

Using the cinematic shot in Ali Kanaan's poetry (Case Study: Ghoywm Alkhashkhash)

Zainab Daryanavard¹, Ali Khezri^{2*}

1. Ph.D. Candidate, Department of Arabic, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
2. Associate Professor, Department of Arabic, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

(Received: April,16, 2020; Accepted: October,12, 2020)

Abstract

The shot and its types are intended to mean how the camera stands in the places where cinematography appears in the film, from someone or the things to focus on. The poetic image was characterized by many developments and changes in recent decade and one of the most prominent domains affected by the poetic image is cinema, especially by benefiting the techniques and types of shot that the contemporary poet uses in the poetic artistic image. From this standpoint, we see the poet Ali Kanaan excelled in employing the cinematic snapshot that was reflected in his poems. In particular, his book, "ghoyum alhashkhash" which the poet enriched from movie clips. Through this descriptive-analytical approach, this study reviews the types of cinematic footage in the book of "ghoyum alhashkhash" by Ali Kanaan who came in his poems with cinematic vision. Among the most important axis that this research revolves around are: the substantive snapshot, the audio snapshot, the Nadir snapshot, the macro snapshot, or the detailed snapshot. The most important results of the research show that Ali Kanaan has used all kinds of cinematic scenes in the divan of "Ghayoum Al-Khakhshakh" in a way that it has given special feelings to the poetic image and has led to the clear visualization of images and phenomena. The poet has also tried to use cinematic language in her poetic structure and to reveal the poetic scenes that are embodied in the mind of the audience.

Keywords

Contemporary Arabic poetry, poetic vision, cinema, cinematic shot, Ali Kanaan, book " ghoyum alhashkhash".

* Corresponding Author, Email: alikezri@pgu.ac.ir

توظيف اللقطة السينمائية في شعر علي كنعان "ديوان غيوم الخشخاش أنموذجاً"

زينب دربانورد^١، علي خضري^{٢*}

١- طالبة الدكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، ايران
٢- أستاذ مشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، ايران

(تاريخ الاستلام: ٢٠٢٠/٠٤/١٦ ؛ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/١٠/١٢)

الملخص

يُقصَد باللقطة وأنواعها هي كيفية وقوف الكاميرا في الأماكن التي يظهر التصوير السينمائي في الفيلم من شخص ما أو الأشياء المطلوب التركيز عليها. امتازت الصورة الشعرية بالكثير من التطورات والتغيرات في العهود الأخيرة ، ومن أبرز المجالات التي تأثرت بها الصورة الشعرية هي السينما وبالأخص الإفادة من تقنية اللقطة وأنواعها التي يوظفها الشاعر المعاصر في الصورة الفنية الشعرية. ومن هذا المنطلق نرى الشاعر "علي كنعان" قد برع في توظيف اللقطة السينمائية التي تجلت في أشعاره وخاصة ديوانه "غيوم الخشخاش" إذ قام الشاعر بإثرائه عن طريق اللقطات السينمائية. تستعرض هذه الدراسة عبر المنهج الوصفي - التحليلي ، أنواع اللقطات السينمائية في ديوان "غيوم الخشخاش" الذي جاء فيه الشاعر بالرؤية السينمائية. ومن أهم المحاور التي يدور هذا البحث حولها هي: اللقطة الموضوعية واللقطة الصوتية ولقطة نادير ولقطة ماكرو أو اللقطة التفصيلية. و أهم ما توصل إليه هذا البحث هو الكشف عن مدى إفادة الشاعر من اللقطة السينمائية في ديوانه "غيوم الخشخاش" الذي أدى إلى تجسيد الأشياء بصورة شفافة ، كما حاول الشاعر استثمار اللغة السينمائية في بنية نصه الشعري ليظهر لنا من خلالها لقطات شعرية تتجسد في مخيلة المتلقي.

الكلمات الرئيسية

الشعر العربي المعاصر ، الرؤية الشعرية ، السينما ، اللقطة السينمائية ، علي كنعان ، ديوان "غيوم الخشخاش".

المقدمة

تُعدُّ اللقطة، الوحدة الصغرى في الفن السينمائي إذ يقوم البناء الفيلمي غالباً على اللقطات المتقطعة، لذا تجلّت اللقطة السينمائية داخل النص الشعري منذ أن دخل السرد الحكائي المتميّز بطابع من التقنيات السينمائية، داخل النص الشعري بكثافة وسرعة فائقة، وقد تحقّق ذلك خلال العهود الأخيرة، مما جعلها تُعرّف بـ"قصيدة اللقطة السينمائية". والجدير بالقول إنّ الشعراء المعاصرين تأثّروا في أشعارهم بالفن السينمائي وتقنياته، ويظهر ذلك بشكل كبير في نصوصهم الشعرية التي تجسد الحوادث اليومية وتضاريس الطبيعة والشخوص والأشياء بكل دقّة وظرافة، حيث يتحقق ذلك في شتى اللقطات المصوّرة. إنّ من أهم الفوائد التي حظى بها الشعر المعاصر من النص السينمائي هي الرؤية الدقيقة والملموسة التي تجعل القارئ يقف في زاوية محايدة من الحدث وكأنّه يرى المشهد بأمّ عينيه. ويُقصد باللقطة المصوّرة هي الصورة الواحدة التي توضع أمام الكاميرا قبل أن تحلّ الصورة الأخرى محلها والتي تعرض للمشاهد التفاصيل المتعلقة بالأشياء والشخصيات. من أهم الشعراء الذين قاموا بتجسيد الرؤية الشعرية التي تتجلّى فيها لمحات من اللقطة السينمائية هو الشاعر "علي كنعان"١، في ديوانه الموسوم بـ"غيوم الخشخاش" الذي تتجلّى فيه أنواع اللقطات السينمائية والبصرية بدءاً من العنوان الذي تترائي لنا فيه اللغة السينمائية، وذلك من خلال اللقطة من زاوية منخفضة وأرضية حينما ترصد الغيوم في السماء وتجعل المتلقي في موضع المراقبة للمنظر البصري والحسي وفي نفس الوقت هذه الغيوم تحمل في طياتها دلالة رمزية. ولعلنا لا نجا في الحقيقة إذا قلنا إنّ "علي كنعان" قلماً لجأ في وصفه إلى الصور الغامضة، بل معظم الصور الشعرية جاءت شفافة وملموسة للمتلقي، وهذا ما جعل أشعاره تتميز عن بقية الشعراء.

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي- التحليلي الذي قام بتطبيق المفاهيم السينمائية على المفردات التي تتجلّى من ديوان "غيوم الخشخاش"، وإظهار بعض اللقطات الشعرية التي تتناغم مع الأسلوب السينمائي وعلى هذا النحو تهدف هذه الدراسة الى تقريب الرؤية الشعرية من الرؤية السينمائية الملموسة من خلال بعض اللقطات المتلائمة مع النص الشعري. ومن أبرز محاور هذه الدراسة هي؛ اللقطة الموضوعية التي يقف فيها الراوي

١. شاعر سوري وُلد في محافظة حمص، درس الأدب الانجليزي وعمل محرراً في دار السويدية للنشر والتوزيع وله مجموعات شعرية عديدة.

موقف المراقب للحدث دون أن يكون له دور فيها ، يحصل على أرض المسرح واللقطة الصوتية التي تظهر فيها الأصوات المتنوعة والمختلفة التي توحى لنا بأحداث متنوعة وغالباً ما تتعلق ببعض الكائنات والأشياء المتواجدة في الطبيعة ، ولقطة نادير التي تترأى لنا فيها مدى أهمية الصورة في الأفق والأعالي ولقطة ماكرو التي تقوم بتبيين التفاصيل الدقيقة والصغيرة للأشياء.

أسئلة البحث

الأسئلة التي يسعى هذا البحث الإجابة عنها تتلخص فيما يلي:

١. كيف استطاع "علي كنعان" أن يقوم بتوظيف أنواع اللقطات السينمائية في نصه الشعري ، وأن يقف موضع الراوي الذي يقوم بتصوير المشهد من وجهات نظر مختلفة في ديوانه "غيوم الخشخاش"؟
٢. كيف تمكّن علي كنعان من إثراء نصه الشعري من خلال اللقطات الصوتية والمرئية؟

الفرضيات

١. جاء "علي كنعان" ببعض اللقطات المرئية والصوتية لتساهم في إثراء نصه الشعري مما جعلته يتلائم مع اللغة السينمائية التي تتجلى فيها بعض اللقطات ، منها اللقطة الموضوعية ، إذ يقوم فيها الشاعر بالوقوف في مكان المراقب ويروي الأحداث واللقطة الصوتية التي تتجلى فيها الخلفية المسموعة ولقطة نادير التي تكون فيها الرؤية من الأسفل إلى الأعلى واللقطة التفصيلية التي يقوم فيها الشاعر بشرح التفاصيل الموجودة في اللقطة الشعرية.
٢. إنّ دافع الشاعر الرئيس من استخدام اللقطات السينمائية في ديوان "غيوم الخشخاش" هو إظهار النصوص الشعرية بصورة شفافة تتقارب من الواقع الحسي والملموس.

خلفية البحث

لم تحظ اللقطة السينمائية بدراسات واسعة في المجال الشعري بالرغم من حداثتها وأهميتها الفائقة في بعض النصوص الشعرية الحديثة. أمّا في مجال النقد السينمائي بصورة كلية ظهرت في السنين الأخيرة دراسات قليلة جداً عالجت النصوص الشعرية

معالجة سينمائية دون التركيز على اللقطات الشعرية التي تجلّى فيها بعض الثيمات السينمائية ككتاب "محمد الصفرائي" الموسوم بـ"التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (٢٠٠٤م _ ١٩٥٠م)" عام ٢٠٠٨م، قام الكاتب في هذا الكتاب، في الفصل الأخير، بالإشارة للتقنيات السينمائية وأبعاد اللقطات، إلّا أنّه لم يتطرق إلى أنواع اللقطة السينمائية. وفي عام ٢٠١٠م ظهر كتاب آخر لـ"محمد عجور" يحمل عنوان "التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر" عالج الكاتب في هذا الكتاب بعض النصوص الشعرية المعاصرة معالجة سينمائية وقام بتطبيق بعض اللقطات السينمائية على الشعر المعاصر بصورة عابرة ومختصرة. إنّ من أهمّ البحوث التي تطرقت الى المعالجة السينمائية في مجال الشعر المعاصر وتحليلها هو مقال موسوم بـ"المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع"، والوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً" نُشر عام ٢٠١٥م لياسر علي عبد الخالدي وشاكر عجيل صاحبي الهاشمي إذ تطرّق فيه الكاتبان إلى بعض الزوايا السينمائية التي تتطابق مع الرؤية الشعرية. ومقال آخر تحت عنوان "الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة" للباحثين زينب دريانورد ورسول بلاوي، نُشر عام ٢٠١٨م في مجلة "آفاق الحضارة الاسلامية" وقد أشار الباحثان في هذا المقال إلى بعض الزوايا السينمائية في نصوص الصائغ الشعرية، كما يوجد مقال آخر لنفس الباحثين طُبِع في مجلة "بحوث في اللغة العربية" عام ٢٠١٩م، موسوم بـ"أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ" وقد جاء الباحثان في هذا المقال ببعض المشاهد المركبة من لقطات عدّة من خلال أساليب المونتاج السينمائي دون التركيز على نوعية اللقطات. ومقال آخر باللغة الفارسية معنون بـ"ظرفيت های اقتباس سینمایی از رمان ده نفر قزلباش اثر حسین مسرور" للباحثين عليرضا بورشبانان وأميرحسين بورشبانان، تطرّق هذا المقال إلى قابلية تحويل رواية "ده نفر قزلباش" إلى فيلم سينمائي. وفقاً لما سبق من تعاريف يتّضح لنا أنّه لم يسبق لأية دراسة حتى الآن أن تطرقت بشكل خاص الى اللقطات السينمائية في الشعر العربي المعاصر .

أمّا بالنسبة لعلي كنعان وأشعاره فثمة دراسة نشرت في مجلة "الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية"، تحت عنوان: "ظاهرة الاغتراب في شعر علي كنعان" عام ٢٠١٩م، لأبياد نيسي وآخرين وقد تطرقت هذه الدراسة لتجليات الاغتراب وبواعثه في شعر علي كنعان، غير أننا لم نجد، حتى الآن، أية دراسة نقدية كتبت عنه في مجال النقد السينمائي والتقنيات لا سيّما اللقطات السينمائية، لذا تُعدّ هذه الدراسة فريدة من نوعها

في هذا المجال لأنّ كل الدراسات السابقة التي قامت بمعالجة اللقطة السينمائية في الشعر المعاصر كانت عابرة ومختصرة ولم تختص باللقطة ذاتها وأنواعها.

علاقة اللقطة السينمائية باللقطة الشعرية

بصورة «عامّة يمكن القول إنّ العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة ، ويمكن أن يكون لها ماض عريق» (مكي ، ١٩٨٧م ، ٩). وهذا ما حدث بين فن التصوير والأدب فثنائية الشعر والسينما لها تاريخ عريق عندما أراد الإنسان الإغريقي أن يعبر عن مشاعره يقوم برسم بعض اللوحات البسيطة على المغارات ويتغنى بالقطعات الشعرية. أمّا منذ ظهور السينما في عصرنا الحالي فقد لاحظنا أنّ بعض الروائيين والشعراء قد أثروا على الفن السينمائي وتأثروا منه كالشاعر والروائي "جان كوكتو" ، خاصّة في فيلمي "الحسناء والوحش" و"دم الشاعر". تمتاز أفلام "جان كوكتو" بالروح الشعرية والأدبية والقواعد السينمائية الكاملة في الوقت ذاته.

إنّ وضع الأدب في خدمة صانعو أفلام السينما ، خاصّة السينما العالمية له تاريخ عريق يضاها تاريخ السينما نفسه. وقد ثبتت أهميته من خلال تعريف اقتباس السينما من الأدب على الدوام من قبل المحللين والمنتقدين في الأدب والسينما (بورشبانان ، ١٣٩٥ش ، ١). لذا نرى أنّ العلاقة بين الأدب والسينما علاقة متبادلة وبدأت منذ نشأة السينما ، وبمرور الزمن إزداد عمق وأبعاد هذه العلاقة؛ ولأنّ السينما تُعد من الفنون الحديثة وتشتمل على روايات خطية وأدبية ، فتعتبر أكثر فنّاً يرتبط بالأدب دون غيره من الفنون (بورشبانان وبورشبانان ، ١٣٩٨ش ، ٥٢).

اللقطة هي الوحدة الأولى في اللغة السينمائية وهي الجزء الأول من الفيلم الذي يتم تصويره من لحظة حركة الكاميرا حتى انتهاء الحركة ، وطول كل فيلم سينمائي يتعلق بتقنية القطع بين اللقطات. تُعدّ اللقطة المفردة الأساسيّة في البناء السينمائي فكل عمل سينمائي يبدأ باللقطات المنفردة والمتتالية قبل أن يقوم المنتج بربطها. ويُقصد باللقطة السينمائية «الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى» (كوريغان ، ٢٠٠٣م ، ٥٥) ، وعندما صُنعت «أول صُور متحركة لم يكن هناك وجود للمونتاج.. وكانت الأفلام الأولى لا تزيد على الدقيقة في طولها» (دانسينجر ، ٢٠١٤م ، ٣٣) أي الطول الزمني للقطات كان طويلاً للغاية ، وتُعرف اللقطة أيضاً على «أنّها الوحدة الصغرى للبنية الفيلمية»

(توروك، ١٩٩٥م، ٢٠٥). ولكن بعد انتهاء هذه المرحلة والتطور الذي حصل في المجال السينمائي جاءت اللقطات السينمائية أقل من ٣٠ دقيقة أي لكل صورة لقطة خاصة بها. وعلى نفس المسار نرى أنّ اللقطة الشعرية تتطابق مع اللقطة السينمائية من حيث الصورة التي تظهر عن طريق الرؤية البصرية وكما أنّها تُعرف في اللغة الأدبية «أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة» (الصفراي، ٢٠٠٢م، ١٦٩)، لذا نلاحظ أنّ الشاعر المعاصر قد تمكّن من استخدام التقنيات السينمائية بهدف التعمق في الرؤية الشعرية «كما أنّ المخرج السينمائي، يستهدف النتيجة النهائية- التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي- هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي. ونحن لو أخذنا ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب، كديوان "أساطير" نجده يعتمد على المونتاج اعتماداً كبيراً» (جبرا، ١٩٦٦، ٦١)، وهذا ما يؤكد لنا صحّة أنّ «الأدب هو التأثير، وكل تأثير يحدث عن طريق اللغة هو أدب» (ندا، ١٩٩١م، ١١).

اتخذ الشعراء المعاصرون مسارهم بأن يوظّفوا التقنيات السينمائية في أشعارهم، وعلى هذا النحو سُميت قصائدهم بقصيدة اللقطة السينمائية التي تُعدُّ «تطبيقاً فاعلاً لأساليب السينما الموظفة فنياً للارتقاء بالنص الشعري إلى نظام البناء الشعري - المشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة، سامع إلى نظام القراءة، مشاهد، وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية» (حسين، ٢٠١٢م، ١٤٣).

واللقطات التي قام علي كنعان باستخدامها في نصوصه الشعرية ولاسيما ديوان "غيوم الخشخاش" الذي جاء فيه ببعض اللقطات الشعرية المتطابقة مع أنواع اللقطات السينمائية المتلائمة مع النص الشعري، ومن أهم أنواع هذه اللقطات التي سنتطرق إليها: (١) اللقطة الموضوعية (٢) اللقطة الصوتية (٣) لقطة نادير (٤) لقطة ماكرو أو اللقطة التفصيلية.

اللقطة الموضوعية

في هذا النوع من اللقطات يضع الراوي الكاميرا في زاوية محايدة لمراقبة الحدث، إمّا أن تكون الكاميرا في مكان قريب من الحدث أو في مكان بعيد أو متوسط «أمّا وضع الكاميرا في مكان يتوسط تقريباً البعيد عن الحدث أو محاذاته فيجعل الكاميرا في موقع محايد»

(دانسيجر، ٢٠١٤م، ١٣١). وضع الكاميرا في موقع موضوعي يجعل المشاهد «في موقع يُشاهد من خلاله الحدث من دون أي خيار واضح للجهة التي تنحاز إليها القصة، ومن دون عرض أية وجهة نظر.. يختار المخرج موقع الكاميرا الموضوعي (غير الذاتي) من أجل تقديم المعلومات حول ما يجري من دون اختيار وجهة نظر واضحة أو الانحياز إلى جهة أو شخصيّة محددين» (دانسيجر، ٢٠١٤م، ١٣١). وغالباً ما نرى اللقطة الموضوعية تكون من «من وجهة نظر مراقب، هذا المراقب المفترض كما يوحي السرد، ليس موجوداً في موقع الحدث، فمثلاً لا نرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنهم لا يرونها. اللقطات الذاتية تؤخذ من وجهة نظر ومنظور شخص ما أو شيء ما. فمثلاً نرى ما يراه أحد الشخصيات» (يوسف، ٢٠١٧م، ٥٦). وعلى ضوء هذا النوع من اللقطات يقف كنعان في زاوية محايدة من الحدث كالمراقب له في قصيدة "ترانيم للأميرة طروادة" التي تُعدُّ من أولى مسارح الحرب بين الشرق والغرب كما يقول الشاعر:

ربما كانت طروادة من أولى مسارح الحرب بين الشرق والغرب..

فهل يكون الحب.. أنشودة المستقبل ورسائلته الحضارية؟! (كنعان، ٢٠١٦م، ٩)

يُطل الشاعر مكان الراوي، أي في موقف المراقب ليروي لنا جزءاً من الأحداث الحماسية من حرب طروادة التي يرسمها لنا في هذه السطور الشعرية إذ يقف فيها مرة أخرى محل الراوي في زاوية محايدة من الشخصيات ليراقب الحدث من زاوية متوسطة وفي هذه الأثناء قبل البدء والدخول في صلب الموضوع يقوم بإلقاء السؤال على نفسه وليكون على اتصال مع الشخصيات الموجودة في الحدث. كما نرى من خلال هذا الأسلوب الذي اتخذه كنعان في أشعاره استطاع أن يوسّع المجال للراوي في كيفية سرد الأحداث في النص الشعري. وفي مقطوعة شعرية أخرى يقف الشاعر في موضع المراقبة للتساوير البصرية قائلاً:

عرائسُ باريسَ في شرفاتٍ من الياسمين

خمور الشام

مرايا سمرقند

أشهى بساتين كشمير

أقمارُ فارسَ

أشعة الصين والهند

حافلة كلّها بمئات المذات (كنعان، ٢٠١٦م، ٣٦ و٣٧)

كما نرى في هذا المقبوس يقوم الشاعر بتركيب لقطات عديدة من أمكنة مختلفة بزوايا محايدة. ويبدأ بترقب اللقطات السينمائية من خلال اللغة السينمائية فأولاً يقف أمام لقطة تحمل في طياتها منظرًا لعرائس في باريس يقفن بجانب ورود الياسمين وهي لقطة مليئة بالإيجابية ومن ثم ينتقل مباشرة للقطعة أخرى من خلال تقنية القطع المونتاجي للنص الشعري (مرايا سمرقند) واللقطات التي تتبعها جاءت بنفس الزاوية (بساتين كشمير) + (أقمار فارس) + (أشعة الصين والهند) ونلاحظ في هذه المجموعة من الصور حاول الشاعر أن يجمع بين صور بصرية متعددة من أماكن خلافة ومناظر جميلة بزوايا محايدة ومن خلال هذه الزاوية تمكّن من تركيب اللقطات لتتولد فكرة معيية وهي روح المرح والإيجابية في نفس المتلقي، وأيضاً قصيدة "غَيْرَة" من القصائد التي قام فيها الشاعر بالالتكاء على اللقطة الموضوعية من رصد القمر المنير في السماء:

قمرٌ هنا..

قمرٌ هناك

قمرٌ شاميٌّ هنا..

قمرٌ سماويٌّ هناك (كنعان، ٢٠١٦م، ٧٥)

يجعلنا الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية أمام نزهة بصرية وشعرية تختص بعالم الشعر وحده، بدءاً من تصوير ضوء القمر وذلك من خلال الزاوية الموضوعية التي تقوم بمراقبة الحدث دون أن يظهر الراوي في اللقطة فهو يبدأ بتصوير القمر عن قرب وعن بُعد وذلك من خلال الإتيان بعلامات الإشارة قائلًا: (قمرٌ هنا.. / قمرٌ هناك / قمرٌ شاميٌّ هنا.. / قمرٌ سماويٌّ هناك) مما جعل القصيدة تتسم باللغة البصرية، وبينما هو يقف في موقع موضوعي للكاميرا الشعرية يراقب المكان المنير للقمر إذ يأتي بكلمة القمر على التوالي وعلى ما يبدو أنّ هذه اللقطة تنير المكان المصور من الزاوية الموضوعية بأكمله وذلك من خلال تتبع الشاعر لقطة القمر وبما أنّ الكاميرا تقف في المكان الموضوعي تترقب التباعد والتقريب للقمر المنير.

اللقطة الصوتية

يُشكّل الصوت عنصراً أساسياً في الصورة السينمائية إذ يترافق مع الحدث الدرامي أو مشهد ما وتكون شدّة الصوت أو انخفاضه حسب المشهد المتعلق به فمثلاً المشهد الذي يسوده الهدوء والسكينة قليلاً ما نسمع له أصواتاً عالية وعكس ذلك مثلاً في مشاهد الرعب

التي تصدر منه أصوات الضجيج والزعيق للإنسان أو الحيوان أو أشياء أخرى لذا «يمكن للضجة ، كشكل من أشكال الصوت ، أن تصدر عن مصدر قد يظهر على الشاشة وقد لا يظهر. ليس من الضروري لنا أن نرى مصدر الصوت ، بل كل ما ينبغي أن نعرفه هو أنه يوجد مصدر ما» (ف- ديك ، ٢٠١٢م ، ٧٣) ، وعلى هذا النحو وظّف علي كنعان اللقطات الصوتية في بعض القصائد لإضفاء روح الحياة للمشاهد وكي تخرجها من حالة السكوت والثبات. كما وظّف بعض اللقطات الصوتية والغير مرئية بشكل كبير في مشهد مرعب تملأه الوحشة عندما يفتتحه بأصوات مخيفة ومرعبة تملأ المكان بأكمله:

لهاثٌ..

دويٌّ..

زعيقٌ..

كأنّ قطيعاً من الجنّ

خلفَ التواييت يرقصُ

منتشياً بفحولة غلمانِه (كنعان ، ٢٠١٦م ، ٢٠)

يبتدأ الشاعر هذه المقطوعة الشعرية بسرد سينمائي بواسطة توظيف لقطات صوتية وغير مرئية مجتمعة. من الملاحظ أنّ الشاعر ترك لنا بعد كل لقطة صوتية نقاط لبيّن مدى الصوت في المكان. يبدو أنّ هذه الأصوات ممتزجة في مكان واحد وتثير القلق والرعب لدى المتلقي. وقبل أن يُبثّ المشهد المرئي (البصري) نصطدم بالأصوات المتعددة ، وتثير ضجة هائلة في المشهد بأثره إذ تدور في خيال الشاعر وتصدر منها أصوات ك(لهاثٌ.. / دويٌّ.. / زعيقٌ.. / كأنّ قطيعاً من الجنّ / خلفَ التواييت يرقصُ) فهي لقطات غير مرئية متشابكة وممتزجة ببعضها (لهاثٌ.. / دويٌّ.. / زعيقٌ..) ومشحونة بالأصوات التي تجعل المشهد أن يُسيطر عليه طابع الرعب والخوف بحيث تخرج الصورة الشعرية من حالة الصمت والسكوت إلى حالة ازدحام الأصوات ، فهي (الأصوات) تصدر من كائنات غير بشرية. في البداية لم يبيّن الشاعر ماهية هذه الأصوات لكنه في النهاية نسبها إلى قطع من الجن (كأنّ قطيعاً من الجنّ) ، فيبدو هذا المشهد أشبه بكابوس يدور في مخيلة الشاعر. ومن ثمّ يحول المشهد المظلم والموحش لمشهد آخر ويوظف فيه صوتاً آخر يختلف تماماً عن المشهد السابق ، قائلاً:

هديلُ الناي يشعلُ ياسمينَ الشام

في قلبي ، لياليَ غربتي

تجلو مرارتها بأكواب دهاق

من رحيق أميرة شرقية التأويل والمعنى (كنعان، ٢٠١٦م، ٥٧)

يفتتح الشاعر شريطه الصوتي في النص الشعري بهديل الناي الممزوج بالصورة البصرية من فصل الربيع ليتبعثر من صدها الحنين والاشتياق إلى الوطن (هديلُ الناي يشعلُ ياسمينَ الشام) ، فنرى أنّ علي كنعان استخدم صور بلاغية في قمة الروعة في هذه العبارة الشعرية بتوظيفه للقطعة الصوتية التي ينتشر صدها على المكان المملوء بياسمين الشام بأكمله. وإثر هذه اللقطة الصوتية في النص الشعري ، يشتعل الشوق والحنين في قلبه. وفي مقبوس شعريّ آخر يأتي الشاعر بلقطات تحمل أصوات مختلفة قائلاً:

وفي رعشة الجو أبخرة

من لهاث الخيول

ومن زعقات الخفافيش

في مهرجان السعار

صرير المعادن.. أو نزوات الديوك (كنعان، ٢٠١٦م، ٣٤)

هكذا وظف الشاعر اللقطات الغير مرئية المشحونة بأصوات الجموع التي يرصدها من مكان بعيد والتي تحوم في الجو وتترامى أصواتها إلى مسامع المتلقي إذ قام الشاعر بجمع الأصوات المختلفة في آن واحد كلاهث الخيول واللقطات الصوتية التي تليها كزعيق الخفافيش وصرير المعادن الناتج من ارتطام المعادن ببعضها وكل هذه الأصوات تجعل الصورة ممزوجة بدلالات صوتية عميقة تسلب الهدوء والأمان من المتلقي وتجعله في دوامة من القلق والاضطراب لأنّ صدها يتردد في الأفق بقوة فتنتج هذه الأصوات الضوضاء والضجيج مما يزعج الأذان صدها. وفي مقطوعة شعرية أخرى يقوم الشاعر بتسجيل للقطات صوتية أخرى في قصيدة "هديل" قائلاً:

في سلسبيل صوتها فيض

في الفبطة والبهاء والسكينة

أنفاسها حديقة للطيب والندى

وفي سنا حضورها

يشتبكُ البخورُ بالنارنجِ والحبق

ويهزجُ النايُ بشجوِ الياسمين (كنعان، ٢٠١٦م، ٧٠)

يبدأ الشاعر هذا المقبوس بصوت الهديل الذي يرن قبل بثّ المشهد وذلك للتأكيد على أنّ القصيدة مملوءة بوحداث صوتية. كما أنّ الشاعر يجمع بين أحاسيساً مختلفة في أنّ واحد لصوت مخاطبته التي وصف صوتها بالسلسيل الذي يكاد يفيض ، وهو الغبطة والبهاء والسكينة ، فتارة يغتبط وتارة يشعر بالهدوء والأمان منه (في سلسيل صوتها فيض/ في الغبطة والبهاء والسكينة) ، فظل هذا الصوت يشعل دويّاً في القصيدة ثم ينتقل للقطعة الثانية التي تجمع بين الصورة البصرية والصوت لأنّ الشاعر في البداية قام بتصوير النارج والحبّق الذي يلتف حوله خيوط الدخان الناتج عن البخور المشتعل في حضور المحبوبة (يشتبكُ البخورُ بالنَّارِنجِ والحبِّق) ، واشتعال صوت آخر وهو دويّ الناي الحائر والمشتاق للياسمين فهنا جعلنا الشاعر أمام صورة بصرية للناي والياسمين ثم بين لنا وكأنتهما العاشق والمعشوق اللذان افترقا عن بعض فظل الناي يعزف ألحان الحزن والاشتياق للياسمين (ويهزجُ النايُ بشجوِ الياسمين).

لقطة نادير (Nadir)

في هذه اللقطة تُصبحُ الكاميرا أرضية تماماً وكأنّها تتعقب الحدث في الأعلى ويتحقق ذلك عندما «نضع الكاميرا في وضعية عمودية تماماً ، لنحصل على تصوير موضوع أو شخصية ، فإننا نكون نصور لقطة يتعلق الأمر بزواية غير مألوفة» (فينتورا ، ٢٠١٢م ، ١٢٤) ، وعادة ما تمنح «هذه الزوايا ديناميكية مرئية إلى السرد ، لكن أيضاً يمكن أن تعطي إحساساً بعدم التماسك إذا ما استخدمناها بشكل مجاني ، فقط لنرضي شعورنا الخاص «بالفذلقة التقنية»» (فينتورا ، ٢٠١٢م ، ١٢٥). تُستخدم هذه اللقطة «للتعبير عن الرهبة أو التسلط أو إثارة الخوف أو إبراز مشاعر الإحترام وزيادة الموقع الدرامي لحدث ما ، وقد تضل لأقصى انخفاض لها في ما تُسمى «الزاوية المنخفضة جداً» وتُسمى أحياناً زاوية «عين الدودة» وهي تساعد عموماً على التعبير عن المبالغة» (عجور ، ٢٠١٠م ، ٣٥٧) . ومن أبرز القصائد المبنية على هذه النوع من التقنيات هي قصيدة «نقوشُ فارنديّة» التي جاء الشاعر فيها بالمزيد من لقطات نادير للتركيز على نقطة معيّنة من المشهد:

الخفافيشُ تمرحُ من غيشِ الجوِّ
تروي مخالِبها من قلوب العذارى
وتفرحُ من مقلِ العاشقينِ
والذئابُ الطليقةُ تسرحُ

مبشوشةً من لحوم اليمام
الجراد.. الجراد..
غيومٌ ركاميةً من ضروب الجراد
تداهمُ أجواءها المستكينة

عاصفةً من لظىٍ وعجاج (كنعان، ٢٠١٦م، ٤٣ و٤٤)

في هذا المشهد من النسيج الشعري يحدد الشاعر لقطات نادير من الخفافيش المنتشرة في الجو. وقد أدى هذا النوع من اللقطات الى الشعور بالقلق والخوف من هذه الظاهرة التي تخيم على السماء ، فضلاً عن ذلك قام علي كنعان بتجسيد الفساد الذي يتجلى بكل أنواعه (الخفافيش والذئب الطليقة والجراد) بدءاً من الخفافيش التي تدل على الجهل والخرافة المتواجدة في بلاده إذ قامت (الخفافيش) بتعميم الشلل الفكري وغرسه في كل ناحية وزاوية من وطن الشاعر (الخفافيش تفرح من غيبس الجو/ تروي مخالبتها من قلوب العذارى/ وتفرح من مقل العاشقين) ، ثم جاء بلقطة نادير أخرى من خلال رصد الجراد المنتشر في السماء بزواوية منخفضة جداً. كما نلاحظ في هذا المشهد أن لقطة الجراد تملأ المجال كله وذلك لتأكيد الشاعر على كلمة "الجراد" التي ترمز إلى الظلم والفساد السياسي في البلاد. ووصفها (لقطة نادير للجراد) بالغيوم الركامية لكثرتها في حالها تبدو كالعاصفة (الجراد.. الجراد../ غيومٌ ركاميةً من ضروب الجراد). ومن القصائد المبنية على تقنية نادير هي قصيدة "أهازيج الغياب" عندما يظهر الشاعر ، في المقطع الثالث عشر من هذه القصيدة ، الزاوية المتجهة إلى الأعلى في مدينة لونا:

سماوات لونا مطرزةً بشموع
يرفُّ سناها على الخافقين
ويخبو مسُّ أوجاع روعي
وأنا ضاربٌ في سهوب

تغشي زوايها قبةً الملكوت (كنعان، ٢٠١٦م، ٩٣)

يقوم الشاعر في هذا المقبوس باستثمار لقطات نادير لايضاح أحاسيسه المرهفة والحياسة حينما تراءت لنا السماء من زاوية منخفضة مشتعلة بالشموع المطرزة في السماء (سماوات لونا مطرزةً بشموع). وكما أن لقطة نادير المتعلقة بالشموع في السماء قامت ببيت الأمل والروح في نفس البشر لأن الشمعة تقدم الكثير من النور والأمان للإنسان. إن هذا المشهد الشعري والخيالي يتكوّن من العتمة والنور بحيث تراءت لنا السماء مظلمة والشموع

المصطفة والمطرزة فيها تقوم بإنارتها من كل جانب لتجعل المتلقي يتجه نظره نحو السماء يترقب هذه الشموع. وفي لقطة نادير أخرى يقول الشاعر:

هنالك في أرجوان المدار

وأنواء وحشته الغائمة

وتسجُ أعشاشها من خيوط الغمام

شجرٌ يتخلّى عن الأرض

مكتفياً بافتراع السماء (كنعان، ٢٠١٦م، ٣٠)

في هذا المقطع الشعري تتجه الكاميرا الشعريّة نحو السماء لتصوّر لنا المنظر الخلاب المتعلق بالغيوم والأشجار الفارعة الطول إذ يبدو لنا منظر السماء بداية أرجوانياً في لقطة بعيدة للغاية وفي نفس الوقت هذه اللقطة تتعلق بلقطة نادير التي تبدو أرضية ومتجهة نحو السماء لترينا الإرتفاع اللامتناهي الذي يبعث الوحشة في القلب (وأنواء وحشته الغائمة) ، ويبدو غائماً ثم ينتقل لقطة نادير التالية بقوله: (شجرٌ يتخلّى عن الأرض/ مكتفياً بافتراع السماء) ومن خلال هذه الكلمات يوضح لنا مدى طول الأشجار الفارعة التي تعانق السماء.

لقطة ماكرو أو اللقطة التفصيلية (Macro shot)

تعتبر لقطة ماكرو من اللقطات التفصيلية التي تبين الصورة القريبة جداً من كادر التصوير ويُقصد بها «الاقتراب الأشد الذي يصوّر لموضوع أو شخصية. كما يعرف من اسمه ، فإنه يحاول تضيق أو تاطير تفاصيل واقعية» (فينتورا ، ٢٠١٢م ، ٤١) لذا لقطة ماكرو يتم تصويرها من مسافة قريبة جداً «بحيث تبدو التفاصيل واضحة ، كما يمكن أن تشتمل الصورة قليلاً من التفاصيل مثل الضروريات أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إمّا لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة» (عبد الخالدي والهاشمي ، ٢٠١٥م ، ٩).

وكذلك يُقصد بها اللقطة التي تصوّر عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره ، الأمر الذي جعلها تبدو أكبر من حجمها الطبيعي في الشاشة (الرواشدة ، ٢٠١٥م ، ٢٣٧) ومن أبرز هذه التفاصيل الصغيرة كفتحة صغيرة جداً على جدار أو ندبة على وجه إنسان ، أو مفتاح صغير أو شمعة وما شابهها ، وأحياناً «يركّز الشاعر عدسته بلقطة قريبة على شيء ما له دلالات خاصة في البناء الشعري العام للقصيدة أو ربما للديوان كله ويظل يطارد ذلك الشيء بعين الكاميرا» (عجور ، ٢٠١٠م ، ٣٤٧) وعلى ضوء هذه الأمثلة جاءت قصيدة "ترانيم لأميرة طروادة" تحمل في طياتها عدد من لقطات ماكرو:

كأن ربيعَ إنانا يطلُّ بموكبهِ السومريِّ
 حملت شمعةً ، نجمةً ..
 لتضيءَ قلوبَ المحبينَ
 أحتارُ بين المعاني
 وأقرؤها كرموزِ السماء:
 أهذا الضياءُ المطعمُ بالوردِ
 والعبقِ المريميِّ
 نجمةً ، وردةً ، شمعةً ..

أم سنا من محيّاك (كنعان، ٢٠١٦م، ١٨ و١٩)

يبدأ كنعان في هذا المقبوس بيت الشريط الشعري الذي يترافق مع لقطات ماكرو الشعرية والممزوجة بالقليل من الخيال الشعري. وفي السطر الثاني من هذا المقطع يعلن الشاعر قرب عدسة الكاميرا ليكشف لنا عن حساسيته إزاء المشهد الحسي ومن بين كل التفاصيل التي تظهر في الصورة الفنية للمقطوعة الشعرية انتقى المصور لقطات ماكرو القريبة جداً للشمعة التي تتبنى الإضاءة داخل كادر التصوير والوردة التي يفوح عبقها المريمي، ولأن الشاعر يركّز على اللقطات القريبة للشمعة والوردة يتساءل في نفسه ما إذا كان الضياء يشع من الشمس أو من محيي حبيبته، وبواسطة لقطات ماكرو المذكورة في هذه المقطوعة يضيف الشاعر طابعاً من الرومانسية على مشهد الربيع الذي يطل بموكبه السومري (كأن ربيعَ إنانا يطلُّ بموكبهِ السومري). وفي مقطوعة شعرية أخرى يقوم الشاعر بوصف بعض التفاصيل المتعلقة بوجهه ويوزع اللقطات القريبة جداً أو لقطات ماكرو التفصيلية على كافة المقطوعة قائلاً:

يا طولَ ما تملى

وجهك في المرآة

(أقصدُ وجهي.. دونما حرج!)

وأفعلان.. ما له شبيهه

يضحكُ ملءَ شدقه..

إن لاح وجهُ بردي

طلقاً.. كفردوسِ النعيم (كنعان، ٢٠١٦م، ٥٢)

في هذا المقبوس يقوم الشاعر بتقريب العدسة من الوجه الذي يظهر في المرأة بحيث جعله يملأ المجال (يا طول ما تملئ/ وجهك في المرأة/ (أقصد وجهي.. دونما حرج!) وكل ذلك جعلنا نركّز على تقاطيع الوجه بأكمله وكأنه يريد أن يسترجع كل ما حدث له في الماضي بينما كان هو في مرحلة الشباب من عمره (وأفعوان.. ما له شبيهه/ يضحك ملء شدقه.. / إن لاح وجهه بردي) ، وكما نرى يبيّن لنا الشاعر من خلال لقطات ماكرو التفاصيل الدقيقة لوجهه فهو يبتسم ملء شدقه عندما يترأى وجهه في المرأة وهو في شبابه ، وأيضاً من خلال التفاصيل التي تظهرها لنا هذه اللقطة يتبين لنا مدى تأثر الشاعر وتحسره بما حدث في الأيام الماضية وينقل هذا الإحساس للمتلقي. وفي مكان آخر يصور لنا الشاعر المشهد المتعلق الواقع السياسي المؤلم من خلال لقطات ماكرو قائلاً:

فهل من أريبٍ يميّزُ
بين الكراسي.. وبين الوباء؟
تثير الكراسي سمومَ القرف
فأركلُ عشاقَها بحذاء عتيق
كما فعل البابليُّ المظفرُّ
في وجه بوش.

ولستُ أبا لي (كنعان، ٢٠١٦م، ٤٧ و٤٨)

يفتح الشاعر هذا المشهد بالمزيد من الدلالات الرمزية بأنه لا يستطيع أن يميّز بين هذه الكراسي التي يجلس عليها الساسة وبين الوباء إذ جاء بكلمة الوباء هنا ليبرهن لنا أنه هو الدمار والخراب ومن ثم يحيل أذهاننا إلى الواقع المؤلم الذي مرّ به العراق بعد سيطرة أمريكا عليه. كما نلاحظ من خلال لقطات ماكرو التفصيلية يشير إلى قصة الرجل الذي قام بقذف حذائه على بوش الرئيس الأمريكي في عام ٢٠٠٨م للميلاد ، فالشاعر يركّز على لقطة الحذاء طوال المشهد ، وهو الحذاء الذي مرّ من أمام وجه "بوش"؛ إنّها لقطات قريبة جداً (صورة وجه بوش وصورة للحذاء) كما أنّ هذه اللقطات القريبة جداً تدلّ على أهمية الموضوع المصور. وفي مكان آخر أيضاً يجسد لنا الشاعر مقطعاً قصيراً من لقطات ماكرو التفصيلية ليبيّن لنا حياة العصافير بكل تفاصيلها قائلاً:

فراخ العصافير تزقو بخوفٍ
إذا ضاعف الليل وحشتها
أو أحست

بنامة أفعى (كنعان، ٢٠١٦م، ٨٧)

هنا يقوم الشاعر بتصوير فراخ العصافير والليل الحالك والأفعى التي تترصد للعصافير وكل ذلك يحمل دلالة رمزية تشير إلى حالات المجتمع الذي يقصده الشاعر وليبين الحالة السيئة التي تمرّ بها تلك العصافير إثر الليل الذي يعمّ كل الأماكن بحيث شعرت العصافير التي ترمز للحرية والإنسان البرئ، بالخوف الشديد وقامت بالنزققة لحلول الظلام (الذي يرمز للظلم المهيم على المجتمع) ومما يلفت إنتباه المتلقي أنّ هذا الليل يحمل في طياته دلالات كئيبة وحزينة جداً وتارة أخرى يربط زقزقة العصافير بالأفعى التي تترصدها للإيقاع بها كلّ حين .

النتائج

- قام هذا البحث بمعالجة قصائد علي كنعان ، في ديوانه "غيوم الخشخاش" ، التي تميّزت باللقطات السينمائية (المرئية منها والصوتية) والأسلوب السينمائي الذي استخدمه الشاعر في هذا الديوان ، مما جعلنا نقف أمام مشهد بصري لا يشوبه الغموض.
- في بعض القصائد من هذا الديوان يقف الشاعر في موضع المصوّر الذي يراقب الحدث من مكان لا تشعر الشخصيات بحضوره ، وبهذا العمل جعلنا نقف أمام مشهد بصري وشعري في زاوية من زوايا القصيدة.
- في بعض القصائد وظّف الشاعر اللقطة الموضوعية التي نشعرنا بأننا نقف موقف المراقب الذي يروي الحدث المصوّر أمام الكاميرا بحيث لا يكون له أية دور في الأحداث. ومن أهم ميزات الراوي في هذا النوع من اللقطات هو رصد الحدث الذي يجري في ساحة المسرح المصور وبهذا العمل يكون القارئ في تواصل تام مع النص المرئي.
- إنّ اللقطات الموضوعية تجعلنا في اتصال مباشر مع شخصيات المشهد وكأننا في موضع المراقبة للحدث المصور دون أن نرى شخصية الراوي في موضع الحدث المراقب.
- تجلّت في اللغة الشعرية لقصائد الديوان لقطات غير مرئية ، أي لقطات صوتية لتكملة المشهد البصري وإحيائه بواسطة بعض الأصوات التي كل منها توحى لنا ببعض الأشياء كالأصوات المخيفة أو الأصوات التي تسلب الهدوء وتبث القلق وقد تتعلق هذه الأصوات بالحيوانات أو الطيور والأشياء المتواجدة في الطبيعة والبشر، وبوجود هذا النوع من الأصوات جعلنا الشاعر في تواصل مع القصيدة.

- تراءت لنا في بعض اللقطات الشعرية لقطة نادير ، التي تُعدّ من اللقطات الهابطة في السينما ، فأعطتنا انطباعاً خاصاً كالشعور بالخوف والهول من الشيء ، لعلوه من منظار هذه اللقطة.

- وظّف الشاعر لقطات ماكرو أو اللقطة التفصيلية بواسطة الإشارة إلى تفاصيل بعض الأشياء بصورة واضحة وشفافة بهدف نقل فضاء القصيدة للمشهد الحسي وتقريبه من الرؤية السينمائية التي تقوم بالتدقيق في الأشياء الحسية.

- قام الشاعر بنقل القصيدة الحديثة في ديوانه من السطحية والجمود الى الحركة والحيوية ، وذلك من خلال استثمار بعض المفردات الشعرية بصورة حسية وملموسة وبعيدة عن الغموض والخيال .وبهذا التكنيك الحدائي والمهارة الفائقة استطاع أن يحوّل نصه من نص صامت إلى مفلّم يتمييز بالرؤية السينمائية التي تتجلى فيها تفاصيل اللقطات بصورة دقيقة.

المصادر والمراجع

- بورشبانان ، عليرضا (١٣٩٨ش). ظرفيت های اقتباس سينمايی از رمان ده نضر قزلباش. **مجله ادبيات و پژوهش های ميان رشته ای** ، العدد ١ ، صص ٥١-٨٤.
- _____ و امير حسين بورشبانان (١٣٩٨ش). اقتباس سينمايی از آثار غنايی ادبيات كلاسيك فارسي با تأكيد بر وجوه نمايشي سندبادنامه ی ظهيري سمرقندی ، **کهن نامه ادب پارسی** ، العدد ٤ ، صص ١-٢١.
- توروك ، جان بول (١٩٩٥م). السيناريو/ فن كتابة السيناريو. ترجمة: قاسم المقداد ، سورية ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- جبرا ، إبراهيم جبرا (١٩٦٦م). من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوج ، المونتاج ، التضمين ، مجلة الآداب ، بغداد ، العدد ٢ ، صص ٥٨-٦٤.
- دانسينجر ، كين (٢٠١٤م). فكرة المخرج. ترجمة: علام ، خضر ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- _____ (٢٠١١م). تقنيات مونتاج السينما والفيديو ، ترجمة: يوسف ، أحمد. ط١. الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية/ إدارة الشؤون الفنية.
- الرواشدة ، أميمة عبد السلام (٢٠١٥م). التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. ط١ ، عمان- الأردن: وزارة الثقافة.
- حسين ، طلال زينل سعيد (٢٠١٢م). القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي. ط١ ، سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- الصفراني ، محمد (٢٠٠٨م). التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م). الدار البيضاء ، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.
- _____ (٢٠٠٢م). شعر غازي القصيبي/ دراسة فنية. مؤسسة اليمامة الصحفية ، سلسلة كتاب الرياض.
- عبد الخالدي ، ياسر علي؛ عجيل صاحي الهاشمي ، شاکر (٢٠١٥م). المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً ، مجلة الأكاديمي.
- عجور ، محمد (٢٠١٠م). التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ، الإمارات العربية المتحدة: دائرة الثقافة والإعلام.
- علي ، كنعان (٢٠١٦م). ديوان غيوم الخشخاش. ط١ ، دمشق- سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة.

- ف. ديك ، برنارد (٢٠١٣م). تشريح الأفلام. ترجمة: الأصبحي ، محمد منير ، دمشق - سورية: منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما.
- فينتورا ، فران (٢٠١٢م). الخطاب السينمائي/ لغة الصورة. ترجمة: شنانة ، علاء ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- كوريغان ، تيموثي (٢٠٠٣م). كتابة النقد السينمائي. ترجمة: عبد الناصر ، جمال ، ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة.
- مكي ، أحمد ظاهر (١٩٨٧م) ، الأدب المقارن/ أصوله وتطوره ومناهجه ، ط١ ، القاهرة: دار المعارف.
- ندا ، طه (١٩٩١م) ، الأدب المقارن ، لا. ت ، بيروت: دار النهضة العربية.
- يوسف ، مصطفى (٢٠١٧م). منهج صناعة الأفلام حِرْف وفنون الفيديو ، ط١ ، مؤسسة التعبير الرقمي العربي.

References

- Abd al- Khalidi, Yasir Ali; Ajil Sahi Al-Hashemi, Shaker (2015). Film Treatments in Faiz al- Shara's Poetry, "The Facts Are Not Good at Drawing Writing" is an example, al-Akademi Magazine. (in Arabic)
- Ajur, Muhammad (2010). Dramatic and Cinematic Techniques in Contemporary Poetic Construction, United Arab Emirates: Department of Culture and Information. (in Arabic)
- Ali, Canaan (2016). Diwan poppy clouds. 1st, Damascus - Syria: Dar al-Takween Authorship and Translation. (in Arabic)
- Corrigan, Timothy (2003). Writing film criticism. Translation by: Abd al- Nasir, Jamal, 1st, the Supreme Council of Culture
- Dansinger, Ken (2014). The idea of the director. Translated by: Allam, Khidr, Damascus: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
- _____ (2011). Film and video editing techniques, translated by: Youssef, Ahmed, 1st, General Authority for National Library and Archives / Technical Affairs Department.
- F. Dick, Bernard (2013). Anatomy of movies. Translated by: al-Asbahi, Muhammad Moneer, Damascus - Syria: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization of Cinema.
- Hussein, Talal Zainal Saeed (2012). The focused poem in Abd al-Razzaq al-Rubaie's poetry. 1st, Syria - Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution. (in Arabic)
- Jabra, Ibrahim Jabra (1966). Among the aspects of modernity in contemporary poetry: monologue, montage, inclusion, al- Adab Magazine, Baghdad, Issue 3, pp 58-64. (in Arabic)

- Rawashda, Omaima Abdel Salam (2015). Scenic Photography in Contemporary Arabic Poetry, 1st, Amman - Jordan: Ministry of Culture. (in Arabic)
- Al- Safrani, Muhammad (2008). Visual formation in modern Arabic poetry (1950-2004 AD). al- Dar al- Baidaa, the literary club in Riyadh and the Arab Cultural Center. (in Arabic)
- _____ (2002). Ghazi al- Qasbi Poetry/ Art Study. al-Yamamah Press Foundation, Riyadh Book Series.
- Turuk, Jean-Paul (1995). Scenario/ The art of script writing. Translated: Qasim al-Miqdad, Syria, Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
- Ventura, Fran (2012). Cinematic discourse / image language. Translated by: Shanana, Alaa, Damascus: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
- Yusuf, Mustafa (2017). Curriculum of Filmmaking / Video Arts and Crafts, 1st, Arab Digital Expression Foundation. (in Arabic)