أثر اللّقطة السينمائيّة القريبة في بناء المشهد الشعريّ في القصيدة المعاصرة
– حمد الدوخي أنموذجاً–

The impact of the close-up cinematic shot in building the poetic scene in the contemporary poem
- Hamad Al-Doukhi as a model –

مناضل عناد عيفان
د. غانم صالح سلطان
أستاذ مساعد
جامعـة الموصـل– كليــة التربيــة للعلـوم الانسانية– قسم اللغة العربية

Munadhil Anad Aifan
Ghanim Saleh Sultan
Assstant professor
University of Mosul - College of Education for Human Sciences- Arabic Language Department

alhamdanilov@gmail.com

تاريخ الاستلام ٢٠٢١/٦/٦ **تاريخ القبول** ٢٠٢١/٦/٢٢

الكلمات المفتاحية: اللقطة السينمائية القريبة، المشهد الشعري، القصيدة المعاصرة

Keywords: the close-up cinematic shot, the poetic scene, the contemporary poem

الملخص

إنّ من العوامل التي تؤدي إلى تطور الدلالة الشعرية، هي حاجة الشاعر الملحّة إلى تقنية جديدة أو أسلوب جديد يتوسلهُ؛ ليعبّر عن معنى جديد، لم يكن قد أستُعمِل عن قصدية في الشعر العربي، لكن في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وبسبب تطور الفنون وتقنياتها وأساليبها ووسائلها، والتلاقح الحاصل بين الفنون كلها، وبراعة الشعراء في استجلاب وتوظيف تقنية ما من فنٍ ما كتقنية اللَّقطة من السينما، فالسينما آلية تعبيرية جديدة دخلت على القصيدة بوصفها دالاً قوياً ينمي من قدرات القصيدة الحديثة، إذ تدخلت في جوهر الحساسية الشعرية وأسهمت في إنتاج جماليتها وتشكيل رؤاها، ورفد أنموذجها بكل ما هو ممكن لبلوغ أعلى قدر ممكن من قوتها الشعرية على صعيد الصيغة البنائية والتواصل في التلقي، لتحتل مساحة واسعة ومهمة من الصورة المرئية، من خلال انفتاحها على آليات سينمائية متنوعة كتقنية اللقطة، وتوظيفها شعرياً في نصوصهم.

Abstract

One of the factors that lead to the development of the poetic connotation is the poet's urgent need for a new technique or a new method that he pleads with; To express a new meaning, it was not used intentionally in Arabic poetry, but in modern and contemporary Arabic poetry, and because of the development of arts and their techniques, methods and means, and the cross-pollination between all arts, and the ingenuity of poets in bringing and employing a technique from an art such as the technique of the shot from the cinema, Cinema is a new expressive mechanism that entered the poem as a strong sign that develops the capabilities of the modern poem, as it interfered with the essence of poetic sensitivity and contributed to the production of its aesthetics and the formation of its visions, and supplemented its model with everything possible to achieve the highest possible level of its poetic strength in terms of the structural formula and communication in the reception, To occupy a large and important area of the visual image, through its openness to various cinematic mechanisms such as the shot technique, and its poetic employment in their texts.

المقدمة

إن الانفتاح الشعري على الفنون الأخرى والتعالق المنتج بينهما، وفّر للشعر تقانات جديدة مرتبطة حداثياً بالوعي والتطور الفكري وفي الجوانب كافة كالسينما، هذا كلهُ روّى مرابع القصيدة، وزاد في الجمالية الفنية في بناء مشهد القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بتلك التقنيات والأساليب الموظفة توظيفاً شعرياً واعياً وهادفاً، كذلك التحولات في بنيتها، قد تدخلتْ بشكل مباشر وفاعل في تطوير الخطاب الشعري، الذي أخذ يتسرب إلى جميع مفاصل الفنون الأدبية لإحراز التواصل مع الآخرين، من خلال تعويله في الخطاب الشعري على ثقافة التداخل الأجناسي للفنون الأدبية، والتبادل الفني للتقنيات والأساليب فيما بينها، وهذا كله بدوره يشكل دوراً مهماً، ومركزياً لصناعة المعنى، لذلك فإنّ الشاعر أول مايميّزه عن سائر الناس قدرتهُ على أنْ يستخرج من اللفظة عدداً من المعاني، فكلّ لفظة عند الشاعر مستقلّة بوجودها متميّزة بشخصيتها، كما تختلف عن كلّ لفظة أخرى في خصائصها وسماتها(١)، فالشاعر يستخدم الألفاظ التي تؤدي دورها الكامل من خلال إدراكهِ بمعاني الألفاظ من قوةٍ، ليجعل الشاعر من اللفظة تفسيراً يستدعي القلب والخيال فضلاً عن العقل، وهذا كلّه لاستكمال الهندسة المعمارية لرؤية الشاعر، التي تتطلب استحضار كلّ ما من شأنه أنْ يُكسب تعبيره الشعري فنيةً إضافية، تثري النص الشعريّ بتأويلات مستديمة، ودلالات متعددة.

ولأنّ وعي الحاسة البصرية يزود العين/ الكاميرا بالتقاطات جمالية وذهنية وذاتية، فالعين/ الكاميرا تنتقل بالذات الشاعرة إلى قارئ بارع للصورة/ اللَّقطة وللأشياء الأخرى التي من شأنها أن تكمل مع اللَّقطة مشهدية شعرية ترفد النصّ بحيوية وجمالية ضمن إطار التدوين الكاميراتي الشعري؛ لأنّ اللَّقطة تستطيع أنْ تصف الشخصية وتميّزها حسب بعدها البؤري، كما تستطيع أن ترصد الأشياء الصغيرة مثل براعم الزهور، كما تستطيع أن تعطي معنى مضافاً للصورة يخرجها من بعدها الواقعي اليومي، كما باستطاعتها أن ترينا مظاهر بؤس عن إنسان في (المأساة، والملهاة)(٢)، كما لـ(الكادر)* الذي يمثّل الحيّز الذي نرى فيه الصورة أو الإطار الذي

---

(١) ينظر: فنون الأدب، هـ ب. تشارلتن، ت زكي نجيب محمود: ١٩ – ٢٠ .

(٢) ينظر: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، د. عقيل مهدي يوسف: ٥٤ – ٥٥ .

(*) الكادر/ وسيلة مباشرة تستولي على الواقع بوساطة الكاميرا، وبعبارة أخرى هو المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي وتحويله إلى مادة فنية، كذلك في الكادر تنوع الإيحاء الذي يستطيع المخرج به أنْ يكوّن صورة بطريقة تعبر إمّا عن وجهة نظر أو إحساس أو عاطفة أو فكرة. ينظر في هذا: اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ت سعد مكاوي: ٧٠، ينظر في: جاذبية الصورة السينمائية، د. عقيل مهدي يوسف: ٥٥ – ٥٦.

نرى من خلاله الصورة، وقد يكون طولياً أو عرضياً بالنسبة لعرض الصورة، مهمته التي تتجلى في تكوين مضمون الصورة، أي اختيار المادة الفيلمية، وتنظيم شريحة الواقع وتقديمها للعدسة، التي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة، ومعنى ذلك هو تنظيم لمحتوى الكادر شكلياً[١]، وتأتي هذه الاستجلاءات لبيان سلطة اللَّقطة السينمائية ومركزيتها، وبيان قيمتها ومعانيها وتأثيراتها وفاعليتها في النص الشعري، كذلك من الأمور الجوهرية في اللَّقطة هي الطريقة التي بها ينقطع الزمن في اللَّقطة، وهو توترهُ وندرته، وهو ضغط الزمن على اللَّقطة، كما ينبغي على الزمن في اللَّقطة أنْ يجري مستقلاً وبإرادته، وذلك لتحديد قوة الزمن للَّقطة[٢]، والتجربة البصرية تعدّ من التحولات اللافتة في منظومة الشعر العربي المعاصر، إذ نقلتْ القارئ للمنجز الشعري المرئي من استقبالها عن طريق البصر قبل باقي الحواس؛ لأنّ الصورة تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، فالمعروض لم يَعد نصاً؛ بل هو إلى جانب النص فضاءٌ شكليّ لا يخلو من دلالة تحملها مقصدية منتج الخطاب[٣]، وتم تحديدها في (معجم الفن السينمائي)، بأنّها " جزء من الفلم الخام، الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره. وتحدد اللَّقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين، حتى تتوقف، وتختلف اللقطات السينمائية طولاً وحجماً، ومن هذه اللقطات يتكون المشهد أو الموقف، ومن مجموع هذه المشاهد أو المواقف يتكون الفلم. فاللَّقطة هي وحدة اللغة السينمائية، كما أنّ الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية"[٤]، فمفهوم اللَّقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية، التي يمكن أن تعرّف بأنها أصغر وحدة تعبيرية، من الممكن أن تتكون منها صورة شعرية، ممثّلة بلقطة فنية تصويرية خاطفة، فالفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها، كما أنّ النص الشعري يتكون من مجموعة من صور شعرية أيضاً متضامّة إلى بعضها[٥]، فالتماهي للصورة الشعرية في هذه التقنية السينمائية واضح، فالصورة الشعرية -لا على سبيل تحجيم التعبير الشعري- تعدّ لقطة، وربما يتطور التداخل فتصبح القصيدة لقطة كاملة ممشهدة، وهذا كلّه

---

(١) ينظر: جاذبية الصورة السينمائية: ٥٦.

(٢) ينظر: سينما الصورة – الزمن، جيل دولوز، ت جمال شحيّد، مراجعة سميّة الجراح: ٧٤ – ٧٥.

(٣) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجاً، د. بشير مخناش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد ١٨، ٢٠١٦: ٣٣٩.

(٤) معجم الفن السينمائي: ٣١٦.

(٥) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر: ٢٣١.

يعطي النص الشعري عند تدوين اللَّقطة، حرية مترامية الأطراف، باستدعاء المكملات الشعرية من أكسسوارات وأساليب وتأثيثٍ لمنظر المشهد الشعري، الذي تروم تدوينه العين الشاعرة/ الكاميرا، فلغة السينما العين الرائية، ولغة الشعر الكلمة المسموعة واللغة المشكّلة تشكيلاً بصيراً عن قصد، ولكن باستخدام تقنية اللَّقطة السينمائية شعرياً، قد تحولتْ لغة الشعر – بعد إنتاج النص الشعري – إلى شاشة للعرض المرئي من خلال استفزاز وإثارة وتشغيل المخيلة لدى المتلقي كمشاهد، والانغماس في مقصدية الشاعر، للوصول إلى الإلمام باللوحة المشهدية الشعرية التي كانت ناتج انتباهةٍ/ رصد جماليّ للعين الشاعرة/ الكاميرا في إحدى تنقلاتها الشعرية وهي تتحسس هذا الوجود.

واللَّقطة السينمائية تعددت أنواعها في هذا الفن السابع، كاللَّقطة البعيدة جداً واللَّقطة البعيدة واللَّقطة الكاملة واللَّقطة المتوسطة واللَّقطة القريبة جداً واللَّقطة القريبة واللَّقطة ذات البعد البؤري العميق، وهذه الأنواع السبعة أساسية تندرج تحتها أغلب أنواع اللّقطات الأخرى(١)، فاللَّقطة صورة مكونة بحرفية شاعرية، ورؤية مغايرة تتلخص فيها المقصدية المنطلقة من لحظة الإلتقاط حتى تكوّن المشهد الشعري فيها، بترابط موحد وكيان متناسق، لأنّ " التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق"(٢)، والمعنيّ بالتكوين الجيد تموقع المصور/ العين الشاعرة في المكان الذي يتيح لها احتواء عناصر اللَّقطة الممشهدة بكل ما تحتويه من العناصر التي من شأنها أن تضفي جمالية فنية أو بعداً آخر للَّقطة الشعرية، كذلك" يعكس التكوين مستوى التذوق الشخصي للمصور. فالمصور صاحب الثقافة الفنية والذوق السليم والشعور الفطري بالتوازن، والشكل، والإيقاع، والمكان، والخط، وتقدير القيم اللونية، وصاحب الحاسة الدرامية. تنبع عنه التكوينات الجيدة بالسليقة"(٣).

(١) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: ٢٢٥.

(٢) التكوين في الصورة السينمائية، جوزيف ماشيللى، ت هاشم النحاس: ٢٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥.

اللَّقطة القريبة:

إنّ تقنية اللَّقطة القريبة هذه، من تقنيات السينما، والمهمة في الإستعمال الشعري، التي استجلبها الشعراء لتدعيم نصوصهم الشعرية، وبثّ روح المواكبة العصرية داخل النص الشعري بها، ومواصلة التداخل الأجناسي الفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، فاللَّقطة القريبة هي اللَّقطة التي تقوم بالتصوير عندما تكون" الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره"(١)، الأمر الذي يجعل اللَّقطة تبدو كبيرة على الشاشة وهي بالنسبة للإنسان عبارة عن اللَّقطة التي تعرض الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة للأشياء هي اللَّقطة التي تظهرها بحجم كبير، وهي أقرب وأكبر من اللَّقطة المتوسطة التي تظهر الإنسان من الركبتين إلى الرأس، التي قد تحوي شخصاً واحداً أو أكثر(٢)، كما أنّها تضخم حجم الشيءِ مئات المرات، وتميل إلى رفع أهمية الأشياء، وتوحي في الغالب بمغزىً رمزي(٣)، وهذه التركيزات التي تتوقف عليها الكاميرا من شأنها أن تبث البذور الدلالية والرؤى الفكرية، فهي ليست نابعة من فراغ، كما لا يمكن عدّ اللَّقطة بناءً فطرياً مجرداً، أو تصوراً ذهنياً غايته الإثارة الجمالية أو تحقيق متعة، كما لا يمكن النظر إلى اللَّقطة على أنها تكوين عفوي لا يعتمد القصدية، ويغلب عليها الطابع الإرتجالي عند التصوير؛ لأنّ اللَّقطة وحدة أساسية في بلورة الشكل التعبيري، وهي تقوم بوظيفتين أساسيتين هما: إيصال فعل السرد على المستوى المعلوماتي، وبث بذور فكرية لا بدّ أن تتناظرأوتتضاد مع باقي اللقطات داخل بنائية المشهد(٤)، فاللَّقطة معطىً واعٍ، يعتمد التكاملية والتآزر مع باقي اللقطات إجرائياً وفكرياً؛ لأنّ أي نتاج فني ينهض على طروحات فلسفية يراد منها إيصال جملة من الأفكار والمعلومات، وهذا يؤكد لنا بدهية القصدية، التي تشكل عاملاً أساسياً في التعامل مع اللَّقطة(٥)، وهذا النوع من اللقطات يعرف سينمائياً باللَّقطة الكبيرة، أو الكبيرة جداً، أو القريبة جداً، وتجيء بوصفها تنويعاً في التسمية للَّقطة القريبة، كذلك تقنية اللَّقطة القريبة، هي اللَّقطة القريبة، والقريبة جداً من موضوع التصوير، التي تجعله يملأ إطار الصورة وحده، مثل وجه الإنسان، أو أجزاء منه، مثل العينين أو الأذن، أو الأنف والفم، أو سماعة التلفون، أو صندوق المجوهرات، أو باقة الزهور في الأشياء مثلاً. وهي تفيد التركيز على شيء معين، وتوجيه الأنظار إليه، من أجل تقوية الحدث الدرامي، وتعبئة

(١) معجم الفن السينمائي: ٧١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧١.

(٣) ينظر: فهم السينما، لوي دي جانيتي، ت علي جعفر: ٢٧

(٤) ينظر: من اللوحة إلى الشاشة: ٣٥.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥.

الشعور وبعث الاهتمام بمجرى الأحداث، أو تعميق أبعاد الشخصية، وهذه اللَّقطة من أهم خصائص الفن السينمائي، التي يتميز بها الفلم على المسرح(١)، واللَّقطة القريبة تكون مسافة الكاميرا فيها مشتملة على الجسم المعروض، وعلى كل شيء من الأكتاف إلى مافوق، كما يمكن أن تشتمل قليلاً من التفاصيل الضرورية،أوأحداث الديكور، التي تم استخدامها إمّا لأغراض تصويرية وتكوينية،أولأغراض تتعلق بالقصة، في حين أنّ اللَّقطة الكبيرة نجدها ترتبط من خلال اقترابها، بشكلٍ خاص أكثر بالموضوع، وتعرض رؤوساً، ووجوهاً، وأياديَ وأقداماً تملأ الشاشة، كما تحدد التفصيلة التي من الممكن أن تكون جزءاً من الديكور، مثل ثقب طلقة الرصاص في جدارأوحتى جزءٍ من إطار سيارة،أوقطعة اكسسوار مثل خطاب متلفز،أومثل حركة عصبية لأصابع أحد الممثلين(٢)، وهذا يدلل على أن الشاعر يستخدم التقنية السينمائية المتمثلة باللَّقطة القريبةأوالكبيرة لدواعٍ معينة، بمعنى أنّه يستجلب التقنية بوعي تامٍ، ومقصدية خالصة.

إنّ حمد الدوخي وهو يمارس المغامرة الجمالية الشعرية باستخدام تقنية اللَّقطة السينمائية القريبة والقريبة جداً في تجربته الشعرية، فإنّه يواصل/ يمارس – كغيره من الشعراء – التلاقح المنتج للشعر مع الفنون الأخرى، والإفادة المتبادلة فيما بينها، لاسيّما إفادة الشعر العربي المعاصر من التقنيات والأساليب السينمائية، لتدعيم نصّه الشعري، وتماشياً مع مستجدات العصر، والانصهار بروح الحداثة المتجددة، ويتجلى ذلك التوظيف في شعره، إذ يتوسل اللَّقطة القريبة، لينتج منها صورة ممشهدة، تتوزع على ما رصدتْهُ العين الشاعرة/ الكاميرا، وهي تتحسّس نبض الحياة اليومية بهوسها وحلاوتها ومرّها، يقول في قصيدته التي يشكل عنوانها انتباهاً أسلوبياً، إذ تقوم العتبة النصية على اتجاهين، يتعالق الإتجاه الأول مع ماقيل عن (كلكامش)، ليفتح للنص آفاقاً تمنحه الدلالات المتعددة، فلقصة (كلكامش وأنكيدو) أبعاد، تجلّتْ في كثير من النتاجات الأدبية، أما الاتجاه الثاني للعتبة النصية، فبلاغة تشكيله تتجلى بصرياً، وذلك من خلال استخدام التعابير الرمزية في الكتابة الشعرية التي تنوب عن تعابير آثر الشاعر الاحتفاظ بكتابتها، واكتفى بالترميز لها، فعلامة الخط المائلأوالعارضة المائلة، التي تدل على التوحد والتوقف(٣)، ليجسد لنا من خلالها الاندماج المعنوي والدلالي بين (إلى)، التي تعطينا ملمحاً عن ابتداء الغاية للخطاب مع (العرااااااق) الذي تنتهي عنده وفيه الغاية (الشعرية)، ومدى أهمية الاندماج بينهما من خلال التجسيد البصري لهما (إلى / العرااااااق)، وهذه الهندسة التشكيلية للعتبة النصية تعطي النص الشعري تصوراً أكثر خصوصيةٍ لفهم

(١) ينظر: معجم الفن السينمائي: ٣٣.

(٢) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: ٢٣٨.

(٣) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر: ٢١٩.

البنية العميقة للنص من خلال البحث في الدوافع الشعرية التي تكمن وراء هذا التشكيل البصري والتعالق الشعري بغيره، الذي – من الممكن – أن يوجه القارئ نحو مفاهيم العنونة المتشكلة بصرياً، التي تستدعي استخدام الوسيلة الإنسانية (العين)، التي من خلالها يمكن أن تُفهَم تعابير اللغة السينمائية بالصورة أو اللَّقطة، ويتجلى ذلك في قصيدته (للذي رأى كلَّ شيء ،إلى / العرااااااق)[1]:

للذي رأى كلَّ شيء
إلى / العرااااااق
مَن
قد يجوعُ!
وأنتَ قمحُ
ويداكَ ماعونٌ وملحُ؟
الغيمُ يطلعُ
من يديكَ
على حدائقنا يَسُحُّ
أنتَ المقيمُ
وكلُّ غيرِكَ
في إطارِ الشكلِ
لمحُ
مولاي أنتَ كلامُنا
إنْ عزَّ
عند القولِ شَرْحُ
مولاي وجهي
طعنةُ العينينِ
والمرآةُ جرحُ

في هذا النص الشعري دلالة عنوانية تعبر عن مشهدية شعرية، من خلال التصور الذهني الذي يحيلنا تأريخياً إلى (كلكامش وأنكيدو)، وهذه لقطة استرجاعية، وهي لقطة قريبة تتمثل في الذاكرة التي تكمن في ذهن الإنسان، أما اللَّقطة الثانية، فهي (إلى/ العرااااااق)، التي تتجلى بصرياً على ساحة الورقة المكتوب عليها النص الشعري، التي تعمّد الشاعر أن

(١) عذابات الصوفي الأزرق، ديوانه: ٨٨.

يمدّ (العراق)، ليسترعي انتباهه، ويضيف إيقاعاً بصرياً وصوتياً على العتبة النصية التي تعدّ تعالقاً دلالياً بين (للذي رأى/كلكامش) وبين (العراق)، ليرسم الشاعر ستراتيجية العلاقة بين العتبة الأولى والثانية من خلال التفاعل بينهما داخل "شبكة لا متناهية من الدلالات والتفسيرات والتأويلات والرؤى والأفكار، تتجلى على نحوٍ أكثر مضاءً وتجسداً وتبنيناً وتشكيلاً"[1]، فهناك رغبة تحضيرية تسكن فضاء المؤلف لتسيير أمور الكتابة[2]، حسب الخطة التي يُرسَم المشروعُ في إطارها، كما تمثل هاتان العتبتانِ مفصلاً مركزياً من مفاصل التشكيل الشعري المكاني والزماني والحدثيّ والدلاليّ معاً ، لذلك لابدّ من البحث عن الوشائج الدلالية بين العتبة النصية المتشكلة سينمائياً من خلال الإتجاه الأول الذي يمثل اللَّقطة التي تستدعي القراءة ومراجعة التاريخ، والنبش في ذاكرة الكتب، فهي لقطة تحتاج إلى ممارسة الحواس الإنسانية في الإطلاع على تفاصيل القصة، وربطها بالنص الشعري ومضمونه، وكذلك من خلال الإتجاه الثاني للعتبة النصية التي تستدعي حاسة البصر/ العين، وربط كلا الاتجاهين بينهما، وبين مضمون النص الشعري، لما في هذا كلّه من إشارات وقصدية تحيلنا إلى أنّ كلّ ما في النص يحمل في داخله تقنية اللَّقطة، التي تُسهم بمجموعها الكليّ في تشكيل المشهد الشعري.

ينبني النص الشعري على مطلعٍ لحوارٍ خارجيّ مباشر، يقوم على الاستفهام التعجبي، المنزاح عن غرض الاستفهام الحقيقي، وهذا الانزياح هو لبلاغة قصدية تعمّدها الشاعر في نصه، للإمساك بانتباه المتلقي، وشدّه نحو تتبع تطورات النص الشعري (من قدْ يجوعُ!)، ليبدأ باستخدام تقنية اللَّقطة في (وأنتَ قمحُ)، التي تعطينا تصوراً كاملاً بأنّ الشاعر وهو يحاور (مخاطَبَه)، يتموضع في الموقع الذي يمكنه من رصد كلّ ما من شأنهِ أن يكون مكمّلاً للَّقطةأوفاعلاً فيها، فالشاعر/ المصور يثبّت كامرته/ عينه الشاعرة باتجاه وجه (مخاطَبه)؛ لأنّه منطقياً في وضعية الحوار الجدّي والمهم، سيكون التركيز في الوجه، (ويداكَ ماعونٌ وملحُ؟)، هنا تتحرك الكاميرا بإتجاه يدي المخاطَب (يداكَ)، وبعد أنْ ترصد الكاميرا اليدين، تقترب أكثر لتتحسس ماهية اليدين بعد الانزياح الشعري الذي استعار لهما ما يعوّض عن لبّ الاحتياجات الإنسانية اليومية (ماعونٌ وملحُ)، وذلك من خلال (الزوم) الذي يعطي المصور/ الشاعر إمكانية الاقتراب بالقدر الذي يمكّنه من رصد أدق التفاصيل في اللَّقطة، فالكاميرا تقترب لتبيّن لنا بتقنية اللَّقطة القريبة جداً ومن خلال (الزوم zoom)، الذي يعدّ عملية التغيير السريع لأحجام الصورة عن طريق العدسات المتغيرة البعد البؤري، أنّ اليدينِ هما (ماعونٌ وملحُ)، فالغالب على الشاشة/ الورقة، هو الماعون والملح بعد التركيز عليهما وإعطائهما

(١) المغامرات الجمالية للنص الأدبي: ٤٧٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤٧٨.

الحجم المناسب ليبدوا فيه أكثر وضوحاً وأكبر شكلاً، وهذ لبيان أهميتهما لديه، فالشاعر يرينا تفاصيل دقيقة، من خلال جعلها تملأ الشاشة العارضة لها/ النص الشعري من خلال جعلها لقطة قريبة جداً، وهذا بحدّ ذاته عرض من العروض السينمائية، التي تنقل لنا الفكرة المصورة بصمت ودون قولها لفظياً، فإننا استكملنا إدراكها وبدت لنا في أذهاننا واضحة تغطي شاشة العرض كلها، ليبقينا المصور/ الشاعر في الموقع نفسه (اليدين)، ليرصد لنا لقطة درامية حيوية، تثري لقطته الممشهدة بجمالية شعرية وبتصوير أسلوبيّ مدهشٍ (الغيم يطلعُ من يديكَ .. على حدائقنا يسحُّ)، وكأنهُ يعبّر لنا عن حالته النفسية التي يتبدى منها التفاؤل والأمل، ليُحركَ كامرته بإتجاه (حدائقنا)، ليرصد من (الغيم)، الغيث الهامي بعدستهِ القريبة جداً من (يديك)، ويصور (الغيث) الذي (يسحُّ) على (حدائقنا)، بعد أن يواصل الشاعر حواره، وكامرته تتحسّس يدي مخاطَبه، ليعزّز نصه الشعري بالتقاط صورة تُظهر (مخاطَبه) بصورة قريبة جداً في (إطار الشكل) الدال على الرؤية البصرية الواضحة والمتجلية بكل تفاصيلها، لدرجة أنّ اللَّقطة تُظهره بوضوح شعري تامٍّ (أنت المقيمُ)، وماسواهُ (لمْحُ)، فالمصور يعمد إلى تشويش ملامح اللَّقطة داخل إطار الرؤية؛ لأنّه بآلته الشعرية/ الكاميرا انقطع عن التركيز في التصوير على مخاطَبه فقط، ليبيّن لنا مدى أهميته وعلوّ مقامهِ، ليسترسل في حوارهِ مبيّناً عِظم مكانة مخاطَبه لديهِ (مولاي، أنتَ كلامنا)، ليسترعي انتباه مخاطَبه لِما يريد أنْ يقوله (مولايَ وجهي)، نلحظ هنا تحرك الكاميرا من التركيز على المخاطَب إلى توثيق لقطة تحتوي على تفاصيل شاكية، يبوح بها المصور/ الشاعر من خلال رصدها بكامرته شعرياً، وهذه الشكاوى تتطلب القرب المناسب لبيان ماهيتها، وتوضيحها للمخاطَب بصورة أكثر وضوحاً (وجهي.. طعنةُ العينين، المرآةُ جرحُ)، فبحركية الكاميرا، من خلال تقنية (الزووم zoom)، استطاع المصور/ الشاعر أنْ يوثق الدوال الهامة، التي من شأنها أنْ تختصر له تفسير سوء حالته، فـ "العمل الجيد يأتي من الشغف به"[1]، وشغف المصور/ الشاعر هنا هو أن يكون مثالياً في الرصد والإلتقاط والتدوين، فبعد أنْ ملأ شاشة العرض بـ(وجهي)، تمكن من إبراز مناظر/ أثاثٍ بعدستهِ، تثري لقطته الممشهدة، وتوحي بالمضايقات (الأخرى)، التي يعانيها الشاعر نفسه، فـ (طعنةُ العينينِ)، هي تفسير لهزيمة ملامح وجهه التي لم يذكرها، وإنّما اكتفى بالكناية عنها بـ (طعنة العينينِ) الدالة على انكسارٍ نفسيّ، بدليل أنّهُ لا يتمكّن من رؤية (الوجه) في (المرآة)، لما لمنظر (وجهي) من تعابير منكسرة، وذات مهزومة، وعزيمة خائرة، فبهذه اللَّقطة التي تمكنت من رصد هذه التفاصيل، ومن خلال حركية الكاميرا المتنقلة بين هذه التفاصيل الدقيقة التي تتطلب تقريباً مناسباً لإبرازها بشكل واضحٍ، نلحظ بأنّ الشاعر اعتمد على تقنية اللَّقطة

(١) فن الإخراج السينمائي، سيدني لوميت، ت أحمد يوسف: ١٤٨.

المتوزعة على قرب المسافة وبعدها، التي تمكّنه من الإحاطة بكلّ هذه التفاصيل المهمة، فالإخراج الشعري نلحظهُ غالباً ما يقوم في تقديم الشخصية المشهدية بالدرجة الأولى على تقنية اللَّقطة القريبة جداً واللَّقطة القريبة، لتجسيد مظهرها الفيزيائي بطريقة تجلي وضعها الحياتيّ وتسمح باستقراء حالتها السايكولوجية[1]، وبحركية بانورامية للكاميرا يتمكن الشاعر من رصد وبلورة تفاصيل أخرى ممشهدة، تُسهم في رصدها وتدوينها تقنية اللَّقطة السينمائية القريبة:

أشكو إليكَ حبيبتي،
مولاي، أكتبُها وتمحو
لم أشكُ نجمَتَها
لغيرِكَ، لا ووجهِكَ
وهْوَ صبحُ
فعلى أضافرها
يفيضُ اللونُ
من دمِها يَفُحُّ

إذ يلتفتُ إلى مخاطَبه (مولاي) ليخبرهُ بدراما وجدانية في الجهة الأخرى للَّقطة، مستمرة بفعلها (أشكو إليك حبيبتي، مولاي، أكتبُها وتمحو)، فلو تحسّسنا حركية الكاميرا، وهي تغادر (طعنةُ العينينِ)، إلى الحوار مجدداً مع المخاطَب (الصامت)، فسوف نستشعر أنّ الكاميرا بحركيتها، استطاعتْ أن تخلق مسافةً زمنيةً، تعطي الشاعر مساحةً إضافية للتعبير من خلال استدعاء (حبيبتي)، وهي تزاول (المحو)، لتتوازى الضدية بين فعلها المستمر، وفعل الشاعر المستمر أيضاً (أكتبُها)، ونلحظ أنّ الشاعر، وباستعمال تقنية (الزوم zoom) تمكن من معرفة ما تفعله، ونقل عذوبة الشكوى التي تبوح بها روحه، وتصوير رؤيته للمشاهد/ المتلقي، من خلال تقريب اللَّقطة من يدي (حبيبته)، لاستجلاء ما تمارسه من فعل (تمحو) مقابل ما يفعله من ممارسة عفوية (أكتبها)، لتستمر هذه الجدلية الفعلية داخل النص الشعري، وتشحنهُ بحركيةٍ تمنح اللَّقطة الحيوية المستمرة باستمرار أفعال هذه اللَّقطة القريبة (أشكو، أكتبها ، تمحو)، ويؤكد هذه اللَّقطة بقوله نافياً : (لم أشكُ نجمتها)، للدلالة على مزاولته السهر دون مللٍ، وجعلها (نجمتها) إكسسواراً تزيينيّاً للَّقطة الشعرية، كذلك لاستمراريته بمراقبة (حبيبته)، وتدوين ما تقع عليه الكاميرا وترصده، لإثراء أجواء اللَّقطة الشعرية، كذلك نلحظ أنّ الدوخي يتعمّد بوضع الكاميرا/ العين الشاعرة، في موضع يكون قريباً من الشيء الذي يريد تصويره، فبعد أنْ ينفي (فعل) الشكوى جرّاء ما تمارسه (حبيبتهُ) تجاهه، نلحظه يقترب من وجه

(١) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: ٢٤٢.

مخاطَبه، وعرضه على شاشته/ قصيدته بصورة لونية بصرية، ترتبط دلالتها بنقاء وعفوية سريرة الإنسان، ويربطها كذلك بروح التفاؤل المتجدد والأمان والوضوح والسكينة والحقيقة (ووجهِكَ، وهو صبْحُ)، فكأنّ الشاشة تملأ تقنية عرضها للَّقطة بلون الصبح وهو يُطلّ على الكون، ثمّ (يُلحّ) بتدوين ما تقع عليه الكاميرا وترصده، لإثراء أجواء اللَّقطة الشعرية، وإكمال إكسسوارات اللَّقطة التي تغذّيها الكاميرا بمناظر تلفتُ انتباه المشاهد/ المتلقي (فعلى أضافرها، يفيضُ اللونُ، من دمِها يفُحُّ)، نلحظ بأنّ الكاميرا الشعرية عندما رصدتْ (تمحو)، وهي لقطة قريبة تبينتْ فيها بدقة واضحة ماهيّة يدَي (حبيبته)، ولكنّ الرؤية الشعرية تمتدّ إلى أبعد من ذلك، إذ نلحظ الكاميرا الشعرية برصدها لـ (تمحو) اقتربتْ أكثر، لتجعلَ من شاشة العرض الشعري تركيزاً على (أضافرها)، وكأنّ الشاشة/ القصيدة الآن عبارة عن (أضافر)، ثمّ يعزز اللَّقطة بإنارة لونية لها دلالاتها المتعددة، وإن لم يذُكَر اللون باسمه الصريح، ولكن عمد الشاعر إلى توظيف ما ناب عن اللون ليُكمل هيئته في الذهن/ الشاشة لدى المتلقي في قوله: (من دمها)، فالدمُ لونهُ واضحٌ، ودلالته ترتبط حسب ما يقصدهُ الشاعر، فالمقام يستدعي ربط اللون بالحب، والإثارة، كما من شأنه أنْ يضفي جمالية على (أضافرها)، فهو يملأ اللَّقطة باللون (الأحمر)، وهو (يفُحّ)، وهذا الفعل يمنح اللَّقطة الشعرية الممشهدة صوتاً له أبعادهُ الحسية / الجنسية المرتبطة بدلالات اللون (الأحمر)، كما يعطي دلالة أخرى تتجسد في توثيق (جُرْم) مازالت آثارهُ على (أضافرها)، أو بفعل الالتقاء الجسماني الذي ينتج عنه (التلذذ) والذي يغيّب (الأنثى) ليجعلها تقتصّ – بفعل غريزتها – من الآخر/ الشاعر من خلال دلالته على التأوّهات الناتجة عن فعلٍ يصور حالةً (الأنثى)، وهي غارقة في حالات (نشوتها) الغريزية، ليغادر هذه اللَّقطة الممشهدة والمملوءة بالحيوية والدراما والإثارة، إلى لقطة شعرية ممشهدة أخرى:

ضاعتْ مدينتُها بها
عنها يفتّشُ فيكَ صَرْحُ
فامْلأْ مآذنَها
حماماً للدعاءِ
الليلُ جنحُ
الشوقُ مهنتُها القديمةُ،
إرثُنا وادٍ وطلحُ

يجسد من خلالها مدى غموضها وغرائبيتها فهي التي (ضاعتْ مدينتُها بها، عنها يفتّشُ فيكَ صرحُ)، فالأشياء التي التقطتها الكاميرا وركزتْ عليها، هي قريبة بشكلٍ تمكّن المصور/ الشاعر من معرفتها (مدينتُها بها، عنها يفتّشُ فيكَ صرحُ)، فالمدينة مرتبطة بها، وهي قريبة

بالنسبة للشاعر، (والصرح) الذي (يفتّشُ) في (المخاطَب) هو بحكم قرب (المخاطَب) قريب لدرجة أنّ الكاميرا تمكنتْ من تشخيص كلّ من (مدينتها، صرْح)، ومثل هذا التعبير يعدّ بمثابة الكتابة التي استثمرتْ آليات جمالية، أخذتْ النصّ الأدبيّ إلى مزيدٍ من التأمل، الذي يحقق المتعة في القراءة، بوصفه نصاً منفتحاً، يخلق قراءات جديدة ومتعددة، تتطلب وعياً جديداً محمّلاً بوسائل إدراكية، تفكّ شيفراته، بعيداً عن الانشغال بالقصد المعنوي فقط(١)، فهنا نتحسّس حالةً يفترضها الشاعر بحواره، ليسعى من خلاله إلى إحلال حدثٍ يوحي بالقلق، ليرفع اللّقطة الشعرية الممشهدة من الرتابة إلى مستوى التوتر الشعري، ومثل هذه اللقطات تجعل الرؤى المصورة من الكاميرا كما لو أنّها رؤانا،أوإسقاطات لما يتخيله المصور/ الشاعر(٢)، وتعدّ هذه غواية شعرية يناور بها الشاعر ليجعلها كفيلة باستفزاز الحسّ الوجداني لدى المتلقي، ويسحبهُ إلى ساحة تجربته الشعرية، ليعيشَ ما يقاسيه الشاعر، ولتسمرّ الأحداث الشعرية والتدوينات اللقطوية الشعرية، كذلك يجعلنا نتحرك مع اللّقطة الشعرية الممشهدة مع تحرك آلة التصوير فنحنُ نبدو وكأنّنا نقترب إلى (الكادر) ونعاينه، ولكن المنظور يبقى دون تغيير(٣)، نلحظ أنّ الشاعر يسترسل في حواره، ليعطي نصه فرصة توثيق هواجسه ورؤاه : (فاملأْ مآذنها، حماماً للدعاءِ، الليلُ جنْحُ)، نلحظ بهذه اللّقطة الممشهدة، تعدد اللقطات القريبة لإضفاء خاصية الإكتمال للمشهد، كما أنّ اللّقطة بُنيَتْ على نمطية بنائية، التزمت بنسقٍ زماني قائمٍ على الضدية الطباقية (وهو صبحُ، الليلُ جنحُ)، وهذا النسق الزماني يستجلي العلاقة بين مجموع اللقطات السابقة واللقطات اللاحقة، منشئاً لها زمناً تبتدئ بهِ (صبحُ)، وزمناً تنتهي بهِ (الليلُ)، وهذا التنويع الزمانيّ داخل بنية اللّقطة الممشهدة لتعميق الأبعاد الدلالية المتولدة من الزمنين، وخلق انجذاب للمتلقي باتجاه التطورات الزمنية وتقدمها داخل اللّقطة الشعرية الممشهدة، لتكون كشفاً آخر يستعين به المتلقي لفهم التوتر الشعري الواقع في الأزمنة، وأثره على بنية اللّقطة الشعرية، وهذه التحولات الزمنية تُعدّ انعكاساً للذات الشاعرة في تقبلها الوجداني الداخلي لهذه الرؤية التحولية للزمن، كما يعطي اللّقطة الشعرية الحركة المتجددة بتنوع الزمن لها عبر (صبحُ، والليلُ)، المصور/ الشاعر يستعين بألفاظٍ تدلّ على حركية الكاميرا وتقريب الشيء المراد توضيحه في اللّقطة، فكلمة (جنحُ) تعني المقبل

(١) ينظر: الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، د. عبد الناصر هلال: ١٣٤.

(٢) ينظر: عين الكاميرا مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجمالياتها، وليم روثمان، ت وتقديم محسن ويفى:٢٢٨.

(٣) ينظر: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تأليف كين دالي، ت عصام الدين المصري، مراجعة وتقديم جعفر علي: ٨٠.

والمقترب، وهنا الإقبال والإقتراب يبدو عليه تدريجيّاً، فهذا يشي بحركية العدسة التي تقوم بتقريب الشيء من خلال (الزوم zoom)، الذي يمكن أن يغيّر البعد البؤري بشكل مستمرّ؛ ليعطي زاوية رؤيةٍ قابلة للتغيير من زاوية منفرجة إلى زاوية ضيقة[١]، وحركة العدسة هذه للَّقطة تُحدثُ تأثيراً على الصورة، حتى يكون (الليل) على الشاشة كاملاً، كما ليعطي (الليل) دلالات تقابل (صبحُ)، فالليل رهبة وقوة وسلطة وهيبة تنبعث في ذات الإنسان، كما يدلّ على الظلم والغدر، وهذا كلّه لخلق تناسب قائم داخل تفاصيل اللَّقطة الشعرية الممشهدة، وتقديمها على شاشة العرض بطريقة شعرية تنقلنا من حالة القراءة والتلقي إلى حالة المشاهدة الآنية، لينتقل إلى تحولٍ آخر تتجلى فيه الذاكرة، لتمنحه التركيز، فالذاكرة هي حالة الألق الشعري، التي لا تستقرّ على وجهٍ معينٍ[٢]، والشاعر يعتمد أسلوباً بنائياً للَّقطة الشعرية الممشهدة يتسمُ بالحركية المتجددة مابين حركية الحدث داخل اللَّقطة، وبين تأجيج الذاكرة من خلال استذكار (مهنته القديمة)، التي هي (الشوق)، فهو يسترجع أحداث مزاولته لمهنته (الشوق)، باعترافاته التي دونها شعرياً في قوله : (الشوقُ مهنتنا القديمةُ، إرثنا وادٍ وطلحُ)، فهو (يحكُ ذاكرتهُ) لتخرج له شريط الماضي، ليستعرضهُ، وينتقي منه ما يرتبط بدلالة بنية اللَّقطة الشعرية الممشهدة، وهذا الاسترجاع تبدو فيه الأشياء أقرب إلى الخيالِ، بمعنى أنه داخل الاسترجاع الذاكراتي يستخدم تقنية اللَّقطة القريبة، ليتمكن من انتقاء الحدث الزماني القديم، وتجديد ذكراه من خلال التوظيف الشعري داخل مشهد اللَّقطة الشعرية، فهذا المشهد وجودٌ عينيّ كما هو متخيّل، وعل هذا الاعتبار يمكننا أنْ نتصور اللغة كلّها وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلاً للمشاهد، مادية كانت أم معنوية، حاضرة أمام العين أم غائبة عن البصر تتولى عرضها الذاكرة من خلال استرجاعها – لغوياً – في نقل الخبر إلى الغير، لأنّ الخبر لا يُنقَل لغةً، وإنّما يُنقَل مشهداً للكشف عن مشكلات المشهد المنقول[٣]، بطريقة شعرية قائمةٍ على استخدام تقنية سينمائية تعطي الشاعر إمكانية التوثيق القريب والبعيد وهذه التقنية هي اللَّقطة، كما يسلط سطوة كامرته على (إرثنا وادٍ وطلحُ)، لتكون مرتبطة بالاسترجاع الذاكراتي الذي تطرق إلى (مهنته القديمة)، ليكون من ضمن أجزاء المهنة القديمة هذا الإرث (وادٍ وطلحُ)، واللذان كنّى الشاعر بهما عن العلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة من خلال التلميح الكنائي للأعضاء التناسلية (الوادي) بمدلوله يعطي الشكل المناسب لما ينوب عن عضو الأنثى

(١) ينظر: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تأليف كين دالي، ت عصام الدين المصري: ٨٠.

(٢) ينظر: ألق النص: ٢٨٣.

(٣) ينظر: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي: ٣

التناسلي، في حين أنّ (الطلح) يكون عِوضاً عن عضو الرجل التناسلي، وإذا أمعنّا النظر قليلاً، فإنّنا سنلحظ شعرية اللون تكاد تكون سمة طاغية في هذه اللقطات الشعرية المتتالية، فاللون بطبيعة الحال هو عنصر مهم من عناصر المشهد، واللَّقطة جزء من بناء المشهد، وهذا الجزء/ اللَّقطة غلب على أجوائه/ اللَّقطة الشعرية الممشهدة اللون، فقد أصبح اللون عنصراً فاعلاً في اللَّقطة الشعرية، وكلّ هذا يتحقق من خلال انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي إلى وجود علاميّ تنهض به اللغة، وبذلك تحملُ العلامة اللونيةُ خصائصَ اللون الذي التصقَ بها دلالياً في تركيبة الدال والمدلول(١)، فاللون الذي يعطي للمستخدم البارع خلقاً بتأثيرٍ أكبر، وتمييزٍ أسرع للموضوع(٢)، (نجمتها، صبحُ،دمها، حماماً، الليلُ، طلحُ، دمي، أضاء صُلحُ) ساهم مع الصوت (يفحُّ، مآذنها، الريح، للدعاء ، أبحُّ) والحركة (أشكو، أكتبها، تمحو، لم أشكُ، يفيض، ضاعت، يفتّش، أصبّ، وهبْتَ، فالتَقَتَا، أضاء)، في تكامل المشهد الشعري المتشكل من خلال تقنية اللَّقطة القريبة، ثمّ يغادر الشاعر هذه الوقفة العِتابية، والاستذكارية، القائمة على الحوار، ليصل إلى مرحلة الاستغراب والتعجب والاستفهام والدهشة الشعرية والإنفعال الشعري، من خلال تكثيف العلامات الترقيمية، التي لا تُعدّ ترفاً ومزاجاً كتابياً؛ بل هي من الانزياحات الأسلوبية، التي يستمدّ الشعر العربي الحديث والمعاصر تقنياته التعبيرية والإبداعية منها:

ماذا يقولُ الشعرُ؟!
علِّمني،
وكيف؟!
وأنتَ لوحُ
فبكَ اكْتَشَفْتُ قصيدتي،
اقبلْها،
لأنَّ رضاكَ فتحُ
تحتلُّني الأوراقُ مغريةً
وقافيتي تلحُّ

(١) ينظر: العلامة اللونية دراسة في توظيف اللون ودلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب، المدرس المساعد محمد طالب غالب الأسدي، كلية الآداب، جامعة البصرة، مجلة اداب البصرة، العدد ٤٠، لسنة ٢٠٠٦: ٣٣.

(٢) ينظر: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تأليف كين دالي، ت عصام الدين المصري: ١٥٠.

(ماذا يقولُ الشعر؟! علّمني، وكيف؟! وأنت لوحُ)، فقد استدرج الشعر العربي الحديث علامات الترقيم لخدمة منحاهُ الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها[1]، يلجأ الشاعر إلى التوسع الحواري مع مخاطَبه، والاسترسال معهُ، وتعظيم مكانتهُ من خلال التنويع الشعري في ذكر ما فضّلهُ على الشاعر(فبِكَ اكتشفتُ قصيدتي، رضاكَ فتحُ)، ليحركَ كاميرته لالتقاط المؤثرات الناتجة عن (قصيدتي)، وكأنّ الكاميرا تحركت بانسيابية من التركيز على وجهِ المخاطَب، إلى الشاعر ذاته، ليفصح على مساحة اللَّقطة القريبة بأنّ (الأوراق) تتغلغل في كيان الشاعر لتغريهِ:

لأنَّ رضاكَ فتحُ
تحتلُّني الأوراقُ مغريةً
وقافيتي تلحُّ
أمشي فتتبعني السماءُ
إلى القصيدةِ حينَ تصحو
ماذا عسايَ إذنْ
وطفلتُكَ الرياحُ وفيَّ سفحُ
والأرضُ كبشُكَ
والسماءُ بعيدةٌ ورؤايَ ذَبْحُ
الأولياءُ جميعهم حولي
وفي الدعواتِ قَرْحُ

فالكاميرا استكشفتْ ما يحتلّ الشاعر، وذلك بفضل التموقع الصحيح لها، واستبيان ماهية(المحتل/ القصيدة)، ثمّ يضيف صوتاً للَّقطة الممشهدة من خلال الفعل (تلحُّ)، الدال على ممارسة فعل مستمر لطلب أمر معين، والإلحاح هنا على (الإلحاح بإغراء الشاعر)، ليضيف زمناً مستمراً آخر(أمشي)، يمكّنهُ من خلق زمناً يتناسب مع السير إلى (القصيدة)، واتّساقه مع زمنية (القصيدة حين تصحو)، ليعود بتحريك الكاميرا باتجاه المخاطَب من خلال محاورته باستفهامه التعجّبي(ماذا عساي؟)، ليقوم بعد استفهامهِ بتحريك الكاميرا باتجاه ماجعله مندهشاً متعجّباً (وطفلتُكَ الرياحُ، وفيّ سفحُ، والأرضُ كبشُكَ، السماءُ بعيدةٌ، رؤاي ذبحُ)، فنلحظ على مستوى هذه اللَّقطة المتنوعة حجم التفاوت الحركي للكاميرا في تدوين اللقطات المتفاوتة بالقرب، فهذه اللقطات كلّها تمّ التقاطها من خلال تموقع المصور/ الشاعر في مكان

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢٠١.

يمكّنه من تحريك الكاميرا بالشكل الذي يضمن لهُ السيطرة على التدوين الكاميراتي لكلّ نقلة للكاميرا، وكأنّ الكاميرا تتحرك بطريقة متموّجة تبدأ بـ(طفلتكَ الرياح)، لكونها قريبة تتمكّن الكاميرا من تحديد ماهيتها، فلو لم تكن هذه اللَّقطة قريبة، لم يكن بإمكان الكاميرا من تحديد ملامحها الواضحة جداً، ليُديرَ المصور/ الشاعر الكاميرا باتجاهه، ويصور الكائن القابع في ذاته (سفحُ)، وهذه اللَّقطة تكون قريبة جداً؛ لأنّها تتطلب (زوماً) يتمكن من الولوج الذهني والتخيلي إلى ذات الشاعر، لنلحظ انتقال الكاميرا باتجاه (الأرض)، وتوضيح هيئتها التي ترجمتها رؤية الشاعر إلى (كبشُكَ)، لتكونَ (فِدية) مخاطَبه، ليُحرّكَ الكاميرا إلى الأعلى ليُوضّح سببَ جعلهِ (الأرضُ كبشُكَ)، ويُعيد المصور/ الشاعر الكاميرا إلى ذاتهِ ليدوّن لقطة ذهنيةً أخرى (رؤايَ ذبحُ)، وهذا التعبير الشعري المنبني على تناصّ ديني، يستلهم منه الشاعر تفاصيل لقطته، أثرى اللَّقطة الشعرية الممشهدة، بصفة الثبات من خلال التراكيب الإسمية، ليمنح هذه اللَّقطة دلالة الثبوت، وخلق تأزم نفسي داخل اللَّقطة الشعرية، يتيحُ لها الانفتاح الدلاليّ على ربط الحال الراهنة لمخاطَبه وللذات الشاعرة نفسها وما يُعانيانِه، بقصة سيدنا ابراهيم (عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام)، ومن خلال هذه التجربة الشعرية يريد الشاعر أن يُلقي جُلّ تركيزهِ ومن خلال اللَّقطة على بقعة معيّنةٍ أو شيء ما لضرورةٍ دراميّةٍ، أو نفسيّةٍ، أو فنيّةٍ، أو ربّما للإفادة من إمكانيات اللَّقطة السينمائية، وهي التنويع بين أنواع اللقطات وزواياها، لتكون على شاشة العرض السينمائيّ/ الشعريّ بالصورة التي تطمح إليها العين الشاعرة، وبعدما (ضمِن) الشاعر إشراك المتلقي معه في هذه الحالة النفسيّة، نلحظه يستمرّ بتدوين ما يقع بالقرب منه (الأولياءُ جميعُهم حولي)، وكأنّ الكاميرا بحركيتها المتنقلة من (وليّ) إلى آخر، قد تعرفتْ (ذهنيّاً) على أنّ جميع مَن حول المصور/ الشاعر هم إنسٌ (أولياء)، وهذا تدوين للمكان داخل اللَّقطة، ثمّ يُعزّز اللَّقطة بمؤثرٍ صوتيّ تشوبه الحسرة الألم (في الدعواتِ قرْحُ)، وكأنّنا بصوت دعواتٍ مجروحةٍ، لكثرة المناجاةِ، وفي اللحظة نفسها، دلالة على أنّ عدم الاستجابة مقترنٌ بما (قدمتْ أيادي الأحزاب)، فهي السبب المباشر لحجب (الدعوات)، ليُعللَ الشاعر هذا الإحباط بـ (مولاي، عفوكَ، إنّها لغتي الجديدة)، إلا أنّها توازي – بالنسبة لي/ الشاعر – الغناء والنشيد:

مولايَ عفوكَ،
إنها لغتي الجديدةُ وهي صَدْحُ
مولايَ ذنبُكَ، وجهُكَ المرآةُ
والأحزابُ قُبْحُ
فلذا يخافونَ الدخولَ
لهمْ وراءَ البابِ فَضْحُ

فنلحظ أنّ الشاعر قد اختزل كل زوايا الرؤية في هذه اللَّقطة، وتمكن من إشراك المتلقي بـ (رؤيته) الشعرية، وسحبه من أجواء القراء والتلقي إلى أجواء المشاهدة الحيّة، ومن خلال تكرار لازمةٍ شعريةٍ (مولاي)، يتجدد التعبير الشعري لدى الشاعر بها، وتبرير ما آلتْ إليه (الدعوات)، فكلمة (مولاي) لها وقعٌ وأثر في ذات الشاعر، وكذلك لِما لهذه اللفظة من رفع مقام وعِظم حضور، نلحظ أنّ الشاعر يستهلّ حواره بها (مولاي)، ليُدقِقَ ما التقطته الكاميرا من (قبح) لأولئك (الحكام)، فقد تمكّن من تصوير الشيء المعنويّ، وإظهاره بصورة الماديّ (ذنبُكَ وجهُكَ المرآةُ)، يُعللُ الشاعر بأنّ ذنبَ (مخاطَبه) هو أنّ (وجهه) هو الصورة الحية والحقيقية التي تبدو للناظرين، الذينَ يُمثّلونَ الصورة التي يبدو بها مخاطَبه هم (الأحزاب)، ليعودَ الشاعر مرةً أخرى بتصوير ما هو محسوس ويظهرهُ على شاشة عرضه/ قصيدته بصورة شعرية، تبرئ مخاطَبه من الإطلالة التي لا تمثّله، وتسليط الضوء، وتقريب الكاميرا من الوجه الذي (يزعم) بأنّه ينوب عن وجه مخاطَبه (الأحزاب قُبحُ)، فمن خلال تقنية اللَّقطة القريبة تمكن الشاعر من توضيح ماهية الشيء الذي يبدو على وجهة المرآة بكل وضوحٍ، بدليل أنهم (يخافون الدخول) بصورتهم الحقيقية؛ لأنّه (لهم وراء الباب فضحُ)، لينتقل بحواره إلى دعوة مخاطَبه بـ(دعْهم)، ليتمكن الشاعر، ومخاطبه من مشاهدتهم وهم (يلوكوا جمرةَ الأخطاء):

دعْهم يلوكوا

جمرةَ الأخطاءِ

من _ إلاكَ _ صحُّ

مولاي طفلةُ قريةٍ

بيضاءُ ذاكرتي وبوحُ

وهذه اللَّقطة قريبة جداً، إذ اقتربتْ الكاميرا من (وجوههم)، وتوقفتْ عند أوهامهم، لترصد حركية الأفواه وهي (تلوك جمرة الأخطاء)، فمن خلال رصد (وجوه الأحزاب)، ثم بتقنية (الزوم zoom)، نلحظ أنّ الكاميرا تمكّنتْ من الاقتراب بالقدر الذي يكشف للَّقطة أدقّ تفاصيل المشهد (يلوكوا، جمرة الأخطاء)، ليعود الشاعر مبرراً هذا المشهد لمخاطَبه (من _ إلّاكَ _ صحُّ؟!)، ليملأ هذا التبرير بالتعابير البصرية باستخدام علامات الترقيم، منها: علامة العارضتين أو الشرطتين (– –)، التي تدلّ على فصل الكلام بين المتحاورينِ عند الاستغناء عن ذكر اسميهما[١]، كما نلحظ علامتي الاستفهام والتعجّب، اللتين تثريانِ اللَّقطة الشعرية بسمات الأداء الشفهي، الذي يتمثّل في نبرة الصوت الاستفهامية المسجلة للمتلقي تسجيلاً بصرياً، كما لعلامة التعجّب دلالة، ترفد اللَّقطة الشعرية بأجواء التلقي البصري، التي

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢١٧.

سجل الشاعر من خلالها – علامة التعجب – للمتلقي سمة التعجب والانفعال، فالتعجب ليس إلا تعبيراً عن حالةٍ إنفعاليةٍ من حالات التأثر والانفعال، وهي سمة من سمات الأداء الشفهي(١)، كما تُعدّ هذه الأدوات التعبيرية بمثابة المؤثرات البصرية التي تعطي اللّقطة الشعرية الممشهدة أبعاداً أخرى، ليعود الشاعر مكرراً لازمته (مولاي)، وليُحرك الكاميرا نحو المشّبه (ذاكرتي)، ورصد (طفلة قريةٍ) المشبه به، ووجه الشبه (النقاء) :

القبراتُ تطيرُ من قلمي..

لمن؟

لسواكَ تنحو؟!!

هذا العراقُ قصيدتي السمراءُ

والموالُ مدحُ(٢)

وكأنّ الترتيب للّقطة على سبيل استقصاء التسلسل البياني (ذاكرتي، طفلة قريةٍ، بيضاء)، فاللون يلعب دوراً رئيساً في اللّقطة الشعرية لما له أثرٌ بالغٌ في توجيه الدلالة، وإضفاء لونٍ، يغلب على شاشة العرض/ القصيدة، فاللون الأبيض رمز للطهارة والفرح والنور والنصر والسلام، كما يدل على السعادة والمرح(٣)، وكأنّ الشاعر آثر انتهاء القصيدة بلقطة يسودها الأمن والسلام والفرح، كذلك لِما للطفولة من الطُهر والبراءة، وقد لعبتْ تقنية اللّقطة القريبة دوراً فاعلاً، فمن خلال هذه التقنية تمكّن الشاعر من الولوج إلى (ذاكرته)، وتحديد ماهيتها، وعكس هذا التدقيق التصويري على شاشة العرض/ القصيدة، لنقلِ المتلقي إلى هذا العالم النقي بطريقة شعرية ومهارة تصويرية بارعة، ليقف الشاعر في المكان الذي يجعله مهيمناً على المشهد الذي يروم تصويره، بآلته الكاميرا، مستخدماً تقنية (الزوم zoom)، لاستجلاء ما (تطير من قلمي)، ورفد اللّقطة بتعابير بصرية تمنح النص الشعري انفتاحاً دلالياً يثري اللّقطة الشعرية الممشهدة (القبراتُ، تطير من قلمي..)، يبدأ الشاعر بتحديد نوع الكائن المتحرك داخل اللّقطة (القبرات)، وبحركية هذه الطيور يعطي اللّقطة صوتاً ناتجاً عن طيران (القبرات)، ليقرّب المصور /الشاعر الكاميرا من تفاصيل لقطته الشعرية أكثر، ليرصد المكان الذي انطلقت منه (القبرات)، من خلال (الزوم zoom) التقريب للّقطة الشعرية بأدقّ تفاصيلها الممكنة (تطير من قلمي)، ليُتبِع هذا التعبير الشعري بـ(..)، وهاتان هما نقطتا التوتر للدلالة على توقف صوت المنشد مؤقتاً بسبب التوتر الذي يدفعهُ إلى إسقاط الروابط النحوية،

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢١١.

(٢) عذابات الصوفي الأزرق، ديوانه: ٨٨.

(٣) ينظر: العلامة اللونية دراسة في توظيف اللون ودلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب: ٤٦.

كحروف العطف مثلاً[١]، فكان بالإمكان – على سبيل المثال – أنْ يعطف جملة (القبرات تطير من قلمي) بحرف عطف على استفهامه المتمثّل في (لمن)، ليكون تقدير العبارتين بعد إعادة الرابط النحوي:

القبراتُ تطيرُ من قلمي ولمن

ولكن للشعر مهارة التعبير والترتيب والرؤية التي تفرض سلطتها على التشكيل الأسلوبي في النص الشعري، كما في هذه التقنيات التعبيرية من جمالية تلقي بظلالها على النص الشعري، ليعكس دلالات أخرى يتحلى بها النص الشعري عموماً، واللَّقطة الشعرية على وجه الخصوص، وبعد هذا التعبير السينمائي الذي يتوسل اللَّقطة، بتنوع مستوياتها البصرية من قريبة ومتوسطة وبعيدة، نلحظ بأن الشاعر ينهي مشوار نصه الشعري، بلقطة إشاريةٍ تجاه مخاطَبه والإفصاح الشعريّ عن هويته، واستبيان صفاته وهيئته، معزّزاً اللَّقطة الشعرية الممشهدة بكلّ تفاصيلها ومؤثراتها من لونٍ وصوتٍ ومكان وزمان (هذا العراقُ، قصيدتي السمراءُ، والموّالُ مدحُ).

وبهذا يستطيعُ كلّ شاعرٍ أنْ يُطوّع تقنية اللَّقطة القريبة لطبيعة تجربته الشعرية ورؤيته المغايرة، كما تُسهم هذه التقنية، تقنية اللَّقطة بدورها البارز في تشكيل القصائد، وكذلك الإفادة من هذه التقنية في الولوج إلى المتلقّي بكلّ الوسائل والطرائق التي تدعم تجربة الشاعر[٢]، كما يتّضح مما سبقتْ دراسته وتوضيحه بأنّ إمكانيات التصوير السينمائيّ قد أضافتْ إلى طرائق تشكيل القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة على وجه الخصوص، وهذه الإضافة تتمظهر في تطوير التلقّي وتدعيم أسلوبية الخطاب الشعريّ العربي المعاصر بما يتماشى وعصر الصورة الذي نحن في صدد مزاولته فعلياً، فنحن نعيش في هذا العصر الذي أصبح للتعبير بالصورة فيه أثرٌ بالغٌ وواضحٌ، كما اكتسبتْ اللغة الشعرية عبر تفاعلها مع آليات التشكيل للفنون الأخرى طاقات مكتسبة، من شأنها أن تزيد من فاعلية وصفها وعمقهِ واتّساعه ودفقهِ[٣]، لكي تدعمَ حركة المكونات اللغوية بتقانات ووسائل وأساليب الفنون الأخرى كالسينما، ليستجيب خيال المبدع لهذه الرؤية السينمائية، وتدعيم التجربة الشعرية بتقنياتها كاللَّقطة التي احتلتْ مساحة شعرية ملفتةً للانتباه في سعي حمد الدوخي في استعمالها، التي أسهمت بشكلٍ فاعلٍ وجليّ في بناء المشهد الشعري لديه، وهي تتوزع على تنوعاتها التعبيرية البصرية بين لقطة بعيدة ولقطة قريبة، التي من خلالها يتمكن حمد الدوخي من عكس تصوراته الفكرية، وذلك من خلال الجذب المميّز للقطته الشعرية بتنوعاتها، ليستطيع تأمين التأثير والإتصال لدى المتلقي،

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٢) ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في بناء البناء الشعري المعاصر: ٣٦١.

(٣) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الأدبي: ٢٥٤.

فبناء المشهد الشعري يمتلك التشكيل البنائي نفسه، الذي تعتمده اللَّقطة السينمائية، وهو ما يمثّل وحدةً كليّةً تدعم الفكرة، وتحيلُ إلى المعنى إنتاجيّاً[١]، كذلك لبلورة رؤيتهِ الإخراجية، وقدرته على تطويع العناصر اللغوية لِما يضمن له لغة تصويرية ذات مكونات بيانية، ليكون ناتج هذه القدرة لدى الشاعر، هو بناءٌ صوريٌّ، يتوسّل إظهار المثيرات الأدائية داخل لقطته الشعرية الممشهدة بوضوح فائقٍ، وأداء متّزنٍ؛ لأنّ التوازن في اللَّقطة السينمائية الشعرية يتوجّب عليه أن ينهضَ على تأثيرٍ ماديّ ونفسيّ ودراميّ، يشكل حالة من الجدل بالقراءة، لمحاولة اكتشاف مواضع الحركة والسكون وغيرها، رغبةً في رصد المشهد الشعري الجمالي بكلّ تجلياته[٢].

إنّ حمد الدوخي وهو يدون ما تراكم في مخيلته الشعرية من وعي متّسع، ورؤية هادفة، ومن خلال كاميرته الشعرية/ العين الواعية، وبتصاعدية التداخل الاجناسي بين الفنون، نلحظ أنّ شعره يتوهج بروح العصرية والانتماء الطاعن في اللغة، والتنويع في استخدامات التقنيات السينمائية في نصوصه كاللَّقطة القريبة، التي حضور شعري يتجلى في تجربة حمد الدوخي الشعرية، ومن خلال الاطلاع على تجربة الدوخي الشعرية استوقفتنا عدة أنواع من اللقطات الشعرية المشهدية والتي وثق الشاعر من خلالها مشاهد عدة بطريقة شعرية ولغة رشيقة وخيال خصب تمنح نصه الجمالية، التي تنمّ عن رؤية واعية، وكان للعناية بالمكان في اللَّقطة الشعرية عند حمد الدوخي اهتمام بليغ من حيث الأنتقاء المكاني والتأثيث الجميل له، واستدعاء العناصر الموافقة للحالة الشعرية والمناسبة لشعرية اللَّقطة، فالمكان عنده ليس فوضوياً ولا اعتباطياً في اللَّقطة، بل نجده منتقىً عن قصدٍ ووعي تامّينِ؛ لما يحملهُ المكان من شحنةٍ عند الشاعر، مرتباً ترتيباً منطقياً ومحتوياً لكل عناصر اللَّقطة الشعرية من إضاءة ومكان وزاوية مناسبة وألفاظ تتماهى في أجواء اللَّقطة الشعرية واختيار الزمان الموافق لمحتوى اللَّقطة، ليُظهر المكان الذي ألتقتطه العين الشاعرة بأبهى حلّة، لذلك فـ" إن التعامل مع الأمكنة الحاوية للشحنة، يجددها بالكتابة، والوعي بها رؤية فلسفية، كي يجعل منها وسماً ونقشاً وسيرة نصيّة للمكان"[٣]، وهذا يدلل على الثورة التداخلية للأجناس الأدبية، ولاسيّما التداخل الشعري مع الفن السابع/ السينما، الذي استعار من هذا الفنّ تقنياته، كتقنية اللَّقطة القريبة، التي لم تتوقف على الأشكال الشعرية من تغير في الوزن والقافية، وهوس قصيدة النثر حسب، بل مسّتْ هذه الثورة طبيعة الوظائف الشعرية ذاتها؛ استجابة لتطور الحياة والمجتمع[٤].

(١) ينظر: من اللوحة إلى الشاشة: ٣٦.

(٢) ينظر: في جماليات شعر الحداثة، د. عبد الناصر هلال: ١١.

(٣) الشعرية المكانية رؤية جديدة: ١٣.

(٤) ينظر: تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل: ١٠ – ١١

الخاتمة والنتائج

- إنّ القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، أظهرت قدرتها الفذّة على التداخل مع الفنون الأخرى كالسينما، فمنذ مرحلة الرواد، الذين قدموا نصوصهم التي تقترب في بنائها، وطريقة عرضها بأسلوب المشهد السينمائي، من خلال العمل على تحويل النصّ الشعري، من عملٍ مقروءٍ، إلى عملٍ يُعرَض ويُشاهَد ويُسمَع، بوصفه صورة متحركةً، تُبثّ أمامنا في الوقت الحاضر، في آنية القراءة والتلقي.
- لقد وجدنا بأنّ المشهد الشعري في بنائه عامة، ولدى حمد الدوخي بوجه خاص، لا يتوقف عند الوصف العادي الذي ينقل الموضوع الموصوف شعرياً إلى المتلقي؛ بل كان فيه بناء المشهد يتوسّل التقنيات السينمائية، ولا سيّما السيناريو والمونتاج وتقنية اللَّقطة السينمائية، ما جعلنا نعاين في بناء المشهد لدى حمد الدوخي الأبعاد التي استعملها الشاعر، والزوايا التي توخّاها في تدوين والتقاط صوره.
- كما استعمل تقنية اللَّقطة القريبة، التي تمنحه التدقيق في جزئيات اللَّقطة، والبحث في تفاصيلها والتركيز على ما تراه العين الشاعرة/ الكاميرا مؤثراً وفاعلاً داخل الكادر، وذلك من خلال تدعيم اللَّقطة القريبة بتقنية الزووم (zoom)، التي تعطي الإمكانية الفائقة والمتمكنة من الإقتراب بحرية وانسيابية من مكونات اللَّقطة، واستجلاء خباياها، والتوقف على ما هو مهمّ في تدعيم شعرية اللَّقطة في بناء المشهد الشعري.
- ومن الجدير بالذكر هو أنّ القراءة تتفاوت من متلقٍّ لآخر، وتختلف من زاوية إلى أخرى، وهذا ما يمنح النصّ الأدبي عموماً، والشعر على وجه الخصوص الحياة الطويلة وديمومة الحضور المستمر، وما قدمناه، إنّما يعكس رؤيتنا المتواضعة لِما تقدم سالفاً، فإن أصبنا، فللهِ الحمدُ من قبلُ ومن بعدُ، وإن أخطأنا، فحسبنا أنّنا بشر، نخطئ ونصيب.

والحمد لله أولاً وآخراً.

ثبت المصادر

اولاً:- دواوين الشاعر:-

❖ عذابات الصوفي الأزرق مختارات شعرية، حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ٢٠١٢.

ثانيا:- المصادر والمراجع

❖ الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تأليف كين دالي، ت عصام الدين المصري، مراجعة وتقديم جعفر علي، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط١، ١٩٨٧.

❖ الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، د. عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٠.

❖ ألق النص دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الغفار عبد الجبار عمر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر في جامعة الموصل، العراق، ٢٠٠٩.

❖ تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

❖ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ – ٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

❖ التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ٢٠١٥ .

❖ التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر –دراسة نقدية، د. محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، ط١، ٢٠١٠.

❖ التكوين في الصورة السينمائية، جوزيف ماشيللى، ت هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٨٣.

❖ جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠١.

❖ سينما الصورة – الزمن، جيل دولوز، ت جمال شحيّد، مراجعة: سميّة الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ج٢، ط١، ٢٠١٥ .

❖ شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

❖ الشعرية المكانية رؤية جديدة، ياسين النصير، دراسات نقدية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٨ .

❖ عين الكاميرا، مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجمالياتها، وليم روثمان، ت وتقديم محسن ويفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠ .
❖ فن الإخراج السينمائي، سيدني لوميت، ت أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤ .
❖ فنون الأدب، هـ ب. تشارلتن، ت زكي نجيب محمود، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧.
❖ فهم السينما، لوي دي جانيتي، ت جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨١.
❖ في جماليات شعر الحداثة، د. عبد الناصر هلال، دار الحرم للتراث، القاهرة، ٢٠٠٦.
❖ معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ط١، ١٩٧٣.
❖ المغامرات الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية، الدكتور محمد صابر عبيد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠١٢ .
❖ من اللوحة إلى الشاشة المرجعيات التشكيلية للَّقطة السينمائية، نصير حيدر لازم، دار العالي للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠٢٠ .

ثالثاً:- المجلات والدوريات:-

❖ التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجاً، د. بشير مخناش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد١٨، ٢٠١٦.
❖ العلامة اللونية، دراسة في توظيف اللون ودلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب، المدرس المساعد محمد طالب غالب الأسدي، كلية الآداب، جامعة البصرة، مجلة آداب البصرة، العدد ٤٠، لسنة ٢٠٠٦ .