Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

المظاهر السينمائية في مشاهد رحلة الناقة عند أبي تمّام

Cinematic Features in the Camel Trip of Abu Tammam

Nuwayyir Fahad al-Anqari
Arabic Language Department, College of Literature and Art, University of Hail, Kingdom of Saudi Arabia.
nowyeer1440@gmail. com

الملخص

هذه الدراسة محاولة لمقاربة مجال بحثي بدا لي أنه لم يُتناول كثيراً في الشعر القديم؛ بالرغم من أن موضوعها جديرٌ بالأهمية، وتهدف إلى النظر في الشعر القديم عامة، وشعر أبي تمام خاصة برؤية نقدية تعتمد على المناهج الحديثة؛ لتتجلَّى معها جماليات البراعة والإدهاش التي تميَّز بها الشاعر القديم، كما تهدف إلى البحث عن الأساليب السينمائية التي استعان بها أبو تمام في تحويل رحلة الناقة التقليدية في الشعر العربي إلى وسيط مرئي. اشتمل البحث على تمهيد من موضوعين: حضور رحلة الناقة في الشعر القديم، وكذلك نبذة عن العلاقة بين الشعر والسينما، أما المباحث: فالأول جاء بعنوان: لقطة الكاميرا، والثاني: المونتاج السينمائي، ثم خاتمة لخَّصَتْ أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة وأبرزها: يُعد الشعر القديم مصدراً زاخراً بالمظاهر السينمائية، وأبو تمام من أبرز الشعراء الذين بدت في شعرهم هذه المظاهر دون تَقَصُّد من الشاعر، وفي رحلة الناقة اهتم أبو تمام في وصف تفاصيل جميع أعضاء جسدها، وبخاصة عنصري: اللون، والحجم؛ لتعزيز الصورة البصرية، وقد اعتمد أبو تمام في وصف الرحلة على تسلسل اللقطات، والمشاهد، والتقطيع بينهما بأسلوب سردي يشبه المونتاج في الفيلم السينمائي، وبذلك تمكّن الشاعر من توظيف الأساليب السينمائية بصورة لافتة تستحق البحث والدراسة.

الكلمات المفتاحية: رحلة الناقة، أبو تمّام، لقطة الكاميرا، المونتاج.

Abstract

The current research aimed to approach a field of research that, to my mind, has not been widely explored in classical poetry, despite its significant subject matter. It aimed to discuss the classical poetry in general and the poetry of Abu Tammam in particular, from a critical perspective according to modern approaches, thus revealing the aesthetics of brilliance and astonishment that distinguished the classical poet. It also aimed to explore the cinematic techniques Abu Tammam used to transform the traditional camel's journey in Arabic poetry into a visual medium. It includes an introduction with two topics: the presence of the camel's journey in classical poetry, as well as an overview of the relationship between poetry and cinema. The first is entitled: "The Camera Shot" and the second "Cinematic Montage". A conclusion summarizes the most prominent findings of the research, which are: Classical poetry is a rich resource of cinematic manifestations, and Abu Tammam is one of the most prominent poets whose poetry incorporates these manifestations without the poet's intention. In the camel's journey, Abu Tammam focused on describing the details of all its body parts, particularly color and size. Abu Tammam depended on a sequence of shots and scenes, intercutting between them in a narrative style resembling the montage in a film to enhance the

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

visual image. Thus, the poet was able to employ cinematic techniques in a striking manner that merits research and study.

Keywords: *The Camel's Journey, Abu Tammam, Camera Shot, Montage.*

Article History:

Received: *4 Mei 2025* Accepted: *30 July 2025* Published: *31 July 2025*

المقدمة

إن للشعر قدرة مبهرة على التواشج مع الفنون الأخرى منذ القدم، ومع تطور تقانات القصيدة الحديثة، ومناهج دراستها، أصبح للمظاهر السينمائية حضور لافت في الصورة الشعرية.

والشعر العربي القديم زاخر بهذه المظاهر السينمائية، لكنها بدون تَقصُّد من الشعراء، وعدم وعي الشاعر أو إدراكه للفن السينمائي ليس عائقاً تجاه البحث في شعره عن الأساليب التي تُشبه التقانات السينمائية الحديثة.

أبو تمام من القدماء الذين برعوا في إشباع الصور الشعرية في قصائده بالمؤثرات المختلفة، و"لعل أهمَّ جوانب التصنيع القديم التي كان يستخدمها أبو تمام جانبُ التصوير الذي رأيناه يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة، فقد كان أبو تمام يُشْغفُ به شغفاً شديداً واستطاع أن يحلله إلى أصباغه المختلفة، وأن يستخدمها استخداماً واسعاً في شعره، بحيث لا نجمع بين طائفة من صُوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكي أصباغ الطيف، وهي أصباغ لا تتقيد بعدد، ولا بوضع ولا بشكل خاص، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنه كان يعتمد على صبغ "التدبيج"، حتى يعطي لصوره ألواناً حِسّية ملموسة، كما نرى في مثل قوله:

كأن سوادَ الليل ثم اخضراره طيالسةٌ سودٌ لها كُفَفٌ خُضْرُ "[1]

وفي صوره كانت له أساليب تتشابه كثيراً مع الأساليب السينمائية الحديثة كـ: الرؤية البصرية، واللقطات المفصَّلة، والمشاهد المتسلسلة، والبنية السردية.

ومشاهد رحلة الناقة، وتنقلاتها من أكثر المثيرات للشاعر، فقد بدت في كثيرٍ من قصائده كأنها سلسلة لقطات من فيلم سينمائي، وشِعر أبي تمام له خصوصية؛ لأنه في مذهبه الشعري المِدهش أثار كثيراً من النقاد القدامى، "ونعجب إذ نجد القدماء يحملون عليه من أجله، كما حملوا على إكثاره من اللفظ الغريب ومن التصاوير وألوان البديع، حتى قالوا إنه أفسد الشعر، وهو لم يفسده بل هيأ له ازدهاراً رائعاً، تسنده فيه ثقافة واسعة بالفلسفة والمنطق، وبالشعر العربي قديمه وحديثه، كما تسنده قوة ملكاته التي جعلته يُعد بحق حامل لواء الشعر العربي في عصره، بل جعلته صاحب مذهب مستقل بخصائصه العقلية والزخرفية"[2].

[1]Daif, Shawqi. A*l-fan wa Madhahibuh Fi Shiʿr al-ʿArabī*. Egypt: Dar Al-Maʻarif, 1987, p. 232.
[2] Daif, Shawqi. Al-ʻAsr al-ʻAbb*āsi al-Awwal*. Egypt: Dar Al-Maaref, 2004, P. 278

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

وهذه الدراسة محاولة لمقاربة مجال بحثي بدا لي أنه لم يُتناول كثيراً في الشعر القديم؛ بالرغم من أن موضوعها جديرٌ بالأهمية، حيث تهدف إلى النظر في الشعر القديم عامة، وشعر أبي تمام خاصة برؤية نقدية تعتمد على المناهج الحديثة؛ لتتجلَّى معها جماليات البراعة والإدهاش التي تميّز بها الشاعر القديم، كما تهدف إلى البحث عن الأساليب السينمائية التي استعان بها أبو تمام في تحويل رحلة الناقة التقليدية في الشعر العربي إلى وسيط مرئي، وأيضاً التأكيد على أثر هذه الأساليب على المتلقي، إضافة إلى هدف آخر يُركّز على استجلاء بواطن العلاقة بين الناقة، والشاعر في رحلته، حيث إن أبا تمام يقترب في وصفه لها من نموذج الرحلة في العصر الجاهلي بالرغم من مرورها بتطورات كبيرة خلال العصور المتعاقبة حتى العصر العباسي.

وتجدر الإشارة إلى أنني لم أجد – حسب بحثي – سوى دراسة واحدة في الشعر القديم، وهي: (الصورة السينمائية في شعر الحطيئة) ، لعمر محمود عبد، إلا أن هذه الدراسة تناولت الموضوع من جانب واحد وهو: زوايا تصوير الكاميرا ومسافاتها، دون التطرّق للمؤثرات الأخرى.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي تتوافق من خلاله مناهج البحث في الأدب، والسينما.

الناقة في الشعر العربي

تعد الناقة من أغلى ما يمتلكه الإنسان العربي؛ فقد ارتبطت معه في جميع مناحي حياته، في السلم والحرب، في الفقر والغنى، والقبائل العربية كانت ولا زالت تفتخر بامتلاكها، فـ"الناقة في حياة العرب قبل الإسلام وبعده وسيلة الإنسان التي لا غنى عنها، لذلك احتلت أهمية في حياتهم ولاسيما شعرائهم، ولعل من أبرز الدلائل على هذه الأهمية أنهم وضعوا لها شجرة أنساب تميز أصولها، وقد ألفت العديد من الكتب في الإبل قديماً وحديثاً"[٣]، ومفردة (الناقة) من الألفاظ التي تعد رمزاً لثقافة بأكملها؛ لما تمتاز به من دلالات وجماليات ارتبطت بالثقافة العربية، ومن أهم عناصر الثقافة العربية: (الشعر) الذي انعكس من خلاله قيمة هذا الحيوان في مختلف أحواله، وأوصافه؛ فـ"لم يُقم الإنسان في عصر ما قبل الإسلام علاقةً أقوى من العلاقة مع ناقته، فهي من مصادر مأكله وكرمه وقوته وأمنه. ولم يعرف شعر ما قبل الإسلام اهتماماً بحيوان كالاهتمام بالناقة، إذا ما نظرنا إلى وصف الثور وحمار الوحش والنعام على أنه جزءٌ من الحديث عن الناقة. وهذا الاهتمام جعله يهتم بمشاعرها، فيدعو لها أحياناً، ويهتم بنسبها، باحثاً عن أكرمها نسباً وحسباً، كأنها امرأة يبتغي الزواج منها"[٤].

ارتبطت الرحلة العربية في الشعر بالناقة أكثر من الجَمل، وذلك ربما يعود لأنها أسهل في القيادة وأكثر طاعة، أو ربما أنها معادل موضوعي للمرأة المحبوبة، والشاعر ابن بيئته فلم يترك شيئاً مما يتعلق بظاهرها إلا وصَوَّرَه في أبياته، فتعددت مسمياتها بحسب حالها: الناقة العيس، الأرحبية، العير، الركائب، والظعائن الخ..، وتلك الأسماء لها

[3]Al-Himyari, Su'ud Yusuf. Ansinat *al-Ṭabiʿah Fi ShShiʿr al-Jāhlī*". Amman: Dar Dijlah, 2019, p. 656
[4] Al-Asaʿad, Hikma Shafi. Al-Ansinat Fī Shiʿr Mā Qabl al-Islām". Abu Dhabi: Abu Dhabi Center for the Arabic Language, 2021

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

ارتباط وثيق بالرحلة على الناقة، والشعر العربي ارتبط منذ بداياته برحلة الناقة؛ حين كانوا يَحْدُون معها بنغمات، وألحان تُسَلّيهم في سيرهم الطويل، ربما هي التي شَكَّلت بدايات الشعر الغنائي.

تُعَدّ الرحلة من أشد الصور ثراء بالدلالات والجماليات في الشعر العربي؛ حيث صَوّر الشاعر من خلالها: الوقوف على الأطلال، والفراق بين المحبين، والمصاعب، والآلام النفسية، و(حادي العيس) شاهد على ذلك، هذا الرمز الدرامي الذي تَعَلّق به الشاعر العربي، ولم تكن الناقة فيها عند الشاعر مجرد وسيلة يرتحل عليها، بل كانت بمنزلة الرفيق من البشر الذي يرافقه في الحل والترحال، فلم يقتصر على وصف شكلها الخارجي وطريقة سيرها، بل إنه دخل في منطقة أعمق من ذلك حين أنسنها بإقامة حوارات معها تعكس حالاته الشعورية؛ لأن الناقة جزء من شخصية العربي، وامتداد لوجوده لذلك حضرت باكتساح في الشعر العربي القديم، فمن ناحية شكلها الخارجي وصفوا كل عضو فيها بتفصيل دقيق، ألوانها، مشيتها، سنامها، وتجاوزوا ذلك إلى دواخلها النفسية، وحالاتها الشعورية، فالناقة بالنسبة للشاعر في رحلته بمنزلة الرفيق من البشر، واتضح ذلك من خلال أنسنتهم لها ببعض الصفات الإنسانية في قصائدهم التي عكست العلاقة المتينة بين الشاعر العربي وناقته، وفي كثير من الأحيان يُنزل الشاعر مشاعره ورغباته على الناقة، ويخاطبها ويحترمها كما لو أنها تعقل، "وعليه فهناك علاقة دلالية بين ذات الشاعر والناقة، بوصفها القوة فضلاً عن الارتباط النفسي، والناقة هي معادل موضوعي لذات الشاعر، لذا تبدو لها حظ وافر من خطابات الشعراء حتى أنها استقلت بلوحات شعرية في إطار البناء الفني للقصيدة، منها لوحة رحلة الشاعر، حيث برزت الناقة في الرحلة رفيقاً يستوعب شكوى الذات ويستمع إليها، ويحتوي أنينها وخلجات نفسها، فكانت بمثابة كائن حي يعي ويفهم ويستمع باهتمام لصوت ذات الشاعر وشكواه وألمه"[5]، وذلك ما لحظته في رحلة أبي تمام حيث استمر على النمط السائد في العصر الجاهلي بالاقتصار على الوصف الحسي، ومشاعر الحنين، والشكوى من طول السير بالرغم مِن أنه عاش في عصر شاعت فيه الحضارة والتجديد في مناحي الحياة، وبشكل عام تبقى صورة الناقة في الشعر العربي خصبة بكثير من الدلالات الشعرية التي مازالت بحاجة لمزيد من البحث.

بين الشعر والسينما

كان ولا يزال التواشج بين الفنون في الأدب العربي ظاهراً في جميع عصوره، والشعر خاصة تأثر بأنواع من الفنون، ومنها:(السينما) التي شَكّلَت بتقاناتها رافداً قوياً من روافد الصورة الشعرية "بحيث يجمع بين الطاقات الموجودة في الشعر والسينما معاً، فهي تؤثر على المشاهد وتخلق طاقة وتوتراً خلال سرد الأحداث، إذ لا يخفى على الدارس أن الصورة الشعرية تتميز في اعتمادها على عنصر الخيال، حيث تتوسع الاحتمالات والتصورات ويُفتح باب التأويل على مصراعيه، في حين أن الصورة السينمائية تُستعمل فيها حاسة النظر في معاينة الموقف، فأنت تعاين المشهد

[5] Al-Himyari, Su'ud Yusuf. Unsunat *al-Ṭabi'ah Fi ShShi'r al-Jāhlī*". Amman: Dar Dijlah, 2019, p. 66

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

بأم عينك، وهنا يخرج العمل الفني من آلية التخييل إلى نوع من الواقع الافتراضي"[٦]، ويبدو التأثر جليّاً في الشعر الحديث حيث انفتح الشاعر الحداثي على هذا الفن للتعبير بصورة سينمائية عن تجربته الشعرية، و"إن السينما من أهم وسائل التعبير الفني التي عرفتها البشرية حديثاً؛ لأن الأفلام تثير عواطفنا وتدفعنا للسعي وراء الإثارة والتشويق، وهذا ما يجعله فناً مرغوباً عند جمهور المشاهدين. وبما أن الشعر يمتاز بكونه الفن الذي تلتقي فيه الفنون جميعاً، فقد دأب الشعر الحديث على تفعيل عناصر الصورة من خلال تجريب كل ما هو جديد، أو اللجوء أحياناً إلى كسر القواعد وخلخلتها في تكوين الصورة من خلال تسخير جميع التقانات التي يستطيع النهوض بها، وكان من بينها التقنيات السينمائية"[٧] ، وظهر "الاتصال الفعلي بين الشعر الحديث والسينما بين ١٩١٠-١٩٢٠م بظهور الحركة الشعرية الإيماجية مع باوند التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتزامن مع تطورها. ويرجع ريتشاردسون علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذرين أساسيين: الأول: شعر رامبو وويتمان أو ما يطلق عليه اسم الشعر الاحتفائي أي بدلالة الاحتفاء بالحياة لدى ويتمان واكتشاف تفاصيلها دون تفسيرها وذلك ببناء تتابع من الصور تقف وحدها معلنة ما اكتشفته دون تفسيره وبهذا المعنى يصبح كل من الشعر الحديث والفيلم في جزئهما الأوسع احتفائيين. أما الجذر الثاني: فهو بعض الشعراء التقليديين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال روبرت براوننغ الذي يعتمد بقوة على المؤثرات الصوتية فيبني مشهدا من صور متعددة لكن المونولوج يقف دائما وإلى حد ما في طليعة الصورة فيحقق بذلك علاقة طباقية بين الصوت والصورة"[٨] .

ومن هذا المنطلق تفنن الشاعر في هذه التقانات السينمائية؛ فنجد في أبياته الصور البصرية، واللقطات الدقيقة في وصف الأماكن، والأحداث، والشخصيات، والاعتماد على طاقات الأفعال، والتسلسل المشهدي، والحذف والقطع، والابتعاد والاقتراب "مستفيداً من إمكانيات هذا الوسيط المبهر للعقل والعاطفة معاً في تعميق تجاربه وتفعيل وسائل اتصاله بالقراء. والملاحظ أن الشعر والسينما اتحدا في الهدف واختلفا في طريقة التعبير"[٩]، والهدف المشترك لكل الفنون هو "الشعرية" العنصر المهم في العلاقة بين الشعر والسينما، "وهنا تكمن موسوعية القصيدة الحديثة حتى أصبحت غاية تسعى مختلف الفنون إلى تحقيقها وخاصة السينما التي تتطلع حديثاً لإضافة خصائص الشعر إلى منتجها حتى أصبح لدينا ما يعرف بالفلم الشعري، وذلك لما للغة الشعرية من قدرة على صنع الكثافة الدرامية للأحداث وتهيئة عقل قارئها لقولبة نمطيتها التأليفية في أطر مشهدية تتخللها الصور والإيقاع والموسيقا والحركة والإضاءة.. وغير ذلك من التقنيات التي تمتد بالدلالة من الاختزال والمباشرة إلى الانبساط والتعدد الذي يحقق أدبية النص وشعريته"[١٠]، والحقيقة أنه ليس الشعر فقط هو من أفاد من السينما، بل إن السينما أيضاً استفادت من الشعر والأدب بشكل عام، والعلاقة بين الشعر والتمثيل قديمة منذ عهد الملاحم الشعرية التي مُثّلت

[6]Hamad, Falah Shaker & Mustafa, Rashad Kamal. *Al-taṣwir al-Sīnimā'ī fī Qaṣā'id al-Shāʿir Ḥasb al-Shīkh Jaʿfar*. Iraqi University Journal, 66, 174

[7] Hamad, Falah Shaker & Mustafa, Rashad Kamal. *Al-taṣwir al-Sīnimā'ī fī Qaṣā'id al-Shāʿir Ḥasb al-Shīkh Jaʿfar*. Iraqi University Journal, 66, 175

[8] Sankur, Safa'. (1995) AL-Shi'r al-'Arabi al-An. Dar al-Shu'un al-Thaqafah. P. 148-149

[9]Ajur, Mohammed. *al-Taqniyyāt al-Drāmīyah Wa al-sinmā'iyyah fi al-Binā' al-Shaʿri al-Muʿāṣir*. United Arab Emirates: Department of Culture and Information, 2010: 27

[10] Abu Al-Yazid, Marwa Mohammed. *Sīnimā'iyyah al-Lughat Fi al-Shiʿr al-Aʿrabi al-Muʿāṣir*. Journal of the Faculty of Arts, Port Said University, 32 (1) 2025: 318.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

على المسارح، ومن ثم تطورت من خلال مراحل متسلسلة، "والوسيط التقني الذي توضع فيه المادة الشعرية أو الأدبية عموماً، يتحكم في كيفية صياغتها وطريقتها في الخطاب، حتى تناسب نوعية الفن، وتناسب- أيضاً- طبيعة المتلقي وظروف عصره، فالجالس في المسرح يشاهد مسرحية ويرى أبطالها يتفاعلون معاً بشكل مباشر، يختلف عن الجالس في قاعة مظلمة يشاهد فيلماً سينمائياً، ويختلف-أيضاً- عن المستمع لقصيدة شعرية يُلقيها شاعرٌ على منصة أو من خلال الإذاعة حين تصاحبها مؤثرات صوتية، كما يختلف عن قارئ القصيدة مكتوبة بأي طريقة خطية أو غير ذلك من الوسائل والوسائط المختلفة"[١١].

وفي الشعر القديم ثمة تجارب شعرية يظهر عليها ملامح التقانات السينمائية، حتماً هي بدون تَقَصُّد أو إدراك من الشاعر، تلفت الانتباه بتشابهها وتقاربها من خصائص الصورة السينمائية، حيث تتبدى القصيدة للمتلقي وكأنها فيلم لمهارة الشاعر في تحويل الصورة الشعرية إلى صورة ممتلئة بالمؤثرات البصرية والصوتية، كالمتنبي وأبو تمام والبحتري وجرير. هؤلاء تميزت تجاربهم لاعتمادها على مخاطبة الحواس، وبخاصة البصر، فأبهرت المتلقي منذ القدم وحتى الآن، و"تعد المشهدية من الخصائص المهمة في الشعر الجاهلي والشعر صدر الإسلام والشعر الأموي، وتتجلّى بوضوح في مشاهد الصيد، حيث صوّر الشعراء مشاهد كاملة من إبداع الخيال أو الواقع الخاص بهم، تضج بالحركة والصراع وتزخر بالصور البصرية والسمعية، التي تصور المكان تصويراً حياً، وتُجسد تمظهرات الزمن وتقلباته المختلفة، الدالة على تنامي الحدث شيئاً فشيئاً وتسارعه فجأة وصولاً إلى انطفاء الصراع. وينطوي كل مشهد من هذه المشاهد على قيمة دلالية تظل ملازمة له سواء تم النظر إليه على أنه جزء من كل أو باعتباره صورة مشهدية مستقلة بذاتها، لها بداية ووسط ونهاية. فإذا أُخذ أي مشهد من هذه المشاهد ضمن السياق العام للقصيدة التي ورد فيها يلاحظ ارتباط مجريات الأحداث والنهاية والعاطفة فيه بالغرض الأساسي لها"[١٢].

وبالرغم من كثرة القراءات والأبحاث لقصائدهم إلا أنها مازالت أرضاً خصبة تطرح في كل قراءة ثمرة حلوة، "فإذا كان التخيل والصياغة الفنية قد منحا النص الأدبي تميزه وخلوده؛ فإن القراءة هي مصدر إعادة الحياة فيه وتجدده. فكلما تعددت قراءاته كلما بدت خصوبته المتوقدة التي تتبدى ثمارها مع كل قراءة منتجة، بسبب ارتحالها خلف تخوم النص التي لا يستطيع الإفصاح عنها"[١٣]، وكلما أضاف الشاعر واستعار من أدوات يستعين بها على جذب المتلقي بقيت قصائده مواطن بحث للنقاد عبر الزمن، وخَصَصْتُ أبو تمام في هذه الدراسة؛ لملاحظتي لهذه المظاهر السينمائية في قصائده بشكل لافت يستدعي البحث والتأمل.

[11]Mohammed. Al-Taqniyyāt al-Drāmīyah Wa al-sinmā'iyyah fi al-Binā' al-Shaʿri al-Muʿāṣir. United Arab Emirates: Department of Culture and Information, 2010

[12] Al-Rawashdeh, Umaima. Al-Taswir al-Mashhadī fi al-Shiʿr al-Aʿrabi al-Muʿāṣir. Jordan: Ministry of Culture, 2015

[13]Al-Joudy, Lutfi Fikry. Al-Nas *al-Shi'ri Bi Ufuqan Ta'wīliyyan.* Cairo: Al-Mukhtar Foundation, 2011, p. 54.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

لقطة الكاميرا

الصورة الشعرية الواحدة في البيت تقابلها اللقطة في السينما، و"اللقطة هي الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، وبخلاف الصورة الفوتوغرافية فإن اللقطة المفردة يمكن أن تحوي عدداً من الأحداث، كما يمكن أن يتحرك الكادر الذي يحتوي الصورة"[١٤].

والقصيدة التي تحمل مظهراً سينمائياً تحوي في المشهد الواحد مجموعة من الصور المنفردة/ اللقطات، وذلك ما لحظته في شعر أبي تمام عامة، وفي الأبيات التي تصف الرحلة على الناقة بشكل خاص، "وإذا كانت الكلمة المفردة لا تحمل إلا دلالتها المعجمية فإن اللقطة المفردة لا تحمل غير دلالتها المشهدية/ المعجمية وإذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي واللقطة المفردة في سياق مونتاج سينمائي فإن السياق يكسبهما دلالات جديدة"[١٥]، ومن الأمثلة على ذلك هذه الأبيات من قصيدة له يمدح بها خالد بن يزيد، ويُصَوّر رحلته إليه على ناقته الأرحبية:

إلى خَالِـــــدٍ رَاحَـــــتْ بِنَـــــا أَرْحَبِيَّـــــةٌ مَرَافِقُهـــــا مِـــــنْ عَـــــنْ كَرَاكِرِهَـــــا نُكْـــــبُ

جَـــرَى النَّجَـــدُ الأَحْـــوَى عليهـــا فأَصـــبَحتْ مِـــن السَّـــيْرِ وُرْقـــاً وهـــي في نَجْـــدِها صُـــهْبُ

إلى مَلِـــــكٍ لـــــولاَ سِـــــجَالُ نَوَالِـــــهِ لِمَـــا كَـــانَ للمَعـــروفِ نِقْـــيٌ ولا شُـــحْبُ[١٦]

يلتقط المصَوّر/ الشاعر الكاميرا الشعرية، كأنه يستخدم عدسة (عين السمكة) بالتقاطه للصورة من الأسفل إلى الأعلى، حيث اعتمد على الصورة البصرية بديلاً عن التفصيل في وصف الناقة التي حملته في رحلته إلى الممدوح، فأبو تمام بمهارته عوضاً عن التفصيل والمباشرة في وصف ضخامة كركرة الناقة، اختار لقطة تفصيلية بطريقة (الماكرو) التي تكون عادة من مسافة قريبة جداً فصَوَّر بدقة طريقة مشيها بأن: مرافقها تتباعد عن كركرها، وهي تفصيلة لا يقولها سوى شاعر يحمل عيناً تُشبه عدسة الكاميرا، ولا غرابة حين يكون أبو تمام.

ثم يُفاجئنا في لقطة أخرى بانتقال زاوية التصوير من الأسفل إلى الأعلى، بصورة تحمل مؤثرات بصرية تعتمد على الألوان حيث وصفها حال التعرق –والإبل لا تعرق عادة إلا إذا طال سيرها– بأنها إغمَقَّ لونها من جريان العرق الأسود عليها، فبَدَتْ للناظرين من بعيد بلون بين السواد والاخضرار بالرغم من بياض لونها الحقيقي، وهاتان

[14] Corrigan, Timothy. Translated by Gamal Abdel Nasser, *Kitāb al-Naqd al-Sinimā'ī*. Cairo: Supreme Council of Culture, 2003, p. 55.
[15] Al-Safrani, Mohammed. *Al-Tashkil al-Basari Fi al-Shiʿr al-ʿArabi al-Ḥadīth.* Casablanca and Beirut: Riyadh Literary Club and the Arab Cultural Center, 2008, p. 247-248.
[16] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

اللقطتان اعتمد الشاعر فيهما على تغليب العنصر البصري، كما أنهما توفرت بهما عناصر سردية: المكان (إلى خالد)، والزمان(راحت بنا)، والحدث (إلى ملك لولا سجال نواله)، وقد اختار الشاعر لقطات خارجية تعج بالحركة والاستمرارفي فضاء الصحراء الواسع؛ لتعظيم وتفخيم طريق السير للممدوح الذي يستحق العناء والتعب؛ فهو مضرب مثل للعطاء، وليستثير المتلقي لعرض هذا المشهد على تصوراته الخاصة وخياله في رسم صورة الطريق حتى الوصول للملك.

وتجدر الإشارة هنا إلى براعة الشاعر في استخدام المؤثرات الصوتية والأسلوبية في اللغة بتكراره لبعض الأصوات ك:(الحاء والجيم والكاف والهاء)، وتكراره لضمائر الغيبة، وهذه المؤثرات أكسبت اللقطات إيقاعاً خاصاً يُلائم إيقاع المشهد السينمائي.

وفي أبيات أخرى من قصيدة له في مدح أبي دلف القاسم:

وركْـــبٍ يُســـاقُونَ الرِّكـــابَ زُجاجَـــةً مِـــن السَّـــيْرِ لم تقصـــد لهـــا كَـــفُّ قاطِـــبِ

فقـــد أَكَلُـــوا مِنهـــا الغَـــوارِبَ بالسُّـــرَى فصـــارَتْ لهـــا أَشـــباحُهُمْ كـــالغَوارِبِ[17]

يحشد الشاعر اللقطات بالحركة حيث بدأ بالتقاطة دقيقة (زوم) على حال ركابهم في المسير، النوق تترنح في مشيتها كالسكران؛ لأن راكبيها يسقونها زجاجات من مُسكرٍ خاص لم يسبقهم عليه أحد (زجاجة من السير)!، ويبدو أنهم أكثروا عليها في السُقيا؛ لأنه في اللقطة التي تليها أبعد الكاميرا قليلاً ليشحن خيال المتلقي بصورة بصرية مُرَكَّبَة، فمن طول الطريق ذبلت واختفت أسنمة الركائب من شدة تعبها في السير فيظن الذي يراها من بعيد أن راكبيها هم الأسنمة.

والحقيقة أنه في مثل هذه اللقطات الشعرية التي تتشابك فيها الصور الغرائبية الرمزية، يشعر المتلقي بأن ثمة سحر يجرُّه لتَصَوُّر المشهد، والتعايش معه كاملاً، وفي لقطات المشهد لم يقتصر أبو تمام على المؤثر البصري، بل إنه أفاد من طاقة الأفعال حيث زاوج بين الماضي والمضارع، وبما أنَّ الأفعال المضارعة في الأبيات أكثر من الأفعال الماضية فقد تشابه المشهد الشعري مع المشهد السينمائي؛ لأنه يعتمد على الفعل المضارع، والأفعال بشكل عام في الصورة الشعرية تقابلها الصورة البصرية.

وفي أبيات له أيضاً من قصيدة قالها يمدح محمد بن المستهل:

فَظَلَلْـــتُ حَـــدَّ الأَرضِ تَحْـــتَ العَـــزْمِ في وَجْنـــاءَ تُـــدْني حَـــدَّ كـــلّ بَعِيـــدِ

تَحْثُـــو إذا حَـــثَّ العِتـــاقَ الوَخْـــدُ في غُـــرَرِ العِتـــاقِ النَّقْـــعَ بالتَّوْحِيـــد

[17] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

تَعْرِيسُـــها خَلَـــلَ السُّـــرَى تَقْرِيبُهـــا حـــتَّى أنخـــتُ بأَحْمَـــد المحمـــودِ[18]

تبدأ حدود اللقطة الأولى مع حركة عدسة الكاميرا مباشرة وهي تدور إلى الوراء؛ حيث يُصَوّر الشاعر من الزاوية الخلفية، فيصف ناقته التي يركبها بأنها (وجناء)، وهي صفة تُطْلَق على الضخمة والشديدة التي تتحمل الركوب طويلاً ليُهيئ المتلقي للدخول على اللقطة التالية حين يتخيل شكل الناقة، واللقطة التالية استخدم فيها عنصر بيئي حيث ابتعد بالكاميرا في لقطة بانورامية من الخلف ليصفها بأنها في مشيها السريع تُثير الغبار على مَنْ خَلْفَها، وهذه دلالة على أنها تسير في المقدمة ولا يسبقها أحد، ثم تتغير حركة الكاميرا فتقترب قليلاً لترصد في لقطة أخرى تفصيلة دقيقة وهي: مشية الناقة التي يركبها حين ترغب بالاستراحة، فإنها تكون على طريقة الخيل بخطوات متقاربة سريعة، وربما تبدو لقطة مألوفة في حياة الشاعر العربي القديم، لكن مشاركة الشاعر للمتلقي بوصف الحدث الذي يعيشه ساعدت على تقريب اللقطات في الأبيات من الحياة التي نتشارك أحداثها معاً.

وفي أبيات يمدح بها الفضل بن صالح بن عبد الملك:

مـــا لِلفَيَـــافِي وتِلـــك العِـــيسِ قـــدْ حُزِمَـــتْ فَلَـــمْ تَظَلَّـــمْ إلَيْهَـــا مِـــنْ صَحاصِـــحها

فُتْـــلٌ إذا ابْتَكَـــرَ الغَـــادِي علـــى أمَـــل خلفْنَـــهُ يَزجُـــرُ الحَسْـــرَى بِرَائِحِهـــا

تُصْـــغِي إلى الحَـــدْوِ إصْـــغَاءَ القِيـــان إلى نَغْـــم إذا اســـتغرَبَتْهُ مِـــنْ مُطَارِحِهـــا

حـــتَّى تَـــؤُوبَ كـــأَنَّ الطَّلْـــحَ مُعْـــتَرِضٌ بِشـــوكِه في المـــآقي مـــن طَلائحهـــا

إلى الأَكـــارِمِ أَفْعَـــالاً ومُنْتَسَـــباً لَمْ يَرْتَـــعِ الـــذَّمُّ يومـــاً في طَوائحِهـــا[19]

يتساءل أبو تمام في بداية اللقطة باستفهام إنكاري عن اندفاع الإبل للذهاب بالرغم من صعوبة الرحلة وطولها، ليُثْبِتْ أن الوصول للممدوح الكريم يستحق العناء في مجموعة لقطات مُصَوَّرة بتقنية عالية، ووصف دقيق تتحرك فيه الكاميرا بمهارة بالغة، يبدأ المشهد بلقطة لمجموعة من الإبل اعتمد فيها على المؤثر البصري حين حَدَّدَ الشاعر/ المصوّر لونها (بيضاء)، وهي مخزومة برباط في أنفها، لكن ذلك لم يُجْدِ في منعها من السير في متاهات

[18] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 144
[19] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 146-148

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الصحراء بسرعة شديدة، عَبَّرَ عنها باللقطة التالية بالمزاوجة بين المؤثرات الزمانية والمكانية، فهذه العيس ذات مرافق مفتولة سبقت في مشيها حاديها الذي يكون عادة قائداً للقافلة لتبكيره في خروجه وقت الغداة، وحين لم يتمكن من اللحاق بها تركته يقود الإبل المتعبة التي تسير ببطء جعلها تتخلف عن الركب، ثم يستخدم مؤثر صوتي وغير مرئي في اللقطة التي تليها لإضفاء الحركة وإخراجها من حالة السكوت والصمت –وهذا التكنيك يسمى باللقطة الصوتية –فهذه الإبل التي تسير في المقدمة منطربة مع أنغام حاديها في الخلف طوال رحلتها حتى لحظة وصولها، تلك اللقطة التي وصفها الشاعر بتقريب الكاميرا إلى وجه الناقة، وبالتحديد عينيها التي صارت من شدة الإعياء تصب دموعها، كأن شوكة جرحتها، لتظل الصورة في كل اللقطات رهينة هذا التشكل البصري، والسمعي في تسريد حي وسينمائي للَّقطات المتتابعة بتوظيف لقطات بصرية وصوتية غير مرئية معاً.

ومن قصيدة يمدح بها مالك بن طوق:

وَرَأَيْتَ ضَيْفَ الهَمّ لا يَرْضَى قِرىً ... إِلَّا مُدَاخَلَةَ الفَقَارِ دِلاَثَا

شَجْعَاءَ جِرَّتُهَا الذَّمِيلُ تَلُوكُهُ ... أُصُلاً إذا رَاحَ المِطِيُّ غِرَاثا

أُجُداً إذا وَنَتِ المِهَارَى أَرْقَلَتْ ... رَقَلاً كَتَحْرِيقِ الغَضَا حَثْحَاثَا

طَلَبَتْ فَتَى جُشَمٍ بن بَكْر مَالِكاً ... ضِرْغَامَهَا وهِزَبْرَهَا الدّلْهَاثَا[٢٠]

في هذا المشهد لقطات تُصنّف بالموضوعية حيث يرفع الشاعر الكاميرا على زاوية محايدة يُصور منها الحدث بعيداً عن الذاتية، فالشاعر يُرَكّز في اللقطات على الناقة بصورة تدل على براعة الشاعر/ المصوّر في الترتيب والتقطيع، في الأولى وصف عام للناقة (دلاث) سريعة المشي لذلك هي المؤهلة لضيافة الأمور الكبيرة، ثم في اللقطة التالية يؤُكّد على صفاتها الجسمانية، وليُؤكد سرعتها استعان بمؤثر زماني (وقت العَشيّة) ليواصل رسم اللقطة السينمائية: ناقة طويلة تسير بسرعة طول النهار مع رفيقاتها فإذا جاء وقت العَشية وَكَلّتْ النُوق وجَاعت، يزداد نشاطها وسرعتها، وفي اللقطة الثالثة أيضاً يستمر في التأكيد على قوتها وصلابتها في تَحمل تعب المسير، ويلاحظ في سلسلة اللقطات المتوالية أنها تمتاز بالانتقالات السريعة بين الصور في تكثيف عالي للمؤثرات الحركية والبصرية تَدل على حذاقة المصوّر/الشاعر في تنسيق اللقطات.

[20] Tabrizi, Al-Khatib. Diwān Abī Tammām. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 314-315

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

المونتاج السينمائي

يعمد الشاعر أحياناً إلى الصور المتعاقبة خلف بعضها ليُرسّخ الفكرة المسيطرة في القصيدة، وهذا التعاقب يشبه أسلوب المونتاج في السينما، "وحرفة المونتاج السينمائي هي لصق قطعتين من الفيلم معاً لتعطيا معنى ليس ظاهراً في أي من القطعتين. والمعنى الذي يتولد من اللقطتين يمكن أن يكون الاستمرار في السير (الخروج يميناً من اللقطة الأولى، ثم الدخول من يسار اللقطة الثانية)، أو قد يكون المعنى هو التفسير أو التعجب. والتفسير الذي يقوم به المخرج يتضح من خلال ممارسة المونتير لحرفته. وماذا عن الفن؟ إنني مدين لكاريل رايز لتفسيره البسيط والبليغ، ففن المونتاج يحدث عندما يؤدي جمع لقطتين أو أكثر إلى انتقال المعنى إلى مستوى آخر: الدهشة، أو البصيرة، أو الصدمة، أو اكتشاف مفاجئ"[٢١]، وحين تحدث الدهشة أو الصدمة أو المفاجأة فإن النص لن يمر مرور الكرام لدى المتلقي؛ لأن تعاقب اللقطات يُكسبها حركة ديناميكية في خيال المتلقي فتدفعه إلى "التأمل وإعمال الذهن للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية في النصوص المتكئة على هذه التقنية"[٢٢]، وقد لحظت ما يشبه أسلوب المونتاج في عدد من قصائد أبي تمام حين يصف رحلته على الناقة، ومنها هذه الأبيات من قصيدة له يصف رحلة الحج:

وواصِـــفَ ناقـــةٍ تَـــذرُ المهَـــارَى ... مُوكَّلـــــــةً بِوَحْـــــــدٍ أَو رَسِـــــــيمِ

وقَـــدْ أَمَّمْـــتَ بيـــتَ اللهِ نُضْـــواً ... علـــى عَيْرانَـــة حَـــرْفٍ سَـــعُومِ

أتيـــتُ القادِســـيَّةَ وهـــيَ تَرْنـــو ... إلىّ بِعـــيْنِ شَـــيطان رَجـــيمِ

فمـــا بَلغـــتْ بنـــا عُسْـــفانَ حـــتَّى ... رَنـــتْ بِلحـــاظِ لُقْمـــانِ الحَكـــيمِ

وبَـــدَّلها السُّـــرَى بالجَهْـــل حِلْمـــاً ... وقَـــدَّ أَديمَهَـــا قَـــدَّ الأَدِيمِ

أذابَ سَـــنامَها قَطْـــعُ الفَيـــافي ... ومَـــزَّقَ جِلْـــدَها نَضْـــجُ العَصِـــيمِ

[21] Danziger, Ken. Translated by Ahmed Yusuf. "*Taqnīyāt Mūntāj al-Sīnim'ā Wa all-fīdīyū al-Tārīkh Wa all-naẓarīyyah Wa al-Mumārasah.* Cairo: National Center for Translation, 2011, p. 23-24.

[22] Al-Rawashdeh, Umaima. *Al-Taswir al-Mashhadī fi al-Shiʿr al-Aʿrabi al-Muʿāṣir*. Jordan: Ministry of Culture, 2015, p. 272.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

طَوَاهـــــا طَيُّهـــــا المومَـــــاةَ وَخْـــــداً إلى أَجبـــــــالِ مَكَّـــــــةَ والحَطِـــــــيمِ

رمَـــــتْ خُطواتِهـــــا ببـــــني خَطَـــــايا مُوَاشِـــــــــــكَةً إلى رَبّ كـــــــــــريمِ

بِكُـــــلّ بعيـــــدَةِ الأرجـــــاءِ تِيـــــه كـــــأَنَّ أُوَارَهـــــا وَهَـــــجُ الجَحـــــيمِ

أقـــولُ لهـــا وقَـــدْ أَوحَـــتْ بعـــينٍ إلىّ تَشـــــــكَّىَ الـــــــدَّنِفِ السَّـــــــقيمِ

بِكُـــــورُكِ أَشـــــعَرُ الثَّقلـــــيْنِ طُـــــرّاً وأَوفَى النـــــاسِ في حَسَـــــبٍ صَـــــميمِ

فمالَـــــكِ تَشـــــتكِينَ وأنـــــتِ تَحْـــــتي وتحـــــتَ محمّـــــدٍ بَـــــدْرِ النُّجـــــومِ؟

مـــــتَى أَظمَتْـــــكِ هـــــاجِرةٌ فَشِـــــيمي أَنامِلَـــــــــه تُـــــــرَوّكِ بالنَّســـــــيمِ

وإنْ غَشِـــــيتْكِ ظَلْمـــــاءٌ تَجَلَّـــــى بِغُرَّتِـــــــه دُجَـــــى الليـــــلِ البَهـــــيم

فمَـــــرَّت مِثْلمـــــا يَمشـــــى شَـــــهِيدٌ سَـــــــوِيّاً في صِـــــــراطِ مُسْـــــــتقيمِ[٢٣]

وضع الشاعر المتلقي أمام مشاهد رتَّبها حسب رؤيته، متسلسلة تحتوي لقطات أبدع فيها في تصوير رحلته على ناقته للحج، فحشد إمكاناته الفنية العالية، ورؤيته الإخراجية في صور متراكمة لتصوير رحلة لتطهير النفس من الخطايا، أشرك فيها ناقته– وذلك يدل على أن العرب تَعُد الناقة كالبشر– بأسلوب يشبه المونتاج، يبدأ المشهد الافتتاحي أو التهيئة باسم الفاعل (واصف ناقة) ليشعر المتلقي بأهمية التوقف لسماع الوصف الآتي ثم بلقطة له وهو يركب ناقة من سرعتها تسبق المهاري من الإبل متوجهة إلى البيت الحرام، ثم يعتمد في اللقطة التي تليها بانفتاح وتوسع أكبر على المؤثر المكاني: (القادسية) و(عُسفان) ولم يكتف بذكرهما عبوراً بل استخدم تقنية التشبيه البعيد بتصوير غير متوقع من المتلقي للمكانين: القادسية/ شيطان، عُسفان/ لقمان الحكيم، ثم في لقطة انتقالية يفاجئنا الشاعر بالانتقال لمؤثر زماني في اللقطة الخارجية:(المشي المتواصل في الليل)، وفي مشهد غَيَّر فيه زاوية

[23] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 4: 533

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الكاميرا بدوران سريع فقَرَّبها صوب ناقته التي يركبها؛ ليصف ما آلت إليه خلال سيرها الطويل في الليل في لقطات سريعة تَكَونَ منها المشهد التالي: تشقق جلدها من التراب الذي يصيبها بسبب تشقيقها لسطح الأرض التي تمشي عليها، بسنام ضئيل من طول المشي في الصحاري الموحشة وهي متوجهة لجبال مكة، في التفاتة سريعة من الأسفل/الصحراء إلى الأعلى/الجبال حاملة بخطواتها أصحاب الخطايا.

وفي المشهد الذي يليه يُقَطّع الشاعر/ المونتير لقطاته حيث يقف فيه عند حدث درامي مؤثر أنسن فيه ناقته، حين نقل تفاصيل حوار دار بينه وبين ناقته، وهذا الحوار مؤثر مهم أكسب المشهد صبغة سينمائية بحتة حيث جمع بين المؤثر المكاني والزماني والصوتي، يقول في بداية الحوار: (أقول لها) باستخدام الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرار، وكما هو معلوم الزمن المضارع هو الغالب في المشاهد السينمائية، وقوله لها بعد أن رأى نظرة حزينة من الناقة، وهي لغة حوار تدمج بين الصوت والإشارة فهمها الشاعر على أنها عتاب لراكبها، فاستفزته تلك النظرة لاستخدام الاستفهام الإنكاري(فمالك تشتكين وأنتِ تحتي؟) ليطمئنها، وفي ختام إنساني للمشهد يختتم بلقطة توحي بأن الناقة فهمت حديثه الموجه لها، فعادت إلى نشاطها، وقوتها تجري باستقامة كاستقامة مشي الشهيد على الصراط يوم القيامة.

ويبدو جليّاً أن الصورة في الأبيات تعدت مرحلة الوصف بالجمالية والدهشة، فصارت أشبه بفيلم سينمائي مُنتِجَتْ مَشاهِدُهُ على يد ماهر بارع في ترتيبها؛ لأن اللقطات جميعها في الصحراء ولكن الشاعر تنقّلَ بين عدة أماكن، وأيضاً زاوج بين المؤثرات الزمانية والصوتية في وصف دقيق، والعطف بين لقطة وأخرى ساعد في تتابع المشاهد التي يريد منها الشاعر إبلاغ فكرته الأساسية، "وتظهر قدرة أبي تمام في وصف الناقة أثناء حجته التي حجها متوحداً بناقته معانقاً لها في كل شيء. فجاءت القصيدة مفعمة بمشاعر متباينة. مشاعر إنسانية متواشجة بينه وبين الناقة، وهي من أجمل ما قاله في وصف حركة الناقة وسيرها وقطعها الفيافي وهي متوجهة إلى الله"[٢٤].

وفي أبيات له من قصيدة في مدح أبا المغيث موسى الرافقي:

لم تُزْجَـــــــرِ العِـــــــيسُ في قَـــــــراهُ مُـــــذْ عَصْـــــرِ نُـــــوحٍ وعَصْـــــرِ شِـــــيثِ

كـــــأَنَّ صَـــــوْتَ النَّعَـــــامِ فيـــــه إذا دَعَـــــــا صَـــــــوْتُ مُسْـــــــتَغيثِ

قَلَّصْـــــــتُهُ بالقِـــــــلاصِ تَهْـــــوِي بالوَخْـــــــدِ مِـــــــنْ سَـــــــيْرِها الحَثيـــــــث

[24] Al-Laheeb, Ahmed. *Al-Ibil Ṣadīqah al-Raḥīl Bayna Abī Tammām Wa al-Buḥturī*. Al-Jazeera Cultural, Issue 18795, November 2024

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

مِـــنْ كُـــلّ صُـــلْبِ القَـــرَا مَعُـــوجٍ وكـــــــــلّ عَيْرَانَـــــــــةٍ دَلُـــــــــوثِ

ذِي مَيْعَـــــــةٍ مَشْـــــيُه الـــــــدّفَقَّى وذَاتِ لَـــــــوْثٍ بَهَـــــــا مَلُـــــــوثِ

يطلـــبْنَ مِـــن عَقْـــدِ وَعْـــدِ مُوسَـــى غَـــــــيْرَ سَـــــــحِيل ولا نَكِيـــــــثِ [٢٥]

يستمر الشاعر في وصف رحلاته على الناقة في مشاهد ربما تكون مكرورة، ولكن براعة الشاعر/ المونتير في تمثيل المشاهد بصرياً، واستخدام تقنية المونتاج في ترتيبها حَوّلَتْ الصور الشعرية إلى مشاهد سينمائية مشحونة بالمؤثرات المتنوعة، فهو حين وصف الطريق إلى ممدوحه رَكَّزَ على تصوير المكان بكل تفاصيله، بدأ في لقطة تُعد مؤسسة لما بعدهاطريق مهجور لم تَسِرْ فيه قوافل الإبل منذ عصر نوح–من باب المبالغة– وبما أنه مهجور لا يوجد به أي مظهر من مظاهر الحياة كمشهد صامت بدون أي مؤثرات صوتية أو حركية، وببراعة مُلفتة من الشاعر بعد الصمت والسكينة قفز بالمتلقي مباشرة إلى لقطة بمؤثر صوتي(صوت النعام)، وهو ينادي كالمستغيث من وحشته، وكسر المشهد الصامت بالمؤثر الصوتي جعل المتلقي يتصور المكان بشكل أوضح في ذهنه، ويتبادل معه مشاعر الوحشة والسكون، ثم في المشهد الذي يليه يحمل الشاعر الكاميرا على عاتقه ويوجهها على ناقته لينقل لنا صورة مشيتها فهي تسابق الريح في سرعتها حيث تمشي منكمشة بسرعة شديدة تسبق فيها كل النوق كأنها من جنس آخر، وفي مشهد آخر ينقل بداية لقطة عَدْوِها حيث تسير (الدفقى) بقوة وسرعة كالماء حين يندفق، ثم في لقطة بعدها يُصورها بمبالغة: إنها ذات قوة مضاعفة ملفوفة عليها كما تُلَفْ العمامة، ويلاحظ أن الشاعر في الأبيات أكثر من الأساليب اللغوية كالنفي والاستثناء والتأكيد التي تثير خيال المتلقي في تقريب المسافة بين الصورة الشعرية، وقدرة الكاميرا الحركية، وكأنه نص (مُفَلْمَنْ) يُفاجئنا بكُلّ لَقَطاتِه ومَشَاهِدِه.

ومن قصيدة يمدح بها حبيش بن المعافى في رحلته إليه:

ومجْهولَـــةِ الأعـــلامِ طامِسَـــةِ الصُّـــوَى إذَا اعتَسَـــفَتْها العِـــيسُ بالرَكْـــبِ ضَـــلَّتِ

إذا مـــا تنَـــادَى الرَكْـــبُ في فَلَوَاتِهـــا أَجابـــتْ نِـــدَاءَ الرَكْـــبِ فأَصْـــدَتِ

تَعسَّـــفْتُها واللَّيـــلُ مُلْـــقٍ جِرَانَـــهُ وجَـــوْزَاؤُهُ في الأُفْـــقِ حِـــينَ اســـتقلَّتِ

[25] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 1: 323-324.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

بِمُفْعَمَـــةِ الأَنْسَـــاعِ مُوجَـــدَةِ القَـــرَا أَمُـــونِ السُّـــرَى تنْجُـــو إذَا العِـــيسُ كَلَّـــتِ

طَمُـــوحٌ بأَثْنَـــاءِ الزّمـــامِ كأَنَّمَـــا تَخَـــالُ بهـــا مِـــنْ عَـــدْوِها طَيْـــفَ جِنَّـــةِ

إلى حَيْـــثُ يُلْفَـــى الجُـــودُ سَـــهْلاً مَنَالُـــهُ وخَـــيْرِ امْـــرِئٍ شُـــدَّتْ إليـــهِ وحُطَّـــتِ [٢٦]

هذه المشاهد بلقطاتها بُنيت على صور جمالية واقعية؛ لما يحتشد بها من تفاصيل دقيقة من البيئة الصحراوية بمؤثرات سينمائية بأنواعها المكانية والزمانية والصوتية، افتتح الشاعر/ المونتير بلقطة خارجية واسعة من الأعلى للمكان: صحراء واسعة مطموسة لا علامات فيها، ولا دلالات يُهتدى بها، حتى العيس التي من عادتها ألا تتوه تَضِل بها، ثم في اللقطة التي تليها استخدم مؤثر صوتي لتدعيم الصورة البصرية، وهو: التصويت والمناداة التي يطلقها عادة التائهون ليجيبهم أحد، لكنهم لا يسمعون سوى صوت الصدى، ثم مباشرة في اللقطة الأولى من المشهد الذي يليه استخدم مؤثر زماني: الليل بنجومه، ليكون تهيئة ومقدمة للانتقال للبطل الرئيس في المشاهد، وهي الناقة التي التزم بوصفها في صور مدهشة في كل قصائد الرحلة عليها، وهنا صور جديدة في لقطات متتابعة: ممتلئة البدن/ قوية الظهر/ مأمونة في المشي الطويل/ سريعة العدو تجاه مرادها، كأنها ملتبسة بجان من سرعتها نحو الممدوح.

والمشاهد المتسلسلة تكنيك لافت للمتلقي، وبخاصة مع إشراك المؤثرات البصرية والصوتية، والشاعر حين يعتمد على مثل ذلك، ويقصد إلى تجميع اللقطات وتوظيفها باستخدام اللغة الشعرية بحركة ديناميكية بانورامية فإنه يكون أقرب للمُخرج السينمائي الذي يُوَجّه آلة التصوير، فكلما حَرَّكَها من مشهد لآخر، أثار المتلقي بكل حواسه لمتابعة المونتاج كاملاً، وهذا ما أجاده أبي تمام قبل مئات السنين.

ومن قصيدة يمدح بها إسحاق بن إبراهيم:

وإلى جَنَـــابِ أبي الحُســـيْنِ تَشَـــنَّعت بزِمامِهـــا كالمِصْـــعَبِ المِخطُـــوم

جاءَتْـــكَ في مُعْـــجٍ خَوَانِـــفَ في الـــبُرَى وعَـــوَارِفٍ بالمُعْلَـــم المـــأْمُوم

مِـــنْ كُـــلّ ناجيَـــةٍ كـــأنَّ أديمَهـــا حِيصَـــتْ ظِهَارَتُـــه بِجلـــدِ أَطُـــوم

[26] Al-Tabrizi, Al-Khatib. Diwān Abī Tammām. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987, p. 1: 302-303.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

تُنئِـــي مِلاطْيهـــا إذا مـــا اســـتُكرهَتْ ... سَـــــعْدانَة كـــــإدَارَةِ الفُـــــرْزُومِ

طَلَبْتَـــكَ مِـــنْ نَسْـــلِ الجَـــدِيل وشَـــدْقَمٍ ... كُـــوم عقَائـــلُ مِـــنْ عَقَائـــلَ كُـــومِ

يَنسَـــيْنَ أصْـــواتَ الحُـــداةِ ونَبْرهـــا ... طـــرَبَاً لأصْـــواتِ الصَّـــدى والبُـــومِ

فأَصَـــبْنَ بَحْـــرَ نَـــدَاكَ غـــيَر مُصَـــرَّدٍ ... وِرْداً وأمَّ نَـــــدَاكَ غـــــيرَ عَقـــــيمِ

لمِـــا ورَدْنَ حِيَـــاضَ سَـــيْبِكَ طُلَّحـــاً ... خَـــيَّمنَ ثُمَّ شَـــرِبْنَ شُـــرْبَ الهِـــيمِ [٢٧]

في هذه المشاهد الوصفية في الفضاء الخارجي، يعتمد الشاعر في توثيقه لصورٍ عِدَّة بأدق تفاصيلها للناقة على التصوير البصري بالكاميرا، والمسافة التصويرية تقترب، وتبتعد، وتعلو، وتنزل بحسب رؤية الشاعر/ المونتير، وهذه التقنية تُضفي على الصور الشعرية طابعاً درامياً سينمائياً مُلفتاً.

في المشهد الأول يبدأ بلقطة عالية من بعيد يُصَوّر طريقة مشيها بدقة فهي: تمشي بترَفُّع وخُيلاء كأنها من فحول الإبل المخطومة، ثم في المشهد الذي يليه يُوجّه الخطاب بانتقال مفاجئ للممدوح- زيادة في التعظيم له- فالراحلة تسير في طريقها له بسهولة ويُسر تُعاقِب فيه خفافها مع تحريك رأسها بنشاط وسعادة؛ لأنها تعلم أن وجهتها إلى أبي الحسين.

ثم في المشهد الذي يليه يُقرّبُ الكاميرا على الناقة، فيصف جلدها كأنه غُطّيَ بجلد الزرافة لشدة ملاسته ونعومته، وبعدها يقترب أكثر ليصف حركتها برؤوس أكتافها ثم في قطع مفاجئ ينزل لينقل صورة كركرتها التي تبدو مُكوَّرة مثل استدارة الحذاء، ثم في المشهد الذي يليه يعود لمخاطبة الممدوح بالاستفادة من طاقة الفعل (طلبتك) يا نسل الكرام، وهي كذلك من نسل أجود النوق ذات السنام العظيم.

وفي المشهد الذي بعده: يستخدم الشاعر المؤثر الصوتي ليُدخِل المتلقي في عُمق الصورة ويتفاعل معها: مجموعة ظعائن يَسِرْنَ في طريقهن يتقدمهن الحُداة بأصواتهم المميزة فلا يطربن لهم، بل يُطربهن البحث عن المواطن التي يخاف الناس منها، فهي حين تسمع صوت الصدى وطائر البوم الذين يدلان على خطر ما تتقدم ولا تهاب، ثم في مشهد الختام حين وصلت إلى الممدوح ونالت عطائه، وَرَدَتْ إليه مُتعَبة عييَّة، فكان الممدوح لشدة كرمه

[27] Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987 p. 3: 362-363.

الذي نالها منه وحاجتها إليه كالناقة المصابة بمرض الهيام، والتعاقب في المشاهد واللقطات من البداية إلى الختام حَرَّكَ النص بشكل درامي يوحي بأنها قصة كاملة لسيناريو فيلم سينمائي.

الخاتمة

إن الدراسات البينية مجال خصب للباحثين، والقراءة في الشعر القديم كلما تعددت أبدت ثماراً جديدة، وقد حاولت الإضافة في هذا الموضوع فخلصت إلى نتائج أهمها: أن بعض التقانات والأساليب في الصورة السينمائية استفادت من الصورة الشعرية، كما يُعد الشعر القديم مصدراً زاخراً بالمظاهر السينمائية، وأبو تمام من أبرز الشعراء الذين بدت في شعرهم هذه المظاهر دون تَقَصُّد من الشاعر، وفي رحلة الناقة اهتم أبو تمام في وصف تفاصيل جميع أعضاء جسدها، وبخاصة عنصري: اللون، والحجم؛ لتعزيز الصورة البصرية، وأيضاً اعتمد أبو تمام في وصف الرحلة على تسلسل اللقطات، والمشاهد، والتقطيع بينهما بأسلوب سردي يشبه المونتاج في الفيلم السينمائي، وقد تمكّن الشاعر من توظيف الأساليب السينمائية بصورة لافتة تستحق البحث والدراسة.

هذه أبرز النتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة، وأوصي الباحثين بالبحث والمقارنة بين أبي تمام وغيره من الشعراء القدماء، وبالدراسات البينية للشعر القديم، وتأثير تمازج الفنون على الشعر بشكل عام.

References

Abd, Omar Mahmoud. "*Ālṣūrt S-Sīnmā'īt Fī Shʿr L-Ḥṭī'it*". Journal of Education for the Humanities, Vol. 2, Special Issue, (2022): 127-142.

Abu Al-Yazid, Marwa Mohammed. *Sīnimā'iyyah al-Lughat Fi al-Shiʿr al-Aʿrabi al-Muʿāṣir*. Journal of the Faculty of Arts, Port Said University, 32 (1) 2025: 318.

Ajur, Mohammed. Al-Taqniyy*āt al-Drāmīyah Wa al-sinmā'iyyah fi al-Binā' al-Shaʿri al-Muʿāṣir*. United Arab Emirates: Department of Culture and Information, 2010.

Al-Asa'ad, Hikma Shafi. Al-Ansinat *Fī Shiʿr Mā Qabl al-Islām*". Abu Dhabi: Abu Dhabi Center for the Arabic Language, 2021.

Al-Himyari, Su'ud Yusuf. Unsunat *al-Ṭabi'ah Fi ShShiʿr al-Jāhlī*". Amman: Dar Dijlah, 2019.

Al-Joudy, Lutfi Fikry. Al-Nas *al-Shi'ri Bi Ufuqan Ta'wīliyyan*. Cairo: Al-Mukhtar Foundation, 2011.

Al-Laheeb, Ahmed. *Al-Ibil Ṣadīqah al-Raḥīl Bayna Abī Tammām Wa al-Buḥturī*. Al-Jazeera Cultural, Issue 18795, November 2024.

Al-Rawashdeh, Umaima. *Al-Taswir al-Mashhadī fi al-Shiʿr al-Aʿrabi al-Muʿāṣir*. Jordan: Ministry of Culture, 2015.

Al-Safrani, Mohammed. Al-Tashkil al-Basari *Fi al-Shiʿr al-ʿArabi al-Ḥadīth*. Casablanca and Beirut: Riyadh Literary Club and the Arab Cultural Center, 2008.

Al-Tabrizi, Al-Khatib. *Diwān Abī Tammām*. Mohammed Abdo Azzam (ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1987.

Corrigan, Timothy. Translated by Gamal Abdel Nasser, *Kitāb al-Naqd al-Sinimā'ī*. Cairo: Supreme Council of Culture, 2003.

Daif, Shawqi. A*l-fan wa Madhahibuh Fi Shiʿr al-ʿArabī*. Egypt: Dar Al-Ma'arif, 1987.

Daif, Shawqi. Al-'Asr al-'Abb*āsi al-Awwal*. Egypt: Dar Al-Maaref, 2004.

DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol9no1.4
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

Danziger, Ken. Translated by Ahmed Yusuf. "*Taqnīyāt Mūntāj al-Sīnim'ā Wa all-fīdīyū al-Tārīkh Wa all-naẓarīyyah Wa al-Mumārasah.* Cairo: National Center for Translation, 2011.

Hamad, Falah Shaker & Mustafa, Rashad Kamal. Al-*taṣwir al-Sīnimā'ī fī Qaṣā'id al-Shāʿir Ḥasb al-Shīkh Jaʿfar*. Iraqi University Journal, 66, 174.