Received: 17/12/2019 Accepted: 15/1/2020 Published: June /2020

شعرية اللقطة السينمية في قصيدة الذئب للبحتري

م.د ولاء فخري قدوري الدليمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
البريد الإلكتروني Dr.walaa@coehuman.uodiyala.edu

الملخص :

تجانست القصيدة العربية بالرغم من أنها تقليدية مع الفن السينمي ، فأخذت تشق طريقًا نحو الحداثة بتوظيف التقانات السينمية كزوايا التصوير وحجم اللقطة وحركة الكاميرا وتعدد الأفعال داخل النص ، فهما – الشعر والسينما – جنسانِ فنيان متقاربان ، يبحثان في القضايا الإنسانية والاجتماعية والفكرية ، وهذ التجانس يستند إلى فرضية الأثر والتأثر بينهما ، لأنّ أكثر النصوص تأثيرًا هي ماتحمل في طيّاتها مشهدية اللقطة فيستطيع القارئ عبّرها تخيّل فضاء الصورة والأحداث لذلك كانت شعرية اللقطة من أهم السياقات جاذبية في الشعر. ومن هنا قامت الدراسة على المنهج الوصفي – التحليلي ، لتطبيق رؤية البحتري الشعرية عبّر تقانات سينمية . وإن الأسلوب الذي أتخذهُ البحتري في قصيدة الذئب قد جعل المتلقي يدخل في عالم السرد السينمي ، لامتزاجها بروح شعرية ورؤية سينمية بعيدة عن الغموض . وقد جاء هذا البحث في مجموعة من السياقات المحددة التي يمكنها الاشتراك بين فنيّ الشعر والسينما أولها ، أحجام اللقطات ، زوايا التصوير ، حركات الكاميرا ، وأخيرًا الإيقاع اللوني ، وخلص هذا البحث إلى عدد من النتائج النقدية التي تمثل حقيقة التفاعل التقاني بين الفنين ، ثم تلتها المصادر والمراجع .

الكلمة المفتاح : السينما ، الشعر ، الذئب ، الكاميرا ، اللقطة

تـــوطئـــة :

ظهرت السينما بوصفها مجالاً ابداعيًا متأخرة وامتزجت مع الفنون الأخرى التي كانت تبحث عن الأشكال الجديدة للغة والاتصال ، فتأثرت بها وأُثرت فيها ، وهذا الامتزاج يحيل على تجاور فني الشعر والسينما ، إذ تجتمع في النص الشعري سمات أدبية وسينمية بالرغم من أسبقية الأدب على السينما بزمن طويل ، ولا غرابة في ذلك فالسينما شاعرية في جوهرها ، فالشعر يتبع السينما ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات تقانية فاعلة وحديثة . فالعلاقة بين الفنين علاقة متلازمة جدًا ، فالشعر يقدم المشاهد بطريقة لغوية ذات توقعات موسيقية ، والسينما تقدم مشاهد بصرية ذات دلالة(1) وهذه العلاقة بين الفنين تنامت وتطورت كثيرًا بفضل الثورة التقنية التي شهدها العالم ، فبعد التأثير الذي جسدهُ الشعر على السينما عبّر استثمار اللقطة والمشهد والقطع وتقانة المونتاج داخل الخطاب الشعري ، يمكن عدّ السينما فيما بعد العامل المؤثر الرئيس في المتن الشعري . فالطاقة التي يحملها الشعر ضمن مناخه التكويني من موسيقى والتقاطات تصويرية ، جعلها بالأساس تقترب من اللقطة السينمية حتى قبل ظهور هذا المصطلح والذي يُعدّ مفهومًا صميميًا في اللغة السينمية إذ تشكل اللقطة بؤرة مشتركة بين العين الإنسانية وعين الكاميرا ، وما بينهما من تلازم في أسلوب التقاط الصورة وتعدد زوايا النظر . فاللقطة تتحرك في فضاء رحب وواسع وهذه الحركة هي التي جعلتها تتموضع في النص الأدبي فضلاً عن النص السينمي لأنها تأخذ الحرية الكاملة في التحول والتبدل داخل هذين

النصين . لاستجابة الوعي الأدبي لفاعلية الفن سينميًا مكنته من أقامة مجموعة من اللقطات والمشاهد ليتحرك فيها على اساس من الحيوية التي يتيحها المونتاج فجميع هذه التقانات تعمل على إضاءة رؤيا النص فتتابع اللقطات في نسق زمني معين يؤدي دورًا له فاعليته في إثراء المحتوى الدلالي للنص ، فتمنح القراء فرصة المشاركة عبر ربط مجريات الأحداث وإبراز قيمتها الفنية (2) وفي حديثنا عن العلاقة التي تربط الشعر بالسينما لابد من الاشارة إلى مسألة مهمة تتعلق بالفنين ، وهي مسألة التماثل ، فالتماثل مهم يربط اللقطة باللفظة في النص الأدبي ليعطيا مدلولاً واحدًا مع إضفاء طاقات ايحائية مكتنزة بالدلالة على النص ؛ لان كلتيهما توصل المعنى نفسه داخل النص المكتوب ، فعملية تقطيع القصيدة إلى لقطات تساعد المتلقي في الكشف عن جمالية الصورة لان الشاعر عندما يحشد لقطات معينة داخل المشهد الواحد ، إنما يهدف إلى خلق لغة مجازية واستعارية (3) قادرة على التعبير عن رسالة معينة ونقلها إلى جمهور المتلقين ، وأكثر النصوص تأثيرًا في المتلقي هي ما تحمل في طيّاتها مشهدية اللقطة فيستطيع القارئ عبرها تخيّل فضاء الصورة والأحداث .

واللقطة الشعرية تتضمن تنوعًا في حجوم اللقطات مع تبدل في الزوايا نتيجة حركة آلة التصوير عند اقترابها أو ابتعادها من الموضوع المصور ، لان بنية اللقطة في هذه الحالة ستكون مقتربة من بنية المشهد العام ، أي ان اللقطة ستكون ضمن مبدأ مشهد اللقطة الواحدة (4) وبهذا يمكن عدّ السينما تشكيلاً مرئيًا يقوم على الجمع بين اللقطات وحركة الكاميرا المنسقة . فالشاعر القديم أصبح مخرجًا جيدًا لنصه لأنه قدّم صورًا أشبه ما تكون بما يقدّم في الفن السينمي اليوم وهذا الاعتقاد جعلنا نفترض وجود رابط قوي في دالية البحتري بين الأسلوب الشعري والأسلوب السينمي في مخرجات العمل الإبداعي. وهذا ما سنعالجهُ من مفاصل اللقطة:

أولا : أحجام لقطات التصوير :

تختلف أحجام اللقطات حسب طبيعة المشهد الذي يراد نقلهُ عبر آلة التصوير ، فحجم الشيء المصور يعني حجم الشيء في علاقتهِ بمساحة الصورة التي تقتطعها آلة التصوير من مكان الحدث الذي تصوره، ويرتبط ارتباطًا أساسيًا بالمصور الذي يُقدر المسافة التي تفصل الكاميرا عن الموضوع المراد تصويرهُ ، فلكل حجم من أحجام اللقطات التصويرية معنى معينًا يمكن توظيفهُ على نحو يخدم المعنى العام الذي يراد إيصاله إلى المتلقي . وفي هذه القصيدة فإن الصورة من حيث أحجامها يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي :

1 – **الصورة البعيدة** : وهي اللقطة التي تؤخذ من مسافة بعيدة جدًا عن الموضوع المراد تصويرهُ وتختزل الكثير من التفاصيل في اطارها المحدد وتسمى باللقطة الوصفية كونها تأخذ الشيء المراد تصويرهُ من بعد متوسط وتعرضه كاملاً وسط الجو المحيط (5)، إذ لا تكشف هذه المسافة اشياء دقيقة كما هو الحال في الصور القريبة والقريبة جدًا .

إذ يقول البحتري :

وليلٍ كأنَّ الصُبحَ في أُخرياتِهِ حُشاشَةُ نَصلٍ ضمَّ إفرَندَهُ غمْدُ
تسربلْتُهُ والذئبُ وسنانُ هاجعٌ بعينِ ابنِ ليلٍ ما له بالكرى عهدُ
أُثِير القطا الكَدِريِّ عن جثماتِهِ وتألَفُني فيه الثعالِب والرُّبْد (6)

إذ يبدأ المشهد بلقطة عامة بعيدة تحتوي زوايا الكاميرا ، فطبيعة الموقع التصويري الخارجي يستدعي وصفًا خاصًا تقف فيه الكاميرا لمراقبة الحدث ورصد حركة الشخصيات [الشاعر / الذئب] وسلوكهما فهذه اللقطة تعطينا صورة عامة عن المكان ، ومدى انعكاس طبيعة هذا المكان بكل ما يحمله من دلالات ومعانٍ على الشخصية ومشاعره في تلك اللحظة كما انها تحدد المسافة بين الشاعر الذي احتل موقع الكاميرا بين ما كان يعانيه من ألم الفراق عمّن أحبَ وهذا ما دل عليه لون الليل القاتم

. فهو يجسد بداية المسافة بينه وبين الذئب الذي كان على الطرف المقابل بلقطة بعيدة تكشف المساحة المكانية التي تفصلهُ عنه بوضوح تام ، فالشاعر رسم أفعال المشاهد الشعرية [الذئب ، الثعالب والربد والقطا ، السيف] رسمًا بالكلمات قابلة لإنتاج الدلالة والتأويل، والتي اتسمت بالطابع الحركي ، وقد استفاد الفضاء الشعري في رسم كل صورة من الفضاء السينمي وتقنياتهِ ، فثمة إضاءة ، ولون ، وحركة ، وعين الشاعر التي ترصد الحدث، وتتابعه وتقترب منهُ فالمساحة المصورة هنا واسعة (ليل الصحراء) ولقطة ليل الصحراء توحي بجو الشاعر النفسي داعمًا أبعاد المشهد فثمت فضاء داخلي يقابلهُ فضاء خارجي ، والليل زمن مسيطر وميدان صراع لدى الشاعر ، إذ تبدأ الكاميرا برصد حركة الشاعر والذئب من فوق ثم تبدأ عن طريق تقريب الصورة بحركة الـ (Zoom) تأشير ملامحهم الخارجية المرتبطة بالحدث . والتي تكشف عن مستوى البناء الخاصّ بالداخل فالصحراء التي شغلت الديكور في المشاهد كلها بكل ما تحمله من دلالة للخوف أو القلق أو المجهول فهي تدعم المشهد بإحساس الألفة (وتألفني فيه الثعالب والرُّبد) وفي هذا المشهد حطم الشاعر التتابع المنطقي ، فمن غير المنطقي ألفة القطا والثعالب والربد في الصحراء المرعبة ليلاً وأنسه بها ، فهو بهذا كسر حاجز المشابهات المألوفة في المشهد الشعري . فهذه الألفة تحيل إلى ألم داخلي لدى الشاعر ولّدت عندهُ الشجاعة لمجابهة الحيوانات المفترسة وهذه الشجاعة تُترجم على مستوى آخر ، وكأن نهجه في الحياة وتمرده سببهُ هو افتقادهُ العدل في هذه الحياة القاسية

أفي العدلِ أنْ يشقى الكريـمُ بِجَوْرِها ويأخُذَ منهـا صَفْوَها القُعْدُدُ الوَغْدُ؟ (7)

2 – **اللقطة المتوسطة** : لقطة تكون فيها الكاميرا أقرب إلى موضوع التصوير منها في اللقطة البعيدة ، إذ تقدم اللقطة المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق ، وتركز اهتمامها على جزء كبير من الحدث فتكون وسطًا بين اللقطة البعيدة واللقطة القريبة أو بين اللقطة القريبة جدًا واللقطة البعيدة جدًا وهي تكشف معظم تفاصيل الجسد والهيئة للشخصية عمومًا (8) ونجد هذا النوع من اللقطات في قول الشاعر :

سما لِي وبي من شدة الجوعِ ما به ببيداءَ لم تُحْسَسْ بها عيشةٌ رِغدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسهُ بصاحبهِ ، والجِدُّ يُتعِسُهُ الجَدُّ(9)

عبر مسافة تصويرية متوسطة ليست بالقريبة ولا البعيدة ، فالمسافة المتوسطة كشفت عن حالة الجوع والألم في الصحراء وهي مسرح الأحداث القائمة بين الشاعر والذئب ، فالهاء في (كلانا بها) ضمير يعود على الصحراء وهي أساسًا رمز القساوة وانقطاع الطريق من جهة وتصوير ورصد ملامحهما الذئب والبحتري الجائعين والصراع بينهما من جهة أخرى ، فاللقطة المتوسطة توازن مابين المسافتين القريبة والبعيدة ويمكن عدُّها علامة بارزة في القصيدة لارتباطها الوثيق بفاعلية الوصف الشخصي الذي يتعلق بالشخصيات المشاركة في الأحداث داخل النص .

ويبدو ان التركيز الذي بذله الشاعر على الرؤية الخارجية للشخصية لم يتخطاها إلى غير ذلك ليترك للقارئ فسحة من التأمل في تباين الرموز النفسية التي تعانيها الشخصية من واقع الأحداث الجارية عليها . وربما أراد الشاعر بهذه اللقطة المتوسطة ان يبين الوقفة التأملية الوجدانية التي يقفها إمام ذئبه ويمكن عدّها علامة سيميائية تحيل على حقيقة الوجود إن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان .

3 – **اللقطة القريبة** : وهي اللقطة التي تصور عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره ، والتي تعرض جزءًا من الإنسان ومن الموجودات الأخرى وتقوم هذه اللقطة على المستوى الدلالي بالتركيز الشديد على العلامة(10) وهي من أكثر الصور ورودًا في دالية البحتري

وأطلسَ ملءِ العينِ يحملُ زُورَهُ وأضلاعُهُ من جانبيه شَوىً نهدُ
له ذَنَبٌ مثل الرشاءِ يجرُّهُ ومتنٌ كمتنِ القوسِ أعوجُ منأدُّ

طوَاه الطَّوى حتى استمرَّ مريرهُ فما فيه إلاَّ العظمُ والروح والجِلدُ
يقضقِضُ عُصْلا في أسرَّتها الرَّدى كقضقضةِ المقرورِ أرعدَه البردُ(11)

صور الشاعر المشهد بمسافة قريبة ، وتبدو عبر تفاصيل المشهد [وأطلسَ ملءِ العينِ ، زوره ، وأضلاعُهُ من جانبيه شوى نهد، ذَنَبٌ مثل الرشاءِ ، المتن] وهي أجزاء من الجسد فهذه التفاصيل دقيقة جدًا وقريبة من العين الواصفة للشاعر إذ شحنها بعمق إيحائي وبراعة في الدقة والتصوير وتجسيدهِ للموقف . فالمشهد يمتلك بعدًا تصويرًا [وأطلسَ ملءِ العينِ يحملُ زُورَهُ] فالشاعر واقعيًا كان بإمكانيهِ أن يخبرنا بما أحس به لحظه ظهور الذئب الذي يملأ العين بضخامتهِ إلاّ أنّه فنيًا حاول أن يخلق لنا فجوة مسافة توتر بين لحظة ظهور الذئب وإحساس الشاعر برؤيتهِ وهذا جزء من لعبة الإخراج السينمي . ثم تذهب عدسة الكاميرا إلى تحديد ملامح الذئب بلقطة قريبة

[له ذَنَبٌ مثل الرشاءِ يجرُّهُ ومتنٍ كمتنِ القوسِ أعوجَ منأدُّ
طواهُ الطوى حتى استمرَّ مريرهُ فما فيه إلا العظمُ واللحمُ والجلدُ]

وعن طريق تقريب الصورة برصدِ شخصية الذئب في خضم هذا الشكل الخاص بالصحراء وماسيمنحهُ من مؤشرات نفسية وجسدية والتي تظهر في ذكر جوعه ، وارتباكهِ الذي تؤشر عليه قضقضة الأنياب ، بالرغم من انها تحمل للطرف الآخر الرعب وترقب الموت المحتم [يقضقضُ عُصْلاً في أسرَّتها الردى كقضقضة المقرورِ أرعَدَهُ البردُ] فالشاعر ينتقل إلى لقطة قريبة جدًا ركزت على فعل الرؤية لديه محاولة لتقريب الصورة لذهن المتلقي إذ ركز على جزء محدد جدًا من الحدث وهي بدء المعركة بقاء الذئب بقضقضة أنيابه الصلبة المعوجة التي تشبه اصطكاك اسنان المرتعش من شدة البرد لكن شتان مابين حركة اسنان المقرور المرتعد التي تشير إلى ضعف ، وقضقضة انياب ذئب جائع مصمم على القتل في سبيل الحياة في انياب يقيم الرّدى في خطوطها المخيفة . فاللقطة القريبة التي صورت ملامح الذئب تتطلب استعمال هذه المسافة التصويرية القريبة والتي اسهمت بشكل كبير في رصد ملامح الشخصية .

ثانيًا : زوايـا التـصويـر :

تُعدُّ زوايا التصوير من التقانات الفنية المهمة التي يتم توظيفها داخل الشعر عبر تمازجها بعالم السينما ؛ لما تمتلكه من أثر فعال في إنتاج دلالة اللقطة للنص . وهي من التقانات التي تتعلق بالآليات المكانية لآلة التصوير التي ننظر بها إلى الأحداث فزوايا التصوير في الواقع جزء له دلالته في طريقة السرد إذ أنها قادرة على وصف أهمية الشخص وعلاقتهِ بالآخرين في نفس اللقطة وحالتهِ الذهنية وما ينوي فعله في اللقطة نفسها(12) . ولكل زاوية من زوايا التصوير تأثير مرئي تنفرد به تكون له دلالة فكرية معينة ودوافع نفسية متعلقة بالقارئ نفسه . وقد تجلت هذه التقانة بصورة بارزة عند البحتري . وتقسم إلى :

1 – **الزاوية المنخفضة** : تُعدّ الزاوية المنخفضة من أقل الزوايا التصويرية في قصيدة الذئب ويرجع ذلك إلى طبيعة الشاعر الدرامية ، إذ إنه يحاول أن يصف ما يدور حوله بعينه الشاعرة ، وثمة عوامل نفسية متعددة تدعو إلى استثمار هذه الزاوية المهمة في الأدب والسينما ، وتسمى زاوية تحت مستوى النظر (زاوية الرؤية من الأسفل) إذ تصور الأشياء والموجودات من الأسفل إلى الأعلى فتعطي احساسًا بالتفوق على الشخصيات والأشياء الأخرى الموجودة معها لتوحي بأهمية الأجواء السائدة(13) . إذ يعمد الراوي إلى تفصيل حركة الكاميرا كي يرفع من قيمتها عند المتلقي وذلك حين تعود الكاميرا على المعروض السردي نفسه مستعرضه إياه من أسفل إلى أعلى مقدمة توصيفًا لزمان المعروض ومكانهِ وحركتهِ .

م.د. ولاء فخري قدوري الدليمي

وليلٍ كأنَّ الصُبح في أُخرياتِهِ حُشاشَةُ نَصلٍ ضمَّ إفرَندَهُ غمْدُ

وفي هذا النص إشارة واضحة تشير إلى استعمال الزاوية المنخفضة في التصوير ، إذ تدور الكاميرا محوريًا إلى الأعلى نحو السماء ، فالشاعر (عين الروي) يرصد ماهو أعلى ، فالليل هو المرصود بكاميرتهِ التصويرية ، وهو يستعظم اندماجه الكلي بليل الصحراء الذي لم يعد فيه ما يخيف ، بل أنه ليدعو إلى التأمل والتفكّير بتشكّلهِ البطيء فالشاعر يرصد حركة انجلاء الليل عن الصبح رويدًا رويدًا وهذا ما دعاهُ إلى التأمل والتفكّير بتشكّله البطيء [وليلٍ كأنَّ الصُبح في أُخرياتِهِ] فتتحول السماء من مصدر الظلمة إلى مصدر للإضاءة (الصبح) ويتحقق هذا التفاعل عبر رؤية الشاعر المنخفضة التي تفتح له الآفاق وتتسع الرؤية فوقهُ . فدلالة التصوير بزاوية رؤية تحت مستوى النظر في هذه الصورة ترصد الشخصية وهي تشعر بالإحباط والاستياء لما يدور حولها .

2 – **الزاوية المرتفعة** : وتسمى زاوية فوق مستوى النظر (زاوية الرؤية من الأعلى) وتعرف بزاوية عين الطائر تُعدّ من أكثر الزوايا المهمة في عالم التصوير ، إذ تستعمل في المناظر العامة التي تتطلب اشتمالاً وصفيًا عامًا . وهي من اللقطات العامودية النادرة إذ تسلط عدسة الكاميرا مباشرة من الأعلى على الموضوع المراد تصويره وهي تصور المنظر وكأننا ننظر إلى الشخصية من فوق(14) وتعطي إيحاء بإن هذه الشخصية فقدت القوة وتحولت إلى موقف الضعف والخنوع . وقد وردت هذه الزاوية في قصة الذئب وهي تجسد حالة نفسية متأزمة ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصية ، من ذلك قول الشاعر :

وقُمت فجمعَّتُ الحصى ، واشتويتهُ عليه ، وللرمضاءِ من تحته وقْدُ
ونِلتُ خسيسًا منه ثمَّ تركتهُ وأقلعتُ عنه وهو مُنعفِرٌ فَرْدُ (15)

ترتبط الفكرة الرئيسة التي يعمد إليها هذا النص بالحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر ، إذ يضعنا الشاعر في هذا المشهد الخارجي للقصة ضمن مسار صوري يتطلب متابعة الكاميرا السردية إذ يتقدم المشهد بزاوية مرتفعة بوصفِ حالته من الأعلى إلى الأسفل لرصد الحركة في اطار المكان الدال على استمرارها (الصحراء) ويحدث في هذه الصورة انتقال في حالة توصيف الصورة من الزاوية المنخفضة إلى الزاوية المرتفعة عندما يشير الشاعر إلى ان حصى الصحراء هنا متّقد من تحته ويبدو المكان في وضع خاص وهو مشهد وصفي آخر للمكان عند انتصاف النهار اشتواء الذئب برمضاء الحرارة في الصحراء ، وإن هذه الزاوية المرتفعة وضعت لهذا المشهد الصاخب إطارًا دلاليًا خاصًا جعله يبدو بحالة استصغار فبعد أن تذوّق الشاعر لحم الذئب القاسي تركه متعفّرًا بالتراب ومضى وهنا مثلت الزاوية المرتفعة منحيين الأول حالة الشاعر التي تمثلت بالتمكن والسيطرة والشموخ (وقُمتُ فجمعَّتُ الحصى فاشتويته ... نِلتُ خسيساً منه ثمَّ تركته) والثاني شخصية الذئب بقتلهِ (منعفرٌ فرْدُ) مثلت حالتهُ الخضوع وعدمِ القدرة . فالزاوية المرتفعة لعبت دورًا مهمًا في تجسيد التعاظم الذي تبناه الشاعر المشارك بإحداث القصة .

3 – **الزاوية الاعتيادية** : تُعدّ الزاوية الاعتيادية من أكثر الزوايا التصويرية تداولاً في السينما والتلفزيون ؛ لأنها الزاوية الأكثر واقعية ، وتسمى زاوية مستوى النظر – لمطابقتها لمستوى رؤية الإنسان الاعتيادية ، وتستعمل لخلق علاقة مباشرة مع المشاهد(16) – (زاوية أمامية)، إذ تتميز هذه الزاوية التصويرية بأنها مقابلة لما يراد تصويرهُ ، وهذا ما يعطيها الحق في الكشف عن أكثر التفاصيل البارزة في الشخصية والشيء المراد تصويره . ومن الأبيات التي جسدت هذه الزاوية الوصفية قول الشاعر :

سما لِي وبي من شدة الجوعِ ما به ببيداءَ لم تُحْسَس بها عيشةٌ رغدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسهُ بصاحبه ، والجِدُّ يُتعِسُهُ الجَدّ

عوى ثمَّ أقعى ، فارتَجزت فَهِجتُهُ فأقبلَ مثل البرقِ يتبعُهُ الرَّعْدُ

في هذا المشهد تنتقل الكاميرا إلى روح الشاعر ، إذ استطاع هنا أن يوظف تقنية التوليف عبر تعاقب الأفعال التي لها أثر أساس في تكوين اللقطات التي جاء بها البحتري (سما لِى ، ببيداء ، يحدث نفسه ، عوى ، البرق ، الرعد) بصورة متسلسلة ودفع الحدث داخل العملية التوليفية ، فالكاميرا تبدأ برصد الحركة الخارجية في فضاء الصحراء الواسع لتسلط الضوء على لقطة الشاعر والذئب المحددة وهي الحركة الداخلية التي تصل في نهايتها ، إذ يحمل الشاعر في هذا النص الشعري آلته الخبرية الواصفة وهو يخبرنا عن ذاته المبادرة بالعدوان (سما لَى) ، مع أن كليهما يعاني الظروف ذاتها ، فقول الشاعر (وبي من شدة الجوعِ ما به) و(كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسه) إشارة صريحة لزاوية التقاط واحدة ، تجعلنا نقر بأن زاوية مستوى النظر هي الزاوية المستعملة في هذه اللقطة ، والتي وضعتنا على مقابلة مباشرة بين الذئب والشاعر ، وإن استعمال الزاوية مستوى النظر في النص ؛ كونها توفر فرصة كبيرة للرؤية والوضوح ، وتقوم على سياق وصفي خاص يتحقق فيها أكثر من غيرها ، ثم يستدعي الشاعر المكان (ببيداءَ) بكل ما وصفت به من جفاف أزلي (لم تُحُسَس بها عيشةٌ رغدُ) فهذا المكان لا يمكن ان ينبت نباتًا فالموت امر حتمي ، فالواقع المأساوي لطرفي هذه المواجهة أحالهما إلى كائنين متشابهين لا يختلفان (كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسه) ، أما في لقطة عواء الذئب فالشاعر حدد لقطة موسيقى تصويرية في صحراء خالية ، وتأتي في المقابل لقطة عواء الشاعر ردًا على عواء الذئب ، وهي لقطة تحمل إيحاء وتأويل ، وفي هذه اللقطة السينمية موقفين : الأول : موقف الشاعر من مجتمعة . والثاني : موقف الذئب أمام الشاعر . فعبر هذا الشريط الفلمي القصير ، بإمكاننا مشاهدة الشاعر ومواجهتهِ للذئب وإظهار شجاعته أمامهِ فهو بذلك أراد تصوير حياة التوحش المأساوية التي يعيشها جراء خصومته مع بني الضحاك فأختار الرحيل عنهم ليبدأ حياة جديدة ، محاولاً إثبات شجاعته في مواجهة أعدائه ، فاختيار الذئب علامة سيميائية ليؤكد عبره هذا المعنى . فالزاوية التصويرية الاعتيادية التي سعى إليها الشاعر تمتلك إمكانية فعلية للإحاطة بالأشياء الفاعلة وتؤمن بتحقيق الرؤية الكاملة المحيطة بالشيء المراد تصويره ، فالصحراء ذات مساحة واسعة واستعمال الشاعر لهذه الزاوية يكون فاعلاً وملائمًا لزاوية تصوير الشيء المصور .

ثالثا : حركات الكاميرا :

تقنية سينمية تعمد إلى تصوير مشهد معين باستمرارية الزمان والمكان ومتابعة تفاصيله من زاوية معينة ويُصورُ من دون مقاطعة فعلية أو ظاهرية(17) ، فالكاميرا بحركتها تعطي مكان الحدث دلالته الخاصّة ، إذ تستطيع أن تولّد من المكانين غير المتواصلين مكانًا لحدثٍ ما(18) فحركة الكاميرا محكومة بفضاء شعري محدد يدور ضمن منطقة الحدث ، وهي وسيلة تعبيرية جمالية تضفي على الصورة السينمية دلالات تحيل المتلقي لفهم اكبر من حدود الصورة المعروضة نفسها(19) . وبذلك يمكن عدّ حركة الكاميرا آلة تصويرية تنتقل بين الأشياء المصورة لمتابعة الأثر السينمي على الشعر عبر حركات مخصوصة أبرزها :

1 – **حركة الاستعراض العامودية (Tilt)** : وفيها تتحرك الكاميرا عموديًا على محورها إلى الأعلى (Tilte Up) وهي ترصد الأحداث من الأسفل إلى الأعلى ، إذ تعطي انطباعات نفسية بالمتلقي بالتماس العظمى والتملك للأشياء المصورة كونها في أغلب الأحيان ترصد الأشياء العالية والكبيرة ، من ذلك

فأوجرتُهُ خرقاءَ تحسِبُ ريشها على كوكبٍ ينقضُّ والليلُ مسودُّ

في هذه الصورة الشعرية تدور فيها الكاميرا محوريًا نحو الأعلى وهذا يدل على حقيقة إن الكاميرا هنا تحركت لترصد أبعادًا مختلفة لكنها متناسقة فـ [فأوجرتُهُ ، خرقاءَ ، ريشها ، كوكبٍ ينقضُّ، ليلُ مسودُّ] فالأشياء المرصودة التي تتبعناها تندرج من الأسفل إلى الأعلى ، هنا تثبت اللقطة بين الارتفاع والانخفاض وهي لقطة توسطية جسدت طبيعة الكاميرا المتحركة(20) والتي تتصاعد تدريجيًا في رصد اللقطة الشعرية لتمثل بؤرة الحدث لدى الشاعر وهي مشاعر الرهبة عندما لم يصب الذئب بسهمهِ . بعد ذلك تتغير حركة الكاميرا إلى الأسفل (Tilte Down) وبهذه الحركة تتغير زاوية التصوير مما تستدعي معها تغييرًا في الحالة السايكولوجية للشخصية ، وتتضمن قصيدة البحتري لقطات شعرية تخص هذا النمط من الحركات في رصد الكاميرا ، لعل أبرزها :

مهيبا كنصل السيف لو قُذفتْ به ذرى أجأ ظلّت وأعلامُــهُ وَهْدُ (21)

في هذه اللقطة الشعرية تتجسد حركة الكاميرا (Tilte Down) من الأعلى إلى الأسفل عندما يبدأ الشاعر الرصد بأشياء مجسدة في العلو ، فالكلمات التي أسهمت في بناء اللقطة الشعرية وتكوينها هي [مهيبا ، نصل ، السيف ، ذرى أجأ ، أعلامُهُ ، وَهْدُ] تتضح عبر تفاصيلها المجسدة والعلاقة بين تلك الأشياء المشكلة للمشهد أعطت فرصة تصويرها عبر حركة (Tilte Down) والتي تصور الأشياء من الأعلى إلى الأسفل ، إذ يمكن أن نجد تجسيد العلاقة النفسية التي أحياها الشاعر والتي تربطه بالأماكن العالية هبوطًا إلى الأماكن الواطئة وفي هذه اللقطة الشعرية إيحاء .

2 – **حركة التتابع (Tracking)**: وفيها تتحرك أفقيًا على محورها من اليمين إلى الشمال او بالعكس لتشكل مايعرف بالحركة المصاحبة للموضوع ، إذ تنطلق الكاميرا من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور ، بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابت . وعملية الاقتراب والابتعاد من الموضوع المراد تصويرهُ تعمل على تنوع حجوم اللقطات بثبات زاوية التصوير(22) ، وبالرغم من دلالتها الوصفية لها دلالات نفسية ودلالات بالعجز والإعياء والدخول إلى ذات الشاعر ، فعملية توافق الحركة مع الفعل باستمراريةِ وتدفقهِ يمنح المستوى الدرامي تفصيلاً ينتج عنه بناء مدلولات في ذهن المتلقي(23) بان الحدث مستمر ومتناسق زمانيًا ومكانيًا . يقول :

عوى ثمَّ أقعى ، فارتَجزت فَهجتُهُ فأقبلَ مثل البرقِ يتبعُهُ الرَّعْدُ
فأوجَرتهُ خرقاءَ تحسِبُ ريشها على كوكبٍ ينقضُّ و الليلُ مسودُّ
فما ازدادَ إلا جُرأةٌ وصرامةٌ ، وأيقنتُ أنَّ الأمرَ منهُ هو الجِدُّ
فأتبعتُها أُخرى فأضلَلْت نَصلَها بحيثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعبُ والحِقدُ

عمد الشاعر إلى تصوير هذا المشهد بطريقة متميزة ، أي بطريقة تصوير مستمرة ، موظفًا دلاليًا حركة آلة التصوير (التتابع) في نقل مقدار الخوف الذي شعر به الشاعر المتجه نحوهُ الذئب ، وحروف العطف المتتابعة تعطي للأحداث حركة وحيوية إذ تبدو متسارعة ، وها هو الذئب يعوي إيذانًا ببدء المعركة ، إذ تتابع آلة التصوير وهي ثابتة في نقطة ما سرعة الذئب القادم إلى الشاعر ، تتابعه آلة التصوير حتى مسافة طويلة ، كان التكوين في هذا المشهد يشير إلى ان الطريق كان مستقيمًا ومتجهًا إلى الأمام ، رافق ذلك التوظيف الحركة السريعة التي عمقت من فعل الذئب ، هذا التوظيف مع حركة التتابع ، منح ما هو معروض صفة الخوف والارتباك لدى الشاعر ، فجاء التوظيف الدلالي لحركة آلة التصوير بما يحقق هذا المدلول . فتقترب الكاميرا التي وضعت أفقيًا من قدوم الذئب ، عبّرت عن ارتباك الشاعر وقلقهِ ، بعد ذلك تدور آلة التصوير بوضع أقرب إلى الشاعر حينما يرسل سهمًا نحو الذئب فيصله وقد بدا وكأنه نجم خرَّ في ليل مظلم شديد السواد والذي بدا بحجم لقطة قريبة ثم متوسطة ، ثم تتبعه لقطة أخرى تركز فيها الكاميرا على جانب واحد مكان استقرار نصل السهم

الثاني في قلب الذئب بلقطة قريبة جدًا . وآلة التصوير تتابع حركتها وبإحجام مختلفة حتى وصولهما إلى النهاية وافتراقهما عن بعض بانتصار الشاعر ومقتل الذئب ، فحركة الشاعر المتجهة نحو الذئب ، تشي برؤية تطلعيه ترغب في الخلاص من واقع مرير معبر عنه بحياة قاسية إلى واقع بهيج ، ثم ترافق آلة التصوير الشاعر وحده في الصحراء . ان توظيف حركة التتابع في بناء هذا المشهد ، منح الحدث استمرارية .

3 – **حـركـة الـزوم (Zoom)** : عبارة عن عدسة ذات بُعد بؤري متغيرة ، وكأننا في آن واحد أمام مجموعة عدسات تتراوح من القصيرة إلى المتوسطة فالطويلة وتجمع عدسة التقريب كل هذه العدسات مرة واحدة في داخلها . وهذا الجمع ليس مجرد تجميع كمّي لعدد من الأبعاد البؤرية لكنّه نوعية جديدة لعدسة تفتح أمامنا سبلاً جديدة لإمكانيات تعبيرية لم يكن تحققها ممكنًا في العدسات المألوفة(24) ، إذ تشغل حركة الزوم حيزًا فنيًا كبيرًا في تعزيز موقف اللقطة عبر التركيز البؤري على الشيء المراد تصويره . إذ يقول الشاعر:

وأطلسَ ملءِ العينِ يحملُ زُورَهُ وأضلاعُهُ من جانبيه شَوىً نهدُ
له ذَنَبٌ مثل الرشاءِ يجرُّهُ ومتنٌ كمتنِ القوسِ أعوجُ منأدُّ
يقضقِضُ عُصْلا في أسرَّتها الرَّدى كقضقضةِ المقرورِ أرعدَه البردُ

يشير الشاعر هنا إلى استثمار حركة الـ (Zoom) في نصهِ الشعري عبر لقطة تفصيلية لأجزاء من جسد الذئب وهذه التفاصيل دقيقة جدًا وقريبة من العين الواصفة . ثم ينتقل إلى لقطة قريبة جدًا بقضقضة انيابه الصلبة ، وهذا يكشف عن استثمار حركة الـ (Zoom) التي وردت في النص . وولدت نوعًا من التشويق الذهني لدى القارئ .

أما في قوله :

سما لِي وبي من شدة الجوعِ ما به ببيداءَ لم تُحْسَس بها عيشةٌ رغدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسهُ بصاحبهِ ، والجِدُّ يُتعِسُهُ الجَدّ

تبدأ اللقطة الشعرية هنا بالصحراء التي تحتضن (الشاعر والذئب) وهي صورة مكبرة ، ثم تضيق زاوية التصوير ليتم الانتقال إلى داخل نفس الشخصية وماتشعر به من حالة الجوع والألم ، ثم تنتقل اللقطة إلى الخارج لتصوير ورصد ملامح الشخصية والصراع بينهما ، إن الانتقال هنا من اللقطة الكبيرة إلى الصغيرة عبر حركة الـ (Zoom) تعطي انطباعًا جيدًا للمتلقي في فهم ما يدور ويجري أمامه .

رابعًا : الإيقاع اللـوني : يعطي اللون اللقطة الشعرية بعدًا رمزيًا وجماليًا ويمكن عدّهُ حالة من حالات التراتب الايقاعي الذي يعطي إحساسًا لدى القارئ بوجود انسيابية وتناغم بين درجة اللون(25) ، وتميل الألوان إلى أن تكون من الناحية السايكولوجية ، عنصرًا لا واعيًا في النسق السمع بصري .وثمت العديد من الأبيات التي أدرجت اللون بوصفهِ جانبًا من جوانب الإيقاع في القصيدة ، إذ يقول الشاعر:

وليلٍ كأنَّ الصُبحَ في أُخرياتِهِ حُشاشَةُ نَصلٍ ضمَّ إفرَندَهُ غمْدُ
تسربلْتُهُ والذئبُ وسنانُ هاجعٌ بعينِ ابنِ ليلٍ ما له بالكرى عهدُ
أُثِير القطا الكُدرِيِّ عن جثماتِهِ وتألفُني فيه الثعالِب والرُّبْد

نجد الشاعر في هذا النص يختار زمنًا محددًا لرسم صورته المكانية وهو (الليل) لتحقيق أثرٍ أبتدائي في المتلقي للمشاركة في رسم الحدث ، فدلالات المقدمة تتكئ بصورة رئيسة على بُعدٍ (زمكاني) ارتبط بالقيمة النفسية المتحققة من رؤية الصحراء بالليل . ومن هنا يأتي الدور التعبيري للون ، إذ يلعب اللون دورًا مهمًا في الفضاء التصويري ، بوصفهِ أداة للتعرف على الأبعاد النفسية

وانعكاساتها من منظور الشخصية / الشاعر ، فهو يعطي إيحاء ما للمتفرج عبر استعمال الألوان ؛ فمن الممكن التعبير عن مشاعر الشاعر وطبيعةِ إحساسه بالمكان ، (ليل الصحراء) الذي بدا صورة مثيرة للخوف والرهبة خاصةً مع خلو المكان ، وعبر اللون ودرجة الإنارة وتوزيعها على شاشة العرض ، تخلق أجواء درامية معينة ، توحي بتفاصيل المشهد الذي لا نراه كاملاً لكننا نتخيلهُ بناء على الحالة التي تضفيها الإضاءة علينا . ويمكن عدّ هذا النص أنموذجًا للتناغم الإيقاعي الذي يتعلق باللون ، فالأبيات الشعرية تتضمن العديد من الإشارات اللغوية التي ترتبط مباشرةً باللون ، منها [الليل ، الصبح ، فالقطا الكدريِّ أسود، والذئب أطلس أغبرٌ مسودّ، رُبدٌ مسودة] فضلاً عن ذلك فإن الليل والنهار يجسدان حالة مثالية للإيقاع اللوني بين البياض والسواد وهذا الفعل للألوان يؤكد على وجود قصدية سردية تقف وراء هذا التوزيع للألوان ذلك لان هذه القيمة التراجيدية للأسود والأبيض تساعد على إيصال صدى صراع الشخصيات الداخلي ، من حيث علاقة الاسود بالأبيض فحسب وإنما عبر عملية التكرار المستمرة فبعد كل ليل نهار وبعد كل نهار ليل ، وهذا الإيقاع له ارتباط وثيق بالإيقاع اللوني الذي خص بشكل رئيس باللونين الأسود والأبيض(26) وهذا التموضع للون الأسود جاء ليجسد حالة العتمة والعدمية وهو من الألوان الأكثر قدرة على الاحتواء والإخفاء والجذب ، فالشاعر يحاول أنْ يعطي صورة مأساوية لعالمه فحضور الظلام يعني فقدان الحياة على أرض الواقع ، وحين يقول :

وقُمت فجمعَّتُ الحصى ، واشتويتهُ عليه ، وللرمضاءِ من تحتهِ وقْدُ

فقتامة اللون الأسود وحرارة الشمس بلونها الأصفر المائل إلى الذهبي والتي جاءت – الشمس – معادلاً موضوعيًا لمفردة الحياة ، والشاعر هنا جسد عن طريق الليل والنهار ذلك الصراع الأزلي بين الحياة والموت ، هذه الثنائية التي يمكن عدّها الموضوع الرئيس لقصيدة الذئب . كما يمكن عدّ السواد علامة سيميائية دلت على البين والفراق عمّن أحب الشاعر .

الخـــاتـــمـــة :

- امتازت الدالية بلغة حركية جسّدت المشهد وكأننا نراهُ أمامنا على شاشة السينما .
- أضافة اللقطة الشعرية قيمة جمالية على القصيدة بعد ان خضعت إلى رؤى إخراجية .
- حققت حركة الكاميرا الارتباط الزمكاني والشخصيات وهي تقوم بأفعالها الدرامية .
- على الرغم من القالب التقليدي للقصيدة إلا أنها حققت تقنية التوليف باللجوء إلى الأفعال الحركية التي دفعت بحركة النص إلى الأمام .
- إن ترتيب اللقطات داخل النص الشعري الهدف منها إبراز الشعور الحزين الذي عاناهُ الشاعر بفعل قساوة الأحداث والظروف التي مر بها في إيصالها إلى المتلقي وجعله يتأثر نفسيًا بالقدر المناسب .
- أبدع البحتري في تجسيد الحركة النفسية في اللقاء المأساوي بينه وبين الذئب ، وهذه الحركة اختلط فيها الانفعال والتناقض في وجدانيهما ، وبهذا يمكن عدّ الذئب علامة سيميائية للظلم الذي كان يعانيه .

احـــالـــة :

1 – ينظر : الشعر والفنون ؛ دراسة في أنماط التداخل : كريم شغيدل ، دار شموع الثقافة ، ليبيا ، ط1 ، 2002 : 46

2 – ينظر : الصورة الشعرية السينمائية – دراسة في تقانة اللقطة : م.م عبد الغفار عبد الجبار عمر ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، مجلد 14 ، ع16 ، حزيران 2007 : 538

3 – المصدر السابق نفسه : 539

4 – ينظر : التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي العراقي : دريد شريف ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 : 40

5 – ينظر : معجم الفن السينمائي : أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، مصر ، 1973م: 203 ، والمدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما : جان ميتري ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ط1 ، 2009م : 139

6 – ديوان البحتري : حسن كامل الصيرفي ، مجلد الثاني ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1951 : 742 – 743

7 - الديوان: 745

8 – ينظر : التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد : مهدي صلاح الجويدي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، عمان أربد ، ط1 ، 2012 : 204

9- الديوان : 743

10 – فن التصوير السينمائي : أحمد الحضري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (ب.ت) : 66

11 – ديوان البحتري : 743

12 – ينظر : الإخراج السينمائي : تيرس سان جون مارنر ، ت : احمد الخضري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983م : 164

13 – ينظر : فهم السينما : لوي دي جانيتي ، ت: جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ،ط1 ، 1981 : 36

14 – ينظر : فهم السينما : 31 ، وشعرية التأليف :(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي): بوريس أوسبنسكي ، ت: سعيد الغانمي ، ود. ناصر حلاوي ،المجلس الأعلى للثقافة العامة ، مصر ، 1999م: 75 ، ودراما الشاشة :(بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون :حسين حلمي المهندس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط1 ، 1990: 2/ 120– 123

15 – الديوان : 744

16 – ينظر : فن التصوير السينمائي : 75

17 – ينظر : السينما آلة وفن (تطور فن السينما منذُ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون) : إلبرت فولتن ، ت : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، المركز العربي للثقافة والعلوم : 20

18 – ينظر : جماليات الشعر – المسرح – السينما -(في نماذج من القصة العراقية) : د. حمد محمود الدّوخي ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط1 ،2010 :34

19 – ينظر : فهم السينما : 131

20 – ينظر : المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع (الوقائع لا تجيد رسم الكتابة) أنموذجًا : ياسر علي عبد الخالدي ، شاكر عجيل صاحي الهاشمي: 13

21 – الديوان : 742

22 – ينظر : اللغة السينمائية : مارسيل مارتن ، ت : سعد مكاوي ، القاهرة ، المؤسسة العامة للكتاب ، ط1 ، 1964 : 34
23 – ينظر : التكوين في الصورة السينمائية : جوزيف مارشللي ، ت : هاشم نحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1983 : 77
24 – ينظر : جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون : بيتر سبرنسي ، ت : فيصل الياسري ، دار الشؤون والثقافة العامة ، بغداد ،(د.ط) ،1992: 72
25 – ينظر : تشريح الأفلام : برنارد ف . ديك ، ت: د.محمد منير الأصبحي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ط1 ، 2013 : 665
26 – ينظر : تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويل : شاكر عجيل صاحي الهاشمي ، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ، ج1 ، ع31 ، 2018: 431

المصادر باللغة العربية :

1. الإخراج السينمائي : تيرس سان جون مارنر ، ت : احمد الخضري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983م
2. تشريح الأفلام : برنارد ف . ديك ، ت: د.محمد منير الأصبحي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ط1 ، 2013
3. التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد : مهدي صلاح الجويدي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، عمان أربد ، ط1 ، 2012
4. التكوين في الصورة السينمائية : جوزيف مارشللي ، ت : هاشم نحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1983
5. تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويل : شاكر عجيل صاحي الهاشمي ، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ، ج1 ، ع31 ، 2018
6. التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي العراقي : دريد شريف ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989
7. جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون : بيتر سبرنسي ، ت : فيصل الياسري ، دار الشؤون والثقافة العامة ، بغداد ،(د.ط) ،1992
8. جماليات الشعر – المسرح – السينما -(في نماذج من القصة العراقية) : د. حمد محمود الدّوخي ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط1 ،2010
9. دراما الشاشة :(بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون :حسين حلمي المهندس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط1 ، 1990
10. ديوان البحتري : حسن كامل الصيرفي ، مجلد الثاني ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1951
11. السينما آلة وفن (تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون) : إلبرت فولتن ، ت : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، المركز العربي للثقافة والعلوم
12. الشعر والفنون ؛ دراسة في أنماط التداخل : كريم شغيدل ، دار شموع الثقافة ، ليبيا ، ط1 ، 2002
13. شعرية التأليف :(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي): بوريس أوسبنسكي ، ت: سعيد الغانمي ، ود. ناصر حلاوي ،المجلس الأعلى للثقافة العامة ، مصر ، 1999م
14. الصورة الشعرية السينمائية – دراسة في تقانة اللقطة : م.م عبد الغفار عبد الجبار عمر ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، مجلد 14 ، ع16 ، حزيران 2007

15. فن التصوير السينمائي : أحمد الحضري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (ب.ت)
16. فهم السينما : لوي دي جانيتي ، ت: جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ،ط1 ، 1981
17. اللغة السينمائية : مارسيل مارتن ، ت : سعد مكاوي ، القاهرة ، المؤسسة العامة للكتاب ، ط1 ، 1964
18. المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع (الوقائع لا تجيد رسم الكتابة) أنموذجًا : ياسر علي عبد الخالدي ، شاكر عجيل صاحي الهاشمي
19. المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما : جان ميتري ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ط1 ، 2009م
20. معجم الفن السينمائي : أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، مصر ، 1973م

المصادر باللغة الانكليزية :

1- Film directing: Tires St. John Marner, T: Ahmed Al-Khudari, Cairo, The Egyptian General Book Authority, 1983
2- Film Anatomy: Bernard F. Dick, T: Muhammad Munir Al-Asbahi, General Film Foundation, Damascus, 1st edition, 2013
3- Visual composition in the new narrative text: Mahdi Salih Al-Juwaidi, Modern World of Books for Publishing and Distribution, Amman, Irbid, 1st floor, 2012
4- Training in the cinematic picture: Joseph Marshallly, T: Hashem Nahas, Cairo, The Egyptian General Book Authority, 1st edition, 1983.
5- Film Representations in the Novel of Fellini's Shoes by Waheed Al-Taweel: Shaker Ajeel Sahi Al-Hashemi, The Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, Part 1, p.
6- The Synthesis and its Dramatic Effect in the Iraqi feature film: Dureid Sharif, Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 1989
7- Aesthetics of photography and lighting in cinema and television: Peter Sperensi, Tel: Faisal Al-Yasiri, House of Public Affairs and Culture, Baghdad, (D. i), 1992
8- Aesthetics of poetry - cinema - theater (in examples from the Iraqi story): Hamad Mahmoud Al-Doukhi, Syrian General Book Authority, Damascus, 1st edition, 2010
9- Screen Drama: (Between theory and practice) for cinema and television: Hussein Helmy El-Mohandes, Egyptian General Book Authority, Egypt, 1st edition, 1990
10- Diwan al-Bahtari: Hassan Kamel al-Sayrafi, Volume II, Dar al-Ma`rif, Egypt, 3rd edition, 1951

11- Cinema is a machine and art (the development of cinema art from the era of silent films to the era of television): Albert Fulton, T: Salah Ezz El-Din and Fouad Kamel, Arab Center for Culture and Science
12- Poetry and the arts: a study of patterns of interference: Karim Shagidel, House of Culture Candles, Libya, 1st edition,2002
13- Poetry of Authorship: (Structure of the Artistic Text and Forms of Compositional Formation): Boris Uspensky, T: Saeed Al-Ghanmi, and Dr. Nasser Halawi, Supreme Council for Public Culture, Egypt, 1999
14- Cinematic Poetry: A Study in Shot Technology: Abdul Ghaffar Abdul Jabbar Omar, Tikrit University Journal for Humanities, Volume 14, No. 16, June 2007
15- Cinematography: Ahmad Al-Khudari, Arab Center for Culture and Science, Beirut, (B, T)
16- Understanding the cinema: Louis de Janeti, T: Jaafar Ali, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1st floor,1981
17- Cinematic Language: Marcel Martin, T: Saad Makkawi, Cairo, General Book Organization, 1st edition, 1964
18- The cinematic treatments in the poetry of Faiz al-Shara (The facts are not good at writing) as an example: Yasser Ali Abdel-Khaldi, Shaker Ajeel Sahi Al-Hashemi
19- The entrance to cinema aesthetics and psychology: Jean Miter, General Cinema Institution, Damascus, 1st floor, 2009
20- A Dictionary of Cinematic Art: Ahmed Kamel Morsi and Magdy Wahba, The Egyptian General Authority for Books, Egypt, 1973

شعرية اللقطة السينمية في قصيدة الذئب للبحتري

م.د. ولاء فخري قدوري الدليمي

Poetic film lattice in the wolf poem of Bohtari

doctor instructor,walaa fakhri Qaddouri
university of Diyala
College of eduction the humanitye

Abstract

The Arabic poem is homogenous, although it is traditional with cinematic art. The hypothesis of impact and impact between them, because the most influential texts are carrying in the scenes of the shot through which the reader can imagine the space of the image and events, so the poetry of the shot was one of the most attractive contexts in poetry. Hence the study was based on the descriptive method - analytical, to apply the vision of the poetic bacterial through cinematic technologies. Al-Bahtari's approach to the wolf's poem has made the recipient enter the world of cinematic narrative, because it is mixed with a poetic spirit and a cinematic vision that is far from ambiguous. This research came in a set of specific contexts that can be shared between the poet and cinema technician first, the sizes of the shots, shooting angles, camera movements, and finally the chromatic rhythm , and this research has come to a number of critical results that represent the reality of technical interaction between Technicians, then followed by sources and references.

Key search : Cinema , Poetry , The wolf , Camera , The shot