تشكّلات الصّورة وحركيّة اللّقطة

Formations of the Image and the Dynamics of the Shot

أ.د. سلام مهدي رضيوي الموسوي & م.م. زهراء عامر ثامر العامري: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق.

Prof. Dr. Salam Mahdi Ridhawi Al-Mousawi & Zahraa Amer Thamer Al-Amiri: Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of Dhi Qar, Iraq.

Email: art23gs66@utq.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.56989/benkj.v5i6.1499

تاريخ الاستلام: 2025-05-03 تاريخ القبول: 2025-05-19 تاريخ النشر 2025-06-01

الملخص:

هدفت الدراسة إلى استعراض موضوع تشكّلات الصّورة وحركيّة اللّقطة، حيث أبرزت أن اللقطة فاعل مهم جدًا في نقل جزئيات الحدث للقارئ الذي لم يعش الحدث الآني، وإنما يمكن له تخيل الواقعة نتيجة استجلاب اللقطة من الزّمن الماضي للحاضر، من أجل شدّ القارئ نحو الأحداث الهامة في تاريخ الشّعب العراقي، وما سجلته سطور الشّاعر من مواقف خالدة لا يمكن نسيانها، فقد مرّ الشّعب العراقي بحوادث جلبت معها الموت والدّمار، وهي لقطات لا يمكن تجاوزها بسهولة دون التأمل فيها، وفهم المقاصد من المجيء بها في النصّوص الشِّعرية. وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في الوصول إلى حل المشكلة البحثية. وقد توصلت إلى عدة نتائج عدة منها: أنه لا يمكن إغفال دور الحركة في تشكيل الصّورة/اللّقطة من منظور الحركة، فالحركة فاعل يدل على حيوية الصّورة والقدرة على شحنها بالدّلالات العميقة، وتعبر عن التداعي في عقل القارئ لاستدعاء مخزونه الثّقافي للكشف المعرفي عن تشكّلات الصّورة عبر النّظر من زاوية حركة الكاميرا في رصد التّفاصيل.

الكلمات المفتاحية: الصورة، اللقطة، شعر عدنان الصائغ، ديناميكية اللقطة.

Abstract:

This study aimed to explore the topic of *image formations and shot dynamics*, highlighting the significant role of the shot as an essential narrative tool that conveys the details of a scene to the reader who did not witness it firsthand. The shot allows for a re-imagining of past events in the present, engaging the reader with pivotal moments in the history of the Iraqi people. These moments, immortalized in the poet's lines, reflect unforgettable stances and experiences, particularly the tragedies of death and destruction that have scarred Iraq's history. Such scenes cannot be overlooked without reflection, nor can their poetic inclusion be ignored without grasping their deeper significance. The study employed a descriptive-analytical approach to address the research problem. Among its key findings is that motion plays a crucial role in forming the image or shot, as movement energizes the image, imbuing it with profound semantic depth. It also evokes the reader's associative memory, drawing on their cultural reservoir to interpret image formations through the metaphorical lens of camera movement in capturing poetic detail.

Keywords: Image, Shot, Adnan Al-Sayegh's Poetry, Shot Dynamics.

المقدمة:

إنَّ لكل فن أدواته التعبيرية ووسائله الفنية، التي تمده بقيمته الجمالية. لذلك كان سر الكتابة الشعرية الكامن في الذات المبدعة بين المكتوب والمحسوس والمنطوق؛ من أهم العناصر التي يقام عليها المشهد الشعري، محاولاً به الشاعر أن يشكل ويبني حدثًا افتراضيًّا في الزمان والمكان، حيث اللون والحركة والمادة والخيال، معجونا بتلوينات الإمتاع والمؤانسة، فكثير من الشعراء حينما يكتبون القصيدة يشعرون أن هناك تشكيلًا بصريًا يتكون، وهذا ليس بجديد في النصوص الشعرية؛ إذ يمكن تتبع هذه الحالات التصويرية الدرامية في الشعر العربي منذ القدم، من خلال نماذج كثيرة منه، إلا أن الصورة الشعرية الجديدة التي تتسم بالجدية والحداثة، تجاوزت الصور التقليدية المحفوظة، واستطاعت الفنيات والتقنيات الجديدة أن تفتح مدارك التصوير السينمائي الذي أفاد الشعر العربي، من خلال تقنيات السينما الفنية في تشكيل مشاهد الصور الشعرية عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج، التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال إقحام صور جديدة النسج، بديعة التراكيب حتى تصبح الرؤية مكتملة[1].

كما أن الشعر يعتبر من الفنون الإنسانية الهادفة لقضية ما، والتي تتشكل من خلال ذلك تشكلا فنيا جماليا مدهشا بطريقة مبتكرة ومغايرة عن التعبير، وذات خصوصية وتفرد تثير الرضا والقبول في مجتمع القراء وأساليب التلقي، من وصف حدث أو شخص أو رصد لحركة ما، كما تعد الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة تجربة تسهم في إنتاج النص بأشكال متعددة تركز على الجانب البصري بكافة تمظهراته، فالنص بات فضاءً للمشاهدة والقراءة المفتوحة، ومن هنا جاء تعالقه مع الفنون الأدبية الحديثة، كالسينما، مرنا متفاعلا إلى حد التماهي فيها[2].

وهذا ما كان من توضيح في هذا البحث، الذي يرتكز إلى كثير من المواقف الوجدانية، ويعطي الشعر فيه حضورا فنيا رائعا لاسيما في محوري الصورة واللقطة، ولأن أبعاد الصورة السينمائية المتمثلة في الشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بزوايا النظر؛ لذلك سوف يتضمن هذا البحث متابعة تشكّلات الصّورة وحركيّة اللّقطة وذلك من خلال التطرق إلى الصّورة/اللّقطة من منظور الحركة وتقسيمها إلى عدة أقسام سوف يتضمنها هذا البحث.

---

[2] التقنيات السينمائية في شعر حسن السوسي: 5.

[1] تقانة اللقطة السنيمائية البعيدة وأثرها في بناء المشهد في القصيدة العربية المعاصرة: الشاعر حمد الدوخي أنموذجا: 3.

إشكالية الدراسة:

تتمثل إشكالية الدراسة في التطور المهم الذي طرأ على معظم الفنون الإنسانية، فالشعر مثلا من الفنون التي كانت تخضع للتأطير وحصر الإبداع بشكل كبير، ومع تنامي الفنون الأخرى ولا سيما السينما والتصوير وغيره، بدأ التداخل بين هذه الفنون والإنتاجات الشعرية الغزيرة التي يريد الشاعر دمجها بهذه التقانات التصويرية المبهرة، وهذا بدوره أحدث عدة مشكلات في تتبع ومجاراة هذا التطور، الأمر الذي دفع الباحث للتطرق إلى هذا العلم والمفهوم الواسع لكيفية تشكّل الصّورة وحركيّة اللّقطة.

تساؤلات الدراسة:

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1- ما ماهية اللقطة التتبعية من منظور الحركة؟
2- ما ملامح اللقطة البانورامية من منظور الحركة؟
3- ما مضمون اللقطة المنخفضة من منظور الحركة؟
4- ما ماهية اللقطة العالية من منظور الحركة؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1- بيان ماهية اللقطة التتبعيّة من منظور الحركة.
2- استعراض اللقطة البانورامية من منظور الحركة.
3- التطرق إلى اللقطة المنخفضة من منظور الحركة.
4- التطرق إلى ماهية اللقطة العالية من منظور الحركة.

أهمية الدراسة:

تنبثق أهمية هذه الدراسة من اختيار موضوعها الذي يستعرض إحدى أهم الجوانب الهامة من الفنون الإبداعية، وهي استفادة النصوص الشعرية من التقانات الحديثة في فنون الصورة والحركة والتي لعبت دورا مهما في شعر الشاعر عدنان الصائغ الذي يعتبر من رواد الشعر المعاصر. كما يمكن لهذه الدراسة أن تكون مرجعا مهما للدارسين والباحثين والمهتمين في هذا المجال الواسع من اللغة العربية. ومن شأن هذه الدراسة أن تفيد المكتبة العربية الزاخرة ببحر من المؤلفات والكتب والمعاجم التي تتعلق بهذا الشأن، وبالتالي يكون البحث إضافة مهمة لهذه المراجع والمصادر.

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي، الذي يصف الظاهرة كما هي لا كما ينبغي أن تكون، معللًا ظواهرها في جزئيات بحثية منتظمة في هيكلة بحثية مناسبة، ويبدأ الوصف باللغة وينتهي إلى نتائج خاصة.

حدود الدراسة:

تتمثل حدود الدراسة في دراسة تشكّلات الصّورة وحركيّة اللّقطة في شعر عدنان الصائغ.

هيكلية الدراسة:

- **المقدمة**
- **المبحث الأول:** اللقطة التتبعية
- **المبحث الثاني:** اللقطة البانورامية
- **المبحث الثالث:** اللقطة المنخفضة
- **المبحث الرابع:** اللقطة العالية
- **الخاتمة:** تشتمل على أهم النتائج ثم قائمة المصادر والمراجع.

تمهيد حول اللّقطة من منظور الحركة:

يتم التركيز في هذا الموضوع على حركة الكاميرا التي تتحرك نحو المشهد الشِّعري بطريقة تسلط الضّوء على الشّيء المراد نقله للقارئ، فالشّاعر وهو يرصد اللّقطة يتحرك بين مفاصل النصّ على وفق ترتيب النصّ الشِّعري، فهو لا ينقل معالم لصورة واحدة، بل مجموعة تكوينات تكون اللّغة أساس النّسيج في إخراجها بالشّكل النّهائي للقارئ، ذلك أنَّ **(ماهية الإنسان تقوم في اللّغة)**[1]، وعلى هذا الأساس فـ**(اللّغة تعتبر في التّصوير السّائد نوعًا من التّبليغ وتستعمل في المحادثات والمواعيد، وفي التفاهم عمومًا... ولكن اللّغة ليست هذا فقط وليست أولاً تعبيرًا صوتيًا ولغويًّا عما ينبغي تبليغه، إنَّها لا تنقل الظّاهر والمستور بوصفهما شيئًا مقصودًا في الكلمات والجمل فحسب، وإنَّما هي تحمل قبل كلّ شيء الموجود بوصفه موجودًا إلى المنفتح، فحيث لا توجد اللّغة، مثلما هو الأمر في الحجر، والنّبات والحيوان، لا يوجد هنا كذلك انفتاح الموجود، وتبعًا لذلك انفتاح لما هو غير موجود ولما هو فارغ)**[2]، واللّقطة هي نسيج من الكمات ترتبط فتنتج معنى، إذ تقوم هذه اللّقطة على تتبع الشّيء المراد تصويره، ولكن بطريقة يختفي معها ثبات المسافة لتكون الحركيّة هي الفاعل في هذا التصوير، فـ**(هي اللّقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحركها من**

[2] كتابات أساسيّة: 2/ 260.

[3] أصل العمل الفني: 146.

مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغير زاويتها)[1]، وهذه اللّقطة ترتبط بالتّغطية بشكل عام، حيث تغطية جميع الزوايا التي تنقل الفكرة للقارئ، **فـ(هو مصطلح يستخدم للتعبير عن عدد إعدادات الكاميرا لتغطية اللّحظة ذاتها)**[2]، وهذا يعني أنَّ تنميط هذه اللّقطة يستند إلى حركيّة الكاميرا بوصفها أساسًا في الكشف عن خصائص الصّورة/اللّقطة، ويتجلى هذا التنميط في أربعة تمظهرات، نعرضها في أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: اللّقطة التّتبعية

هي اللّقطة التي تتبع فيها الكاميرا الشّيء المراد تصويره من زوايا مختلفة ترصد كلّ نشاط داخل المكان أو الزّمان، و**(هي اللّقطة التي تتبع فيها الكاميرا شئياً ما)** [3]، ولهذا التّتبع وظائف لعلّ أهمها معرفة تفاصيل الشّيء المراد الكلام عنه ونقلها للقارئ بهدف تغطية معظم تفريعاته، ويظهر هذا التّوظيف في نصّ **(أحزاب)**، الذي يقول فيه:

لافتاتٌ تتقدمُ
بغابةٍ من الشّعاراتِ
اختلفوا
مَنْ يتقدمُ الأولَ؟
ثُمَّ تشابكوا بالأيدي
ثُمَّ بالهراوات
ثُمَّ..
سقطتِ اللافتات
ولم نرَ نحن المحتشدين على جانبي الطّريق
سوى غابةٍ من البنادق
تتقدمُ مشتبكةً
باتجاهنا... [4].

يبحث الشَّاعر عن كلّ ما يشدّ القارئ نحو نصّه فهو يوظف حركيّة الكاميرا للّقطة التتبعية التي يتم فيها متابعة اللافتات وما فيها من دلالات عميقة عند القارئ، ويوظف المجاز عند أول

---

[2] التّشكيل البصري في الشِّعر الحديث (1950–2004م): 240.
[3] أساسيات الإخراج السّينمائي: 96.
[4] التّشكيل البصري في الشِّعر الحديث (1950–2004م): 241.
[5] الأعمال الشِّعريّة/تأبط منفى: 29.

دخول للنصّ، ويعضده بالصّورة التّشبيهية، إذ تبدأ حركة الكاميرا مع اللافتات **(لافتاتٌ تتقدمُ)**، فكيف تتقدم اللافتات إن لم تكن هنالك حركة في اللّقطة، ثُمَّ يأتي بصورة التّشبيه البليغ **(بغابةٍ من الشّعاراتِ)**، والذي ينطوي على تداخل الحركات والجموع والشّعارات، ولكن بعد ذلك يكسر أفق التوقع عند القارئ؛ لأنَّ الخروج عن التّوقع وسيلة مهمة من وسائل الشِّعر[1]، في نقل مشهد ويتابع أحداثه عن بعد في توظيف اللقطات البعيدة **(اختلفوا/مَنْ يتقدمُ الأولَ؟/ثُمَّ تشابكوا بالأيدي/ثُمَّ بالهراوات/ثُمَّ../سقطتِ اللافتات)**، ويعمل بعد ذلك على تسليط الكاميرا على لقطة أخرى يتشابك فيها التشبيه **(ولم نرَ نحن المحتشدين على جانبي الطّريق/سوى غابةٍ من البنادق/تتقدمُ مشتبكةً /باتجاهنا)**، لتتحول اللافتات إلى بنادق متشابكة تبين الكم الذي ظل يلاحق الشّعب، فهو يقيم المشهد التّصويري على لقطات تبدو بعيدة وخارجية تتحكم في كلّ جمل النصّ لبيان ما يدور في الواقع السّياسي العراقي، كون الشّاعر والواقع **(وحدة دينامية بكلِّ ما لهذا التّعبير من معنى)**[2]، والذي كشفه العنوان **(أحزاب)**، وفي نصّ **(نقود الله)** يقول:

على رصيفِ شارعِ الحمراء
يعبرُ رجلُ الدِّين بمسبحتِهِ الطّويلةِ
يعبرُ الصّعلوكُ بأحلامِهِ الحافيةِ
يعبرُ السّياسي مفخّخاً برأسِ المال
يعبرُ المثقف ضائعًا
بين ساهو وحي السلّم
الكلُ يمرُّ مسرعاً ولا يلتفتُ
للمتسولِ الأعمى
وحدهُ المطرُ ينقّطُ على راحتِهِ الممدودةِ
باتجاهِ الله [3].

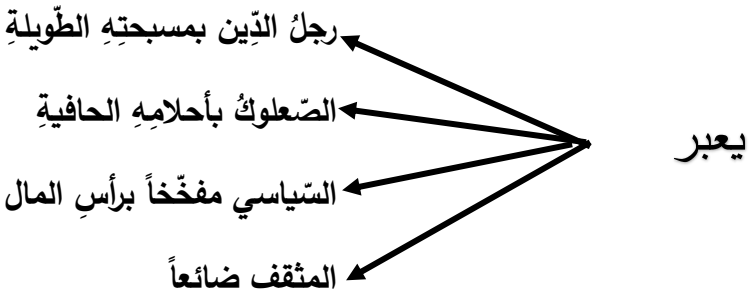
تبدأ حركة الكاميرا عندما تتبع حركيّة العبور في الشَّارع لـ(رجل الدِّين والصّعلوك والسّياسي والمثقف) على وفق سبق التّرتيب الذي اختاره الشَّاعر من ناحية التقديم، فالكاميرا في وضع الثّبات وهي ترصد الحركة التي جسدها الشَّاعر بالفعل **(يعبر)** الذي تكرر (أربع مرات)، ولكن اللّقطة تسير بشكل تتابعي عبر تكرار الفعل (يعبر):

---

[2] ينظر: أقنعة النصّ: 71.

[3] الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشِّعر خاصّة: 338.

[1] الأعمال الشِّعريّة/تأبط منفى: 31.



في هذا النصّ تحصل المفارقة عندما جمع بين **(رجل الدِّين/ الصّعلوك/ السّياسي/ المثقف)**، ثُمَّ يربطها بـ(المتسول) وكأنَّه مشهدي سردي بامتياز يحتوي على الشّخصيات والمكان والزّمان، وهكذا تبدو حركة الكاميرا في تتبع اللّقطة التي تجري بشكل حركي لا يعرف الاستقرار، فهي تتشكّل مع ملاحظة تركيز الشَّاعر على التكرار الاستهلالي للفعل في محاولة منه لشدّ القارئ لدلالات النصّ العميقة والكشف عنها، فـ**(التّكرار الاستهلالي يستهدف الضّغط على حالة لغويّة واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة)**[1]، ثُمَّ تعود الكاميرا بعد تحركها باتجاه **(المتسول الأعمى)**، والمضاف إليه هنا خلق مفارقة لزيادة تركيز القارئ على المتسول، والمطر يبدأ بالسّقوط على يديه كناية عن مُضمرات فـ**(المُضمَر نشاط عقلي يسعى فيه الفاعل/الشَّاعر/النّاثر إلى السّيطرة على الرّكائز الأساسيّة للنظام البنائي للوحدات اللّغويّة وغير اللّغويّة من "علامات وإشارات وإعلانات وقوانين"، للتخفي خلفها والتّستر على المعنى المبستر "المبطن" فيها، فيضمَر ويظهر، ولكن ما بين الأمرين توجد القصديّة/اللاقصديّة وهو بين المنطقتين يتغلغل)**[2]، يبدو أنَّ الشَّاعر لا يريد أن يخوض فيها ليوقف اللّقطة، على الرّغم من أنَّ **(المشهد يختص بحدث جزئي يتم في نفس المنظر وبين نفس الشّخصيات)** [3]، وفي نصّ **(نصوص رأس السّنة)** يقول:

كلَّ عامٍ
يقفُ بابا نوئيل
على بابِ الوطنِ
ويدقُّ
يدقُّ
لا أحد
الآباءُ بكّروا إلى مساطرِ الحرب
الأمهاتُ هرمنَ في القدورِ الفارغةِ

---

[2] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة: 186.

[3] بلاغةُ التّحُول النّصّي وسلطةُ التّأويل في الشِّعر العراقي المعاصر: 121.

[1] حرفيات السّينما: 258.

الجنرالاتُ ذهبوا إلى الإذاعةِ

يلقون الخطبَ والتّهنئات

والأطفالُ يئسوا

فناموا قرب براميلِ القمامةِ

يحلمون بهدايا

تليقُ بطفولاتهم المؤجلة [1].

يوظف اللّقطة التتبعية عندما يحول النصّ إلى لقطة متحركة بتوظيف ما يتم رصده من تفاصيل في النصّ، فهو يبدأ بمشهد عيد الميلاد، ولكن هنا يقف على باب الوطن وليس على باب النّاس **(كلَّ عامٍ/يقفُ بابا نوئيل/على بابِ الوطنِ /ويدقُّ/يدقُّ)**، فهو يوظف ما يتم تصوره في أذهان الناس كلّ عام جديد عن الفرح والسّرور، وهنا لم يطرق بابا نوئيل باب النَّاس بل طرق باب الوطن لو لم يفتح له أحد **(لا أحد)** والذي يحمل دلالات الضّياع والتّلاشي في وطن سيطر عليه الدّكتاتور، ثُمَّ تبدو تتابعية اللّقطة في **(الآباءُ بكّروا إلى مساطرِ الحرب)**، و**(الأمهاتُ هرمنَ في القدورِ الفارغةِ)**، و**(الجنرالاتُ ذهبوا إلى الإذاعةِ/يلقون الخطبَ والتهنئات)**، و**(الأطفالُ يئسوا/فناموا قرب براميلِ القمامةِ/يحلمون بهدايا/تليقُ بطفولاتهم المؤجلة)**، فهو يخوض في التّفاصيل لفضح النّظام القمعي في العراق عبر رصد تحركات النَّاس ضمن مشهد يرصد تفاصيل الحياة في ظل هذا الواقع الذي يعيشه الشّعب العراقي من قمع وتسلط وكبت، ويسلط الضّوء على لقطات من الطّفولة والذي يلتقي مع مشهد بابا نوئيل الذي ينتظره الأطفال كلّ عام دون جدوى لوجود النّظام القمعي الذي يسيطر على كلِّ الحريات ويصادرها حتَّى الطّفولة، فهو ينتقل من لقطة إلى لقطة أخرى.

[1] الأعمال الشِّعريّة/تأبط منفى: 73-74.

مشهد الآباء والأمهات والجدّات
1-الآباءُ بكّروا إلى مساطرِ الحرب
2-الأمهاتُ هرمنَ في القدورِ الفارغةِ
3- الجدّاتُ ذهبوا إلى الإذاعةِ/يلقون الخطبَ والتهنئات

مشهد الأطفال
1-والأطفالُ يئسوا/2-فناموا قرب براميلِ القمامةِ/
3- يحلمون بهدايا/4-تليقُ بطفولاتهم المؤجلة

وهو كما نلحظ هيمنة اللّقطة على حركيّة الأطفال أكثر منها على حركيّة الشّخصيات في النصّ، مما يبين أن النصّ استهدف بالأساس حركيّة الأطفال لإظهار الاضطهاد في وطن الدّكتاتور.

المبحث الثاني: اللّقطة البانوراميّة

قد تتحرك الكاميرا باتجاه اليمين واليسار ذهابًا وإيابًا لرصد لقطة مشهدية ضمن مقتربات النصّ، تهدف لإظهار خصائص اللّقطة، وتعرّف اللّقطة البانورامية بأنها اللّقطة التي تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليمين لليسار وبالعكس في رصد للشيء المراد تصويره [1]، ويتجلى ذلك في نصّ **(أبعاد)** الذي نستشعر حركة الكاميرا به في ملاحقة اللّقطة بين الدّاخل والخارج ذهابًا وإيابًا وبذات المكان الذي تتحرك فيه الشّخصيات:

أمامَ النّافذةِ
طفلٌ يلحسُ البوظا
ملتذًّا،
بلسانهِ الأبلق
خلفَ النّافذةِ
رجلٌ يلحسُ فخذَ السّكرتيرةِ الشّقراء
بنظراتِهِ الشّرهةِ
داخلَ النّافذةِ
مخبزٌ قميءٌ يلحسني
مختبئاً، خلف ثقوبِ جريدتهِ
.....
.....

[1] ينظر: التّشكيل البصري في الشّعر الحديث (1950-2004م): 242.

تسقطُ البوظا

على الرّصيفِ

فيبكي الطّفلُ

تسوّي الفتاةُ تنورتها

– خلف الآلةِ الكاتبةِ –

فيرتبكُ الرّجلُ

تعصفُ الرّيحُ بالجريدةِ

فيطيرُ الحمامُ

لكنَّ النّافذةَ

تبقى مفتوحة [1].

تتحرك اللّقطة بين لقطة تذهب باتجاه اليمن واليسار **(أمام النّافذة–داخل النافذة–خارج النّافذة)**، في حركة بانورامية تتبع المشهدين في الدّاخل والخلف والخارج:

أمامَ النّافذةِ	خلفَ النّافذةِ	داخلَ النّافذةِ
طفلٌ يلحسُ البوظا ملتذاً، بلسانهِ الأبلق ——————— تسقطُ البوظا على الرّصيفِ فيبكي الطّفلُ	رجلٌ يلحسُ فخذَ السّكرتيرةِ الشّقراء بنظراتِهِ الشّرهةِ ——————— تسوّي الفتاةُ تنورتها – خلف الآلةِ الكاتبةِ – فيرتبكُ الرّجلُ	مخبرٌ قميءٌ يلحسني مختبئاً، خلف ثقوبِ جريدتهِ ——————— تعصفُ الرّيحُ بالجريدةِ فيطيرُ الحمامُ

هذا المشهد ومثلما نلحظ أن الكاميرا تتحرك بانوراميًا بين **(الأمام والخلف والدّاخل)** لكشف ما يريد الشّاعر تسطيره عن واقع العراق البوليسي في فترة الدّكتاتور، الذي لم يعرف غير الطّرق البوليسيّة سبيلاً للتعامل مع شعبه، الذي قدر له في ظرفه آنذاك أن يزخر تحت هذه التّصرفات التي تمثل حالة من القسوة غير المبررة على شعب عانى كلّ الحروب والويلات عبر مراحل التّاريخ فيصادف أن يعيش الشّارع هذه الويلات، فالشّاعر يستدعي مشهد الطّفل في الخارج، ومشهد السّكرتيرة والرّجل في الخلف، ومشهد المخبر السّري في الدّاخل، فكيف وصل المخبر إلى داخل النّافذة ولماذا جمع الشّاعر هذه المتضادات داخل اللّقطة؟، ربما يكون من أجل اختراق الحجب، فـ**(يدخل التّضاد في النصّ**

[2] الأعمال الشّعريّة/تحت سماء غريبة: 192.

ويخترق الزّمن ليمارس سلطته عليه وعلى القارئ من أجل تعرية الواقع والكشف عن مساوئه التي علقت به بفعل السّياسة التي مارست الكبت على الشَّاعر والقارئ، فهب الشَّاعر باحثًا عن الخلاص عبر تمزيق الأزمنة، وتعرية الزّمن الواقع بيد (السّياسي /أو/ الحاكم)، الذي مارس سلطته على الزّمن بوسائل عمل الشَّاعر على تعريته)[1]، وفي نصّ **(رماد الصّدفة)** وهو نصّ من النّصوص الطّويلة نسبيًا في قصيد النّثر في الشِّعر العراقي المعاصر يقول:

حسناً، سأخرجُ من وحدتي
لكن،
إلى أين؟
.... أدونيس ....
.....
إلى أين ترحلين..
يتبعكِ بكاءُ الشّوارعِ، وغربةُ القدّاحِ الأبيضِ
وندمُ روحي..
إلى أين تهربين.. من قصائدي
وهي تلاحقكِ في كلِّ مكانٍ
إلى أين تمضين بشعركِ الطّويلِ
بعيداً عن فوضى أصابعي
كيف تكحّلين رموشَ عينيكِ الواسعتين
بلا مرايا عيوني
وكيف تطفئين ضوءَ غرفتكِ..، لتنامي
ونجومُ آهاتي على شباكِكِ لمْ تنمْ بعدُ
ماذا سأقولُ للشوارعِ، حين تسألني، غداً،
عن حفيفِ خطواتكِ
ماذا سأقولُ لذكرياتي، حين تبكيكِ في منتصفِ اللّيالي الموحشةِ
ماذا سأقولُ للمصطبات، حين ترى ظلي وحيدًا
متكئًا على شيخوخةِ اليوكالبتوس
يتأملُ تساقط أوراق الخريف

[1] بلاغة الكتابة على رقع الطّين النّصُّ الغارق فِي التّفكير فِي الشِّعر العراقِي المُعاصر: 302.

ويحصي كمْ بقي له: من الأحلامِ والسّنواتِ والبكاءِ...

سأحملُ هذهِ الحرقةَ التي تتركينها،

وأجوبُ المدنَ إلى أين أمضي بذكرياتكِ؟

أجوبُ الباراتِ عمَنْ يطفئني؟

أسائلُ العرّافاتِ عن سرِّ رمادكِ الذي يتوهجُ؟

أبوحُ للأصدقاءِ لنْ أكابرَ هذه المرة

أتعلّق بالبريدِ لا عنوان لجنونكِ وحزني

ألاحقُ الباصاتِ مقعدكِ فارغٌ أبدًا

أتفرسُ في وجوهِ الفتياتِ كلهنَّ يحملنَ ملامحكِ، ولكنْ أينَ أنتِ...؟

أعرفُ أننا، ربما سنلتقي ذات يوم

أجل سنلتقي ذاتَ يومٍ

هكذا مصادفةً..

هكذا بكلِّ برودِ المصادفاتِ، وبكلِّ هولها وجنونها

مصادفةً سأقولُ: لكِ أنَّ الحياة....

صدفةٌ كبيرةٌ

صدفةٌ غبيةٌ

صدفةٌ رائعةٌ

صدفةٌ لا معقولةٌ

إياكِ أنْ تفكري بها بعقلٍ يا مجنونتي!

ربما سنلتقي..

في مصعدٍ مزدحمٍ أو فارغٍ إلاّ من وجيبِ أنفاسنا المتلاطمةِ

وأنتِ تصعدين باصَ الحبِّ

وأنا أنزلُ..

وأنت تفتشين عن رقمٍ كرسيكِ

في قاعةِ المسرحِ المظلمةِ

وأنا أفتشُ عن رقمِ ضياعي

وأنتِ تستعيرين كتابي من موظفةِ المكتبةِ

وأنا استعيرُ نظرةً منكِ

وراءَ زجاجِ الزّعلِ المضبّبِ

.....

.....

أعرفُ أننا سنلتقي ذات يوم

مثلما افترقنا، صدفةً في صدفةٍ في صدفةٍ

ولكن بعد كلِّ هذا الغيابِ

بعد كلِّ نوافيرِ الحرقةِ المتفجرةِ في أحواضِ بكائي

أقادرٌ أنا ثانيةً أن أمسكَ لجامَ قلبي الصاهلِ

في براري حبكِ الشّاسعة [1].

يجوب الشَّاعر عالم السّؤال بحثًا عن جواب من امرأة اعتمد الصّدفة معها **(رماد الصّدفة)**، الذي ينتظر أن يتحول إلى واقع بعد أن ذهبت به الرّيح بعيدًا ولا لقاء إلاَّ في النصّ، وهنا يبدو أنَّ النصّ يتحرك في مدار اللّقطة البانوراميّة في اتجاه المحور **(المرأة/الشَّاعر)** وحركتهما، فهي عندما تتحرك من مكان إلى آخر يتبعها بملاحقة تصور كلّ حركة لها بدقة، فهو يتبعها ويدور في فلك حركتها ذهابًا ومجيئًا في بيان ملاحقة المرأة في كلِّ مكان هي تتواجد فيه، ويبدأ النصّ بسلسلة من الأسئلة لا يريد لها الشَّاعر ان تنتهي حتَّى لا يتوقف عن ملاحقتها:

حسناً، سأخرجُ من وحدتي

لكن،

إلى أين؟

.... أدونيس ....

.....

إلى أين ترحلين..

يتبعكِ بكاءُ الشّوارعِ، وغربةُ القدّاحِ الأبيضِ

وندمُ روحي..

إلى أين تهربين.. من قصائدي

وهي تلاحقكِ في كلِّ مكانٍ

إلى أين تمضين بشعركِ الطّويلِ

بعيداً عن فوضى أصابعي

[1] الأعمال الشِّعريّة/مرايا لشعرها الطّويل: 329-331.

كيف تكحّلين رموشَ عينيكِ الواسعتين

بلا مرايا عيوني

وكيف تطفئين ضوءَ غرفتكِ..، لتنامي

ونجومُ آهاتي على شباكِكِ لمْ تنمْ بعدُ

ماذا سأقولُ للشوارعِ، حين تسألني، غدًا،

عن حفيفِ خطواتكِ

ماذا سأقولُ لذكرياتي، حين تبكيكِ في منتصفِ اللّيالي الموحشةِ

ماذا سأقولُ للمصطبات، حين ترى ظلي وحيدًا

متكئاً على شيخوخةِ اليوكالبتوس

يتأملُ تساقط أوراق الخريف

ويحصي كمْ بقي له: من الأحلامِ والسّنواتِ والبكاءِ...

سأحملُ هذهِ الحرقةَ التي تتركينها،

وأجوبُ المدنَ إلى أين أمضي بذكرياتكِ؟

أجوبُ الباراتِ عمَنْ يطفئني؟

أسائلُ العرّافاتِ عن سرِّ رمادكِ الذي يتوهجُ؟

أبوحُ للأصدقاءِ لنْ أكابرَ هذه المرة

أتعلّق بالبريدِ لا عنوان لجنونكِ وحزني

ألاحقُ الباصاتِ مقعدكِ فارغٌ أبداً

أتفرسُ في وجوهِ الفتياتِ كلهنَّ يحملنَ ملامحكِ، ولكنْ أينَ أنتِ...؟.

أعرفُ أننا، ربما سنلتقي ذات يوم

أجل سنلتقي ذاتَ يومٍ

هكذا مصادفةً..

هكذا بكلِّ برودِ المصادفاتِ، وبكلِّ هولها وجنونها

مصادفةً سأقولُ: لكِ أنَّ الحياة....

صدفةٌ كبيرةٌ

صدفةٌ غبيةٌ

صدفةٌ رائعةٌ

صدفةٌ لا معقولةٌ

إياكِ أنْ تفكري بها بعقلٍ يا مجنونتي!

ربما سنلتقي..

في مصعدٍ مزدحمٍ أو فارغٍ إلاّ من وجيبِ أنفاسنا المتلاطمةِ

وأنتِ تصعدين باصَ الحبِّ

وأنا أنزلُ..

وأنت تفتشين عن رقمِّ كرسيكِ

في قاعةِ المسرحِ المظلمةِ

وأنا أفتشُ عن رقمِ ضياعي

وأنتِ تستعيرين كتابي من موظفةِ المكتبةِ

وأنا استعيرُ نظرةً منكِ

وراءَ زجاجِ الزّعلِ المضبّبِ

.....

.....

أعرفُ أننا سنلتقي ذات يوم

مثلما افترقنا، صدفةً في صدفةٍ في صدفةٍ

ولكن بعد كلِّ هذا الغيابِ

بعد كلِّ نوافيرِ الحرقةِ المتفجرةِ في أحواضِ بكائي

أقادرٌ أنا ثانيةً أن أمسكَ لجامَ قلبي الصاهلِ

في براري حبكِ الشّاسعة [1].

يبدأ الشَّاعر بسلسة من الأسئلة ولا يتوقف عند سؤال **(1- سؤال/عن وجهة رحلتها) (إلى أين ترحلين../يتبعكِ بكاءُ الشّوارعِ، وغربةُ القدّاحِ الأبيضِ/وندمُ روحي..)**، و**(2- سؤال/مكان هروبها)** كما هو يتخيل **(إلى أين تهربين.. من قصائدي/وهي تلاحقكِ في كلِّ مكانٍ)**، وينتقل إلى مرحلة الأسئلة ولكن عن المفاتن الأنثوية (3- **سؤال/عن وجهة المضي) (إلى أين تمضين بشعركِ الطّويلِ/بعيداً عن فوضى أصابعي)**، و**(4- سؤال/ الكحل) (كيف تكحّلين رموشَ عينيكِ الواسعتين/بلا مرايا عيوني)**، و(5- **سؤال/إطفاء النّور) (وكيف تطفئين ضوءَ غرفتكِ..، لتنامي/ونجومُ آهاتي على شباكِ لمْ تنمْ بعدُ)**، و**(6- سؤال/الشّوارع)** تدخله لقطة منخفضة تسلط الكاميرا على تساقط أوراق الخريف **(ماذا سأقولُ للشوارعِ، حين تسألني، غداً،/عن حفيفِ خطواتكِ)**

[1] الأعمال الشِّعريّة/مرايا لشعرها الطّويل: 329-331.

و(7- سؤال/الذّكريات) **(ماذا سأقولُ لذكرياتي، حين تبكيكِ في منتصفِ اللّيالي الموحشةِ)**، و(8- سؤال/المصطبات) **(ماذا سأقولُ للمصطبات، حين ترى ظلي وحيداً/متكئًا على شيخوخةِ اليوكالبتوس/يتأملُ تساقط أوراق الخريف/ويحصي كمْ بقي له: من الأحلامِ والسّنواتِ والبكاءِ...)**، ثُمَّ يتوقف الإغراق في الأسئلة للمرأة ويتجه إلى الكلام عن ذاته، و**(9- سؤال الآخر/العرافات) (سأحملُ هذهِ الحرقةَ التي تتركينها/وأجوبُ المدنَ إلى أين أمضي بذكرياتكِ؟/أجوبُ البارات عمَنْ يطفئني؟/أسائلُ العرّافاتِ عن سرِّ رمادكِ الذي يتوهجُ؟/أبوحُ للأصدقاءِ لنْ أكابرَ هذه المرة/أتعلّق بالبريدِ لا عنوان لجنونكِ وحزني/ألاحقُ الباصاتِ مقعدكِ فارغٌ أبدا/أتفرسُ في وجوهِ الفتياتِ كلهنَّ يحملنَ ملامحكِ)**، ثُمَّ يعود لـ**(10- سؤال/المرأة-وجوابه) (ولكنْ أينَ أنتِ؟../أعرفُ أننا، ربما سنلتقي ذات يوم/أجل سنلتقي ذاتَ يومٍ/هكذا مصادفةً../هكذا بكلِّ برودِ المصادفاتِ، وبكلِّ هولها وجنونها)**، ثُمَّ يسلط الكاميرا المتحركة وبطريقة الذّهاب والرّجوع في المكان نفسه، **(المكان/المصعد) (ربما سنلتقي../في مصعدٍ مزدحمٍ أو فارغٍ إلاّ من وجيبِ أنفاسنا المتلاطمةِ/وأنتِ تصعدين باصَ الحبِّ/وأنا أنزلُ..)**، و**(المكان/قاعة المسرح) (وأنت تفتشين عن رقمِ كرسيكِ/في قاعةِ المسرحِ المظلمةِ)**، و**(المكان/المكتبة) (وأنا أفتشُ عن رقمِ ضياعي/وأنتِ تستعيرين كتابي من موظفةِ المكتبةِ/وأنا استعيرُ نظرةً منكِ/وراءَ زجاجِ الزّعلِ المضبّبِ)**، وهذا يعني أنَّ المكان الفني له قيمة دلاليّة في اللّقطة، ذلك **(إنَّ صلة المكان الفني القائم في النص باللّغة هي صلة ترجمة إلى أنساق مكونة من رموز وإشارات تنهض على غرار أنساق أخرى تم التّواضع بخصوصها)**[1]، لنشاهد في خضم هذه التّفاصيل كيف أن الكاميرا تتحرك باتجاهات تحاول أن تخرج بتفاصيل حياة المرأة، والشّاعر يتابع كلّ هذه التّفاصيل مثل ظل المرأة وهذه الأسئلة وتوظيف المكان ناتج عن تحرك واعي وبمقصديه من الشّاعر **(للدلالة على توجه الوعي نحو موضوعه، أو نمط العلاقة التي تربط بين الوعي بمضمون ظاهرة ما)**[2].

المبحث الثالث: اللّقطة المنخفضة

تتحرك هنا الكاميرا بطريقة احترافية، **فهي اللّقطة التي تتجه عدسة الكاميرا فيها من أسفل إلى أعلى في تصوير الشّيء المراد التركيز عليه**[3]، وهذه تخلق قدرة على شدّ انتباه القارئ نحو الشّيء المرتفع، ويتجلى هذا في نصّ **(دبابيس)** الذي يقول فيه:

النّجوم، التي يتوهمها المطبعيُّ، حروفاً متناثرةً على أديمِ اللّيل.
النّجوم، التي يراها المدفعيُّ، دموعَ الأراملِ التي سيخلّفها بعد كلِّ قذيفة

---

[2] البداية في النصّ الرّوائي: 48.

[3] القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللّغة: 3.

[1] ينظر: التّشكيل البصري في الشّعر الحديث (1950-2004م): 243.

النّجوم، التي يحسوها السكّيرُ، حبيباتٍ طافيةً من الذكرياتِ المرّة
النّجوم، التي يتلمّسها السّجينُ، سجائرَ مطفأةً في جلدهِ
النّجوم، التي تمسحها العاهرةُ، بقايا الفحولاتِ المنطفئةِ بين فخذيها
النّجوم، التي يتأمّلها العابدُ، رذاذَ ماءِ الوضوءِ
على سجادةِ الكون
النّجوم...
دموعنا المعلّقةُ بالدبابيسِ في ياقةِ السّماء
ترى أين تختفي
عندما تفتحين نافذتكِ.. في الصّبا [1].

يوظف الشَّاعر اللّقطة المتحركة المنخفضة التي ترصد حركة النّجوم من الأسفل إلى الأعلى، في كلِّ مرة تتبدل الشّخصيات. فهو يناور بتفاوت الرّؤية وثبات النّجوم، ضمن تكرار استهلالي لزومي يهيمن بوضوح على النصّ، في نسق يعكس ما يريد الشَّاعر إيصاله إلى القارئ، من خلال تساوق اللّقطة المنخفضة مع الصّورة التّشبيهية التي هيمنت بشكل كلّيّ على النصّ، ويعد التّشبيه من **(أبرز أنواع التّصوير اطرادًا في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذّاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكلِّ شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير)**[2]، ويمكن رصد الصّورة بالجدول:

ثبات المشبه	المشبه به
النّجوم	**التي يتوهمها المطبعيُّ، حروفاً متناثرةً على أديمِ اللّيل**
النّجوم	**التي يراها المدفعيُّ، دموعَ الأرامِلِ التي سيخلّفها بعد كلِّ قذيفة**
النّجوم	**التي يحسوها السكّيرُ، حبيباتٍ طافيةً من الذّكرياتِ المرّة**
النّجوم	**التي يتلمّسها السّجينُ، سجائرَ مطفأةً في جلدهِ**
النّجوم	**التي تمسحها العاهرةُ، بقايا الفحولاتِ المنطفئةِ بين فخذيها**
النّجوم	**التي يتأمّلها العابدُ، رذاذَ ماءِ الوضوءِ على سجادةِ الكون**
النّجوم	**دموعنا المعلّقةُ بالدبابيسِ في ياقةِ السّماء**

[2] الأعمال الشِّعريّة/تحت سماء غريبة: 185.
[1] خصائص الأسلوب في الشّوقيات: 142.

فالتّنوع في توظيف الشّخصيات أسهمت في خلق كلّ هذه الصّور التّراكمية أو العنقودية **(المطبعي/المدفعي/السّكير/السّجين/العاهرة/العابد/نحن)**، فالشّاعر يرصد النّجوم بعيون هذه الشّخصيات، فكلّ يرى النّجوم بما تشتهي نفسه، وهذا تخلقه حركة الكاميرا في كلِّ صورة تشبيهية من أسفل إلى أعلى، بهدف الكشف عن مُضمرات هذه الشّخصيات وما ينقصها في الواقع، وفي نصّ **(في أنظاركِ)** يقول:

في ليالي الحربِ الطّويلةِ
تبدو السّماءُ أحياناً، بلا نجومٍ ولا ذكرياتٍ
نلقي شِباكَ الأرقِ
في بحيرةِ الأحلامِ الاصطناعية
نترقبُ ما يعلقُ فيها...
تتقافزُ الأسماك أمامكَ
تتقافزُ الدّقائقُ والمدنُ والنّساءُ والأصدقاءُ والثّكناتُ والأسلاكُ
والقصائدُ والأشجارُ والطرقاتُ والألغام
ما من شيءٍ في شِباككَ الفارغةِ...
لا البحرُ يكفُّ عن لا مبالاتهِ
ولا الشِّباكُ ترحمُ جوعَكَ..
ولا اللّيلُ أيضًا، ولا الشايُ، ولا الشجارُ المفتعلُ، ولا مقهى الخضراء، ولا جبالُ حمرين، ولا نوباتُ الحراسةِ، ولا مواويلُ مطربِ السَرِيةِ، ولا قصائدُ طرفة بن العبد، ولا الطّهي، ولا ترقبُ أيام إجازتكَ، ولا أغاني لوركا، ولا حكمةُ اتونابشتم، ولا المذياعُ، ولا...
ما الذي تفعله إذن؟
كي تنامَ...؟
ما من مرفأ
يا مركبَ روحي الهائم
أخذتها إلى عري البحر
وزرقةِ الأمواجِ العاتيةِ...
فسحبتني إلى السّواحل الضّيقة
..... [1].

[1] الأعمال الشِّعريّة/مرايا لشعرها الطّويل: 385-386.

في هذا النصّ تبدأ حركة الكاميرا في التقاط الصّور عندما يتذكر مشاهد اللّيالي في سماء الحرب **(في ليالي الحربِ الطّويلةِ)**، وهنا يركز حركة الكاميرا على السّماء من أسفل، حيث هو يتواجد في ساحة الحرب، إلى أعلى حيث السّماء التي يغطها الظّلام والدّخان ورائحة الموت التي خلقتها الحرب **(تبدو السّماءُ أحياناً، بلا نجومٍ ولا ذكرياتٍ)**، وهو يصور السّماء وقد خلت من النّجوم لبيان حلكة السّماء، ثُمَّ يكسر جمود السّواد والقلق بسلسلة من الذّكريات **(نلقي شِباكَ الأرقِ/في بحيرةِ الأحلامِ الاصطناعية/ نترقبُ ما يعلقُ فيها.../تتقافزُ الأسماك أمامكَ/تتقافزُ الدّقائقُ والمدنُ والنّساءُ والأصدقاءُ والثّكناتُ والأسلاكُ/والقصائدُ والأشجارُ والطرقاتُ والألغام)**، وبعد هذا العرض لهذه التّفاصيل، يخرج الشّاعر وهو فارغ الشّباك من العودة للماضي، في سلسلة نفي لا يريد لها الشّاعر أن تنتهي **(ما من شيءٍ في شِباككَ الفارغةِ.../لا البحرُ يكفُّ عن لا مبالاتهِ/ولا الشِّباكُ ترحمُ جوعَكَ../ولا الليلُ أيضًا، ولا الشايُ، ولا الشجارُ المفتعلُ، ولا مقهى الخضراء، ولا جبالُ حمرين، ولا نوباتُ الحراسةِ، ولا مواويلُ مطربِ السَريةِ، ولا قصائدُ طرفة بن العبد، ولا الطّهي، ولا ترقبُ أيام إجازتكَ، ولا أغاني لوركا، ولا حكمةُ اتونابشتم، ولا المذياعُ، ولا...)**، ثُمَّ يتساءل ويستدعي المرأة المعشوقة **(ما الذي تفعله إذن؟/كي تنامَ..؟/ما من مرفأ/يا مركبَ روحي الهائم/أخذتها إلى عري البحر/وزرقةِ الأمواجِ العاتيةِ.../فسحبتني إلى السّواحل الضّيقة)**، فهو في هذا اللّيل الحالك لا يريد لما يضيئها أن يتوقف لذلك يستغرق في التّفاصيل والذّكريات مع المرأة دون ملل، والكاميرا مسلطة إلى الأعلى وتعود للأسفل لحظة الاستدعاء والتّذكر، وفي نصّ **(المحذوف من رسالة الغفران)** وهو من النصوص الطّويلة نسبيًا يقول:

مستلقياً على ظهري
أحدّقُ في السَّماءِ الزّرقاء
وأحصي كمْ عددَ الزّفراتِ التي تصعدُ إلى الله كلَّ يومٍ
وكم عددَ حبات المطر التي تتساقطُ من جفنيهِ
أديرُ قرصَ الهاتفِ
وأطلبهُ
تردُّ سكرتيرتهُ الجميلةُ
إنه مشغولٌ هذه الأيام
إلى أذنيهِ
بتقليبِ عرائضكم التي تهرأتْ من طولِ تململها في المخازن
يا سيدتي أريدُ رؤيتَهُ ولو لدقيقةٍ واحدةٍ
ما منْ مرة

طلبتهُ

وردَّ علي

أريدُ أن أسألَهُ قبلَ أنْ أودّعَ حياتي البائسة

وقبل أنْ يضعَ فواتيرَهُ الطويلةَ أمامي:

يا إلهي العادل

أمن أجلِ تفاحةٍ واحدةٍ

خسرتُ جنانَكَ الواسعةَ

أمن أجلِ أن يسجدَ لي ملاكٌ واحدٌ

لم يبقَ شيءٌ في التاريخ إلاَّ وركعتُ أمامه

.....

يا أبانا...

يا أبانا الرّحيم

أعرف أنكَ لنْ تضحكَ على ذقوننا مثلهم

لكني مهانٌ ويائس

أريدُ شبرًا من هذه الأرضِ الواسعةِ أضعُ عليه رأسي ونعالي وأنام

أريد رغيفًا واحدًا من ملايين السّنابل التي تتمايس أمامي كخصورِ

الراقصات

.....

.....

أجلسُ أمامَ بابِ مسجدِ الكوفة

أجلسُ أمامَ كنيسةِ لوند

أجلسُ أمامَ حائطِ المبكى

أجلسُ أمامَ معبدِ بوذا

ضاغطًا راحتي على ركبتي

وأحصي كمْ يصعدون، ظهورَنا المحدودبةَ كالسَّلالم

وكم ينزلون

ومع هذا

لا أحد يلتفتُ إلى دموعنا المنسابةِ كالمزاريب

أريدُ أن أصعدَ يومًا إلى ملكوته

لأرى..

إلى أين تذهبُ غيومُ حشرجاتنا

وهذه الأرض التي تدور

بمعاركنا وطبولنا وشتائمنا واستغاثاتنا

منذ ملايين السّنين

ألمْ توقظْهُ من قيلولتِهِ الكونيةِ

ليطلَّ من شرفتِهِ

وينظر لنا

مَنْ يدري

ربما سئمَ من شكوانا

فأشاحَ بوجههِ الكريم

ونسينا إلى الأبد.

أحلمُ أن أركلَ الكرةَ الأرضيةَ بحذائي المثقوب

ولا أدعها تسقطُ

حتَّى أعيدها إليه

كي يجيبني

بعيدًا عن جمهرةِ المفسرينِ والدّراويش والوعّاظ:

إذا كنتَ وحدكَ مالكَ الغيب..

ولمْ تفشِ أسرارَكَ لأحدٍ

فكيف علمَ إبليس

بأني سأعيثُ في الأرضِ فسادًا

.....

وإذ كنتَ حرمتني

من دمِ العنقودِ

فلماذا أبحتهُ لغيري

.....

وإذا كان الأشرارُ لمْ يصعدوا إلى سفينةِ نوح

وغرقوا في البحرِ

فكيفَ امتلأتِ الأرضُ بهم ثانيةً

.....

وإذا السَّماء انشقّتْ، وأذِنتْ لربها وحُقّتْ، وإذا الأرضُ مُدّتْ، وألقتْ ما فيها وتخلّتْ..

فأين ستذهب لوحات فان كوخ،

وقصائد المتنبي،

ومسرحيات شكسبير،

ونهج البلاغة،

وسمفونيات موزارت

وما الذي سنجده في متاحفِ الجنة..

.....

وإذا كنتُ سأجدُ في فراديسك الواسعة

حبرًا

وخمرًا

وصفصافًا

فهل أستطيعُ نشرَ قصائدي

دونَ أن تمرَّ على رقيبٍ

.....

وإذا أنكحتني

عشرةَ آلافِ حورية عين....

فماذا ستترك لحبيبتي

و.....

و.....

.....[1].

في نصّ **(المحذوف من رسالة الغفران)** تتحرك الكاميرا من أسفل إلى أعلى، حيث الشَّاعر مستلقيًا ينظر إلى السّماء لتبدأ الكاميرا بالتحرك ورصد التّفاصيل، ويفاجئنا الشَّاعر أنَّ هنالك محذوفًا

[1] الأعمال الشِّعريّة/تأبط منفى: 108-111.

في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري لم يتجرأ على قوله، وهنا يتجرأ الشَّاعر على القول، هنالك ذهب المعري إلى عالم الآخرة والتقاء بالشّعراء وخاطبهم بالسّؤال وهم يجيبون عن أسئلته، وهنا الشَّاعر يسأل جملة من الأسئلة ولكن ليس للمخلوق كما فعل المعري بل للخالق وهي أسئلة من المحرمات التي لا يجوز للمخلوق الجراءة على أن تطرح بهذه الكيفية التي طرحت في النصّ، فهنالك رسالة الغفران والمعري وهنا المحذوف من رسالة الغفران وعدنان الصَّائغ، ولكن لا يسأل الشّعراء بل يسأل الخالق جل شأنه، فيبدأ الشَّاعر بالوصف **(مستلقياً على ظهري/أحدّقُ في السماءِ الزرقاء/وأحصي كمْ عددَ الزفراتِ التي تصعدُ إلى الله كلَّ يومٍ/وكم عددَ حبات المطر التي تتساقطُ من جفنيهِ)**، فهو هنا يصف نفسه بأنَّه **(مستلقي/ويحدق/ويحصي)**، ثُمَّ ينتقل بصورة مفاجئة إلى الاتصال بالذّات المُقدّسة مما يفسر أن في النصّ نفس الشَّرك بالخالق عند أول لقاء مع النصّ **(أديرُ قرصَ الهاتفِ/وأطلبهُ/تردُّ سكرتيرتهُ الجميلةُ/إنه مشغولٌ هذه الأيام/إلى أذنيهِ/بتقليبِ عرائضكم التي تهرأتْ من طولِ تململها في المخازن/يا سيدتي أريدُ رؤيتَهُ ولو لدقيقةٍ واحدةٍ/ما منْ مرةٍ/طلبتهُ/وردَّ علي/أريدُ أن أسألَهُ قبلَ أنْ أودّعَ حياتي البائسة/وقبل أنْ يضعَ فواتيرَهُ الطويلةَ أمامي)**، فهو ينتقل من واقع إلى واقع آخر، من عالم الدُّنيا إلى عالم الآخرة، ولكنه يتجاوز الخطوط الموضوعة له إلى مخاطبة الذّات المُقدّسة عبر تصور وسيلة الاتصال التي تتم عبر الهاتف، وإن هنالك سكرتيرة ترد على هذا الاتصال؛ ليبدأ بالأسئلة التي عجز المعري عنها، لأنَّها على صيغة الاعتراض على الخالق عن طرحها السّؤال الأوّل عن التفاحة التي أخرجت آدم من الجنة **(يا إلهي العادل/أمن أجلِ تفاحةٍ واحدةٍ/خسرتُ جنانَكَ الواسعة)**، والسّؤال الثَّاني الذي يمثل سجود الملائكة التكريمي لآدم **(أمن أجلِ أن يسجدَ لي ملاكٌ واحدٌ/لم يبقَ شيءٌ في التّاريخ إلا وركعتُ أمامه)**، ثُمَّ ينتقل للتوسل بالربّ الرّحيم عبر النّداء والدُّعاء على طريقة أهل المسيح الذين خاطبهم المعري كثيرًا في أشعاره ومنها **(سقط الزّند) (يا أبانا.../يا أبانا الرّحيم/أعرف أنكَ لنْ تضحكَ على ذقوننا مثلهم/لكني مهانٌ ويائس/أريدُ شبرًا من هذه الأرضِ الواسعةِ أضعُ عليه رأسي ونعالي وأنام/أريد رغيفًا واحدًا من ملايين السّنابل التي تتمايس أمامي كخصورِ الرّاقصات)**، وهنا **يأتي بصورة تشبيهية جديدة عندما شبه تمايس السّنابل بخصور الرّاقصات، وهي صورة لم تكن معروفة عند الشّعراء السّابقين باعتقادي**، ثُمَّ يضغط على التّكرار في النصّ، **فـ(التّكرار ظاهرة أسلوبيّة، وتقنية من تقنيات التّعبير الأدبي الذي يعمل على خلق إيقاع موسيقي داخل وحدة النصّ البنائي)**[1]، وينتقل بوساطته إلى الصّورة التّشبيهية عبر الضّغط على الصّورة بطريقة التّكثيف **(أجلسُ أمامَ بابِ مسجدِ الكوفة/أجلسُ أمامَ كنيسةِ لوند/أجلسُ أمامَ حائطِ المبكى/أجلسُ أمامَ معبدِ بوذا/ضاغطًا راحتي على ركبتي/وأحصي كمْ يصعدون، ظهورَنا المحدودبةَ كالسّلالم/وكم ينزلون/ومع هذا/لا أحد يلتفتُ إلى دموعنا المنسابةِ كالمزاريب/أريدُ أن أصعدَ يومًا إلى ملكوته/لأرى../إلى أين تذهبُ غيومُ حشرجاتنا/وهذه الأرض التي تدور/بمعاركنا**

[1] دراسات في الشِّعر العراقي المعاصر: 71.

وطبولنا وشتائمنا واستغاثاتنا/منذ ملايين السنين)، ثُمَّ يعود إلى السّؤال الثّالث بعد الإغراق في التفاصيل **(ألمْ توقظْهُ من قيلولتِهِ الكونيةِ/ليطلَّ من شرفتِهِ/وينظر لنا/مَنْ يدري/ربما سئمَ من شكوانا/فأشاحَ بوجههِ الكريم/ونسينا إلى الأبد)**، وبعد أن لم يجد جوابًا لكلِّ ما طرح من أسئلة عاد إلى الحلم مستلقيًا، ليهرب من الزّمن الحالي إلى الأمام على **(شكل حلم كاشف للغيب أو تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعًا ما)**[1]، **(أحلمُ أن أركلَ الكرةَ الأرضيةَ بحذائي المثقوب/ولا أدعها تسقطُ/حتى أعيدها إليه/كي يجيبني/بعيدًا عن جمهرةِ المفسرينِ والدراويش والوعّاظ)**، ثُمَّ يطرح السّؤال الرّابع **(إذا كنتَ وحدكَ مالكَ الغيب../ولمْ تفشِ أسرارَكَ لأحدٍ/فكيف علمَ إبليس/بأني سأعيثُ في الأرضِ فسادًا)**، ثُمَّ السّؤال الخامس **(وإذ كنتَ حرمتني/من دمِ العنقودِ/فلماذا أبحتهُ لغيري)**، والسّؤال السّادس **(وإذا كان الأشرارُ لمْ يصعدوا إلى سفينةِ نوح/وغرقوا في البحرِ/فكيفَ امتلأتِ الأرضُ بهم ثانيةً)**، والسّؤال السّابع **(وإذا السّماء انشقّتْ، وأذِنتْ لربها وحُقّتْ، وإذا الأرضُ مُدّتْ، وألقتْ ما فيها وتخلّتْ..، فأين ستذهب لوحات فان كوخ،/وقصائد المتنبي،/ومسرحيات شكسبير،/ونهج البلاغة،/وسمفونيات موزارت/وما الذي سنجده في متاحفِ الجنة)**، والسّؤال الثّامن **(وإذا كنتُ سأجدُ في فراديسك الواسعة /حبرًا /وخمرًا/وصفصافًا/فهل أستطيعُ نشرَ قصائدي/دونَ أن تمرَّ على رقيبٍ)** والسّؤال التّاسع **(وإذا أنكحتني/عشرةَ آلافِ حورية عين/فماذا ستترك لحبيبتي)**، يبدو أنَّ الضّغط على الفراغ أو البياض واضحًا جليًا في النصّ، وهذه الفجوات والثغّرات تملأ بطريقة مختلفة من شخص لآخر **(لأنَّ كلَّ شخص يملأ الفجوات بطريقته الخاصة... فعندما يقرأ سوف يتخذ قراره الخاص حول الكيفية التي تملأ فيها الفجوة)**[2]، فالشّاعر يحمل العديد من الأسئلة دون أن تنتهي، ولكن مقام النصّ لا يسمح له فهو تحت ضغوط عديدة، وهنا نرى أن الكاميرا مسلطة من أسفل إلى أعلى عند دوران الأسئلة في عقل الشّاعر حتّى نهاية اللّقطات، وفي نصّ **(نجمة)** نراه يحرك الكاميرا من أسفل إلى أعلى باحثًا في السّماء عن نجمة:

هذي النّجمةُ، ...
يا جدي...
ليستْ كالنّجمات!؟
.....!
هذي النّجمةُ، تمشي...، يا جدي
تمشي، تمشي.....!!
تعبرُ فوق سطوحِ القريةِ، ...

---

[2] معجم مصطلحات نقد الرّواية: 15- 16.

[1] استجابة القارئ من الشّكلانية إلى ما بعد البنيوية: 120-121.

بيتاً... بيتاً!؟

بل هي... يا ولدي ... طائرةٌ

تتجسّسُ... في الليلِ .... على أحوالِ مدينتنا

..... ولماذا لا نسقطها يا جدي...!؟

.....!

الدّوشكةُ...

تعرفُ أحزانَ صديقي

ولوجهِ صديقي.... خلفَ النَّاظورِ....

عيونٌ تثقبُ قلبَ العتمةْ!

.....

آه .....

لو تعبرُ... ليلَ مدينتنا.... تلك النجمةْ! [1].

تبدأ حركة الكاميرا برصد النّجمة عبر حوار بين الحفيد والجد عن رصد حركة في السّماء تشبه النّجمة، لتبدأ المحاورة بين الجد والحفيد، فالحفيد يتابع النّجمة وهي تتحرك في القرية وتنتقل فوق بيوت المدينة وكأنَّها تبحث عن شيء مفقود، وهنا يسلط الكاميرا من أسفل إلى أعلى لترصد حركة النّجمة فوق القرية وفي السّماء **(هذي النّجمةُ،.../يا جدي.../ليستْ كالنّجمات!؟/.....!/هذي النّجمةُ،... تمشي...، يا جدي/تمشي، تمشي.....!!/تعبرُ فوق سطوحِ القريةِ،.../بيتاً... بيتاً!؟)**، وبعد انتهاء حوار الحفيد يرد عليه الجد لتتبين المفارقة هنا بين براءة الطّفل وتوضيح الجد **(بل هي... يا ولدي ... طائرةٌ/تتجسّسُ... في اللّيلِ....على أحوالِ مدينتنا/.....ولماذا لا نسقطها يا جدي..!؟)**، ثُمَّ يأتي مشهد مقتطع من الحرب **(الدّوشكةُ.../تعرفُ أحزانَ صديقي /ولوجهِ صديقي.... خلفَ النَّاظورِ.... /عيونٌ تثقبُ قلبَ العتمةْ! /آه ..... /لو تعبرُ... ليلَ مدينتنا.... تلك النّجمةْ)**، فالكلام دار كلّه حول الجسم المتحرك في السّماء والكاميرا تتابع تفاصيل حركته عبر لقطة سجلت كلّ التّفاصيل.

المبحث الرابع: اللّقطة العالية

يبدو أن الشَّاعر هنا يرتفع بالكاميرا ويسلطها من أعلى إلى أسفل (عين الطّائر) ليرصد خصوصية لشيء ما عبر زج القارئ بمتابعة كلّ الدّقائق عنه، **فاللّقطة العالية هي اللّقطة التي**

[2] الأعمال الشِّعريّة/العصافير التي لا تحبُّ الرّصاص: 489-491.

تتحرك فيها الكاميرا من أعلى إلى أسفل في حركة الهدف منها لربما التّقليل من شأن الشّيء [1]، ويظهر في نصّ **(حبل غسيل)** الذي يقول فيه:

على **قوسِ الصّباحْ**
تنشرُ المرأةُ
غسيلَ أيامها
تتلمسُ ثيابَهُ المبقّعةَ بغبارِ الحربِ
ونعاسَ شرشفها الفاضح
فجأةً.....
تختلسُ النظرات
لسطحِ جارتها
وهي تشرُّ ثيابها السود
فتمسكُ قلبها، بيديها
كليمونةٍ معصورةٍ
وتهبطُ مسرعةً
إلى غرفةِ النومِ
متشبّثةً بعنقِ زوجها
وهو يفركُ عينيه
مذهولاً
لمرأى زوجته....
..... بالثّيابِ السّود [2].

يوظف الشَّاعر اللّقطة العالية في إظهار المقصدية التي يريد إيصالها للقارئ، فتبدأ حركيّة اللّقطة بتحديد الوقت عند الصّباح الباكر وبحركة هادئة **(على قوسِ الصّباحْ/ تنشر المرأة/غسيلَ أيامها/ تتلمس ثيابه المبقّعة بغبارِ الحربِ/ونعاسَ شرشفها الفاضح)**، وضمن هذا الفعل يتم عرض اللّقطة بحركة الكاميرا العاليّة التي تنتقل بصورة سريعة ومفاجئة بتحريك الشّخصية المرأة لتنظر من أعلى سطحها الذي يبدو مرتفعًا قياسًا إلى سطح جارتها **(فجأةً...../تختلسُ النّظرات/لسطحِ جارتها/وهي تشرُّ ثيابها السّود)**، وهنا تلحظ الكاميرا ما يجري في سطح جارتها من أعلى سطح

[2] ينظر: التّشكيل البصري في الشِّعر الحديث (1950–2004م): 244.
[1] الأعمال الشِّعريّة/تحت سماء غريبة: 186.

المرأة، وتنتقل لتبين ردة فعل المرأة بعد هذه المشاهدة هو النّزول السّريع من أعلى السّطح للمنزل ومن ثُمَّ لغرفة زوجها قلقة خائفة مرتبكة، والكاميرا تتابع هذا التّحرك، والشّاعر يوظف الصّورة التّشبيهية لإظهار عكس القلق والارتباك **(فتمسكُ قلبها، بيديها/كليمونةٍ معصورةٍ /وتهبطُ مسرعةً/إلى غرفةِ النّومِ/متشبّثةً بعنقِ زوجها/وهو يفركُ عينيه/مذهولاً/لمرأى زوجته..../بالثّيابِ السّود)**، ثُمَّ يتم التوقف عند هذا الحد من الأحداث ليمكن القارئ من البقاء ضمن نسق الحرب وما خلقه في نفوس النَّاس من تفكير بالموت لا سبيل للقضاء عليه، ويتجلى أيضاً في نصّ **(أزهار... على ضريح الجندي المجهول)**، وهنا تبدو حركة الكاميرا من أعلى ثُمَّ تنزل للأسفل:

هائمًا..

في فضاءِ العراقْ

باسطًا ظلَّ جناحيهِ.. حيثُ المدى

جسرُ ضوءٍ..

يمرُّ عليه البراقْ

كان يأتي لحارتنا..

يطرقُ البابَ

في كفهِ.. مطرُ الله

.. والعشبُ

.. والزّمنُ المشتهى

.. والخيول العتاقْ

هو والفجرُ.. في موعدٍ

ولهُ قبل أن تضفرَ الشمسُ.. خصلاتها

موعدٌ.. للعناقْ

لَوّنَ الأرضَ

من دمهِ..

والثّرى مَسّهُ

فاستفاقْ

زهرةً..

زهرةً

فكان..

العراقْ [1].

تبدأ حركة الكاميرا من الأعلى في سلسلة تركيبية تكشف عن خيال الشَّاعر في رسم صورة الجندي المجهول الذي فقد في الحرب دون العثور على تفاصيل عنه، هل هو حي أم ميت؟، ليبدو أنَّه هائم في كلّ سماء العراق **(هائمًا../في فضاءِ العراقْ/ باسطًا ظلَّ جنحيهِ..)**، فهو يطير ويحمي العراق وهو مازال في مشهد السّماء **(حيثُ المدى/جسرُ ضوءٍ../يمرُّ عليه البراقْ)**، ثُمَّ ينزل إلى الحارات ويتجول بين أزقتها **(كان يأتي لحارتنا../يطرقُ البابَ/في كفهِ.. مطرُ الله/.. والعشبُ/.. والزّمنُ المشتهى/.. والخيول العتاقْ)**، ثُمَّ يعود الشَّاعر إلى السّماء وما يرتبط بها من حقل دلالي **(هو والفجرُ.. في موعدٍ/ولهُ قبل أن تضفرَ الشّمسُ.. خصلاتها/ موعدٌ.. للعناقْ)**، ثُمَّ يرجع للأرض **(لَوّنَ الأرضَ/من دمهِ../والثّرى مَسّهُ /فاستفاقْ /زهرةً.. /زهرةً /فكان../ العراقْ)**، فهو يرى فيه كلّ العراق، وفي نصّ **(هي..)** تتحرك الكاميرا من أعلى إلى أسفل:

من هنا
يبدأ القمرُ الغجريُّ.. حكاياته
.... في المساءاتِ.....
يهبطُ سلّمَ بيتي
حجرًا..
حجرًا
يُقرعُ البابُ.. في وجلٍ
..... ذي غرفتي:
كتبٌ..
مقعدان قديمان
نافذةٌ، للعصافيرِ، والرّازقي
وعلى الطّاولة:
ديوانُ بودلير
فنجانُ قهوتها، ساخنٌ بعدُ
وردتها..
وحقيبتها المدرسيّة
يُقرعُ البابُ... ثانيةً .... في هدوءٍ ....

[1] الأعمال الشِّعريّة/انتظريني تحت نصب الحرية: 640.

– أدخلْ!!

البراعمُ..

تبدأُ موسمها

بالتفتحِ قبل الأوانْ

والشّجيراتُ..

حالمة في الطّريقِ الطّويلْ

من هنا.. عبرتْ

كان في خطوها.. وجلٌ

شَعرها الفوضويُّ.. على موعدٍ

استدار الرّصيفُ.. للفتتها العابرةْ

لمْ تقلْ أيَّ شيء

– أيها الموجُ...

خذني

إلى موعدِ الجمرِ.. والأقحوانْ [1].

يبدو أنَّ الشَّاعر يحرك كامرته في النصّ من أعلى إلى أسفل عبر رصد الصّورة التي بدأت بالقمر الغجري **(من هنا/يبدأ القمرُ الغجريُّ.. حكاياته/.... في المساءاتِ....)**، فهو يسلط الكاميرا على القمر وعلى حركته في الهبوط من أعلى السّلم إلى أسفله **(يهبطُ سلّمَ بيتي/حجرًا..**/**حجرًا/يُقرعُ البابُ.. في وجلٍ)**، ثُمَّ يبدأ الشَّاعر يحرك الكاميرا عن قرب ليصف محتويات غرفته **(ذي غرفتي/كتبٌ..**/**مقعدان قديمان /نافذةٌ، للعصافيرِ، والرّازقي/وعلى الطّاولة: /ديوانُ بودلير/فنجانُ قهوتها، ساخنٌ بعدُ/وردتها..**/**وحقيبتها المدرسية)**، ثُمَّ يبدأ مشهد قرع الباب **(يُقرعُ البابُ...ثانيةً ...في هدوءٍ ...**/**أدخلْ!!**/**البراعمُ..**/**تبدأُ موسمها/بالتفتحِ قبل الأوانْ/والشّجيراتُ.. /حالمةً في الطّريقِ الطّويلْ/من هنا.. عبرتْ/كان في خطوها.. وجلٌ/ شَعرها الفوضويُّ.. على موعدٍ/استدار الرّصيفُ.. للفتتها العابرةْ/لمْ تقلْ أيَّ شيء/– أيها الموجُ...**/**خذني/إلى موعدِ الجمرِ.. والأقحوان)**، ويبدو أن المشهد برمته معتمدًا على اللّقطة العاليّة التي تركز على مشاهد يبرزها القارئ، ولكن من زاوية رؤية يريد الشَّاعر إظهارها بهذا المشهد الشِّعري لتحقيق أهداف مقصدية.

[8] الأعمال الشِّعريّة/انتظريني تحت نصب الحرية: 676–677.

الخاتمة:

لا يمكن إغفال دور الحركة في تشكيل الصّورة/اللّقطة من منظورها الحركي، إذ تعد الحركة عنصرًا فاعلًا يدل على حيوية الصّورة، وقدرتها على الامتلاء بالدّلالات العميقة. وهي تعبر عن تداعٍ في ذهن القارئ، يستدعي من خلاله مخزونه الثّقافي للكشف المعرفي عن تشكّلات الصّورة، وذلك من خلال النّظر إلى المشهد من زاوية حركة الكاميرا في رصد التّفاصيل. وتتوزع هذه الحركة بين أربعة أنماط: **التّتابعية**، التي تعتمد على الانتقالات المتتالية التي تصور المشهد وهو في حالة تتابع لقطوي لما يحيط بالمكان من أحداث. **والبانورامية**: التي ترصد الحركة يمينًا ويسارًا بشكل مستمر مانحة القارئ رؤية شاملة للمشهد. **والمنخفضة**: التي تُلتقط من زاوية أسفل إلى أعلى، فتظهر خصائص معينة يرغب الشَّاعر في تسليط الضوء عليها لجذب القارئ إليها. **والعالية**: التي تتمثل في "عين الطّائر"، فتشكّل زاوية تصوير تُظهر أبعاد الحدث ومضامينه من الأعلى، وتعكس تركيز الشاعر في اختيار زاوية معينة لتوجيه انتباه القارئ نحو تفاصيل محددة.

قائمة المصادر والمراجع:

1- بروفيريس، نيكولاس تي (2014): أساسيات الإخراج السّينمائي، ترجمة: أحمد يوسف، العدد 2101، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

2- التهامي، نجية حسين (د.ت): التقنيات السينمائية في شعر حسن السوسي، عمان: الجامعة الإسلامية العالمية.

3- تومبكتر، جين ب. (1999): استجابة القارئ من الشّكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة.

4- دلال، وشن (2010): القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللّغة، بسكرة (الجزائر): جامعة مُحمَّد خيضر – العدد6

5-زيتوني، لطيف (2002): معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنشر

6- سكران، حيدر برزان (2020): بلاغةُ التّحُول النّصّي وسلطةُ التّأويل في الشِّعر العراقي المعاصر، ط1، الأردن: دار الخليج للنشر والتّوزيع.

7- سكران، حيدر برزان (2021): بلاغةُ الكتابةِ على رقعِ الطِّينِ النّصُّ الغارق فِي التّفكير فِي الشِّعر العراقِي المُعاصر (دراسةٌ فِي فِتنةِ الدَّالِ وشَهوةِ المدلول) شعر عارف السَّاعدي إطارًا، ط1، سوريا: دار أمل الجديدة للطباعة والنّشر والتّوزيع.

8- سويف، مصطفى (د.ت): الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشِّعر خاصّة، ط3، القاهرة: دار المعارف.

9- الصّافي، مها يوسف (2012): دراسات في الشِّعر العراقي المعاصر، ط1، العراق-بابل: دار الفرات للثقافة والإعلام.

10- الصّائغ، عدنان (2004): الأعمال الشّعريّة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنّشر.

11- الصّفراني، مُحمَّد (2008): التّشكيل البصري في الشِّعر الحديث (1950-2004م) ط1، الرّياض: النّادي الأدبي؛ والدار البيضاء: المركز الثّقافي العربي.

12- الطّرابلسي، مُحمَّد الهادي (1981): خصائص الأسلوب في الشّوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التّونسية، المطبعة الرّسمية التّونسية.

13- عبيد، مُحمَّد صابر (2001): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعية، (حساسية الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الرّواد والسّتينات)، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

14- عيفان، مناضل عناد؛ والحمداني غانم صالح (2023): تقانة اللقطة السنيمائية البعيدة وأثرها في بناء المشهد في القصيدة العربية المعاصرة: الشاعر حمد الدوخي أنموذجا، مجلة التربية للعلوم الإنسانية، المجلد3، العدد الخاص.

15- الغانمي، سعيد (1985): أقنعة النصّ، ط1، بغداد: دار الشّؤون الثقافية العامة.

16- نور الدِّين، صدوق (1994): البداية في النصّ الرّوائي، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتّوزيع.

17- هيدغر، مارتن (2003): أصل العمل الفني، ترجمة: د. أبو العيد دودو، ط1، ألمانيا: منشورات الجمل.

18- هيدغر، مارتن (2003): كتابات أساسيّة، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، ط1، المشروع القومي للترجمة، بيروت: المجلس الأعلى للثقافة.

19- وين، ميشيل (1970): حرفيات السّينما، ترجمة: حليم طوسون، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر.