

التصوير السينمائي في قصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر

فلاح شاكِر حمد

أ.م.د رشاد كمال مصطفى

وزارة التربية

جامعة ناكِرى للعلوم التطبيقية / كلية التربية

Cinematography in the poems of the poet

.Hasab al-Sheikh Jafar

rashad.kamal@uas.edu.krd

Falah Shakir Hamad

falah_94@yahoo.com

إن المتأمل لطبيعة الشعر الحديث يجد أن القصيدة العربية المعاصرة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالفنون، بسبب التوجه السائد حينها الى تنوع الأساليب من خلال الإفادة من تلك الروافد، حيث باتت تسابق الزمن سعياً للإفادة من منجزاتها ومنها فن السينما، مما أدى إلى توظيفه والتفاعل معه، حيث انفتح الخطاب الشعري الحديث على هذا الفن وتأثر بها وأفاد من أدواتها وتقنياتها للتعبير سينمائياً عن تجاربهم الشعرية، كما قدم له هذا الفن حرية أكبر في التعبير عن قيمه الفكرية والاجتماعية الجديدة والمعاصرة. وبما أن الصورة هي إحدى العناصر الهامة والأساسية من عناصر البناء الشعري، فقد تأثرت بشكل أو بآخر بهذا التغيير من خلال مرورها بمراحل مختلفة، حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وعلامة فارقة تدلّ على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر، لتتطور بدورها وتتشكل بأشكال جديدة مغايرة للمألوف يساير هذا التطور الحاصل على المستوى الشعري ككل، فكان الإفادة من الفن السينمائي جزءاً متمماً في عملياتها التحويلية. إن لقصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر النصيب الوافر من توظيف تلك الفنون وتقنياتها المتعددة، فقد استخدم الشاعر هذه التقنية في الكثير من قصائده، لتشكل عبرها أفكاراً وصوراً ذات دلالات متعددة، إذ باتت القصيدة تبرز رؤية فكرية ودلالات اجتماعية تعكس موقف الشاعر إزاء الواقع والمجتمع، فجاءت صورته بخلفيات دلالية مختلفة تعتمد في تكوينها على تقنيات حديثة ومبتكرة تتسم بتعدد الإيحاءات، لتُظهر في النهاية بصمة الشاعر الخاصة في إبداع نصوص شعرية مبتكرة على المستوى الفني والدلالي. أما الهدف من هذه الدراسة فهو بيان بعض العناصر والتقنيات السينمائية المستخدمة في قصائده والتي تتمثل في: (السيناريو - الكاميرا - المونتاج)، من خلال مقارنة عينات مختارة من قصائده على وفق الوصفي التحليلي، وهذا الأسلوب يوضح تأثير الصورة الشعرية عند الشاعر بهذا الفن الحديث، الذي ساعد بشكل أو بآخر في إنتاج صور حديثة تحمل ملامح سينمائية، أو تتبنى بعضاً من مكونات السينما وعناصرها المتعددة.

الكلمات المفتاحية: حسب الشيخ جعفر ، السيناريو، إدارة الكاميرا، المونتاج ، اللقطة السينمائية.

Abstract: □

Who contemplates the nature of modern poetry will find that contemporary Arabic poetry is closely linked to the arts. Because of the prevailing tendency at that time to diversify methods by taking advantage of these tributaries, Where it became race against time in an effort to benefit from their achievements, including the art of cinema. Which led to its use and interaction with it, the modernist poetic discourse was open to this art and was influenced by it and benefited from its tools and techniques to express their poetic experiences cinematically. This art also provided him with greater freedom to express his new and contemporary intellectual and social values. Since the image is one of the important and basic elements of poetic structure, it was affected in one way or another by this change through its passage through different stages. Until it became a prominent feature in their poetic texts, and a milestone indicating the development and progress of Arabic poetry. Keeping pace with the changes of the times, in turn developing and taking shape in new forms different from the familiar, is in keeping with this development taking place on the poetic level as a whole. Benefiting from cinematic art was an integral part of her transformational process. The poems of the poet Hasab al-Sheikh Jafar had a large share of employing these arts and their various techniques. The poet used these techniques with other poetic techniques in many of his poems to form ideas and images with multiple connotations. As the poem began to highlight intellectual visions and social connotations that reflect the poet's position regarding reality and society, His images came with different semantic backgrounds, relying in their composition on modern and innovative techniques characterized by a multiplicity of suggestions, In the end, it shows the poet's own style in creating innovative poetic texts on the artistic and semantic levels. Through the descriptive and analytical approach in this study, the researcher tried to explain some of these cinematic elements and techniques used in his poems, which are: (script - camera - montage), by accessing a selection of his poems, which demonstrates the influence of his poetic image on this modern art Which helped, in one way or another, in producing new modernist images that carry cinematic features or adopt some of cinemas many components and elements.

Key words: Hasab al-Sheikh Jafar, the scenario, camera management, montage, the cinematic shot.

المقدمة:

يعدّ الشاعر حسب الشيخ جعفر من أهم شعراء الحداثة الذين أبدعوا في نتاجاتهم الشعرية، فأصبح علامة فارقة في الساحة الأدبية العربية الحديثة، فقد تميّز شعره بالفراة والابتكار، لا سيّما في تشكيل صور شعرية مفعمة بالجمالية والدهشة، لما فيها من خصوصية أسلوبية، وبفضل

ثقافته الواسعة وخياله الخصب استطاع باقتدار أن يوظف الفنون الأخرى في تشكيل صورته الشعرية، ومنها فن السينماتحامل هذه الدراسة مقارنة التصاوير السينمائية في عينات من شعر الشاعر، بغية تحديد الرؤى والجماليات، وكيفية توظيف العناصر السينمائية مثل المونتاج وعدسة الكاميرا، وقد اقتضت طبيعة الموضوع والدراسة تقسيمها على مبحثين، جاء المبحث الأول بعنوان (الفن السينمائي والشعر)، أما المبحث الثاني فخصص لـ(التصوير السينمائي عند حسب الشيخ جعفر)، ويشمل مطلبين، الأول حول التصوير بتقنية المونتاج، والمطلب الثاني عن التصوير بتقنية الكاميرا. مع خاتمة بأهم نتائج البحث.

١. **الفن السينمائي والشعر:** 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 ماهو جديد، أو اللجوء أحياناً الى كسر القواعد وخلخلتها في تكوين الصورة من خلال تسخير جميع التقانات التي يستطيع النهوض بها، وكان من بينها التقنيات السينمائية، فقد " انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معاً، وعلى الرغم من كون الأدب سابقاً للسينما بألاف السنين إلا أنها اصبحا فنين متجاورين، فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما سمات أخرى، ولكن ثمة علاقة حميمية ما تنفك تجمع بين الفنين وتلك هي الكلمة المكتوبة" ^١. وقد ترجع المحاولات الأولى الى جيل الرواد، الذين سعوا إلى توظيف التقانات السينمائية في قصائدهم، ثم تلا بعد ذلك الأجيال القادمة بعدما استعاروا هذا الأسلوب من الشعر الغربي، وأيضاً بفعل عامل التأثير والتأثر بين الفنون، لأن " مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث دعت الشاعر الى أن يكون مخرجاً جيداً لنصه، والإخراج السينمائي فضلاً عن كونه إحدى تقنيات السينما، فهو تقنية أفاد منها الشعراء" ^٢، كما تجدر الإشارة الى أن أهم مفردات اللسان السينمائي تتمثل في: (السيناريو - الكاميرا - المونتاج) ^٣. ولكل واحدة منها دوراً متمماً في العملية السينمائية. فأى فيلم سينمائي تعتمد على قصة محددة في سرد أحداثها، وهناك عدة مراحل تمر بها معالجة هذه القصة وتسمى "السيناريو"، وهو من الأدوات الأساسية لتحقيق هدف القصة، لأن السيناريو هو "القصة المعدة للإخراج السينمائي" ^٤، وجهاز الموضوعة لمفردات السينما من حيث ترسيم الوحدات الديكورية وصناعة الفراغ الذي هو مجال الحركة الفلمية ^٥، فهو " عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم.. وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ويعدّ للتصوير يصبح السيناريو النهائي" ^٦. إذ ينبغي أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادثة في خدمة الفكرة الأساسية، ذلك حتى يتسنى لنا عمل قصة فيلم جيدة، قابلة للتحويل إلى صورة على شاشة السينما. كما لا يمكن أن ننسى دور المصور "الكاميرامان". فهو القائم بالعملية التصويرية ومن دونه ليست هناك ما يسمى بالفيلم، فمن الممكن عمل فيلم دون الحاجة الى مهندس ديكور أو ممثل أو حتى مخرج ولكن ليس من الممكن عمل فيلم دون مصور" ^٧، فالكاميرا هي " المنظومة الأهم في التعبير السينمائي، فقد تجلي دورها في تنظيم أنساق الدوال السردية" ^٨، فهي تأخذ على عاتقها اظهار التفاصيل الدقيقة الموجودة في كل لقطة أو صورة، بحيث يجعل المشاهد أمام صورة متكاملة، فتتم عملية المراقبة المونتاجية لفعل الكاميرا من خلال رصد وترسيم حركة الكاميرا باتجاه الموجز المقصود، أي أنها تركز مفعولها على الحذف وهذا هو الشكل الآخر للاستهداف ^٩. فهو القائم بتصوير اللقطات السينمائية وما يسمى بمفردات السينما، إذ يتكون الفيلم - من ناحية البناء الفني للصورة- من لقطات ومشاهد وفصول، فاللقطة هي ماتصوره الكاميرا خلال دورانها لمرة واحدة، والمشهد هو تجميع اللقطات التي تصور في مكان وزمان واحد، أما الفصل فيدل على مجموعة من المشاهد ذات وحدة درامية معينة ^{١٠}، إذ تقسم المشهد الواحد إلى عدة لقطات منفردة، واللقطات تنتظم في المشاهد والمشاهد في الفصول. واللقطة هي "الوحدة الفلمية الصغرى". أو الجزء من الشريط الفلمي، وتعرف حدوده غالباً على أنها الموضوع الذي يلصق فيه المخرج حدثاً مصوراً مع حدث آخر، وتكتسب اللقطة القدر نفسه من الحرية التي تتمتع بها الكلمة، إذ يمكن فصله في السياق وتسليط الضوء عليها وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاوز الدلالية وغير العادية، واستعمالها بمعنى استعاري، مجازي، أو كنايةي ^{١١}. كما أن اللقطة في السينما تعادل الصورة المفردة في الشعر، لأن " مفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة" ^{١٢}، والتي تعتبر " أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة" ^{١٣}، إذ أن كل لقطة هي لقطة مستقلة من حيث التصوير، وهي التي تأتي على " الشاشة قبل القطع والانتقال الى صورة أخرى وبخلاف الصورة الفوتوغرافية، فإن اللقطة المفردة يمكن أن تحوي عدداً من الأحداث" ^{١٤}. وبعد الانتهاء من عملية التصوير يتجمع لدى المخرج كمية من القطع المصورة التي " تمثل لقطات الفيلم المختلفة الرئيسية منها والثانوية، لقطات كبيرة لوجوه وأشياء، ولقطات عامة وتفصيلية لمشاهد خارجية، ولقطات متوسطة قريبة ولقطات لممثلين يتحاورون او يتعاركون" ^{١٥}. وترتسم حدود اللقطة في سلم الزمان، إذ تنفصل عن النقطة التي تسبقها وتلك التي تليها، وعندما يتم التحام هذه اللقطات بعضها ببعض يتولد مؤثر من نوع خاص يعتبر بالتحديد من مميزات السينما

وتأثير المونتاج الذي يلعب دوراً مهماً في اللغة السينمائية، إذ تتخذ السينما أساساً للغتها الفنية^{١١}، فهو يقوم بما يقوم به " النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة"^{١٢}. فالمونتاج أحد أكثر الوسائل السينمائية غنى بالدراسة والتحليل، وفي نفس الوقت أكثرها إثارة للجدل والمساجلة^{١٣}، ويحتل دوراً متميزاً في العمل السينمائي، بل هو أحد الركائز الرئيسة فيه، لأنه يقوم بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاوز الصور هو الذي ينتج المعنى السينمائي.. ولا يمكن السرد السينمائي أن يتم بدون المونتاج"^{١٤}. وتأتي عملية الترتيب والتركييب لمادة اللقطات الخام ليس على أساس الترتيب الذي التقطت به، بل على أسس فنية وفكرية تكسبها دلالة خاصة تسير مضمون النص المراد تقديمه"^{١٥}، أي أن دور المونتاج هو ترتيب هذه القطع حسب تصور المخرج، حيث يقدم الفعل أو الحدث إلى الأمام من خلال سلسلة من الأسباب والمسببات المرتبطة بعضها ببعض على نحو واضح، ليصل إلى الحل لنزاع ما دأب داخل القصة، بحيث يكشف لنا حبكة الفيلم من خلال مقاطع متسلسلة متباعدة مختلفة تؤدي إلى تعمق درامي وتأكييد عاطفي يغري المشاهد إلى متابعة الحدث إلى نهاية القصة بطريقة فنية سواء كانت بوساطة المؤثرات البصرية أو الصوتية. وبما أن الصورة السينمائية قد احتلت حيزاً واسعاً في الشعر العربي المعاصر معتمداً في ذلك على العلاقة بين الفنون، فقد جرب الشاعر الحدائي توظيف صور أقرب من السينما إلى الشعر في قصائده للتعبير عن تجاربه الشعرية. وأصبح يميل بقصد أو بغير قصد إلى منتجة الصورة، بحيث يجمع بين الطاقات الموجودة في الشعر والسينما معاً، فهي تؤثر على المشاهد وتخلق طاقة وتوترتاً خلال سرد الأحداث، إذ لا يخفى على الدارس أن الصورة الشعرية تتميز في اعتماده على عنصر الخيال، حيث تتوسع الاحتمالات والتصورات ويفتح باب التأويل على مصراعيه، في حين أن الصورة السينمائية تستعمل فيها حاسة النظر في معاينة الموقف، فأنت تعين المشهد بأب عينك، وهنا يخرج العمل الفني من آلية التخيل إلى نوع من الواقع الافتراضي. ومن ناحية أخرى فإن فاعلية العمل السينمائي تكون أكثر تأثيراً على المتلقي، لذا يحاول الشاعر الحدائي في بعض تجاربه أن يحاكي نوعاً من المنتجة السينمائية، لهذا نجد أن " عملية البناء المشهدي التي تجعل لكل حركة داخل المكوّن العام للمشهد، سواء في الكادر أو في الزي أو الديكور... قصداً حاضراً وفاقلاً في السياق، والأمر نفسه بالنسبة للعمل القولبي، ولكن ليس بالفاعلية نفسها، فمثلاً عمليات المونولوج في الكتابة تقرأ بينما في السينما تعاش.. وعمل البناء المشهدي هذا هو ما يتعهد به نظام المونتاج تسانده في ذلك دوريات المراقبة الإخراجية"^{١٦}، والمونتاج في نهاية الأمر ما هو إلا تجميع للقطات عبر تنوع مثالي، والذي يتضمن بالضرورة داخل المادة الموضوعية في قرص الفيلم، وأن كل الشكل فني يتضمن المونتاج بمعنى الانتقاء والموازنة وتعديل أو ضبط الأجزاء والقطع، لأن الطبيعة الأساسية للمادة المصورة تتجلى في أسلوب المونتاج^{١٧}، أي أن سر القوة ترجع إلى تخطيط المخرج وأسلوبه في تأليف النص، والأمر نفسه عند الشاعر في ترتيب وتنظيم صورته، بحيث تتغير الرؤية الشعرية والفكرة العامة بتغيير ترتيبية هذه الصور من خلال تقديمها وتأخيرها، والذي يساهم في إضفاء عنصر التشويق كما في الأفلام السينمائية. وإذا كان من أهم مميزات الشعر تكوين صورة ذهنية تخيلية لدى المشاهد، فهذا هو الحال أيضاً في السينما في مراحلها الأولى، ولكن مع ترجمة هذه الصور -لاحقاً- إلى مشاهد حية قابلة للعرض، فالصورة السينمائية " تصير مجسدة، مرئية ورباعية الأبعاد، لكن ليس كل لقطة من الفيلم تطمح إلى أن تكون صورة للعالم، إنها تظهر فحسب مظهراً محدداً، الوقائع المسجلة على نحو طبيعي هي في ذاتها غير وافية تماماً لخلق الصورة السينمائية، الصورة في السينما مبنية على قدرة المرء على إبداء إدراكه الخاص تجاه شيء ما"^{١٨}. وإذا كان " الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها، فإن النص يتكون من مجموعة من الصور/اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها"^{١٩}، أي أن الشاعر والمخرج يشتركان في العمل على إختيار وتنظيم الصور التي يشكلها كلا الفنين، ولكن مؤلف السينما " يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي ويشري في تشكيله لنصه. فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها، وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدّل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقلة ليسجل غيرها أكثر انسجاماً"^{٢٠} هكذا بات الشاعر الحدائي يوظف عدسته للتعبير عن مشاعره عبر استنطاق الصور التي تعبر عن مكان دفين في قلب الشاعر، وباتت الكاميرا هي عين الشاعر الذي يرى بها ويقمّم بها الصور والمشاهد قبل عملية الجرد والاختيار، حيث تسجّل كل لقطة قصيرة كانت أو طويلة بكل حثيائتها وتفصيلها الدقيقة في الواقع ويحولها إلى كلمات وصور. وبهذا أصبح الشاعر الحدائي ملزماً بتمثيل كل الأدوار السينمائية عندما يحاول ابتكار نص شعري تقترب بنيته من بنية الصورة السينمائية، فيكون هو السيناريست والمصور والمخرج وبقية الأدوار الداخلة في العملية الإبداعية في الوقت نفسه، بل استعاد أيضاً من كل الحيل الفنية والنقائات المونتاجية الموجودة في فن السينما، من خلال صور شعرية تنتج دلالات (فلموجية).

٢. التصوير السينمائي عند حسب الشيخ جعفر :

١.٢. التصوير بتقنية المونتاج: إن من الشعراء الذين وظّفوا التقنيات السينمائية توظيفاً فنياً فاعلاً في قصائدهم؛ الشاعر حسب الشيخ جعفر، الذي احتلت الصورة السينمائية حيزاً واسعاً في شعره معتمداً على هذه العلاقة الراسخة بين الشعر والسينما. وسيحاول هذا البحث جاهداً الكشف عنها، مع التركيز على إظهار بعض من هذه التقانات المستخدمة في نماذج من قصائده. والجدير بالذكر أن قصيدة "سقط الجروف" من ضمن تلك القصائد التي يستشعر القارئ عند قرائتها بأنه يشاهد فيلمًا سينمائيًا احترافيًا من الدرجة الأولى، حيث يسخر الشاعر/المخرج إمكاناته الفنية العالية ورؤيته الإخراجية في تصوير رحلة وجودية، رحلة البحث عن الذات والنفس الضائعة، يطرحها من خلال لقطات لأماكن واقعية مرة، وخيالية مرات عدة، في قصيدة طويلة تتخللها صور متراكمة تشارك في استدامة عملية البحث والتقصي عن قلب الشاعر الدفين، إذ يقول:

إنني أبحث عن قلبي الدفين

في مياه الحفر المعتكرة

نزعت عنها حنايا المنزل المقتلعة

في سقوط الجرف، في الجرح المفتوح

في شطوط الملح تعلوها الظهيرة^{٢٦}

يبحث الشاعر في كيفية تقسيم المشهد الواحد إلى عدة لقطات منفردة، تمثل صوراً توثق الدمار الهائل الذي طال قلبه الدفين، عبر تكرار مشاهد سوداوية قاتمة، بسبب استجابتها للرؤية التراجيدية المتشائمة المتمثلة في العبارات: (الحفر المعتكرة/ الحنايا المقتلعة/ سقوط الجرف/ الجرح المفتوح/ شطوط الملح)، والنتيجة المرجوة جاءت لتمثل قلباً مغرقاً في الأحزان محاطاً بالمشاكل، مطموراً تحت أنقاض من ركام الأسى والألام. إن الذات الشاعرة التي جربت أنواع المصائب والابتلاءات، وتراكت فوقها شتى الرواسب، صار من الصعب استخلاصه وتثقيته كما يُنقى الذهب من شوائبه، فالشاعر يحاول جاهداً أن يزيل عنها ما التصق بها بمرور الزمن، رجاء الوصول إلى السلام الداخلي أو راحة البال في تكوينه العقلي والروحي للحفاظ على قوة النفس في مواجهة الصعاب والتوترات المستقبلية الآتية. وبسبب أهمية القضية وتعاضمها تستمر رحلة البحث عن الذات، أو رحلة استرجاع الذات الغائبة الضائعة، متجاوزاً كل الحدود الجغرافية، حتى يصل إلى تخوم المدينة:

تحت أضواء المحطات النحيلة

اقفرت في آخر الليل القديم^{٢٧}

تنتقل عملية البحث من الريف ومياها وجروفها وقيعانها إلى أضواء المدينة وصخبها، فالوجهة غير معروفة، لأن المآسي تمتد إلى كل بقاع الأرض، فقد بات لا يعرف نفسه ولا يعرف قلبه، حيث أضاعه منذ الزمن الذي تحمّل فيه آلام الناس وهمومهم، لأن شاعرنا لا يتناول قضايا شعبه فحسب، بل يتعداه إلى قضايا ومظالم بلاد أخرى (بلاد المنافي)، فهو يحمّل نفسه هموم الإنسانية ككل، إنّه الحس العميق بالمسؤولية، ليس فقط تجاه وطنه وأمتة فحسب، بل مسؤوليته تجاه الإنسانية جمعاء:

في المنافي

في القوافي الخاوية

في عيون الظبية المؤتلفة

رأسها مقطوع في باب المخازن^{٢٨}

يبادر الطاقم التصويري إلى الخروج من بلد الأم إلى البلاد الغربية، ويبدأ التصوير من هناك، حيث يصور آلام الغربية والمنفى، كما يصور أنواع أخرى من الاضطهاد تمارس في تلك البلدان، بصور غرائبية قاتمة تحمل في طياتها الكثير من الإيحاءات والإشارات، وبهذا استطاعت عملية المونتاج أن تقدّم الحدث إلى الأمام من خلال سلسلة من اللقطات، من أجل الوصول إلى نتائج مرتبطة على نحو واضح برؤية المخرج، فضلاً عن الحصول على حل مرضي لجميع الأطراف لهذا النزاع الدائر والصراع المتناقم:

في الزوايا

في المرايا الزائفة

تحت أصباغ القصائد^{٢٩}

تتوقف الشخصية الرئيسية لتسترجع أنفاسها المتصاعدة، وتنتشر باحثاً في كل الزوايا التي لم يذكرها لكثرتها، حتى أنه تبدأ بالرجوع الى تلك القصائد المنتشرة التي تمثل الأصوات الزائفة التي تروج لها بعض الشعراء في قصائدهم، وعلى الرغم من ذلك فإنها لا تجد قلبها! لتستمر اللقطات في الظهور، ولتستمر معها عملية البحث:

اني أبحث عن قلبي الممزق

في أكاليل الجنون

في أحابيل السعال

في حبال السفن المنقرضة

أني أبحث عن قلبي الدفين

في المسرات يغطيها الغبار

في الممرات يغطيها الهشيم

في انتظار المصطبة

تحت أمطار الليالي الغابرة^{٣٠}

إنّ ثمة سحراً ما يحدث عندما تتشابك صور غرائبية بإشارات ورمزيتها في مشهد واحد، صور ترمز الى دلالات لا تربطها ببعض أية رابط، إذ ينمو الرمز في القصيدة نمواً تراكمياً مستخدماً في ذلك جميع العلائق التشابهيّة الغريبة بين الأشياء. فعندما يتحول (الجنون الى أكاليل يوضع على الرأس) و(السعال حبلاً ومصائد)، ويكون الانتظار من أجل (المصطبة)، تعلم صعوبة الموقف الذي وصل اليه حال الشاعر. كما وأن القارئ عندما يتعمق في تفاصيل القصة لا يلمح فيها أية بارقة للأمل، أو لروح تزدهي بالخير والتفاؤل، بل تخيم الحزن والتشاؤم بشكل جلي على مفصلات القصيدة، فيكون الغوص في هذا الواقع القائم والكئيب صعباً على المشاهد احتمالاً، وبالرغم من ذلك فقد يلقي هذا الواقع المرير في عالم السينما صدى لدى جمهور اليوم، الذي بات كعادته يبحث عن كل ما هو جديد فنياً، لتتوافق طريقة الأداء المميزة مع حالة الغموض والغزابة الساحرة الموجودة في هذا الفيلم المشوق، بسبب فائض الدلالة الذي جعل معنى القصيدة غامضاً معتماً لا يصل اليه المشاهد إلا بعد جهد وكبد، وهذا ما يميز العمل الفني ويزيد من جماليته في عين المشاهد. لقد تميزت إدارة المونتاج وعمل اللقطات بتفاعل تصويري تام داخل المشهد الواحد، سواء كانت في وصف الأمكنة المختلفة، أو بقية العناصر المتداخلة في العملية التصويرية التي جاءت تلبية للحالة النفسية التي توحى بها الرؤية الشعرية. فقد استطاع الشاعر تفعيل طاقة اللغة من خلال قوة الإيقاع المتكرر من: (حرف الجر والاسم المجرور)، ومن توالي هذا النمط على فضاء النص كله، بسبب تأثيره على المشاهد، فقد خلق طاقة وتوتراً خلال أحداث الفيلم. وبالرغم من هذا التنسيق الكامن من وراء التكرار الضاغط بشكل مستمر؛ فقد فقدنا العلاقة مع مكان الصورة، وفقدنا الحس بحدودها التي تلاشت في كل مكان، وهذه من صفات الصورة التي تمتاز دوماً بالانزياح تنتهي مهمة البحث عن القلب المفقود بمقطع يتيم ونهاية مفتوحة، تنفتح أمامها أماكن جديدة، في مشهد المسافر الذي يُطفي نار مخيمه بين الأثافي وتنظيم القوافي، ليمضي قدماً الى الأمام، وليتكرر المشهد نفسه ولكن في مكان وزمان آخرين، فيبدأ من جديد استعداده لرحلة جديدة وتجربة مغايرة، أشار اليها في السطر الثالث بسلسلة متتابعة من النقاط، ليكون بذلك نصاً مستقبلياً قابلاً لتوالد التأويلات والتساؤلات وإنتاج القراءات، ويترك للقارئ عبء المشاركة بالبحث عن الإجابات من خلال ملء الفراغات.

في الأثافي

في القوافي الهرمة

..... نجد أن الضغوطات التي تمارسها علينا القصيدة أجبرت الكل على الانصياع والإنصات، ليخيم السكون على مجريات الحدث، ويطفئ الأخير على عنصر الصوت في المشهد، فلا تسمع غير الأصوات الجانبية، فقد تحول صور الخوف والموت والقلق إلى هواجس نفسية لازمت الشاعر أينما حل، وهو إذ يتوسل بتلك المكونات لسيرته، إنما يبحث أيضاً عن نافذة يبحث من خلالها عن هذا القلب المكلوم، واسترجاع ذاته المتبقية في الذات المسلوقة الإرادة، بسبب قوانين الحياة البشرية المؤسسة على قانون البقاء للأقوى، وقوانين أخرى أكثر تعسفاً وظلماً. وكل ذلك من خلال طريق انتقاء هذه اللقطات بتسلسل معين، يتميز بحضور بنائي خاص ودفق تعبيرية جياش، يرتبها في زمانٍ محدد، ويضع المعاني العاطفية في الكلمات بما يناسب الموقف النفسي، لإيصال المعنى المراد توصيله للمشاهد في هذا المسلسل الطويل.

الجدير بالذكر أننا غالباً ما نجد في قصائد الشاعر ميله الى تجسيد النخلة ومحاولة استنطاقها، وإن كانت هذه الأخيرة تميل بطبيعتها الى الصمت والسكونية ولكنها في الوقت نفسه تمثل دور المستمع الجيد لنتهات الشاعر المتكررة. وقد تعتبر قصيدة "نخلة الله" من اكثر هذه القصائد تمثيلاً لهذا النوع من الحوارات التي تدار من قبل طرف واحد فقط؛ ألا وهو طرف الشاعر الذي يحاور النخلة مستعيناً بألية التخيل في استرجاع الماضي القديم، عبر توظيف مجموعة من اللقطات المختلفة التي تدار أحداثها في الماضي على شكل الحلم مرة، واليقظة مرات أخرى، اذ يقول فيها:

كانت ليالي الصيف، عندك، مثقلات بالغناء
مثل الغصون المثقلات..

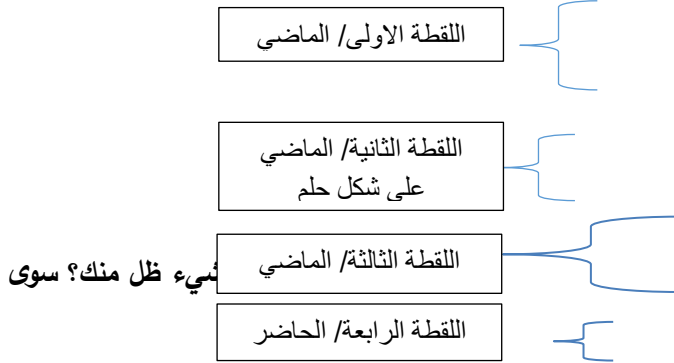
وكنت أدخل حين أغمض مقلتي،

من وسوساتك جنة ملتفة الأوراق، خضراء الضياء

وأفبق استبق الطيور، وفي يدي

مما يرش عليك ليل الصيف ماء

الرماد 32



تعكس حرارة الصيف في النص حرارة العواطف والأشواق، والحنين الى الماضي بالرجوع الى حضن الطبيعة الراحبة المتمثلة في؛ (الغصون المثقلات/ ماء/ الطيور/ الأوراق / جنة خضراء ..)، فنجد أن أغلب مكونات الصورة هي مكونات مقتبسة من طبيعة القرية العراقية، ومن الواضح في هذا المقطع أن العطف- بين لقطه وأخرى- لعب دوراً أساسياً في جهد الوصول إلى الصورة العامة التي يريد الشاعر توصيلها للمتلقي، فقد شاركت في تنامي وتتابع هذه الصور ومنتجتها بما يخدم الفكرة العامة، كما أن الفعل قد أكسب المشهد العام امتداداً زمنياً وتنوعاً بين الماضي والحاضر، فالمقطع يحتوي أفعالاً كثيرة أكسبت الصورة العامة حركة وحيوية من خلال الإفادة من طاقات الفعل، لإضفاء الحركة -شعرياً- على اللقطه، وهذا يرجع الى تمتع الصور الشعرية بقابليتها على تضمن الحركة، وهي من خلال ذلك تكتسب حيويتها، وبالتالي تنعكس هذه الحيوية على أجواء القصيدة، ذلك لأن الفعل هو الوجه الظاهر لحركة الصورة. ومن ثم فإن افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعاً من السكون³³، وبهذا يجد المشاهد نفسه كأنه أمام مشهد متحرك مفعم بالحركة والنشاط يحفز على المتابعة. تتبثق الصور اللاحقة من الصورة السابقة عليها، من خلال تولد الصور بعضها من بعض، ليجعل المتلقي بدوره يتعايش مع هذه المشاهد بخياله، ويتعاطف مع محاولات الشاعر الحثيثة للعودة الى ذاته الدفينة بين السطور، تقضحها علاقة تلك الصور بعواطفه المكبوتة، واضطلاعها بمهمات عاطفية ودلالية معاً. لا يتوقف الشاعر عند هذا الحد، بل يباشر باستحضار الماضي من خلال حوار مع النخلة، التي طالما احتلت في قصائده مساحة واسعة، واتخذت مكانة سامية بين الدوال الأخرى، ومن ذلك قوله في قصيدة (النهاية الثانية):

(مرّ صيفٌ آخر، والتهم الموقد ألواح السفينة

فاركب الجذع المقيم

أيها النورس في مقهى المدينة،

أيها النخل الذي يحمل في الجذر حنينه..

وانثر الملح على الجرح القديم).³⁴

نجد أن هذه الأسطر الشعرية عبارة عن مشهد متكون من ثلاث لقطات متتالية لا تربطها رابط مكاني:

رجل غريق يتشبث بجذع شجرة..... /اللقطه الأولى

نورس متأمل في وسط المقهى..... /اللقطه الثانية المشهد الكلي

نخلة وحيدة تنثر الملح على جراحها... /اللقطه الثالثة

يتبين أن الشاعر في هذا المشهد ينتقل بأريحية تامة بين هذه الأماكن النفسية، يبدأ بلقطه في عرض البحر - غرق السفينة وتشبث راكبها بجذع مقيم - ثم يتحول الى ضجيج المقهى في وسط المدينة - ونورس جالس يتأمل الجالسين- ثم الى أبعد من ذلك بكثير، الى الطبيعة الراحبة التي تحوي في جنباتها قرية خضراء، ونخلة يتيمة تأن وتتألم من سرد ذكرياتها الماضية. كما نجد أن هذه الأبيات التي يفتتح بها الشاعر هذه القصيدة

تتكرر بالمشاكله نفسها في نهايتها، وكأن وراء ذلك مغزى شعرياً مضمراً، فالقصيدة عبارة عن سرد بعض تجارب الشاعر الغرامية السابقة، تتخلها محطات حوارية ونفسية مع حبيبات الصبي، قد يبدو للوهلة الأولى عدم وجود أي رابط سببي تربط متن القصيدة بهذه الأسطر المؤطرة بقوسين كبيرين، وكأنها عنصر دخيل عليها، ولكن عند التمعن في القراءة يكتشف القارئ بأنها تقنية سينمائية شائعة، عندما يختزل المخرج الفكرة العامة للقصة في مشهد قصير، ثم يعرضها مرات عدة وعلى فترات متفاوتة، كتذكير للمشاهد بملخص الفيلم، وهذا ما فعله الشاعر بالضبط، عندما صور نفسه منعزلاً عن الناس في مشهد فريد، ثم كررها في تضاعيف القصيدة اختزالاً للمشهد العام. فالمشهد يمثل مكانين وزمانين مختلفين، الزمن الحالي؛ زمن الشاعر وهو جالس يستذكر الماضي وينظم أشعاره، ثم الزمن السابق؛ حيث يمثل مغامراته الكثيرة مع حبيباته، فاختزل الزمن الحاضر في المشهد المذكور الذي يحمل من الرمزية ما يحمل، يذكّر به القارئ بين الفينة والأخرى تواجد وحضوره الدائم على مستوى القصيدة، كالمخرج المتمرس الذي يُدير ويُشرف على عمله الفني من بعيد. كما أضفى الشاعر/المخرج نوعاً من الغرائبية على هذا المشهد، حيث تقوم القصيدة/الصورة على تشكيل صوري غريب، جاءت جل صورها من بينات مختلفة؛ (البحر/المدينة/القرية)، ناهيك عن دمج الحقيقة بالخيال، (النورس) في المقهى يحتسي الشاي و(النخل) يحن وينثر الملح، كل هذا عن طريق النداء الذي لعب الدور الأساس في جهد الوصول إلى المقاصد الشعرية، من خلال سرد قصة عن طائر شريد، حن للوهلة الأولى إلى عشه القديم حيث الطفولة والبراءة، النورس الذي لم يكن في المحصلة إلا رمزاً يتكئ عليه الشاعر للتعبير عن غربته من جراء السفر والترحال، فهو رمز للغربة النفسية والمكانية معاً، جاء ليبين مدى تعلق الشاعر بالوطن الأم، وما التذكير به إلا ليكون الترياق الشافي لهذه الغربة الموحشة التي يمر بها، حيث تتحول الآلام النفسية إلى آلام جسدية، يرهق الشاعر الغريب الذي صار ينثر الملح بنفسه على جروحه تحت سطوة التذكير والحنين.

٢.٢. التصوير بتقنية الكاميرا: من التقنيات السينمائية التي يستخدمها الشاعر كثيراً وتظهر مقدرته الفنية؛ هي الاحترافية في استخدام الكاميرا، كما في هذه اللقطات المتتالية من قصيدة " آخر الطريق " حيث يقول:

في الغبرة الليلية المتوانية

في الفندق البالي الرثيث

في الفندق البالي المطل على الدكاكين الرثيثة

في غرفة متحفرة

تلهو الظلال بها، وتزقق عبر كوتها القطط

ويشبُّ بين حثالة السطح الصفيق لها اعتراك

ويُلحُّ خلف رتاجها الواهي على المرضى السعال

ويكابد الربو الشيوخ

في الغرفة المتحفرة^{٣٥}

يتميز هذا المقطع المتشكل من مجموعة لقطات مصورة بتقنية عالية، حيث تتحرك عدسة الكاميرا الموجهة بمهارة فنان من الأعلى إلى الأسفل بشكل تنازلي، فيبدأ من السماء بعبارة: (الليل المغبر)، يليه مباشرة الفندق فالدكاكين، ثم آخر مكان تتوقف فيه حركة الكاميرا بشكل كلي لترصد فيها التفاصيل الملحة والدقيقة، ألا وهي الغرفة التي تدور فيها معظم أحداث القصة. إن القوة المنظمة للعملية الإنتاجية قامت بدورها بشكل واضح، إذ لم تقدم على تصوير الغرفة بشكل مباشر، بل أقدمت على عرض مجموعة لقطات تمهيدية لإثارة المتلقي وتشويقه للمتابعة وإيصاله إلى الحكمة الدرامية المتكثلة في اللقطة النهائية، والتي هي أيضاً عبارة عن مجموعة صور جزئية متداخلة تمثل المشهد الحقيقي للأحداث داخل المستشفى، وللشخصيات الرئيسية والثانوية الحيوية الداخلة في تطوير النزاع وحلته، فإن حبكة الصراع وحله يدوران حول هذه الشخصيات. وقد يكون هذا المشهد المقتبس من واقع الحياة مشهداً عادياً ومكرراً، ولكن الاعتماد على تمثيل المشهد واستخدام تقنية المونتاج في تقطيع الصور وترتيبها حسب الرؤية الإخراجية للشاعر، حولت المشهد بشكل كامل إلى مقطع سينمائي مشحون بالتداعي والتوتر الذي يفتح أعيننا على علاماتها وأشكالها، ومع أن " النص المرئي تمثيل للواقع، إلا أنه في حقيقة الأمر، خلق لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاكه إيقاعه الخاص، ولا تقع مفرداته في سلسلة طويلة بنظام التعاقب، بل تتبع بلاغتها الخاصة المترابطة، تستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبُطء، المجاز والحذف، وتنتج معناها اعتماداً على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى"^{٣٦}. وبهذا استطاع الشاعر أن يمهد للقطة الأخيرة بمجموعة صور مرتبة بتقنية بانورامية تنازلية على مستوى المكان، ليعطي زخماً دلاليًا لفكرة الرئيسة التي تتمحور

حولها باقي القصيدة، ألا وهي مشكلة الاغتراب النفسي والاكتئاب الناتج عن الوحدة والانعزال، لأن الإحساس بالوحدة قد يكون من أصعب ما يشعر به الإنسان على الإطلاق، وقد عَضَّدَ الشاعر هذه الفكرة بهذه التقنية المونتاجية، بحيث جسَّدت هذه الغرفة/الفضاء المكاني كل تلك المعاني دفعة واحدة. من القصائد التي يظهر فيها الشاعر أيضاً براعته في إدارة عدسة الكاميرا بما يخدم الرؤية الشعرية قصيدة "الجدوع" التي تمثل منطلقاً للحس الحداثي عند الشاعر، ومؤشراً واضحاً على توظيف الفنون السينمائية وتقنياتها في قصائده عن قصد وتدبُّر. فما هو يربط بين عدسة الكاميرا وحركة العينين، اذ يقول:

يشدّ عينيه إلى الورا:

لا شيء غير حفنة من زبد البحار

وما تثير الريح من غبار

والأرض والسماء³⁷.

تبدأ حدود اللقطة الأولى مع حركة العدسة مباشرة وهي تدور بمقدار مئة وثمانين درجة الى الورا، حيث يصور الشاعر الجانب الخلفي مما يقع خلف البطل الكائن بين الصورتين مباشرةً، والذي يقف بشكل مواز بين مشهدين مختلفين كلياً: المشهد الأول متكوّن من مجموعة صور جزئية في فترات زمنية مختلفة وأماكن متعددة؛ يبدأ بصورة هيجان البحر الذي تتلاعب به الأمواج وهي ترمي بزبدتها على شواطئها الرملية، ثم صورة تموج الرياح وعصفها بالمكان، وهي ترفع الغبار الى عنان السماء لتغبر الجو وتعدم الرؤيا، وفي الأخير؛ صورة فوتوغرافية لل (الأرض والسماء)، منعدمة الحركة والنشاط. ثم تجتمع هذه الصور معاً لتشير بمجموعها الى الماضي السحيق الذي يتهرب منه الشاعر على الدوام، بسبب ما لاقاه فيه من مآسي وأحزان، فهو رهين ذلك الماضي الحزين الذي طوّقه بسلاسل حديدية. وقد تكون أيضاً اشارة الى مشاكل الأمة المتكتلة وتقلبات أوضاعها، بسبب ما مرت بها المنطقة من صراعات وثورات متتالية، فألم الشاعر ليس ألم الذات فحسب، بل إنه ألم الأمة جمعاء، وإذا كان الشاعر قديماً لسان قومته والمتحدث باسمهم، فهو الآن يمثل الصدر المتقل بهمومها ومشاكلها يستبدل الشاعر عدسته بعدسة أخرى، ويدير الكاميرا ليرجعها الى الموقع الأول، لأن البطل هذه المرة (يشدّ عينيه إلى الأمام)، ليصور لنا المنظر الثاني أو الجزء الأمامي للبطل، فيقول:

يشدّ عينيه إلى الأمام:

لا شيء غير كومة عظام

وجرة مكسورة تغور بالظلام

والأرض والسماء .

ليس كما ينسحب الموج من الرمال

ليس كما تنهزم الظلال

ليس كما تذبل أوراق الشجر

ينحسر الماضي ولا تحس كيفما انحسر،

يمضي ولا يترك خلفه أثر

كزائر الخيال³⁸

يلتقط المصور في حركة واحدة مجموعة من الصور المتتابعة، لكل واحد منها حيزاً زمنياً ومكانياً مختلفاً، إذ يبدأ بأكوام العظام المتركمة، اشارة الى كثرة الموتى أو القتلى من أثر الحروب أو المجاعات، ثم ظلال البيوت الخربة التي لم تسلم حتى جرّرها من الهدم والخراب. وبما أن "الإضاءة تعد بطبيعة الحال تبعاً لحركة الكاميرا وحركة الممثلين، وأنها تخلق باستمرار مناطق من الظلال والنور"³⁹، ولكننا نلاحظ هنا بأن الظلام يخيم على المكان كله، أي أن عين الكاميرا اختارت فصل عامل الإضاءة بشكل كامل عن المشهد، للدلالة على كآبة المنظر وفداحة الموقف، لأن هذا الماضي العصيب ليس كأني ماضٍ آخر، على الرغم من أنه استطاع أن يحفر حوادثه داخل الذاكرة بأضافر من حديد، لكنه يزول في آخر المطاف كالطيف والخيال، إشارة الى أن الآلام والمآسي على الرغم من فداحتها وعظمتها إلا أنها ستزول في نهاية المطاف، وسيُنسى صاحبها آثارها المستعصية. وفي الختام تأتي التوقيعة الصورية المعهودة والمتمثلة في صورة (الأرض والسماء)، التي يلصقها بأخواتها السابقات كل مرة، وكأنه يقول أنها سنة الحياة التي لا تتوقف، فإن الأرض والسماء باقية بقاء الإنسان، على الرغم من كل الأحداث والتقلبات التي تحصل في الماضي والحاضر والمستقبل. أما بالنسبة للكاميرا وتوجيهها وإدارتها فيتضح بأنها أتاحت للشاعر/المخرج حرية تغيير عدساتها حسب الرؤية

الشعرية، لينتج مع كل تحويلة لمنصة الكاميرا صور جديدة، لأن الصورة غالباً ما تعبر بطريقة أو بأخرى عن شكل مغاير معتمداً في ذلك على اتجاه العدسة، أي أنه كلما حرك المخرج آلة التصوير ضمن اللقطة الواحدة أو بين اللقطات؛ فإنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نستطيع أن نقيم من خلالها المشهد، إذ يستطيع المخرج السينمائي أن يرينا السبب والنتيجة خلال ثوانٍ، وأن يربط فترات زمنية ومواقع مختلفة في الوقت عينه، وأن يمزج الصور فترات زمنية مختلفة في صورة واحدة^٤. وهذا بالفعل ما عمد اليه شاعرنا في هذين المقطعين، فمن خلال حركة واحدة لآلة التصوير استطاع أن يرجعنا الى الماضي متخطياً بذلك فترات من الزمن، ثم من خلال حركة عكسية للعدسة نرجع الى الزمن الحاضر، في وفقات زمنية لم تكن لتقع لولا تمتع الشاعر بحرية التلاعب في حركة الزمن وفرتها لها حرية التلاعب بمواقع الكاميرا الشعرية.

الذاتية:

توصلت الدراسة إلى النتائج أدناه :

- استطاع الشاعر أن يسخر بعض من التقنيات والآليات السينمائية، مثل: (السيناريو والمونتاج وانشاء اللقطات وتنظيمها والتحكم بزوايا العدسة..)، فقد استعان بهذه التقنيات التي جاءت بصور غير مستقلة ومبعثرة في تضاعيف القصيدة لتضفي قيماً جمالية على قصائد الشاعر، حينما حاول المزج بين ماهو شعري وما هو سينمائي في الوقت نفسه.
- وضع الشاعر سيناريوهات معدة حسب ما تقتضيه السياق، وجعلها المحور الأساس الذي يفتح به القصائد، ليسرد من خلالها قصص شعرية، ويحملة بتجاربه الإنسانية الخاصة، بواسطة وسيلته الخاصة والوحيدة، وسيلة المخرج في إنتاج الصور وتزويجها ببعض في عمليات معقدة، أدت الى تفاعل تصويري حي بين اللقطات.
- إظهار الشاعر للمقدرة الإخراجية من خلال تشكيل تلك اللقطات والصور جنباً بجنب مع توظيف تلك العناصر والتقنيات السينمائية للتأثير على المشاهد عبر إبداع نص شعري/سينمائي، سبح الشاعر في دهاليزها الوعرة، باحثاً عن تقاسير وأجوبة منطقية.
- اعتماد الشاعر على حركة الكاميرا وإدارتها، وقد تمتعت بحرية كاملة في الحركة وفرتها لها تعدد الأمكنة والزوايا، حيث مثلت عين الشاعر اللاقطة للصور، لتخوض في عمليات دلالية معقدة ذا طابع سينمائي خاص، فجاءت تلك النصوص بدفق تعبيرى عالٍ وأسلوب فني مبتكر.

المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب :

- ١- أساليب السرد في الرواية العربية، د.صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٢- الأعمال الشعرية الكاملة، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٢١م.
- ٣- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، محمد الصفراني، النادي الادبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٤- جماليات الفنون، كمال عيد، دار جاحظ للنشر، بغداد، عام ١٩٨٠م.
- ٥- ديوان وجئ بالنبين والشهداء، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون لثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
- ٦- سيمياء النص العراقي، حمد محمود الدوخي، درا ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- ٧- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، يوسف الصائغ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
- ٨- فنون السينما، عبدالقادر التلمساني، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٩- فهم السينما (٨-السينما والادب): لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م.
- ١٠- قراءة الصورة وصور القراءة، د.صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧م.
- ١١- كتابة النقد السينمائي، تيموثي كوريغان، ترجمة: جمال عبدالناصر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ١٢- مدخل الى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان، ترجمة: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.
- ١٣- النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، ترجمة: امين صالح، البحرين، ط١، ٢٠٠٦م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح:

- ١- شعر غازي القصيبي دراسة فنية، محمد سالم الجهني، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

- ١- التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، سمير الخليل، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: ٥٣، سنة ٢٠٠٨م.

- ١ التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، سمير الخليل، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: ٥٣، سنة ٢٠٠٨م: ٢٥.
- ٢ المصدر نفسه: ٢٥.
- ٣ سيمياء النص العراقي، حمد محمود الدوخي: ١٠٧.
- ٤ جماليات الفنون، كمال عيد: ٩١.
- ٥ سيمياء النص العراقي: ٨٨.
- ٦ فنون السينما، عبدالقادر التلمساني: ١٣.
- ٧ فنون السينما: ٢٧.
- ٨ سيمياء النص العراقي: ١١٤.
- ٩ المصدر نفسه: ٨٧.
- ١٠ فنون السينما: ٣٣.
- ١١ مدخل الى سيميائية الفلم، يوري لوتمان، ت: نبيل الدبس: ٣٨-٣٩.
- ١٢ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني: ٢٣١.
- ١٣ شعر غازي القصيبي دراسة فنية، محمد الجهني، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية، ٢٠٠٠م: ١٠٤.
- ١٤ كتابة النقد السينمائي، تيموثي كوريجان، ت: جمال عبدالناصر: ٥٥.
- ١٥ فنون السينما: ٣٣.
- ١٦ مدخل الى سيميائية الفلم: ٤١.
- ١٧ قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل: ٤٠.
- ١٨ مدخل الى سيميائية الفلم: ٦٧.
- ١٩ قراءة الصورة وصور القراءة: ٤٠.
- ٢٠ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢٤٨.
- ٢١ سيمياء النص العراقي: ١٠٨.
- ٢٢ النحت في الزمن: ١١٢-١١٣.
- ٢٣ المصدر نفسه: ١٠٣.
- ٢٤ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢٣١.
- ٢٥ أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل: ١٩٣.
- ٢٦ الأعمال الشعرية الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ٤١٢/١.
- ٢٧ المصدر نفسه: ٤١٣.
- ٢٨ الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٣/١.
- ٢٩ المصدر نفسه: ٤١٤.
- ٣٠ الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٥/١.
- ٣١ الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٧/١.
- ٣٢ الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠/١.
- ٣٣ الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، يوسف الصائغ: ٢٥٣.
- ٣٤ الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥/١.
- ٣٥ الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥٧/٢.

- ٣٦ قراءة الصورة وصور القراءة: ١١ .
٣٧ الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٣/١ .
٣٨ الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٣/١-٦٤ .
٣٩ فنون السينما: ٣٠ .
٤٠ فهم السينما (٨-السينما والادب): ٧٢ .