المُعالجَاتُ السِّينمائيةُ في شعر فائز الشرع
الوقائع لا تجيد رسم الكتابة أنموذجاً

ا.م.د. ياسر علي عبد الخالدي
كلية الآداب / جامعة القادسية

م.د. شاكر عجيل صاحي الهاشمي
كلية التربية / جامعة واسط

الخلاصة

تتجلى العلاقة بين السينما والأدب في القيمة البنيوية بالدرجة الأساس، فهما جنسان فنيان متقاربان، يبحثان في القضايا الاجتماعية والفكرية والإنسانية والعاطفية ذاتها، لكن بأساليبَ ومعطيات شكلية متباينة، ولا تقف تلك العلاقة عند حدود التقارب فحسب، بل تتعداها إلى المشاركة والمبادلة الفعلية بالتقنيات والأساليب العامة، لينتج عن ذلك تجانس وتمازج بين الأشكال والبنى والتراكيب، وفي هذا البحث نحاول أن نكشف عن تلك المقاربات والمجانسات الفنية والفكرية والسياقية بين الشعر بوصفه نوعاً أدبياً من جهة، والسينما بوصفها جنساً فنياً مؤثراً وفاعلاً، فقد قدم فائز الشرع ديواناً شعرياً بعنوان: "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" وقد عول كثيراً على التقنيات والأساليب والمعالجات السينمائية فيه، الشرع قدم الديوان بإطار شكلي مختلف عمّا هو مألوف، إذ قدمه بإطار الرسائل والأطاريح الجامعية والأكاديمية لكن على وفق معطى شعري حديث.

إن مراهنات الشرع على المعالجات السينمائية في ديوانه هذا تكمن في محوري الصورة واللقطة، ففي الصورة السينمائية يتم متابعة الصورة بوصفها معطى مرئياً ثابتاً (فوتو) عبر تقنيات وأساليب متعددة تضمنها النص الشعري للشرع كالمادة الحكائية وزوايا الرؤية والمسافة التصويرية وأنماط رَوْيُ الصُّوْرَة، وتتعامل هذه التقنيات كلها مع الوحدة النصية التي تنشئ صورة متخيلة ساكنة غير متحركة في ذهن القارئ. أما اللقطة السينمائية فهي مجموعة من صور تؤمن الاستمرارية لتغطي مشهداً معيناً ضمن فضاء زمكاني واحد، وتم تناول اللقطة عبر جملة من التقنيات كحراكية الكاميرا (عين الروي) وإيقاع اللقطة بين السرعة والبطء، وإضاءة اللقطة وأثر الإضاءة على عملية التخييل بالكتابة، وأخيراً مونتاج العدسة الذي يتعلق بعمليتي تزويم الابتعاد و تزويم الاقتراب، لنخرج برؤية فنية يمكن لها التسليم بحقيقة التفاعل التقاني بين الشعر والسينما.

مدخل:

ترتبط فكرة الامتزاج والتداخل التقاني بين الشعر والسينما بالدرجة الأساس بما هو متاح من تقانات وأساليب فنية تحتضن الأفكار والمعاني، فالشعر يتبع السينما ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات تقانية فاعلة وحديثة، ذلك لأن "السينما اليوم فن تركيبي معقد، يختلف عن تلك البدايات البسيطة التي كانت تشكل الفيلم السينمائي في صورته الأولى، فالفيلم صار يعتمد بنية تركيبية ما زالت تقوم على استدماج الفنون الأخرى داخل بنيتها، وإن كان قد تم تعديل وتطوير تلك الاستدماجات بما يتلاءم مع الأسلوب والشكل الفيلمي على مدار الزمن، فالسينما تشكل أسلوباً خاصاً بها، وإن كان هناك بعض التشابهات أو التداخلات مع الفنون الأخرى"[1] وعلى هذا الأساس فقد أصبح من الضروري جداً "الإفادة من السينما بتقنياتها المعروفة في التصوير والمونتاج والإخراج ومن ثم صناعة المشهد من أهم وأخطر أشكال التوظيف التي جربتها القصة العربية الحديثة إذ راح الكثير من القصاصين العرب المشغولين بتطوير نموذجهم وتحديثه ينهلون من هذا الكنز الجديد ويفتحون سردهم القصصي على حقل السينما الخصب بالمقومات الفنية والثري بالعناصر والأشكال والرؤى وتحول السرد في بعض قصصهم إلى سرد بالكاميرا حيث تشتغل اللغة الساردة بآلية كتابة تصويرية تنشغل بالوصف المشهدي المتحرك أكثر من انشغالها بالوصف القصصي المجرد الذي يكتفي بقطع السرد لرسم صورة المكان"[2]، ويبدو أن السينما ترتكز على مكونات أساسية مهمة جداً كالصورة واللقطة والصوت والمونتاج ككل، لكن الصورة عدت الوحدة الأساس في لغة السينما لأنها "المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية"[3]، وبما أنها تعد الخيط الرئيس الذي يعمد إليه البعد المرئي فإن الشعر كذلك يرتكز على الصورة الفوتو التي يبنيها الشاعر بلبنات شعره ويرسمها في ذهن قارئه عبر تلك التقنيات السينمائية الفاعلة التي تم توظيفها داخل البنية الشعرية المتكاملة.

وتبني الصور المتعددة اللقطة التي تعمد أساسا على توالي الصور وتعددها، فإن الإحاطة بالصورة بوصفها خصيصة جوهرية في إنتاج العمل الأدبي وفهم أثرها نقديا يعزز عوامل استثمارها في النص الإبداعي، لذا فإن الخلفية الشعرية التي ينطلق منها الشاعر فائز الشرع يمكن ان تكون منطلقا لدراسة الصورة التي تحظى لديه بوعي ومن هنا "لا ينبغي أن نمل التذكير مما يبدو مألوفة، نظراً لكثرة فرص نسيانه: ذلك أن كل صورة منتزعة من فيلم هي على درجة متفاوتة شيء مجرد مع المعنى عند ذاك لا تكون غير شرعية ثابتة وساكنة من سلسلة متحركة لا تكتسي دلالتها الكاملة إلا في تدفق زمني ومن وجهة النظر هذه يشير تصوير المؤلف المخصص للسينما مسائل حساسة وينبغي أن نلاحظ أولا أن معظم الصور الفوتوغرافية التي نجدها في هذا النوع من الكتب وكذلك الصور التي توضع على وجهات

دور السينما ليست مأخوذة من الأفلام بل ملتقطة أثناء تصوير الفيلم بمعرفة اخصائي يدعى مصور البلاتو الفوتوغرافي وينطوي عمله ضمن الناحية الإعلانية"[٤]، لذا فإن الصورة مظهر محوري في إنتاج الابداع بل سمة جوهرية تتجاوز حدود المرئي المادي منه إلى المتخيل المرتسم ذهنيا ولاسيما في الفنون الكتابية، التي تدل مرموزاتها على رموز مرئية أو مسموعة، ومن هنا فإن الشاعر فائز الشرع يكون على وعي متكامل بحركة التقنيات السينمائية داخل نصه الشعري "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة"، عبر محاور كثيرة، إلا أن الصورة السينمائية واللقطة السينمائية أكثر تلك التقنيات المتمثلة في نصه، الذي أخذ يظهر بشكل فني ذي تمظهر مغاير لما أصدره بطابع أكاديمي مستوحى من السياقات العلمية الجامعية، فالديوان طرح فني شعري خالص، يرتكز على عدد كبير من الرؤى والمواقف الإنسانية والوجدانية، وتؤشر السينما فيه حضوراً فنياً واضحاً، ولاسيما في محوري الصورة واللقطة، لذلك سيتم متابعة المعالجات السينمائية في هذه الديوان عبر محورين، سينمائية الصورة الشعرية وسينمائية اللقطة الشعرية.

أولاً: سينمائية الصورة الشعرية

تتأكد الفاعلية الأساسية للصورة السينمائية داخل البيت الشعري منذ بدء عملية الإبداع الشعري والسرد الحكائي"ويبدو أن المحاولات الأولى للسرد كانت عن طريق السرد الصوري الأيقوني ثم تحول بعد ذلك إلى السرد اللغوي تغيرت اللغة من شكلها الصوري الأيقوني إلى الشكل الرمزي إلى شكل أكثر تجريداً ومرونة متمثلاً بالحروف والكلمات"[٥]، وأضحى التصوير الفوتوغرافي داخل الشعر ضرورياً، بوصفه تقنية سينمائية فاعلة متداخلة مع فنون متعددة، لكنها تبقى عائدة إلى أصلها السينمائي، وللصورة أثر أيديلوجي وفكريً وتقاني على المتلقي، فهي تحاور وجدانه وأحاسيسه وذلك لـ"أنَّ صانع الصورة وبالذات السينمائية من مؤلف ومخرج ومصور ومونتير عليهم عبء مثقل عظيم، لأنهم يشكلون وجدان وأفكار وانطباع آفاق وذوق أجيال ترى وتسمع كثيراً ولا تقرأ إلا قليلاً، أي أنَّ الخيال الرحب المفتوح المتسع والمتنوع من شخص إلى آخر في أثناء قراءة قصة أو رواية، فقد أصبح عند نقله بوسائل الصور المتحركة خيالاً محدداً بحدود ما يعرضه صانعوه شكلاً وموضوعاً، وهذا مكمن الخطر، فعن طريق سرد الصورة المتحركة يمكن التأثير وقلب الحقائق وتزوير الواقع، بطرائق فن السينما وإبداعها، كما يمكن على العكس من ذلك – جعل قيم الحياة أكثر إشراقاً وحباً"[٦]، ويبقى ديوان الشاعر فائز الشرع **"الوقائع لا تجيد رسم الكتابة"** ديواناً متفاعلاً ومتداخلاً صورياً مع الفنون الأخرى، ولاسيما السينما،

ويأتي ذلك التفاعل عبر محاور مهمة وبارزة منها حكائية الصورة المبسطة وزاوية النظر وأبعاد الصورة:

أ- حكائية الصورة المبسطة

إن الصور التي تأخذ نمطاً فوتوغرافياً سينمائياً داخل النسيج الشعري تتأثر بعواملَ متعددة من أبرزها تفاوت حكائية الصورة وثيمتها الموضوعية، فكانت الصورة المبسطة مادتها الحكائية سبباً رئيساً في تقديمها على وفق سياق مرئي بسيط وواضح وغير معقد، ويعرف هذا النوع من الصور بالصور ذات التراكيب اللغوية والفوتوغرافية المبسطة، فلا يعمد الشاعر (المصور) إلى التعقيد، أو إلى التأنيق المكثف في رسم الصورة في ذهنية القارئ، ويأتي ذلك تبعاً لإمكانية تحميل الصور الشعرية مادة حكائية ذات بساطة معينة، ولا تتسم بالتعقيد، ووردت في شعر الشرع صور متعددة من ذلك:

"أن لنا أن نترك الطرق على الأبواب
ونهجر الهمس على أعتابها
ننفض عن وجوهما الترقب
قد أطفئت أسرجة الغرف
ولم يعد يعرفنا الضياء
قد نامت العيون وهي مشبعة
تمنعها التخمة أن تذكر أن الباب
يعبس في وجوهنا
يجلد بازدرائه قلوبنا"(٧)،

إن الشاعر في هذا المقطع الشعري يحاول تجسيد صورة في مخيلة قارئ نصه، وتتسم هذه الصورة بالبساطة في تركيبها وتأثيثها، فهو يختزل تفاصيلها كلها بما يمكنه تركه في ذهن القارئ من علاقة بين الإنسان والأمل من جهة وعلاقته بالخيبة من جهة أخرى. وبما أن المقطع يسير في اتجاه تراجيدي فاعل فإن الصورة تتأسس هنا على أساس ألم دفين يفعله الشرع في نصه من خلال ثيمة الباب، لأن للباب علاقة حتمية مع الإنسان عندما يتعلق الأمر بالانطلاق والبدء والانفتاح، وهذه التعبيرات جميعها عبر عنها الشاعر بأقل تعقيد لغوي ولفظي، وصولاً إلى صورة سينماشعرية واضحة، ويوظف الشاعر في مقطع آخر من قصائده تقنية الصور الفوتوغرافية عندما يجدها علامة سينمائية واضحة تتداخل مع الشعر وترتكز عليه:

"أشجارنا لا تعبد الفصول

لا تدمن المبيد في الحقول

أشجارنا تبني على أجنحة الطيور

أعشاشها

وتمتطي جذورها أعنة السحاب

وليلنا يفرك من سنابل النجوم"(٨)

تقترب فكرة الصورة في هذا المقطع من فكرة الصورة السابقة في أنها تلبي رغبة الشاعر في تدشين الصورة الفوتوغرافية التي يستثمرها الشاعر في نصه، فإن الأشجار عدت علامة مركزية في الصورة عندما تتحدث عنها الأبيات بخصوصية واضحة، فضلاً عن أن اللوحة التي يؤسسها الشاعر هنا تعمد بالأساس على ما هو مرئي، ذلك المرئي الذي يؤسسه الملفوظ نفسه، وهذا يعكس التفاعل الذي تقيمه القصيدة بوصفها فناً أدبياً مع السينما بوصفها فناً آخر.

ب- زاوية النظر

إن زاوية النظر التي تنطلق منها رؤية الصورة والحدث بشكل عام واحدة من الأساليب والتقنيات الفنية المهمة التي يتم توظيفها داخل الشعر، فالسينما تعزز من إمكانية تقديم الصورة بأكثر دقة ممكنة، وتبقى زاوية النظر تقنية تتعلق بالآليات المكانية لآلة التصوير في عرض الصورة فـ"عندما يختار المخرج والمصور زاوية التصوير فإنهما يقودان المتفرجين خلفهما، وقلما تكون زاوية التصوير هي الزاوية التي يرى منها الإنسان العادي ما يجري أمامه من أحداث ويستمد المخرج السينمائي قوته من قدرته على أن يجبر المتفرج على أن يرى الأشياء من الزاوية التي يريدها"(٩)، إن زاوية النظر تعمل في الأدب عموماً نثراً وشعراً، فمثلما يفيد الشعر من تلك التقنية، فقد أفادت الرواية كثيراً هذا التطور السينمائي على مستوى زوايا النظر إذ "تبقى زاوية التصوير التي يلتقط السارد منها لقطاته إحدى الآليات الدالة، والملاحظ أن الخطاب الروائي يسعى إلى بث دلالات يمكن استخلاصها من مجموع الكيفيات التي ينتج بها النص، إلا أن موضوع اللقطات والزوايا - بوصفها كيفيات أو آليات لإنتاج النص - تمثل في تصوير الباحث دلالات جزئية في هذا النص، تسهم في مجموعها في إكمال الدلالات الكلية للخطاب الروائي كاملاً"(١٠)، ولكل زاوية نظر أو رؤية متمثلة بالشعر أو النثر على حدٍ سواء دلالة فكرية معينة ودوافع ونوافع نفسية متعلقة بالقارئ نفسه، فهناك زوايا متعددة في نص الشاعر فائز الشرع، تعكس قدرته على التوظيف الصحيح للتقنيات السينمائية داخل نصه الشعري.

١- الزاوية الأمامية

هي من أكثر الزوايا التصويرية تداولا في السينما والتلفزيون، وهذا الوضع هو الأكثر طبيعية فيما يتعلق بالكاميرا من وجهة نظر المتفرج أو المشاهد[١١]، وترتبط الزاوية الأمامية - التي تتميز فضلا عن كثرة تداولها بقدرتها على شمول المشاهد والإحاطة بها – بالحالة النفسية للمتفرج أو المشاهد، إذ إن لها وظيفة اللقاء، فهي تعطي الانطباع بأن الشخصية المعروضة تتوجه مباشرة نحو المتفرج إذ تشعره بالحصار أو الثقة والاطمئنان في الوقت ذاته[١٢]، وقد وردت أمثلة شعرية كثيرة تم تصويرها من هذه الزاوية الوصفية، في ديوان الشرع، ومن أبرزها:

"وجبالك روم غير الروم
ومياهك تدمن خشخاش الجزر بلا مد
والشاعر مرتعش الأسفلت
يحمل في الليل حقائبه
ويسافر بجواز من تمر
فالأمواج أرانب تركض
والساحل نمر"[١٣]

إن الشاعر في هذا المقطع الشعري يحمل آلته الخبرية الواصفة ويواجه في نقله الحي للأشياء المصورة (جبال، مياه، شاعر، أمواج)مواجهة تامة، وعلى الرغم من خاصية التحول التي تسود المشهد فإن الجبال تبدو أمامه، والمياه والشاعر والأمواج كذلك، وهذا الأمر يسعى إليه الشاعر لأن في هذه الزاوية التصويرية إمكانية فعلية للإحاطة بالأشياء الكبيرة والفاعلة فالزاوية الأمامية تؤمن تحقيق الرؤية الكاملة المحيطة بالشيء المراد تصويره، وكذلك الأمر مع المشاهد التي تتعلق بالبحار والصحاري والمساحات الواسعة فإن استعمال الشاعر للزاوية الأمامية معها يكون فاعلاً ومهماً لملاءمة الشيء المصور لزاوية تصويره.

٢- الزاوية المرتفعة

وتعرف كذلك بزاوية عين الطائر أو عين النسر، كما يسميها البعض بالزاوية العصفورية في قدرتها على وصف المناظر العامة الشمولية[١٤]، وفي هذا النمط من الزوايا يكون التصوير من الأعلى إلى الأسفل، ويدل هذا النسق من الزوايا إلى تصغير الشخص وسحقه معنوياً وخفضه إلى مستوى الأرض فيصير مغموراً في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لعبة للأقدار[١٥]، وتم تداول هذه الزاوية في

ديوان الشاعر فائز الشرع، للدواعي النفسية ذاتها ولاسيما أنه يرتكز عليها للتأكيد الدرامي على رسم الأشياء وملاحظتها من الأعلى فهي حينئذٍ تبدو وضيعة منكسرة تحت عدسة التصوير:

"مشيتُ فانسلَّ حصى الشارع
من أرجلي ..
ينزف من عظمي
ولم أجد غير تراب الطريق
أصنع منه الضماد
فقيل لي لا تمس
فهو امتداد الصنم المعبود
هممت بالأصنام همت بي
واحتلني الخوف"(١٦)

ترتبط الفكرة الرئيسة التي يعمد إليها هذا المقطع بالحالة النفسية التي يعاني منها بطل الانكسار نفسه عندما، بدأ بوصف حالته من الأعلى إلى الأسفل من رصد الحركة في اطار المكان الدال على استمرارها (الشارع) إلى انتاج ملامحه الدال على فعل ايجابي يقترن بانتهاج يؤدي إلى خلق معطى احتوائي وتأثيثه فالشارع الذي احتوى حركته يرجع في تحديد اطره وتكييف مفرداته (الحصى) إلى قدميه، فحالة الانكسار والتردد والخوف التي يعيشها الشاعر انعكست على رؤيته التقنية لرواية الحدث فأخذ ينظر من الأعلى (الرأس) إلى الأسفل (القدمين) ويصف الحالة بانكسار وإحباط كبيرين، فوردت كلمات كثيرة تشير إلى تلك السياقات النفسية (ينزف، التراب، الضماد، الصنم، الخوف) فناسب ذلك تقنية التصوير من الأعلى إلى الأسفل.

٣- الزاوية المنخفضة

تعد الزاوية المنخفضة من أكثر الزوايا التصويرية وروداً في ديوان "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة"، ويرجع ذلك إلى الطبيعة الدرامية لشعر الشرع، إذ إنه يشكل في كثيرٍ من الأحيان صوراً ولوحاتٍ شعرية من الأسفل إلى الأعلى عندما يصل ولعه وتعلقه بالأشياء إلى أوجه، ويحاول أن يصف ما يدور حوله بعينه الشاعرة لا بعينه الواصفة الراوية، وتعد الزاوية المنخفضة، وتسمى زاوية الرؤية من الأسفل إذ يصور الموضوع من تحت إلى فوق وتكون العدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر وهذه

الزاوية تعطي إحساسا بالتفوق والحماس والنصر فهي تكبر الأشخاص وتميل إلى تعظيمهم بإبرازهم على صفحة السماء إلى حد يتوج هاماتهم بهالات السحب[١٧]، ومن ذلك ما ورد في الديوان:

"والبدر العابس دلوٌ فوقي وحلا
فألوذ بأجنحة الفجر
أطوي أمواج الظلمة نحو الشمس
يا أم الدفء ألا يكفي
أن تحرق أزهار العباد
يطوي دخانهمُ الأسود
شعرك يا باذخة الخصلات"[١٨]

يستعيد الشاعر بقدرته التقنية على رصد ما هو أعلى، من خلال رصد زاوية ما هو أدنى، فالبدر هو المرصود بكاميرته التصويرية، وهو يستعظم علوه الشاهق، إن الشاعر يعول على العلو في رصده حركته باتجاه الشمس فيقول "أطوي أمواج الظلمة نحو الشمس"[١٩] ، فيتحول العلو من مصدر للظلمة إلى مصدر للإشعاع والإضاءة (الشمس) ويتحقق هذا التفاعل من خلال رؤية الشاعر المنخفضة التي تفتح له الآفاق وتتسع الرؤية فوقه، وتندرج ضمن سياقات التقنية ذاتها عدد من المشاهد التي تم تصويرها من الأسفل إلى الأعلى. اذ يتجلى ذلك من خلال عرض الصور المأساوية في حدثية إلى الشمس عاكسا منظار الظلمة في الاسفل (الاحتراق، الدخان الاسود) المتجه إلى النور في الاعلى.

ج- أبعاد الصورة

يقع تحديد أبعاد الصُّوْرَة على عاتق المصور ومدير التصوير لأنهما المسؤولان عن إخراج الصُّوْرَة وإظهارها مظهرا حسنا[٢٠]، كما أن لأبعاد الصورة السينمائية المتمثلة في الشعر ارتباطا وثيقا بزوايا النظر لذا تتضمن زوايا التصوير هذين العنصرين الخاصين بالصُّوْرَة[٢١]، لذلك فإننا سنرصد ثلاثة أنواع من المسافات والأبعاد التصويرية، هي الصورة القريبة والصورة المتوسطة والصورة البعيدة:

١- الصورة القريبة

إن الصورة القريبة يتم التقاطها عبر مسافة تصويرية قريبة، بحيث تبدو التفاصيل واضحة جدا، كما يمكن أن "تشتمل الصُّوْرَة قليلا من التفاصيل مثل الضروريات أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إما لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة"[٢٢]، وهي من أكثر الصور

وروداً في ديوان الشاعر فائز الشرع إذ إن معظم الصور التي تم التقاطها وعرضها على القارئ هي من الصور القريبة، لعل من أبرز أمثلتها:

"وبوصلتي ظلي به أعرف الضياء
يؤنسني عد العناكب والخيوط
ويأكل مصباحي البعوض
ويطرح أنف الليل ما فيه من رماد
على شيب رأسي
طنين أحاديثي
طنين موائدي
طنين حكاياتي
طنين أناشيدي
أدور بنعش الذكريات مقلبا
أنقح منها ما تبقى من الذهول
من البدء حيث احتزت الدهشة الأكف"[٢٣]

إن تفحص هذا المقطع الشعري المستل من الديوان مفضٍ إلى حقيقة أن الشاعر هنا حاول تصوير المشهد بمسافة قريبة، فقد قدم الصورة التي تلقاها المتلقي بمسافة قريبة وتبدو من خلال ذلك الصورة واضحة جداً إذ إن معظم تفاصيل المشهد هنا (العناكب والخيوط، مصابيحي والبعوض، شيب رأسي، الأكف) يضاف اليه محدودية المشهد المقدم من خلالها فهي اما اجزاء من الجسد او انعكاسات حضوره (الشيب والظل) او هي مما يحيط به عن قرب ، مع توافر التضاد الوظيفي للموجودات في المشهد مع غلبة الاظلام فالمصباح يفترسه البعوض والعناكب تهيمن على المكان بغزارة خيوطها والريح تنث رماداً كانت تفاصيل دقيقة جداً وقريبة من العين الواصفة للشاعر.

٢- الصورة المتوسطة

تقدر مسافة الصورة المتوسطة بين الصُّوْرَة البعيدة والصُّوْرَة القريبة أو بين الصُّوْرَة القريبة جدا والصُّوْرَة البعيدة جدا وهي تبين معظم أجزاء جسد الشخصية،[٢٤] إذن تعلق الأمر بالتصوير الشخصي وهي أكثر المسافات شيوعا في الاستخدام في التصوير السينمائي إذ يتم اختصارها إلى (م.م) ،وبدلا من عرض الجسم كاملا كما في الصور العامة والبعيدة تقدم الصور المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق[٢٥]، فضلا عن ذلك فإنه بالإمكان عدها حلقة الوصل التي تصل بين المسافتين القريبة والبعيدة في

حال تمت منتجة العدسة السينمائية، وقد وردت صورٌ متوسطة كثيرة في ديوان "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" لعل من أبرزها:

"في مينائك ترسو الأمطار
وشفاه التربة وهي تشقق
وخدود الزهر تزخرفها حمى الحقل
وعيونك تسكنها الرهبة
كل يرنو لحمولتها
من دون لسان يسترحم
أو أيدٍ تذرف قبضتها
لكن الميناء الشامت
يدفعها ويعود لنومه"[٢٦]

تقف أبعاد الصورة في هذا المقطع الشعري عن البعد المتوسط إذ إن الصورة تتجسد من خلال عرض ما تتضمنه تلك الصورة من أشياء وما تكرسه من استشعارات تضع في مخيلة القارئ إذ صور الشاعر الميناء الذي ترسو فيه الأمطار، وشفاه التربة وخدود الزهر الخ ... تصويراً ذا بعد متوسط فلا الصورة قريبة تبدو فيها تفاصيلها الدقيقة، ولا هي بعيدة بحيث تكون ذات شمولية أكبر، لكنه صورها بمسافة متوسطة بين القريبة والبعيدة.

٣- الصورة البعيدة

يمكن أن ترصد الصور البعيدة حركة الجسد على نحو خاص مع إدراك اقل للبيئة التي تحيط بموضوع التصوير أو مادته[٢٧]، كما تتميز هذه المسافة التصويرية بأنها تنتج صوراً يمكن لها أن تحيط بالمحيط الجغرافي للمكان كما أنها تتميز بقدرتها على الإحاطة الكلية للفضاء المكاني الذي يضم الحدث، ومن أهم الصور التي وردت في الديوان:

"أمشي علي أجد المخرج
والغيمُ يحجّب وجه الشمس
يا طود الماء الطائر فوقي
يا سيدة المطر المحيي
يا أمي الغيمة
قد شدّوا أفواه الأشجار

نحروا كل العشب النامي

فانتفضي يا أمي الغيمة"[٢٨]

ترتبط فكرة الصورة في هذا المقطع الشعري بالمسافة البعيدة للتصوير، إذ توحي الصورة المجتمعة من المقطع ببعد آلة التصوير عندما يعمد الشاعر تحقيق مسافة واسعة بين بطل المشهد ومن يناجي متمثلا بالغيمة، كأن يقول الشاعر (والغيم يحجب وجه الشمس، يا طود الماء الطائر فوقي) فإن المسافة التي تفصل الغيم عن بطل المشهد بعيدة، وهذا يؤكد أن الحال التي يعايشها الشاعر صعبة جدا إلى الدرجة التي تجعله يستبعد الأشياء عنه، وهذا ما نتج عنه احتواء المشهد لصورٍ بعيدة، وهذا التفاعل النفسي على نحو يشي بالارتهاب انعكس على بنية القصيدة وأكد وجود صور ملتقطة من مسافة بعيدة.

ثانياً: سينمائية اللقطة الشعرية

يمكن القول إن الصورة من جهة علاقتها باللقطة تمثل جزءا من مكونات اللقطة فـ"بعد التوصل إلى صورة الصراع يجب أنْ نجعله يتحرك، ويعني هذا في لغة الدراما أنه يجب أن يوجد لدى الشخصيات الحافز لأن تحقق أهدافها، فنحن لا نستمتع بالجلوس مع شخص ينتظر حدوث شيء ما، بل نريد رؤية شخصيات تسبب حدوث الأشياء، نريد أن نشاهدها وهي تفعل"[٢٩]، وترتكز اللقطة التي تتكون من صور متعددة على الحدث أو الفعل داخل بنية الشعر إذ يعد الحدث من العناصر الأساسية المكونة للأدب عموما والشعر خصوصا ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت أو متخيلة وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار[٣٠]، وبهذا تتكون لقطة البيت الشعري بدءا من الصورة وانتهاءً بالحدث، وتوالت اللقطات الشعرية داخل ديوان الشاعر فائز الشرع، "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" ولكل لقطة شعرية ما ترتكز عليه من أبعاد تقانية سينمائية تتعلق بآليات بنائها وتدشينها والتأثير في دلالتها الشعرية، لذا فإنه سيتم تناول اللقطة من محاول متعددة:

- حَرَاكِيَّة الكامِيْرَا

إن نقطة التحول الرئيسة التي مرت بها السينما عبر تاريخها هي تحرير آلة التصوير، لما لذلك أثر كبير على صناعة اللقطة فقد " كان له أهمية قصوى في تاريخ السينما وأنّ مولد السينما كفن يؤرخ باليوم الذي فكر فيه المخرجون في تحريك آلة التصوير خلال المشهد إذ إنه تم بذلك اختراع التغييرات في أحجام المناظر، التي تعتبر حركات آلة التصوير نفسها حالة خاصة منها (ولنلاحظ فضلا عن ذلك أنه في أساس كل تغيير في المنظر توجد حركة في آلة التصوير، فعلية أو افتراضية) وبالتالي اختراع التوليف الذي هو أساس الفن السينمائي"[٣١]، وتنسل فكرة حراكية الكاميرا من إمكانية تنقل الكاميرا بين

الأشياء المصورة فنكون بإزاء طريقتين للتصوير بالكاميرا :الأولى هي الكاميرا المتحركة والثانية الكاميرا الثابتة:

١- الكاميرا المتحركة

وهنا تكون الكاميرا محررة إذ يمكن لها "أنْ تتحرك الكاميرا في جميع الاتجاهات سواء للجانبين أو لأعلى أو لأسفل"[٣٢]،وقد تكون "الحركة في الفيلم خادعة فحين تدور آلة التصوير على محور ثابت إما من أجل استدارة أفقية أو لقطة مائلة عمودية فهي -إذا أردنا الدقة في التعبير- لا تتحرك فعلا ،إذ إنَّ من المحتمل أنَّ تقف آلة التصوير نفسها على حامل ثلاثي الأرجل ولا يتحرك سوى رأسها. أما فيما يتعلق بلقطات آلة التصوير المتحركة فإن الآلة تكون على عربة مثل المنصة المتحركة أو مثل شاحنة أو رافعة أو على سكة مبنية خصيصا لها وتتمتع آلة التصوير المتحركة بميزة القدرة على الإضافة إلى الحكاية بفتح مساحة أكبر وبذلك تعزز ما نشاهده كما يمكن للاستدارة والميلان أنَّ يزيدا من معرفتنا أيضا"[٣٣]،وفي الكاميرا المتحركة سنعرض ثلاثة نماذج لحركات عرض كان لها استعمال في ديوان الشاعر فائز الشرع.

- الحركة الصاعدة

ويقصد بها حركة الكاميرا في رصد الأحداث من الأسفل إلى الأعلى، إذ غالبا ما ترصد هذه الحركة الأشياء العالية والكبيرة وهي تعطي انطباعات نفسية بالمتلقي بالتماس العظمى والكبرياء والتملك للأشياء المصورة، ومن ذلك :

"ما بين فحيح الفجر الكاذب
وتلاصق جلد الأرض بصمغ الخشية
حيوات تلهث في صحراء النوم
وعيون يشنقها حبل الصمت المتدلي من أنف الريح
وغيوم كصخور من كلس
ما بين تلألؤها وتحاشي أن تسقط ينشطر الرأس"[٣٤]

إن تتبع هذه اللقطة الشعرية مفض إلى حقيقة أن الكاميرا هنا تحركت لترصد أبعادا مختلفة لكنها متناسقة إذ تم رصد الأشياء (جلد الأرض، حيوات في الصحراء، عيون وريح، وغيوم، ورأس) لو تتبعنا الأشياء المرصودة نجدها تتدرج في ارتفاعها من الأسفل إلى الأعلى، وهذا يجسد طبيعة حركة الكاميرا التي تنشغل بتثبت اللقطة الوسطية بين الارتفاع والانخفاض عندما تتصاعد تدريجيا في رصد اللقطة

الشعرية لتمثل بؤرة الرؤية لدى الشاعر التي لا تتخلى عن دمج مشاعر الرهبة بتمظهر اجزاء اللقطة الشعرية، وبالإمكان القول إن هذه الحركة التصويرية أعطت اللقطة الشعرية بعداً سينمائياً خالصاً.

- الحركة النازلة

إن هذه الحركة هي حركة تسمى بـ "الحركة الرأسية (تيلت)، تتم بتحريك الكاميرا من أعلى إلى الأسفل وهي تحاكي حركة عين الشخصية ما إذا ما نظرت إلى أعلى أو إلى أسفل[٣٥]، وتضمن ديوان (الوقائع لاتجيد رسم الكتابة) لقطات شعرية متعددة تخص هذا النمط من الحركات في رصد الكاميرا لعل من أبرزها:

"أدير بالمسبحة الأفلاك
بما حوت من نجوم
أقول: سبحانك إني مظلوم
وأنت عفو مديد
حاشا لعينيك، وهل ترتضي ...
أحرمُ من - دمع
يغسل عني غبرة الصبر
يرتعد الحوت لصوتي الذي توجه الذكر:
رباه أنت منقذي رباه
فيصرخ البحر من الآلام
ويلفظ الحوت الذي يهدأ حين أرتدي دمعة
أهوى بعيداً تاركاً عينه
مفقوءة وتنزف الأبصار"[٣٦]

تتجسد في هذه اللقطة الشعرية الحركة النازلة للكاميرا عندما يبدأ الرصد بأشياءَ مجسدة في العلو ثم ينحدر إلى أشياء أقل في مستوى الارتقاء والارتفاع، فالكلمات الدالة على الاشياء المشكلة المشهد التي تم رصدها في اللقطة الشعرية والتي أسهمت في بناء اللقطة وتكوينها هي (الأفلاك، النجوم، الدمع، غبرة الصبر، البحر، الحوت ...) تتضح من خلال تفاصيلها المجسدة والعلاقة بين تلك الاشياء فرصة التدرج في عرض الأشياء المرصودة عبر حركة الكاميرا النازلة والتي تصور الأشياء من الأعلى إلى الأسفل، وفي اللقطة إيحاءات كثيرة يمكن لها أن تجسد العلاقة الوجدانية والنفسية التي يحياها الشاعر والتي تربطه بالأماكن العالية هبوطاً إلى الأماكن الواطئة.

٢- الكاميرا الثابتة

إن الكاميرا في هذا النمط من الحركات التصويرية تكون ثابتة غير متحركة إذ إنها تلزم زاوية محددة وترصد من خلالها اللقطة، فهي " ثابتة طيلة لقطة كاملة من شتى أصناف تحركات الجهاز بما في ذلك التزوِيم"[٣٧]، وغالباً ما تتقلص الاستعمالات التي يعمد إليها الشعراء والروائيون بشكل عام للكاميرا الثابتة، إذ إن الفضاء الأدبي شعراً ونثراً يكون أكثر مرونة في التنقل والرصد والمتابعة، لذلك فإنه يتطلب فاعلية الكاميرا المتحركة التي تتابع حركة الشخوص والأشياء بحرية تامة، ومما ورد في ديوان "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" عن فعل الكاميرا الثابتة قول الشاعر:

"الشارع تسكنه الأزبال
والسيارات المتجهات إلى المنفى
يبدلن إطارات بقناع يخفيهن
ويسرن إلى رأس الشارع
كل تتعلق كي تصلا
بجدائل من إسفلت بارد"[٣٨]

إن الرصد ومتابعة اللقطة الشعرية في هذا المشهد يتجه باتجاه واحد، ينطلق من زاوية أمامية ترصد الشارع الذي تسكنه الأزبال والسيارات والإطارات وجدائل الإسفلت، لكن هذه الزاوية تترجم الحركة الثابتة للكاميرا، إذ تم التقاط اللقطة من خلال اتجاه موحد لم يتغير إلى أن تم الانتهاء من رصد اللقطة، فضلاً عن ذلك فإن النظرة الانبطاحية التي تم رصد المشهد منها كانت عبر مسافة تصويرية متوسطة، فأي اختلاف في حركة الكاميرا سيؤثر على طبيعة الرؤية والمتابعة.

- مُوتِيَاجُ العَدَسَةِ

إن استثمار حركة العدسة داخل بنية النص الأدبي يؤدي إلى تفعيل حركة الرصد داخل اللقطة الشعرية، ويتم ذلك عبر تقريب بعض اللقطات أو المشاهد داخل البنية الشعرية كما أنَّ عملية التزويم تحدث أثناء التصوير السينمائي الفعلي وغالباً ما تكون النتيجة هي بالشكل نفسه الذي ينتج من الانتقال أماماً وخلفاً (Tracking Shot) من دون أي اهتزاز من الاهتزازات المعتادة التي تنتج عن المناطق الناتئة في الأرض وبدون حاجة فعلية إلى قضبان وضرورة تحاشي الحواجز والعوائق بين الكاميرا والمنظور (الموضوع)[٣٩]، وبعد الوقوف عند مفهوم التزويم يمكن أنْ يتم تقسيمه على قسمين رئيسين هما: تزويم الاقتراب (ZoomIn) وتزويم الابتعاد (Zoom Out)[٤٠]:

١- عدسة التقريب

ويكون دور الكاميرا في عدسة التقريب هو تضييق الزاوية خلال التصوير[٤١]، كما إنَّ توظيف حركة العدسة هذه يعطي انطباعاً جيداً للمتلقي في فهم ما يدور ويجري أمامه، ولاسيما انتقال اللقطات وتنوع حجومها[٤٢]، ونستشهد بهذا المثال الذي تتم فيه مونتاج العدسة وتقريب المشهد:

"المسجد تحضنه الحناء

في المحراب صلاة تبكي

في الباب ملائكة فقراء

والقبة تذرف كفاً تدعو"[٤٣]

تبدأ اللقطة الشعرية هنا بالمسجد الذي تحضنه الحناء وهي صورة مكبرة، ثم يتم الانتقال إلى داخل المسجد إلى المحراب ومقام الصلاة والملائكة من ثم ينتقل إلى خارج المسجد لكن الصورة تضيق لتركز على القبة وحدها من دون بقية تفاصيل البناء الكامل للمسجد وهو القبة ، التي تضيق اللقطة لتركز على حركة من أعلاها بدلالة (تذرف كفا) في إشارة إلى رأسها الذي يناسب موقع العين فيه فعل لازف، إن الشرع هنا انتقل من اللقطة الشعرية الكبيرة إلى اللقطة الصغيرة عبر تقنية التصغير أو التقريب، وهي عملية حركة العدسة وانتقالها من الرصد البعيد إلى الرصد القريب للأشياء التي تتمظهر داخل المحيط والفضاء الشعري العام.

٢- عدسة التبعيد

يتم الانتقال في عدسة التقريب من اللقطة القريبة جدا إلى اللقطة القريبة فالمتوسطة فالبعيدة وهذا التسلسل في تصوير اللقطة يعرف بتزويم الابتعاد، ومن الأمثلة على ذلك، قول الشاعر:

"في آخر أمسية للنضج

سرقوا مفتاح الخصب لمملكة الأثمار

فانفرطت أصوات الأشجار بلا جدوى"[٤٤]

يتضح العكس في هذه اللقطة الشعرية عندما يتم انتقال الصورة من التصغير إلى التكبير، فالمفتاح هنا يشير إلى أيقونة ذات بعد ظاهراتي مصغر يتم الانتقال منه إلى الأيقونة الأكبر وهي مملكة الأثمار وأصوات الأشجار، وهذا يكشف عن استثمار الشاعر لتقنية التبعيد أو (الزوم خارج) التي وردت في النص، فضلاً عن ذلك فإنه يعمد إلى التنويع في رصد ومتابعة الأشياء المرئية داخل البنية الشعرية، فيولد لدى القارئ نوعاً من التشويق الذهني مع المشاهد واللقطات التي يتم عرضها عبر استثمار التقنيات السينمائية.

الخاتمة

يعد المونتاج تقانة بنائية أسلوبية متداخلة وهو مصطلح نقدي غربي معرب، يستعمل بشكل خاص في الأعمال السينمائية، وبدأ هذا المصطلح ينفذ إلى الأجناس الأدبية الأخرى بشكل كبير ومميز، لذا فإن اختياره مصطلحاً رئيساً في هذا البحث أصوب من استعمال مصطلح التوليف العربي الذي يقصد به البعض من الباحثين المونتاج ذاته، فالمونتاج له القدرة بفعل التقنيات الأسلوبية على تعزيز البناء الفيلمي، وكما هو معلوم أن الأدب له انساق متداخلة مع السينما لذلك فان الظن الذي يضع المونتاج في النصوص التي كتبها الشاعر فائز الشرع نصوصاً مفتوحة على الأنواع الفنية المختلفة من مسرح وسينما ورسم وتصوير وغيرها وهذا ما يفضي إلى التسليم بفكرة الحساسية المغايرة التي تبناها الشاعر فائز الشرع وانجزها في اعماله الشعرية. وقد اتضحت من خلال البحث ان فكرة الامتزاج والتداخل بما هو متاح من تقانات وأساليب فنية تحتضن الأفكار والمعاني، فالشعر يتبع السينما ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات تقانية فاعلة وحديثة، تنبني الصور المتعددة اللقطة التي تعتمد أساسا على توالي الصور وتعددها، فإن الإحاطة بالصورة بوصفها خصيصة جوهرية في إنتاج العمل الأدبي وفهم أثرها نقديا يعزز عوامل استثمارها في النص الإبداعي .كما ان السينما تؤشر حضوراً فنيا واضحاً، ولاسيما في محوري الصورة واللقطة، لذلك تم متابعة المعالجات السينمائية في هذه الديوان عبر محورين، سينمائية الصورة الشعرية وسينمائية اللقطة الشعرية. واتضح ايضا ان ديوان الشاعر فائز الشرع "**الوقائع لا تجيد رسم الكتابة** " ديوانا متفاعلا ومتداخلا صوريا مع الفنون الأخرى، ولاسيما السينما، ويأتي ذلك التفاعل عبر محاور مهمة وبارزة منها حكائية الصورة المبسطة وزاوية النظر وأبعاد الصورة كما كانت الصورة المبسطة مادتها الحكائية سبباً رئيساً في تقديمها على وفق سياق مرئي بسيط وواضح وغير معقد واتضح ايضا إن زاوية النظر التي تنطلق منها رؤية الصورة والحدث بشكل عام واحدة من الأساليب والتقنيات الفنية المهمة التي يتم توظيفها داخل الشعر، فالسينما تعزز من إمكانية تقديم الصورة بأكثر دقة ممكنة، وتبقى زاوية النظر تقنية تتعلق بالآليات المكانية لآلة التصوير في عرض الصورة كما ولاحظنا ان اللقطة تتكون في البيت الشعري بدءاً من الصورة وانتهاءً بالحدث، وقد توالت اللقطات الشعرية داخل ديوان الشاعر فائز الشرع، "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" ولكل لقطة شعرية ما ترتكز عليه من أبعاد تقانية سينمائية تتعلق بآليات بنائها وتدشينها والتأثير في دلالتها الشعرية، واخيرا اتضح ان الشاعر استثمر حركة العدسة داخل بنية النص الأدبي يؤدي إلى تفعيل حركة الرصد داخل اللقطة الشعرية، وتم ذلك عبر تقريب بعض اللقطات أو المشاهد داخل البنية الشعرية وفي الختام نأمل ان نكون قد وفقنا لقراءة الديوان بشكل يكشف عن تداخل السينما والشعر .

الاحالات

(١) الفيلم بين اللغة والنص "مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية"، علاء عبد العزيز السيد: ٧.
(٢) السرد بالكاميرا معاينة سرد – بصرية للمروي القصصي، فاتن عبد الجبار: ٤٠.
(٣) اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة: سعيد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي: ١٣، وينظر: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجّور: ٢٠٥.
(٤) اللغة السينمائية: ١٣.
(٥) الصُّوْرَة في السرد الروائي والسرد السينمائي، فاطمة بدر: ١٥٧.
(٦) اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية، سعيد شيمي، تقديم أحمد الحضري: ١٨.
(٧) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، اطروحة تقدم بها فائز الشرع: ٣٣.
(٨) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٣٦
(٩) الفن السينمائي، بودوفكين، ترجمة: صلاح تهامي: ٨٤.
(١٠) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي: ٢٢٣، ٢٢٤.
(١١) فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟"، كين دانسايجر، ترجمة: احمد يوسف:١٣٢.
(١٢) السرد الفيلمي "قراءة سيميائية"، عبد الرزاق الزاهير:١٢٣.
(١٣) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤٢ – ٤٣.
(١٤) السرد الفيلمي "قراءة سيميائية": ١٢٤.
(١٥) اللغة السينمائية: ٤٦، وينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٢٥، وديناميكية الفيلم، جوزيف وهاري ميلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي: ١٥٥.
(١٦) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ١١- ١٢.
(١٧) اللغة السينمائية: ٤٦، ٤٧، وينظر: الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم: ١٥٦.
(١٨) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤٥
(١٩) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤٥
(٢٠) الأسس العملية لكتابة السيناريو: ١٢٣-١٣٤، وينظر: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر: ٢١٠-٢٢٦، والتشكيل المرئي للنص الروائي الجديد: ٢٠٢-٢٠٧.
(٢١) دينامية الفيلم: ١٥٥.
(٢٢) الأسس العملية لكتابة السيناريو: ١٣٤.
(٢٣) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤٩.
(٢٤) عن: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤.
(٢٥) الأسس العملية لكتابة السيناريو: ١٣٢.
(٢٦) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٣١.
(٢٧) والتشكيل المرئي للنص الروائي الجديد: ٢٠٥، ٢٠٦.
(٢٨) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤٦- ٤٧.
(٢٩) فن رسم الحبكة السينمائية، ليناجكاوغيل، ترجمة: محمد منير الاصبحي: ٦٣.
(٣٠) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار: ٧٦.
(٣١) اللغة السينمائية: ٢٧.
(٣٢) الفن السينمائي: ٢٩.
(٣٣) تشريح الأفلام، ك. برنارد. ف ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي: ١٠٦.
(٣٤) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٣٨.
(٣٥) دينامية الفيلم: ١٥٧.

(٣٦) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ١٥.
(٣٧)الفن السينمائي: ٤٤.
(٣٨) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٣٠.
(٣٩) كيف تعمل المؤثرات السينمائية، جوليان كونتر، ترجمة: هاشم النحاس، مراجعة: فريد المزاوي: ٦٠.
(٤٠) أكاديمية المدربين المحترفين، حركات الكاميرا، عن الأنترنيت: www.ptrainers.com.
(٤١) موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة: ٨٠.
(٤٢) التوظيف الدلالي لبناء اللقطة- المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة: ٢١٥.
(٤٣) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: ٤١- ٤٢.
(٤٤) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع: 33

المصادر والمراجع:

- الفيلم بين اللغة والنص "مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية"، علاء عبد العزيز السيد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٨ م.
- السرد بالكاميرا معاينة سرد – بصرية للمروي القصصي، فاتن عبد الجبار، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الأول، ٢٠٠٢م.
- اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة: سعيد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر والدار المصرية للتأليف.
- الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجّور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، ، ٢٠١١م.
- الصورة في السرد الروائي والسرد السينمائي، فاطمة بدر، الأقلام (بغداد)، العدد الثاني، ٢٠١٠.
- اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية، سعيد شيمي، تقديم أحمد الحضري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، اطروحة تقدم بها فائز الشرع، جزء من متطلبات درجة في الحياة ، باشراف الالم ،منشورات اشرعة بغداد ، ١٩٩٩م.
- الفن السينمائي، بودوفكين، ترجمة: صلاح تهامي، دار الفكر، الطبعة الأولى، ١٩٥٧
- التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان أربد،الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟"، كين دانسايجر، ترجمة: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى(د. ت)
- السرد الفيلمي "قراءة سيميائية"، عبد الرزاق الزاهير، دار طوبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠.
- ديناميكية الفيلم، جوزيف وهاري ميلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي
- فن رسم الحبكة السينمائية، ليندا جكاوغيل، ترجمة: محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع العربي القومي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣.
- تشريح الأفلام، ك. برنارد. ف ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣.
- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة -المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ماهر مجيد إبراهيم وصلاح محمد طه، مجلة الباحث الأكاديمي، العدد (٥٢)، ٢٠٠٩

- كيف تعمل المؤثرات السينمائية، جوليان كونتر، ترجمة: هاشم النحاس، مراجعة: فريد المزاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة(د. ت)
- أكاديمية المدربين المحترفين، حركات الكاميرا، عن الأنترنيت: www.ptrainers.com.
- موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠٠٢م.
- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة- المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، مجلة الباحث الأكاديمي، العدد (٥٢)، ٢٠٠٩م.

The Cinematic's Processors in the Poetry of Faiz's al- shara Facts that can't draw writing as a model

Abstract

Reflected the relationship between cinema and literature in the structural value of the base class, they Jnsan National Professional are close, discuss the social, intellectual and humanity itself and emotional issues, but the methods and data formality mixed, do not stop that relationship at the borders of convergence, but goes beyond to participate and actual swap techniques and general methods, to produce a smoothing and blending between the shapes and structures and compositions, and in this paper we try to expose those approaches artistic, intellectual and Majansat and contextual between poetry as a genre on the one hand, and film as technically an active and influential genera, the winner Shara foot chamber of poetry entitled: "The facts do not speak Drawing writing "has relied too much on technology and techniques and treatments film it, Shara feet Court Aatar formality different from what is familiar, as his frame theses and academic Alotarih But according to an interview given my hair.

The bookmaker Shara on film processors in his office this lies in the central image and the snapshot, in the cinematic image is the follow-up image as a given visible constant (iPhoto) across multiple methods contained in the poetic text proceeded techniques such as article tale and angles of vision and distance pictorial patterns Roy's, and treats all of these techniques with text unit that creates an imagined image is still moving in the mind of the reader. The snapshot cinematic It is a set of images provide continuity to cover a certain scene within Zmkane one space, was addressed snapshot through a variety of techniques Khrakih camera (eye Ruwi) and rhythm shot between speed and slowness, and lighting the snapshot and the impact of lighting on the imagination writing process, and finally montage lens which relates processes of zoom in and zoom in closer to get away, to get out to see his art can be recognized by the fact that technological interaction between poetry and film