

تَقْنِيَاتُ اللَّقْطَةِ
السِّيْنَمَاثِيَّةِ فِي إِبْدَاعِ
الصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ
«مُرِيدُ الْبَرْغوثِي» نَمُودَجًا

الباحث
إِبْرَاهِيمُ جَابِرُ مُحَمَّدٍ عَلِيٍّ

المُقَدِّمَةُ

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

لا شك أن القصيدة عمل لغوي جمالي مُستقل له أساليبُ بنائه والياتُ إبداعه الخاصة به؛ غير أنها - على الرَّغم من لغويتها - تتصل بفنِّ التصوير؛ من حيث اعتمادها على الصورة التي يسعى الشاعرُ من خلالها أن يجسّد معانيه ويقدم للمتلقّي موقفه من العالم. لقد أصبحت القصيدة الحديثة تُركنُ إلى كثيرٍ من تقنيات التصوير؛ ومنها التصوير السينمائي، مُستفيدةً ممّا تقوم به الصورة السينمائية من تجسيد مباشرٍ للفكر. وقد ترتّب على هذا الاستخدام ظهورُ تقنياتٍ مرئيةٍ تعتمدُ على الكاميرا (عين الشاعر) من حيث: القرب والبعد، والسُرعة والبُطء، والتبنيير (zoom in) والأتساع.

يسعى هذا البحث - كما يظهرُ من عُنوانه - نحو رصدِ تقنيات اللقطة السينمائية وتبيان دورها في إبداع الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، مُتخذةً من شعرِ الفيلسوفِ مُريد البرغوثي (1944 -) نموذجًا لها. وقد كان هذا الاختيارُ مقصودًا من قِبَل الباحث؛ لما يتمتّع به شعرُ (مريد) من رؤيةٍ بصريةٍ بديعةٍ تكوّنت من خلال أمرين؛

أولهما: إدراكه لآليات إبداع الصورة في الخطاب السينمائي، نحو: المُونتاج (أو التوليف) - تنسيق المشاهد - الكتابة السينمائية - عناصر الإضاءة الطبيعية أو الصناعية - التبنيير والأتساع -.... إلخ.

ثانيهما: بسعيه المستمرُ إلى أن تشتمل قصيدته على مفردات صناعة السينما نحو: قال المُخرج - قالت الكاميرا - المشهد النهائي... إلخ. بما يشعر أن الرجل يسعى نحو إنتاج شعرية بصرية شديدة الحساسية، تخترق عالم المتلقّي، فتؤثر فيه تأثيرًا مباشرًا. ولعل مجموعة قصائد (قالت الكاميرا) بديوانه الثامن (منطق الكائنات) خيرُ شاهدٍ على ما نذكره.

يأتي هذا البحث في ثلاثة مطالبٍ ترصد عن كثب تقنيات اللقطة السينمائية، ودورها في إبداع الصورة الشعرية عند مريد البرغوثي. ففي **المطلب الأول** يكشف البحث عن أنواع اللقطات التصويرية التي أتكا عليها الشاعرُ. فثمة لقطة ثابتة مركّزة على بطل المشهد الشعري، تكشف عن ملامحه الجسدية، مُفسحةً المجال أمام المتلقّي لمعرفة كم المعاناة النفسية التي يحيها. وثمة لقطة متحركة، تشمل مجموعة من أبطال المشهد الشعري. وقد كشف التنبُّع النقدي عن أن اللقطة المتحركة في شعر مريد نوعان: الأول: اللقطة المتحركة الصاعدة. والثاني: اللقطة المتحركة الهابطة.

وفي **المطلب الثاني** يكشف البحث عن دور تقنية تجاور مشهدين على شاشة عرض واحدة؛ إذ قد يلجأ الشاعر/المخرج إلى هذه التقنية؛ ليكشف عن تزامن حدثين مُختلفين يحدثان في الوقت نفسه، وليضع المتلقّي أمام صراع درامي، يشنّد جدله كلما كان المشهدان مختلفين.

وفي **المطلب الأخير**، يعتمد البحث إلى الكشف عن تقنيات مُتضافرةٍ يتمُّ الاعتماد عليها في صناعة السينما، فيقوم بإظهار دور المونتاج والإضاءة والموسيقى التصويرية والتبنيير والأتساع والديكور والحوار في إبداع صورة شعرية مرئيةٍ من طراز رفيع يكشف عن وعي الشاعر بتوظيف آليات الفنِّ السابع لإبداع قصيدته. ولندع الصفحات التالية تقدم هذه التقنيات بنماذجها الشعرية.

(1)

أنواع اللقطة السينمائية في شعر مريد

تُعرَّف اللقطة — لغةً — بأنها منظرٌ في التصوير الضوئي أو السينمائي يُؤخذُ صورته على حدة، وهي اسم مرّةٍ من (لقط) أي أخذ. (1) وفي الاصطلاح الفني تُعدُّ اللقطة (Shot) أصغر وحدةٍ بنائية للمشهد، أو هي الحد الأدنى الفيلمي. (2) وتُقاس اللقطة — عند منظرِي السينما ومخرجيها — بمقدار المسافة الفاصلة بين عين

(1) د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط. 1، 2008، (2028/3).

(2) فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (217) 2012، ص 23.

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

الكاميرا والمكان الذي تنقله، ولهذا تعددت أنواعها بحسب القرب والبعد وزاوية النظر منها⁽¹⁾ وقد تنوّعت اللقطة في شعر «مريد» على النحو التالي:

(1/1) اللقطة الثابتة:

وفيها تكون عين الشاعر مُتَبَتَّةً على منظرٍ واحدٍ، ترصد كل تفاصيله بكثافةٍ، يقول

مريد:

«عَلَى مَخْدَةِ النَّدْمِ

يَتَمَلَّمُ الْجُنْدِيُّ الْخَاسِرُ

بِكَسَلٍ

يَرْفَعُ فُرْشَةَ أَسْنَانِهِ الْمَكْسُورَةَ

إِلَى شَفْتَيْهِ

.....

عَلَى مَخْدَةِ وَحِيدَةٍ

تَأَمَّلْتُ سَيِّدَةَ سَرِيرِ ابْنِهَا الْأَكْبَرَ

مُرْتَبًا لِلْمَرَّةِ الْأَخِيرَةِ

وَفَارِعًا إِلَى الْأَيْدِ»⁽²⁾.

يُمَثِّلُ كُلُّ مَقْطَعٍ مِنَ الْمَقْطَعَيْنِ السَّابِقَيْنِ صُورَةً شِعْرِيَّةً تَقُومُ عَلَى تَقْنِيَةِ اللَّقْطَةِ الْوَاحِدَةِ الْمَكْتَفَةِ عَلَى بَطْلِهَا فِي السِّيَاقِ الْأَوَّلِ تَكْتَفُ عَدْسَةُ الشَّاعِرِ اللَّقْطَةَ لِتَرْصَدَ صُورَةَ الْجُنْدِيِّ الْخَاسِرِ الَّذِي يَتَأَلَّمُ جِرَاءَ تَجَرُّعِهِ طَعْمَ الْخَسَارَةِ، وَيَتَأَتَّى إِيْقَاعَ الصُّورَةِ الْبَطِيءِ مِنْ صَيْغَةٍ (يَتَمَلَّمُ)؛ إِذْ إِنَّهَا تُطِيلُ مِنَ إِيْقَاعِ اللَّقْطَةِ بِمَا تُوْحِيهِ مِنْ بُطْءٍ كَمِّيٍّ وَمَعْنَوِيٍّ، وَبِاخْتِرَالِ لُغَوِيٍّ تَرْصَدُ عَدْسَةُ الشَّاعِرِ حَرَكَةَ النُّهُوضِ مِنْ فَوْقِ الْمَخْدَةِ (بِكَسَلٍ)، وَتَضَعُ مَعَادِلًا دَلَالِيًّا لِلْخَسَارَةِ بِتَكْثِيفِ اللَّقْطَةِ عَلَى فُرْشَةِ الْأَسْنَانِ الْمَكْسُورَةِ لِتَوَازِي حَالَ الْإِنْكَسَارِ النَّفْسِيِّ بَعْدَ الْخَسَارَةِ .

اللقطة — إذن — تجسّد حركة البطل (الجندي المهزوم) وتكثّفها دلاليًا أمام المُتلقّي عبر عملية اختزال مشاهد أخرى بعد قيامه من السرير إلى أن رفع الفرشاة المكسورة فهي على أي حال لم تُكُنْ على السرير.

في السياق الثاني اعتمدت عدسة الشاعر على بلاغة اللقطة المكثفة، واستطاع من خلالها التركيز على سرير الابن الأكبر، وقد ساعدته اللقطة المكثفة على اختزال حال (التأمل) التي تستغرق وقتًا طويلاً بإيقاع بطيء، حين تطوف في رأس تلك المرأة ذكرياتٍ عِدَّةٍ مع ابنها (البكرّي) الذي تابعته منذ لحظة ميلاده حتى لحظة استشهادها، فهي بعد موته لم ترتب سريرها لأنه لم يغير ترتيبه أحدًا .

اللقطتان المكثفتان في دَينِ السِّيَاقَيْنِ يَتَمُّ التَّقَاطُفُ مِنْ زَاوِيَةِ الشَّاعِرِ، أَيْ إِنَّهُ يُسْبِغُ

(1) عبد الغفار عبد الجبار عمر: الصورة الشعرية السينمائية. دراسة في تقانة اللقطة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع 6 حزيران، 2007، ص 539 .

(2) مُرِيدُ الْبِرْغُوثِي: الأعمال الشعرية الكاملة، ط. دار الشروق، القاهرة، ط. 1، 2013، (1/279). هذا، وسوف يشار لهذا المصدر بالاختصار [م/ش]: مشفوعاً برقم الجزء، ثم رقم الصفحة، هكذا: [م/ش]: (279/1). وذلك في جميع صفحات البحث.

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية – مريد البرغوثي نموذجاً

عليهما من إحساسه الذاتي، ويتجسد ذلك الإحساس أكثر في لقطة أم الشهيد؛ حيث إن الزاوية الإيحائية صغيرة جداً (السريير الفارغ إلى الأبد)، إلا أنه يفجر دلالات كثيرة تؤول كلها نحو الفقد والوحشة التي تعيشها أم الشهيد بعد فراق ابنها. فاللقطة الثابتة هنا هنا مُعادِلٌ دلاليٌّ لثبات نبض القلب، وتوقف الحياة في جسم الابن إلى الأبد، وتوقف الحياة — معنوياً — بالنسبة إلى الأم.

(2/1) اللقطة المتحركة:

قد تتحرك عدسة الشاعر لترصد الصورة من زوايا متعددة، وقد ظهر نوعان لتحرك اللقطة في شعر «مريد»، منها اللقطة المتحركة الصاعدة، واللقطة المتحركة الهابطة، على النحو التالي:

(1/2/1) اللقطة المتحركة الصاعدة:

يقول :

« سَمَاءُ زَرْقَاءُ

غُيُومٌ بِيضَاءُ

شَوَارِعُ مُمتَدَّةٌ ، مُتَقَاطِعَةٌ ، مُنْحَنِيَّةٌ

تَتَأَرْجَحُ بَيْنَهَا الشَّعَارَاتُ

حَمْرَاءُ زَرْقَاءُ صَفْرَاءُ خَضْرَاءُ مُتَضَارِبَةٌ

بِيْرُوتُ فِي الضُّحَى ..

أَمَامَ مَدْخَلِ البِنَايَةِ ذَاتِ الطَّوَابِقِ السَّبْعَةِ

تَقِفُ عَرَبِيَّةُ المَوْتَى

بِدَاخِلِهَا شَيْخَان

بِلَحِيَّتَيْنِ كَسُولَتَيْنِ

اسْتَعْرِفَا فِي النُّومِ

سَانِقُ العَرَبِيَّةِ يَدُورُ حَوْلَهَا بِنَفَاقِ صَبْرٍ

شُرْفَةُ الطَّابِقِ الأوَّلِ مِنَ البِنَايَةِ

شَابَّانِ بِمَلَابِسٍ عَسْكَرِيَّةٍ

الشُّرْفَةُ الثَّانِيَّةُ

رَجُلَانِ يَلْعَبَانِ التَّرْدُ

الشُّرْفَةُ الثَّلَاثَةُ

صَبِيَّةٌ تَنْفُضُ سَجَادَةً قَدِيمَةً

بِمِضْرَبِ الخَيْرَانِ

وَبَيْنَ ضَرْبَةٍ وَأُخْرَى

تَنْقِي بِبِيْدِهَا اليُسْرَى

عَيْمَةَ العُبَارِ

الشُّرْفَةُ الرَّابِعَةُ

سَيِّدَةٌ تَنْشُرُ أَفْطَمَةً بِيضَاءَ عَلَى حَبْلِ العَسِيلِ

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

الشُّرْفَةُ الْخَامِسَةُ

وَلَدٌ يُنْطِطُ طَابَةً مُلَوَّنَةً

الشُّرْفَةُ السَّادِسَةُ

لَا أَحَدٌ

الشُّرْفَةُ السَّابِعَةُ

حَشْدٌ مِنَ النِّسَاءِ

فَجَاءَ يَطْلُ الْوَلَدُ - مُضْطَرِبًا - مِنَ الشُّرْفَةِ الْخَامِسَةِ

يَدَاهُ تُمَسِّكَانِ الْإِطَارَ الْحَدِيدِيَّ

وَعَيْنَاهُ تُلَاحِقَانِ فِي هَلَعٍ وَلَهْفَةٍ

طَابَتَهُ الَّتِي رَاحَتْ تَتَدَحَّرُ فِي عَرْضِ الشَّارِعِ

حَيْثُ مَا تَزَالُ عَرَبَةٌ نَقْلُ الْمَوْتَى / تَتَنَظَّرُ نُرُوزَ التَّابُوتِ». (1)

يمثل النص السابق عددًا من اللقطات قدمها الشاعر بأسلوب الكتابة السينمائية التي تستدعي اللقطات على الرغم من النفس الأدبي الذي يغلب عليها، الكتابة الشعرية هنا تراهن على هذه الكتابة السينمائية من خلال التقطيع الذي يشبه إلى حد كبير التقطيع التقني الذي تستند إليه كتابة السيناريو. (2)

اعتمد «مريد» على ترتيب اللقطات في إظهار الجو النفسي وفقًا لأسلوب المونتاج/ (التوليف) على أساس الترابط بين اللقطات المتناثرة التي تُقدّم بُعدًا نفسيًا بما يقوم به كل شخص في الشرفات المتتالية. فالمونتاج يعيد ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي. (3)

يبدأ السياق بإيقاع اللقطة البعيدة التي يتسع فيها (كادر) الكاميرا لترصد عناصر الواقع التصويري من عناصر طبيعية (السماء - الغيوم) وعناصر صناعية (شوارع ممتدة - شعارات) كما تُقدّم عنصر الإضاءة في الصورة وهو إضاءة طبيعية (الضحى).

تبدأ عدسة الشاعر ترصد مشهدًا آخر (أمام مدخل البناية)، وهنا يتغيّر إيقاع اللقطة، من اللقطة البعيدة إلى اللقطة التأسيسية التي تمهّد لظهور الأشخاص، وهي هنا شيخان يلحيتين كسولتين، فتقترب عدسة الشاعر في لقطة متوسطة لترصد استغراق الشيخين في النوم، وسائق السيارة الذي يدور حولها بنفاذ صبر.

ينتم بعد ذلك الانتقال من لقطة إلى أخرى عن طريق المسح المرئي (4) أي مسح الصورة الكائنة على شاشة العرض الشعري لتحل محلها صورة أخرى بإشارة عديدة: (الشرفة الأولى... الثانية... الثالثة... إلخ). ويلاحظ أنّ هذه الحركة قد أخذت

(1) م/ش: (193/2).

(2) انظر، د. عليّ عشريّ زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط. مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط. 4، 2002 ص 221.

(3) انظر، فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة، ص 342.

(4) انظر السابق، ص 364.

تتحرك تحركاً تصاعدياً من ساحة الشارع فالطابق الأول ثم الثاني ... ، إلى الطابق السابع .

تتابع حركة اللقطة تصاعدياً يوِّد توتُّراً ذهنياً واضحاً، حيثُ يَنْتَظِرُ المُتَلَقِّي ما يُلاقِيه في كلِّ شرفة، ويبتظر ما تقدِّمه أشخاصُ كلِّ شرفة، حتَّى وإن كانت فارغةً كما في الشُرْفَة السَّادِسة فهذا الفراغ ليس عدماً؛ إنَّما هو تعبيرٌ عن موتِ صاحبِها، وانتظار سيارة نقل الموتى له أمام مدخل البناية. ومن ثمَّ يصحُّ ما يقال عن عملية تقطيع المشهد إلى لقطاتٍ؛ إنها «تساعدُ المتلقِّي في الكشف عن جمالية الصورة؛ لأنَّ الشاعرَ عندما يحشدُ لقطاتٍ معيَّنة داخلَ المشهد الواحد، إنَّما يَهْدَفُ إلى خَلْقِ لُغَةٍ مجازيةٍ واستعاريةٍ قادرةٍ على التعبير؛ لنقل رسالةٍ معيَّنة إلى جمهور المتلقِّين»⁽¹⁾.

(2/2/1) اللقطة المتحرِّكة الهابطة:

يقول «مريد» :

«دَرَجُ الدَّارِ رُخَامٍ

وَعُجْبَارٍ

كَامِيرَا المُخْرَجِ - لَيْلًا - تَبْدَأُ

التَّصْوِيرَ مِنْ أَعْلَى الدَّرَجِ :

جَدُّ هَذِي الدَّارِ ، عَكَازٌ وَرَشَقَاتٌ سَعَالٍ

وَأَحْنَاءُ

كَامِيرَا المُخْرَجِ تَهْبِطُ:

وَالِدُ الدَّارِ بِأَذْنِ وَاحِدَةٍ

وَبِعَيْنِ وَاحِدَةٍ

كَامِيرَا المُخْرَجِ تَهْبِطُ

هَذِهِ الجِدَّةُ ؟

عَيْنَاهَا - تَقُولُ الكَامِيرَا -

أَحْرَسٌ يَشْهَدُ هُوَلًا

وَيَكَادُ ...

كَامِيرَا المُخْرَجِ تَهْبِطُ

أَبْرَزَتْ جِسْمَ الصَّبِيَّةِ

لَمْ كَفَّاهَا عَلَى أَعْلَى الرَّجْمِ ؟

لَمْ تَقُلْ شَيْئًا / وَلَمْ تَهْرَبْ إِلَى أَيِّ مَغَارَةٍ

كَامِيرَا المُخْرَجِ تَهْبِطُ

هَا هُوَ الطِّفْلُ القَلِيلُ

مَنْ تَرَى حَمْلَهُ هَذِي الكُرَّةِ

كَامِيرَا المُخْرَجِ تَهْبِطُ

(1) عبد الغفار عبد الجبار عمر: الصورة الشعرية السينمائية، دراسة في تقانة اللقطة...، ص 539 .

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

لَقْطَةٌ وَاسِعَةٌ ،
لَيْلٌ
وَحَقْلٌ
وَحَيُولُ الْعَائِلَةِ
تَتَلَقَّى مِنْ جِهَاتِ الْأَرْضِ
رِخَاتِ الرَّصَاصِ
سَوْفَ
تَصْهَلُ
وَهِيَ تَهْوِي
ثُمَّ تَعْوِي
وَهِيَ تَصْهَلُ
ثُمَّ تَهْوِي
وَتَمُوتُ
- صِرَاحُ الْمُخْرَجِ:
أَعْطُونِي النِّهَايَةَ
آخِرَ مَشْهَدٍ

عُكَازٌ .. لَهُ .. لَوْنٌ ... غَرِيبٌ». (1)

يبدأ السياق بلقطة تأسيسية ثمّ لظهور الشخصية على شاشة العرض الشعري، وبعدها تتحرك اللقطة من أعلى درج المنزل إلى أن تصل إلى ساحته الأمامية التي تربط فيها الخيول، متخذة من (الليل) إضاءة طبيعية للمشهد. تعتمد عدسة الشاعر في كل حركة هابطة على أسلوب التبيير الذي يبرز أشخاص الدار بتفاصيلهم المؤلمة؛ فالجدُّ يُخْتَزَلُ تقديمه في عناصر تبرز تقدمه في السن (عُكَازٌ - سُعالٌ - انحناء)، وكذا الوالد يُخْتَزَلُ تقديمه في عاهته (بعين واحدة)، والجدّة تُقدّم بعاهتها أيضًا، إنَّها (خرساء العين)، وكذا الصبيّة تُرَكِّزُ عدسة الشاعر على وضعيّة يَدَيْهَا؛ لِتَبْرُرَ ألامها (لَمْ كَفَاهَا عَلَى الرَّجْمِ؟)، وهكذا .. في كل حركة هابطة يُكَيّفُ الشاعرُ من عمل اللقطة؛ حيثُ يتمُّ التركيز/التبيير على عناصر تثير الشفقة على أهل هذه الدار العتيقة. وعلى الرغم من أن أهل الدار لا يُرجى منهم مقاومة؛ فإنهم لا يُسْتَنْتَوْنَ من القصف الجوّي، الذي حطّم مرتع الخيول في الحقل. إلا أن المُخْرَجَ لم تُرَقْ له هذه النهاية، فيطالب بتغيير المشهد النهائي الذي جاء أكثر دموية (عُكَازٌ .. لَهُ .. لَوْنٌ .. غَرِيبٌ) وهو عُكَازُ الجدِّ المتطايرة أشلاؤه.

وعلى ذلك تختلف حركة اللقطة في النوعين السابقين، ففي النوع الأول: تبدأ الحركة من (تحت) أي ساحة أمام البناية إلى تصل إلى الطابق السابع (فوق). وفي الثاني: يبدأ المُخْرَجُ من أعلى الدار حتى يصل إلى ساحتها. في النوع الأول يعتمد الشاعر على الإضاءة النهارية (الضُحَى)، وفي النوع الثاني يعتمد على الإضاءة الليلية (ليلاً) تكتيفًا للقطات رِخَاتِ الرصاص التي تضيء هذا الليل نازًا .

###

(2)

تقنية تجاور المشهدين على شاشة عرض واحدة

يُعرّف المشهدُ – في المصطلح السينمائي – بأنه قطعةٌ مستمرةٌ من الحركة تُقَطَّعُ في منظرٍ واحدٍ من مسرحية أو فيلم. (1) وعلى ذلك فالمشهدُ مكوّنٌ من عدّة لقطاتٍ، وله بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ. وفي تقنية تجاور المشهد يَضَعُ الشاعِرُ أمام مشهدين مختلفين، وعلى الرغم من اختلافهما فإنَّ الرابطة الدلاليَّة يظلُّ كائناً، فالشاعرُ/المخرجُ يجاور بين المشهدين لإظهار دلالةٍ ما بصورةٍ أكثرَ وضوحاً، ولنقرأ السياق التالي، يقول «مريد»:

«وَلِمَاذَا حِينَ مَاتَ الْفَارِسُ النَّائِرُ لَمْ تَبْكِ الْفَرْسُ
نَسِي الرِّيفِيَّ أَنْ يَبْكِي وَحَفَّارُ الْقُبُورِ
يُغْلِقُ الْقَبْرَ
وَمِنْ أَبْعَدِ حَيِّ فِي الْمَدِينَةِ
سَمِعَ الْأَطْفَالَ أَصْدَاءَ الرَّصَاصِ الْإِحْتِفَالِي الْمُدَوِي
(وَكَانَ مَرَّاسِلُو الْأَنْبَاءِ يَلْتَقِطُونَ صُورَتَهُ)

(1) د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، (2 / 1242) .

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

صَبِيٌّ فَوْقَ أَكْتافِ الرَّجَالِ
يَصِيحُ : «ثُورَتْنَا سَتَنْتَصِرُ»
وَحَفَّارُ الْقُبُورِ يَهِيلُ أَكْوَامَ التُّرَابِ
عَلَى الْقَتِيلِ - أَبِيهِ -
وَالْآلَافِ: «ثُورَتْنَا سَتَنْتَصِرُ»

وَنَسَى مَا حَفِظْنَا مِنْ مَرَاتِي!». (1)

في السياق السابق يعمد الشاعر إلى تقسيم شاشة العرض الشعريّ نصفين، ويقوم بعرض حدثين متزامنين؛ الحدث الأول: مشهد الدفن بجميع عناصره: الجثة - حفار القبور - أهل الريف. (المعزّون). والحدث الثاني: مشهد صبيّ فوق الأكتاف يقود مظاهرة، والرابط بين المشهدين هو أنّ هذا الصبيّ هو ابن الشهيد البطل الذي تُهال عليه الرمال دفنًا في زاوية أخرى من القرية.

يمهدّ الشاعر للانتقال من مشهد الدفن إلى مشهد المظاهرة بمثير صوتي وهو أصداء الرصاص، ففي حين يدفن الناس الشهيد يسمعون دويّ رصاص. هنا يظهر مشهد المظاهرة بجميع عناصره: المراسلون - الصبيّ - الثوار. في النصف الثاني من شاشة العرض لينتقل الإيقاع البصريّ من مشهد يُغلفه جلال الموت واستلهام العبرة من القبر إلى مشهد مجاور على شاشة العرض الشعريّ مليء بالصياح (ثورتنا ستنتصر). وفي حين يوضع البطل في قبره ويُهال عليه التراب، نرى صياح قائد المظاهرة (على أكتاف الرجال) والجموع تردّد وراءه.

ينقلنا إيقاع التجاور بين المشهدين إلى إنتاج دلالة بلاغية، تتمظهر في التضاد الذي يجلي المعنى ويوضحه، فإذا كان الفارس الشهيد قد مات فإن ابنه الصبيّ مواصل الدرب، ولن يفتّ استشهاده أبية في عضده؛ بل إنه يزيده إصرارًا ويرسخ في وجدانه ضرورة المقاومة، ويثير فيه الإبداع في إنتاج وسائل ردع للمحتلّ الصهيوني، ويشجعه على الإصرار لطرده من أرضه.

التضاد بين المشهدين يصاحبه تضاد في الموسيقى التصويرية المُغلفة لكلّ منهما، ففي مشهد الدفن تغلف الموسيقى الحزينّة المتجسّدة في صوت البكاء المكتوم. أما في مشهد الصبيّ فقد تجسّدت في الصياح المتتابع (ثورتنا ستنتصر).

###

(3)

تضافر تقنيات سينمائية متعددة في إنتاج الصورة

يعتمد «مريد» في إبداع الصورة الشعرية على تضفير تقنيات سينمائية مُتعدّدة، وهي مجموع ما سبق من تقنيات اللقطة الثابتة، واللقطة المتحركة صعوداً وهبوطاً، والتبشير، والإضاءة، والمونتاج، والموسيقى التصويرية. نجد هذا المزج الفني البديع على صعيد قصيدة واحدة وهي قصيدة (العشاء) ضمن مجموعة قصائد بعنوان (قالت الكاميرا) يقول:

«بِنُعُومَةٍ وَرَفُوقٍ
مَرَّ بِأَصَابِعِهِ عَلَيَّ حَدَّهَا
وَقَدَّمَ لَهَا الْقُرْنُفَلَةَ
الشَّمْعَةُ تَتَّبَعْتُ ضَوْءًا طَازِجًا
عَازَفَ الْبَيَانُو
يَعْرِفُ سُونَاتَنَا لِشُوبَانٍ
الْهَوَاءُ لَهُ رَعِشَةٌ يُخَالِطُهَا سُكُونٌ
قَبَّلَتْهُ عَلَيَّ وَجَنَّتِيهِ
اِحْتَضَنْتُ يَدَيْهِ بِيَدَيْهَا
أَحْضَرَ النَّادِلُ الْعِشَاءَ
رَفَعَتْ الشُّوْكَةَ بِاتِّجَاهِ شَفَتَيْهِ
قَالَتْ بِالْحَاحِ وَدِيْعٍ :
عَلَيْكَ أَنْ تَذُوقَ هَذِهِ اللُّقْمَةَ أَوَّلًا
كَأَنَّا فِي الثَّمَانِيْنَ» .⁽¹⁾

يعتمد الشاعر على تقنية التبشير والتوسيع بشكل ملحوظ لإنتاج حالة من تشويق المتلقي، الذي يتعطش لمعرفة هوية أبطال المشهد الشعري؛ إذ يبدأ النصّ/العرض بلقطة مُركّزة أُجِدَّتْ بتقنية (Zoom In)، وقد احتلّت شاشة العرض الشعريّ كُلِّه، مختزلةً جسمَ بطلَي المشهد في عضوين: (الأصابع — الخد). ثمّ تتسبّع زاوية الكاميرا (الكادر)

(1) م/ش: (594/1).

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

قليلاً ليشمل القرنفلة المقدّمة من الحبيب. ثمّ يتسع أكثر؛ لتظهر صورة النادل وهو يضع العشاء، ثمّ تضيق مرّة أخرى في حركة بؤرية واضحة؛ لترصد الشوكّة والشفتين اللتين تحملان خطاباً إنسانياً رقيقاً، وتبدأ عملية تناول العشاء.

يتدخّل المونتاج ليقوم بعملية إيجاز بصري⁽¹⁾ لحدث تناول العشاء، ويظهر هذا المونتاج في النصّ بصورة النقاط الكتابية التي تختزل حدثاً معلوماً بالضرورة أنّه سينمّ (حدث الأكل)، وهذا المونتاج يعمل على تكثيف لقطة بداية الأكل ويجعلها عالقةً في عين المشاهد دون غيرها (عليك أن تدق هذه اللقمة أولاً).

ثمّ يتسع (كادر) الكاميرا؛ ليبرز المفاجئة في نهاية المشهد، حيث ترصد الكاميرا كهّلين خارجين من المطعم في خريف العُمر، حيث كانا في الثمانين من عُمرَيهما.

هذا وقد رصد الشاعر عنصر الإضاءة بأسلوب بديع مناسب للحالة المزاجية العامة للنص؛ إذ قدّم إضاءة المطعم بعنصر صناعي، لكنه يفيض محبة وحناناً، فالشمعة تحمل ضوءاً خافتاً يتناسب مع ضعف صوت الكهّلين اللذين في الثمانين. وقد قدّم الشاعر ضوء الشمعة بنعت طريف (ضوء طازجا)، فهو وإن كان خافتاً، لكنه يحمل طزاجة المشاعر ونضارتها، ويرصد عن قرب تلك المشاعر التي بات محتفظة بنضارتها وجمالها وطزاجتها على الرغم من طعن صاحبها في السن. (كانا في الثمانين).

يعكس عنصر الموسيقى التصويرية التي تغلف المشهد براعة الشاعر في إخراج صورته الشعرية على شاشة العرض النصي؛ إذ تراه يختار (سوناتا شوبان) ليغلف المشهد صوتياً بموسيقى راقية تتعاقق مع طزاجة ضوء الشمعة ونضارة مشاعر الكهّلين الثمانينين.

ولم ينس الشاعر أن يزرع عنصراً من عناصر الديكور في المكان؛ لتظهر خلفية المطعم راقية أنيقة تتناسب وعمر الكهّلين، وهذا العنصر هو (البياثو)، بما يوحي برقي المكان وشاعريته.

أما ما يخص الإطار الفيزيقي للمشهد الشعري؛ فنراه كأننا في الهواء المحيط بالحبيبين الكهّلين، فهو هواء أليف هادئ له هزة خفيفة يتحكم فيها السكون، تختلط به رائحة القرنفلة النفاذة. فإذا كان الهواء رقيقاً فإنه مما يناسب حالة الكهّلين الصحية، إذ لو كان عاصفة لما تحملا البقاء. كذا تناسب رائحة القرنفلة النفاذة قوة المشاعر لدى الكهّلين وبقائها على مر السنين.

إن كل عنصر من عناصر الصورة السابقة له دلالات تتعاقق مع بعضها بعضاً لتبرز وتكشف وتؤكد؛ تبرز الحالة الجسدية التي عليها الكهّلين. وتكشف عما يتحرّك في قلبيهما من مشاعر ظلت على عهدها طوال ثمانين عاماً. وتؤكد - في الأخير - على ما ذكرته مقدمة هذا البحث من أن الشاعر أدرك واستوعب آليات الخطاب البصري، وعرف كيف يستغلها في إنتاج صورة شعرية كلية تخرج من إطار أجهزة التصوير البلاغية التقليدية.

(1) يُسمّى في الصورة السينمائية: حذف لحظات الزمن الخيالي التي - درامياً - ليست سردياً. انظر، فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة، ص 332.

###

الخاتمة

سعى هذا البحث نحو إبراز دور تقنيات الفن السابع (السينما) في إبداع الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، وقد اتخذ شعر الفلسطيني مريد البرغوثي لهذه الغاية نموذجاً، لما به من تعمّد واضح نحو إخراج القصيدة وتقديمها على شاشة العرض الشعري على أنها قطعةً فيلميةً، لها خصوصيتها وآليات إبداعها. وقد تمّ اختيار الشاعر لما قد رأينا في شعره من وعي وإدراك لعناصر إنتاج الخطاب البصري على نحو ما ظهر من خلال تحليل النصوص الشعرية.

هذا، وقد اتّضح أن الشاعر يعمد إلى مثل هذه التقنيات إبرازاً لعناصر الصراع الدرامي⁽¹⁾ الموجود في نفسه، وتعبيراً عمّا يراه في عالمه من صراعات عسكرية وسياسية وإخفاقات عربية كبرى في إحدى قضاياها الكبرى – قضية فلسطين – وقد ظهر هذا جلياً في المطلب الثاني، (تجاوز مشهدين على شاشة عرض واحدة).

وعلى جانب آخر أظهر البحث أنه من الضروري النظر هذه التقنيات التصويرية مجتمعةً في عمل واحد، حتى تبدو فاعليتها أكثر لدى المتلقي؛ لذا دأب أن تكون في مرحلته البحثية الأخير نموذجاً تطبيقياً يجمع معظم هذه التقنيات – إن لم تكن كلها – وبها يختبر صدق مقولته بوجود هذا النمط التصويري لدى الشاعر بكثرة، وإبراز فهم ذلك الشاعر لتلك التقنيات وهضمه لها وقصده في استعمالها.

يأمل البحث أن يكون قد حقق ذلك. وما توفيقني إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

###

(1) انظر، د. أحمد مجاهد: الصورة الشعرية واللقطة السينمائية، مجلة إبداع، ع3، 1993، ص84. حيث يرى أن النمط من التصوير خطوةً فنيةً في اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدرامية، حيث تشي بدلالات عميقة تُضاف إلى خافية الصورة التي تتركز في تكوينها على الجانب البصري في مقابل الصورة الذهنية المجردة.

تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية - مُريد البرغوثي نموذجًا

المصدر والمراجع

أولاً: المصدر:

1 - مُريد البرغوثي: الأعمال الشعرية الكاملة، ط. دار الشروق، القاهرة، ط. 1، 2013.

ثانياً: المراجع العربية:

2 - د. عليّ عشريّ زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط. مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط. 4، 2002.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

3 - فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (217)، 2012.

رابعاً: المقالات العربية:

4- د. أحمد مجاهد: الصورة الشعرية واللقطة السينمائية، مجلة إبداع، ع3، 1993.

5- عبد الغفار عبد الجبار عمر: الصورة الشعرية السينمائية. دراسة في تقانة اللقطة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع 6 حَزيران، 2007.

خامساً: المعاجم العربية:

7- د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط. 1، 2008، (2028/3).

###