــــــــــرَا

فهذا التنسيق في الخطابات والمُجَسَّد في مجموعة من الصّور التي تلتحم مع بعضها البعض، هو ما يمنحها صفة "العضويّة والارتباط الوثيق، ومن ثُمّ فإنّ نسقها يقوم أوّل ما يقوم على نسخ داخلي يروي الصورة كلّها، وهذه الخاصيّة نتيجة طبيعيّة للانفعال الواحد الذي ينمو ويتطوّر في رحم الصور المتتابعة"[1]، والصورة في نص ابن لبون نلحظ فيها مجموعة من اللقطات، إذ تتجوّل الكاميرا/عين الشّاعر بين أطلال الماضي وتتفحّصها، وتستعيد شريط الذكرى وليالي السمر بلقطة استرجاعيّة/ الذّكرى، ثمّ تدخل الكاميرا في تفاصيل أدق: (دخول الحي، ليالي الأنس، شرب الخمر، ساقي الخمر)، إذ يحاول الشّاعر الخروج من مكانه الآني البعيد إلى بلده الأم بكاميرته/عينه، ليبدأ التّصوير من هناك، وبهذا استطاعت عمليّة المونتاج ان تقدّم اللقطة بأحداثها من خلال مجموعة من لقطات متتابعة، تجولت فيها كاميرته مكوّنةً مشهدًا سينمائيًّا بأطره جميعها.

و في نصٍّ آخر يتساءل ابن لبون عمّا فعلته يدُ الزّمن، بلقطة تجمع بين أنسنة الأشياء و استنطاقها، و بين الإقرار بما يؤول إليه القدر[2]:

أَيْنَ الشُّمُوسُ الّتِي كَانَتْ تُطَالِعُنَا وَ الجُوُّ مِن فَوْقِهِ لِليلِ جِلبَـــابُ

وَ أَيْنَ تِلكَ اللّيَالِي إذ تُلَمُّ بِنَـــــا فِيهَا وَ قَدْ نَامَ حُرّاسٌ وَ حِجَابُ

تُبدِي إلَيْنَا لجينًا حَشوَهُ ذَهَـــبٌ أَنَامِلُ العَاجِ وَ الأطرافُ عُتّـــابُ

فابن لبون هنا يخاطب الشّموس واللّيالي، و إن كانت تميل بطبعها إلى الصمت والسّكون، ولكنّها تمثل دور المستمع الجيد لتنهدات الشّاعر المتكرّرة، ونلاحظ هنا إنّ الحوار من طرف واحد وهو الشّاعر، الذي يحاور الشّموس: (كانت تطالعنا)، والليالي: (تلمّ بنا)، مستعينًا بآلية التخييل في استرجاع الماضي القديم، عبر توظيف مجموعة من اللّقطات المختلفة، التي تُدار أحداثها في الماضي على شكل الحلم مرّة، واليقظة مرات أُخَر، كما يتميّز هذا المقطع الشّعري المتشكّل من مجموعة من لقطات مُصوَّرة بتقنيّة عالية، حيث تتحرك عدسة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بشكل تنازلي، فيبدأ من السّماء بعبارة: (أين الشّموس)، يليه مباشرة تفصيلات الذّكرى والماضي، حيث تتوقف الكاميرا لترصد فيها التفاصيل الدقيقة للحدث الحاصل للذكرى بتفاصيلها، ولكلّ منها حيّز زماني ومكاني مختلف، ذلك الحيّز الذي اتسع كليًّا حينما كرّر السؤال بـــ(أين)، وهو صوت الذات الشّاعرة التي تندب واقعها، وهي من المؤكد لا تبحث عن جواب لسؤالها بقدر ما تريد من إظهار الحسرة على الماضي، وتكرار صوت الذات الشّاعرة هنا يُعدّ عُنصرًا مُهمًّا في تشكيل المشهد الشعري للقطة، فالصوت هو أحد المكونات المهمّة للصورة، لما يضفيه إليها من بُعدٍ لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء، الذي نحسّه في الحياة الحقيقيّة، لأنّ مجالنا السّمعي يشمل في كلّ لحظة كلّ الفضاء المحيط بنا[3]، كما هو لتغذية اللّقطة بإيقاع يجلب الانتباه، وهنا لا نستطيع إدراك التكوين الشعري إلّا من خلال تشغيل الخيال لمتابعة تكوين اللّقطة المتمثّلة بالتشكيل البصري للكلمات وتكرار صيغة السؤال (أين)، للدلالة على الاسترسال في الكلام/الالتقاط التصويري لما هو مكمّل للمشهد الشعري التصويري للقطة، ليعلن انتهاء مكونات هذه اللّقطة المُمشهدة:

تُبدِي إلَيْنَا لجينًا حَشوَهُ ذَهَـــبٌ أَنَامِلُ العَاجِ وَ الأطرافُ عُتّـــابُ

---

[1] تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربيّ الحديث، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1987: 268.

[2] خريدة القصر و جريدة العصر (قسم شعراء المغرب و الأندلس)، العماد الأصفهانيّ الكاتب، تحقيق: محمّد العروس المطوي وآخرون، الدّار التونسيّة للنشر، ط2، 1986: ق4/م2: 333.

[3] يُنظر: اللغة السّينمائيّة، مارسيل مارتن، ترجمة: سعد مكّاوي، أقلام عربيّة للنشر و التّوزيع، مصر، ط1، 2017: 20.

إنّ اللّغة الشّعريّة و الخيال المتمكّن، و انتقالة الكاميرا من مكان إلى آخر، و من مشهد إلى آخر، تضعنا أمام لقطة سينمائيّة شعريّة، ينبني عليها النّص من خلال العين الشّاعرة لإنتاجه كلقطة، لذا نلحظ أنّه "هكذا تهادنت اللّغة مع الكاميرا لبسط مديات شعريّة تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، و هذا بدوره أيضًا يمهّد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبيّة من شأنها أن تعمل على تقنيين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) و بين القدرة الحلميّة (الكاميرا)"[1]، و هنا يطالعنا ابن الزّقاق البلنسي بأبياتٍ تُظهر افتتانه بالطبيعة، و شغفه بوصفها مظهرًا تأثره بها، فأجاد بوصفها بطريقة دقيقة و مُفصّلة كما لو إنّها تُعرض على الشاشة، يقول[2]:

وَ رِيَاضٍ مِنَ الشَّقَائِقِ أَضْـحَتْ يَتَهَادَى فِيْهَا نَسِيمُ الرِّيَـاحِ

زُرْتُهَا وَ الغَمَامُ يُجـــــــلَدُ مِنْهَا زَهْرَاتٍ تَرُوْقُ لَوْنَ الـــــرَّاحِ

قُلْتُ : مَا ذَنبُهَا؟ فَقَالَ مُجِيبًا سَرَقَتْ حُمْرَةَ الخُدُودِ المِلَاحِ

فهنا نلحظ أنّ اللّقطة البعيدة تمركزت بمسافة مناسبة بدلالة الكلمة (رياض من الشّقائق)، التي تدلّ على البُعد النّسبي للمسافة بين موقع التّصوير/ الشّاعر، و موقع اللّقطة (الرياض)، و بين الرياض و بين الذات الشّاعرة، التي تكشف عن علاقة أزلية و علاقة وجود (ارتباط مكاني)، فـــ(الرياض) هنا بعيدة بدلالة قوله: (يتهادى فيها نسيم الرياح)، بمعنى إنّه يلتقط هذه اللّقطة البعيدة من مكان آخر وليس في الرياض نفسها، ليتمكن من تدوين بقية أغلب التفاصيل الأخرى للقطة البعيدة، التي تدل على إنّها مؤثرات خارج (الرياض)، كذلك فالرياض بمثابة الرحم المنبثق منه الشاعر للعالم الخارجي(الفضاء)، الذي من خلاله يمكنه التعرّف على الجميع في الخارج، وهذا التعبير الشعري وإن كان فيه شيء من القرب، ولكنه يعدّ التواصل الروحي الذي تنزع إليه الذات الشاعرة، ليبقى في إحساس القرب منه والطمأنية فيه، فالرياض (مكان الأنس واللّقيا) الملاذ الأكثر أمنًا وانتماءً واتصالًا للذات الشاعرة من غيره، ومنه ممارسة الحياة والتواصل بكل تفاصيل العالم الأخرى، لذا نجد الشاعر يجعل منها بؤرة اللقطة الممشهدة، فاللقطة قد أُخذت من مسافة تمكّن العين الشاعرة/الكاميرا من توثيق المكان وعرضه كاملًا وسط الجو العام المحيط به، والصورة في مثل هذه اللقطة، تعرض المنظر العام بكل محتوياته وزخارفه وكل مظاهر الحركة المتصلة بهذا المنظر، التي جاءت مقسّمة شكليًّا حسب التعبير الشعري لها، للدلالة على احتواء اللقطة على كل عناصر اللقطة الشعرية الممشهدة: (أضحت تتهادى، زرتها، سرقت حمرة الخدود).

ونلاحظ الاستعانة بتقنيّة اللّقطة البعيدة عند ابن زيدون في قصيدة وجهها إلى ابن جَهوَر، وتبدو تلك اللّقطة جليّة في مشهده وهو يناجي (الغيوم والبرق وأنجم الليل، والسبع الثريا)، إذ يمثل رجوع الشّاعر إلى الطبيعة وتوظيفه لعناصرها هروبًا من الواقع المرير، كما نجده ينوّع في تأثيث مشهده عبر توظيفه لـــ(الغمام، السّبع الثريا، مأتم، نثلي)، لتوثّق بذلك كاميرته الشّعريّة/عينه للمشهد الشعري، ونلاحظ من خلال التتابع الشعري للقطات المُمَشهدة أنّ الذات الشّاعرة تتماهى في ربط الدالات الماديّة شعريًّا بالدالات المعنويّة لإنتاج دلالة تتشظّى بين الاستدعاء الذاكراتي القائم على الدال المادي: (الغمام، الأنجم، البرق)، والناتج عنها دلالة معنويّة/الشّكوى والاستعطاف، وهذا كلّه يشحن اللّقطة الشعريّة بفاعليّة تنقسم بين ميول الذّات الشّاعرة إلى الخلاص من الواقع المرير، من خلال الاستعطاف والشكوى بتحويل الجمادات إلى محسوسات، لتتوازى اللّقطة الشعريّة المُمَشهدة المستدعاة ذاكراتيًّا باللقطة الشعريّة المُمَشهدة الآنويّة، فيقول[3]:

أَلَمْ يَأْنِ أَن يَبكِي الغَمَامُ عَلَى مِثْلِـــــي، وَ يَطْلُبُ ثَأْرِي البَرْقُ مُنْصَلِتَ النَّصْلِ؟

---

[1] المونتاج الشّعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللّسان السينمائي في النص الشّعري، أ.د. أحمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر و التوزيع، بغداد، العراق، ط2، 2017: 82.

[2] ديوان ابن الزّقّاق البلنسي، تحقيق: محمد عفيفي الديراني، دار الثقافة للنشر و التوزيع، د.ط، 1964: 125.

[3] ديوان ابن زيدون: 43– 44.

وَ هَلَّا أَقَامَـــــتْ أَنْجُمُ اللَّيْـــلِ مَأتَمًـــا، لِتَنْدُبَ فِي الأَفَاقِ مَا ضَاعَ مِن نَثْلِي؟
وَ لَوْ أَنْصَفَتْنِي، وَ هِيَ أَشْكَالُ هِمَّتِي، لَأَلْقَتْ بِأَيْـــدِي الذّلِ لَمَّا رَأَتْ ذُلّـــي
وَ لَا افْتَرَقَتْ سَبْـــعُ الثُّرَيَّا، وَ غَاظَهَا بِمَطْلَعِهَا مَا فَرَّقَ الدَّهْرُ مِنْ شَمْلِـي
لَعَمْرُ اللّيَالِي إنْ يَكُنْ طَـــالَ نَزْعُهَا، لَقَدْ قَرْطَسَتْ بِالنّبْلِ فِـــي مَقتَلِ النَّبْلِ

إنّ جعل الكاميرا في موقع موضوعي يجعل المتفرج في موقع المراقبة وكأنّنا نشاهد الحدث دون أن تنتبه لنا الشخصيات، وقي معظم الوقت سوف يتحدث الراوي مستخدمًا صوتًا موضوعيًّا، وفي هذه النوع من تقنيات التّصوير "موقع الكاميرا يجعل الجمهور في موقع يشاهد من خلاله الحدث من دون أي خيار واضح للجهة التي تنحاز إليها القصة، ومن دون عرض أي وجهة نظر يختار المخرج موقع الكاميرا الموضوعي غير الذاتي من أجل تقديم المعلومات حول ما يجري من دون اختيار وجهة نظر واضحة أو الانحياز إلى جهة أو شخصية"[1]، ومن ميزات اللقطات الموضوعية أنّها على عكس اللقطات الذاتية لا نراها من منظور أي شخص في الحدث، ولكن من وجهة نظر مراقب: هذا المراقب المفترض، كما يوحي السرد، ليس موجودًا في موقع الحدث، فمثلًا لا نرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنّهم لايرونها"[2]، ومن مهارات الشاعر إنّه لا يغفل عن استخدام هذا النوع من التقنيّة/الكاميرا الموضوعيّة، وهذا ما نراه في نصوص الشّاعر ابن حمديس، إذ يُعدّ نصّه الآتي مثالًا لهذا النوع من التقنيات، ويظهر ذلك لنا تمامًا حين يضع الشّاعر الكاميرا/ عينه موضع المراقبة من الحدث فيقول[3]:

نَشَرَ الجَوُّ عَلَـــى الأرضِ بَرَدْ أيُّ دُرٍّ لِنحُورٍ لَوْ جَمَـــــــدْ
لُؤلُؤٌ أَصْدَافُهُ السُّحُبُ الّتِـــي أَنْجَزَ البَارِقُ مِنْهَا ما وَعَـــــدْ
مَنَحَتْهُ عَـــــارِيًا مِـــــــن نَكَدٍ وَ اكتِسَابُ الدُّرِّ بالغَوْصِ نَكَدْ
وَ لَقَدْ كَادَتْ تَعَاطَى لَقْطَـــهُ رَغْبَةً فِيهِ كَرِيمَـــــــاتُ الخُرُدْ
وَ تحلّي مِنْهُ أَجْيَـــــــادًا إذَا عَطِلَتْ رَاقَتْكَ فِي حَلِي الغِيَدْ
ذَوَّبِتْهُ مِن سَمَاءٍ أَدْمُـــــعٌ فَوْقَ أَرْضٍ تَتَلَقَّاهُ بِـــــــخَدْ
فَجَرَتْ مِنْهُ سِيُـــــوْلٌ حَوْلَنَا كَثَعَابينٍ عجَالٍ تَطَّـــــــــرِدْ

فهنا ترتسم اللّقطة دون أي تأثيث مُسبق لها، لتكون مساحة الأرض المغطاة بالبرد هي اللّقطة، فيمتزج بذلك عنصران من أجزاء اللّقطة المرسومة، و كأنّه يمنتج المَشاهِد من خلال تعاقب الأحداث التي ترتسم عندها اللقطات المتتابعة بصورة متسلسلة، و دفع الحدث داخلها بطريقة تشبه المونتاج السردي، يتم فيها تلاحم اللّقطات من خلال تتابع زمني، و من خلال إعادة بيان الجزئيات التي تتشكّل من مجموعها اللّقطة، التي بيّن طبيعتها البرد في قوله:

لُؤلُؤٌ أَصْدَافُهُ السُّحُبُ الّتِـــي أَنْجَزَ البَارِقُ مِنْهَا ما وَعَـــــدْ

ثمّ يضفي ابن حمديس على لقطته مثيرًا آخر يؤكّد من خلاله أنّ الأجزاء الأخرى من اللّقطة التي ترسم معها (المتممات)، إنّما هي أجزاء ساندة لبيان الأثر البصري/ الجمالي للقطة بشكل عام، فهو في قوله:

---

[1] فكرة المخرج، محمّد علّام خضر، المؤسّسة العامّة للسينما، دمشق، سوريا، د.ط، 2014: 131.
[2] منهج صناعة الأفلام: 56.
[3] ديوان ابن حمديس، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1960: 117.

وَ لَقَدْ كَادَتْ تَعَاطَى لَقْطَـــــهُ رَغْبَةً فِيهِ كَرِيمَـــــــاتُ الخُرُدْ

وَ تحلّي مِنْهُ أَجْيَـــــــادًا إِذَا عَطِلَتْ رَاقَتْكَ فِي حَلِي الغِيَدْ

أضفى الوظيفة التزيينية على هذا اللؤلؤ، لتكون صورة ذهنية لـ(كريمات الخرد وأجيادها المحلات)، هي وإن غابت ملامحها إلا أنّها تحمل إثارة جمالية لا تغيّر من اتجاه التلقي البصري؛ لأنّ التأمّل سيظلّ ضمن حيّز اللؤلؤ لكون ابن حمديس غيّب ضدية التكوين من خلال غياب التكوين الثاني، الذي يؤدي بدوره إلى انفراد اللّقطة في الحضور والتكوين، مما يؤدي إلى انفرادها في التلقّي البصري والتكوين الذهني.

ثم يؤكّد ابن حمديس على بيان اللّقطة نفسها مضيفًا إليها بعضًا من ملامح التجسيد، وذلك في قوله:

ذَوَّبِتْهُ مِن سَمَاءٍ أَدْمُـــــعٌ فَوْقَ أَرْضٍ تَتَلَقَّاهُ بِـــــــخَدْ

فَجَرَتْ مِنْهُ سِيُـــــوْلٌ حَوْلَنَا كَثَعَابِينٍ عجَالٍ تَطَّـــــــــرِدْ

فالشّاعر هنا يحتل محل الكاميرا، فتبتعد عدسته/ عينه شيئًا فشيئًا، من خلال موجوداته التي اختارها في نصّه، إذ تبدو المساحة المصوّرة كبيرة و متّسعة لمساحة كبيرة، إلا إنّه يؤطّر لها باختياره لتلك الموجودات (الجو، الأرض، لؤلؤ، السّحب، البارق، الدرّ، سيول)، فأخذ يتحكّم بكاميرته و يغيّر من أجل إكساب اللّقطة بُعدًا بصريًّا جديدًا، فنجده يغيّر من الطبيعة التكوينية للبرد من اللؤلؤ وما يصاحبه من جمالية في تشكيله الفيزيائي، فضلًا عن نفاسته، إلى الدمع الذي ترتسم معه دلالة الحزن، غير أنّ ابن حمديس في هذه المغايرة أعطانا لقطة أخرى تتشكل من أثرها اللّقطة الأولى، التي تتشكّل ذهنيًّا كمقارنة لهذه اللّقطة، مما يحدث أثرًا إضافيًّا تبرز من خلاله اللّقطة الأولى، وإنّما كان ذلك من جرّاء طبيعة التكوين والأجزاء المرتسمة بين اللقطتين، إذ إنّه في التشكيل الأول أعطى السماء بسحبه فضاء تترسم فيه حبات البرد، فضلًا عن دقته التصويرية (لؤلؤ، أصدافه، السّحب، منحته عاريًا)، والمباشرة في تكوينه وبيانه (برد، لؤلؤ)، فضلًا عن الضمير في: (أصدافه، منحته، لقطه، فيه منه)، وغيابه في التكوين الثاني إلا في الضمير: (ذوبته، تلقاه، منه)، فضلًا عن بيانه في صورة تشبيهية تتطلب حضورًا إضافيًا وتكوينًا ذهنيًا وبصريًا يصاحبه آثار تزيد من مجموعة الجزئيات التركيبية التي ستترك أثرًا في اللّقطة[1]، فضلًا عن أثره في عملية تلقيه مع ما للحركة من دور إيجابي في تكوين اللّقطة، وإضفاء إشارة جمالية تضاف إلى جماليتها التكوينية الاساسية.

نلاحظ من خلال ما سبق، أنّ الشّعراء الأندلسيين قد رسموا مشاهدهم الشعريّة من منظور بعيد، و راحوا يصفون تلك المشاهد بعين الرّائي البعيد/ عين الشّاعر، فصوّرا مشاهد واسعة الأفق، متّسعة مجال الرؤية، فأثبتوا بذلك قدرة الشّاعر ــ في أيّ عصر ــ على جعله نصوصه حيّة، تتفاعل و تأخذ و تعطي مع كلّ عصر.

خاتمة البحث:

ــ إنّ العلاقة بين الشّعر و السّينما علاقة متبادلة، فالسينما أخذت من الشّعر تقنياته التعبيرية، و الشّعر أخذ من السّينما تقانة المونتاج و التّصوير، و المشابهة قوية بين الفنّ السّينمائيّ والفنّ الشّعريّ، بل الأدب بشكل عام؛ لأنّهما يقومان معًا على الخطاب البصريّ أو الخطاب بالصورة، فما نراه على الشاشة هو رؤية الفنان الذي يرسم لوحة أو الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يد المصور مثل القلم في يد كاتب الرواية أو الشاعر، فالصورة السّينمائية يتم توظيفها للتعبير عن أرقّ المشاعر الإنسانيّة، مثلها كمثل الكلمة المكتوبة (القصيدة)، لذا فالقصيدة نتاج أدبي يشبه الفيلم، والشّاعر والسّينمائيّ يتّفقان في تحويل المعاني صورًا.

[1] يُنظر: ملامح الفن التّشكيلي في الشعر الأندلسي، أ.د. صالح الويّس، دار ماشكي للطباعة و النشر و التوزيع، الموصل، العراق، ط1، 2021: 106.

ــ لقد وظّف الشّعراء الأندلسيّون تقنيّات بصريّة و سرديّة أقرب ما تكون إلى اللّقطة السّينمائيّة، التي يمكن فهمها من زاوية السّمات البصريّة المُشاهدة، أي كيف استعمل الشّعراء تقنيّات تشبه ما تفعله الكاميرا في السّينما، إذ اعتمدوا على الوصف الدّقيق للمَشاهد، و الحركة داخل النّص، و التّنقّل بين زوايا مختلفة، مما جعل قصائدهم تبدو و كأنّها مشاهد حيّة، و يمكننا القول أنّ الشّعر الأندلسيّ قد جمع بين الكلمة و الصّورة، والحركة و الموسيقى، مما جعله قريبًا من الفنّ السّينمائي في تقنيّاته و إن اختلف الزّمن.

ــ لقد وظّف الشّعراء الأندلسيّون تقنيات تصويريّة قريبة من تقانات السّينما في وقتنا الحاضر، وذلك من خلال التفاصيل الدقيقة التي عرضناها، إذ وجدنا تصويرًا للحركة والتنقّل من صورة إلى أخرى، والبناء الدرامي وغيرها، وهذه الأساليب جعلت قصائدهم تتميز بقدرة تصويريّة قويّة أشبه بمشاهد سينمائيّة متكاملة، فوجدنا عين الشاعر/ كاميرته تنقل لنا مشاهد و لقطات تظهر المسافة القريبة بين الموضوع (مادة الكاميرا) و بين الذّات الشّاعرة.

ــ لقد رسم الشّعراء الأندلسيون مشاهدهم الشعريّة من منظور بعيد، و راحوا يصفون تلك المشاهد بعين الرّائي البعيد/ عين الشّاعر، فصوّرا مشاهد واسعة الأفق، متّسعة مجال الرؤية، فأثبتوا بذلك قدرة الشّاعر ــ في أيّ عصر ــ على جعله نصوصه حيّة، تتفاعل و تأخذ و تعطي مع كلّ عصر.

المصادر و المراجع:

أوّلًا: الكتب:

ــ الأدب الأندلسي، موضوعاته و فنونه، مصطفى محمّد الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

ــ الأسس العلميّة لكتابة السّيناريو للسينما و التلفزيون، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2003.

ــ الألوان نظريًّا و عمليًّا، إبراهيم دملخي، مطبعة أوفست، حلب، سوريا، ط1، 2011.

ــ تاريخ الأدب العربي، عصر الدول و الإمارات (الأندلس)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1989.

ــ تذوّق الفنون الدراميّة، محمّد نصّار، قاسم كوفجي، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط2، 2007.

ــ التّشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الكتّاني الطّبيب، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط2، 1981.

ــ التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950 ــ 2004)، بحث في سمات الأداء الشّفهي (علم تجويد الشّعر)، د. محمّد الصّفرانيّ، المركز الثّقافيّ العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

ـ تضاريس اللغة و الدلالة في الشّعر العربي المعاصر، د. إبراهيم نمر موسى، عالم الكتب الحديث للتوزيع والنشر، الأردن، ط1، 2013.

ـ تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربيّ الحديث، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1987.

ـ التفاعل في الأجناس الأدبيّة، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثريّة القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريًّا، بسمة عروس، مؤسّسة الانتشار العربي، فلسطين، ط1، 2010.

ـ التقنيات الدّراميّة و السّينمائيّة في البناء الشّعري المعاصر، محمّد عجور، دائرة الثقافة و الإعلام، الإمارات العربيّة المتّحدة، د.ط، 2010.

ـ خريدة القصر و جريدة العصر (قسم شعراء المغرب و الأندلس)، العماد الأصفهانيّ الكاتب، تحقيق: محمّد العروس المطوي وآخرون، الدّار التونسيّة للنشر، ط2، 1986.

ـ الخطاب السّينمائي، لغة الصورة، علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة المؤسّسة العامة للسينما، د.ط ، 2012.

ـ ديوان ابن الحدّاد الأندلسيّ، تحقيق: د. يوسف علي الطّويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ـ ديوان ابن حمديس، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1960.

ـ ديوان ابن خفاجة، تحقيق: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

ـ ديوان ابن زيدون، تحقيق: حنّا فاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ـ ديوان ابن شُهيد الأندلسي، تحقيق: يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة و النّشر، د.ط، د.ت.

ـ ديوان الإمام ابن حزم الظّاهريّ، تحقيق: د. صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصّحابة للتراث، طنطا، مصر، ط1، 1990.

ـ ديوان ابن الزّقّاق البلنسي، تحقيق: محمد عفيفي الديراني، دار الثقافة للنشر و التوزيع، د.ط، 1964.

ـ ديوان لسان الدّين ابن الخطيب، تحقيق: د. محمّد مفتاح، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

ـ الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو علي بن بسّام الشّنتريني، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

ـ الرّسم و اللّون، محيي الدّين طالو، مكتبة أطلس، دمشق، سوريا، د.ط، 1961.

ـ شعر الرّمادي يوسف بن هارون، ماهر جرّار، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2007.

ـ شعر غازي القصيبي دراسة فنيّة، محمّد الصّفرانيّ، مؤسّسة اليمامة الصحفيّة ـ سلسلة كتاب الرّياض ع 107، الرّياض، السّعوديّة، ط1، 2002.

ـ ظاهرة الشّعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، مراجعة و تقديم: نجيب العوفي، شركة النشر و التوزيع، ط 1، 2002.

ـ علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، د.ط، 1982.

ـ غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفيّة الثالثة، د. محمود الضبع، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2014.

ـ فكرة المخرج، محمّد علّام خضر، المؤسّسة العامّة للسينما، دمشق، سوريا، د.ط، 2014.

ـ فهم السّينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر عليّ، دار الرّشيد للنشر، وزارة الثّقافة و الإعلام، العراق، ط2، 1981.

ـ القيم التشكيليّة و الدراميّة للون و الضّوء، شكري عبد الوهّاب، مؤسّسة حورس الدّوليّة ، الإسكندريّة، مصر، د.ط، د.ت.

ـ كتابة النقد السّينمائيّ، تيموثي كوريجان، ترجمة: جمال عبد النّاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

ـ لسان العرب، محمّد بن مكرم بن عليّ، أبو الفضل جمال الدين بن منظور(ت: 711هـ)، تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمّد أحمد حسب الله، هشم محمّد الشاذلي، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

ـ اللغة السّينمائيّة، مارسيل مارتن، ترجمة: سعد مكّاوي، أقلام عربيّة للنشر و التّوزيع، مصر، ط1، 2017.

ـ اللغة و اللّون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلميّة، الكويت، ط2، 1982.

ـ اللّون في الشّعر العربي قبل الإسلام، قراءة مثيولوجية، إبراهيم محمّد علي، الإمارات العربية المتحدة، د. ط، 2000.

ـ معجم علم النّفس و التحليل النّفسي، مجموعة مؤلفين، مراجعة: د. فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

ـ معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 1973.

ـ ملامح الفن التّشكيلي في الشّعر الأندلسي، أ.د. صالح الويّس، دار ماشكي للطباعة و النشر و التوزيع، الموصل، العراق، ط1، 2021.

ـ منهج صناعة الأفلام (حرف و فنون الفديو)، مصطفى يوسف، مؤسّسة دروسوس، القاهرة، د.ط، 2017.

ـ المونتاج الشّعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللّسان السينمائي في النص الشّعري، أ.د. أحمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر و التوزيع، بغداد، العراق، ط2، 2017.

ـ نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، أحمد بن محمد المقّري التّلمساني، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1968.

ثانيًا: البحوث و الدّوريات:

ـ التقنيات السّينمائيّة في قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل، حنان بومالي، مجلة العاصمة، كيرالا، الهند، 2017.

ـ تقنيّة اللقطة السينمائيّة في شعر منصور جاسم الشّامسي على ضوء السيميائيّة الاجتماعيّة، أحمد جابري، مجلة حوليّات قالمة للعلوم الاجتماعيّة و الإنسانيّة، مج 18، ع2، ديسمبر 2024.

ـ خطوط التجربة الجماليّة و إحالاتها في لوحات إبراهيم العزابي المقومات الإنشائيّة، ، خليل فوعة، مجلة الحياة الثقافيّة، مج 70، ع 69ـ 70، ج7، 1995.

ـ الكاميرا الشّعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة، زينب دريانورد و رسول بلاوي، مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، طهران، أكاديمية العلوم الإنسانيّة و الدراسات الثّقافيّة، ع 2، 2018.

ـ المعالجات السينمائيّة في الشّعر، فائز الشّرع (الوقائع التي لا تجيد رسم الكتابة) أنموذجًا، ياسر علي عبد الخالدي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي، القادسيّة للعلوم الإنسانيّة، جامعة القادسيّة، مج18، الإصدار 2ـ3، 2015 م.

ـ من أوجه الحداثة في الشّعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الآداب، بغداد، ع 3، 1966.