تقنيات المونتاج في شعر قيس لفتة مراد

Montage Techniques in the Poetry of Qais Lafta Murad

ايمان طه مزهر الظفيري

Iman Taha Mizhir Al-Dhufairi

جامعة سامراء - كلية التربية – قسم اللغة العربية

University of Samarra – College of Education– Department of Arabic Language

Email: hareer2582@gmail.com

أ.د. أحمد حسين علي

Prof. Dr. Ahmed Hussein Ali

الكلمات المفتاحية: المونتاج، المشهد، قيس لفتة، الشعرية، السينما

Keywords: Montage, Scene, Qais Lifta, Poetics, Cinema

الملخص

تناول هذا البحث ظاهرة المونتاج في شعر الشاعر العراقي قيس لفتة مراد بوصفها تقنية فنية مستمدة من الفنون البصرية والسينمائية انتقلت إلى الخطاب الشعري الحديث، لتؤدي دوراً مهماً في بناء الدلالة الشعرية. يعرض البحث الأساس النظري للمونتاج في السينما ولا سيما عند المخرج الروسي سيرغي إيزنشتاين الذي رأى أن المعنى يتولد من التصادم بين اللقطات وليس من كل لقطة على حدة، ويتناول البحث نماذج من شعر قيس لفتة مراد، مبيناً كيف تتحول القصيدة إلى بنية مشهدية تعتمد على تتابع اللقطات الشعرية، بحيث تتجاور الصور المختلفة داخل النص لتكوّن دلالة كلية، ويظهر ذلك في اعتماد الشاعر على الانتقال السريع بين المشاهد واستحضار صور متباينة زمانياً ومكانياً، الأمر الذي يمنح القصيدة طابعاً بصرياً وسردياً في آنٍ واحد.

Abstract

his research examines the phenomenon of montage in the poetry of the Iraqi poet Qais Lifta Murad, considering it as an artistic technique derived from visual and cinematic arts that has been transferred into modern poetic discourse to play an important role in constructing poetic meaning. The study presents the theoretical foundations of montage in cinema, particularly in the work of the Russian director Sergei Eisenstein, who argued that meaning emerges from the collision between shots rather than from each shot individually. The research also analyzes selected examples from the poetry of Qais Lifta Murad, demonstrating how the poem transforms into a scene-based structure that relies on the succession of poetic shots, where different images coexist within the text to form an overall meaning. This is evident in the poet's reliance on rapid transitions between scenes and the evocation of images that differ in time and place, which gives the poem both a visual and a narrative character at the same time.

المقدمة

أولاً: مشكلة البحث

تنبثق مشكلة هذا البحث من محاولة استكشاف الكيفية التي تحوّلت بها القصيدة الحديثة من بنية لغوية خطية تعتمد التسلسل المنطقي للأفكار إلى بنية مشهدية مركّبة تقوم على التقطيع والتجاور والانزياح المفاجئ بين الصور، وهو ما يُعرف في النقد الحديث بتقنية "المونتاج"، فعلى الرغم من شيوع هذا المصطلح في الدراسات السينمائية، إلا أن توظيفه في الشعر العربي ما يزال بحاجة إلى مقاربات تحليلية تكشف آلياته الداخلية ووظائفه الجمالية، ومن هنا تبرز الإشكالية في شعر قيس لفتة مراد تحديداً، إذ تتبدّى نصوصه وكأنها تقوم على تتابع لقطات شعرية تتجاور دون روابط سردية تقليدية، مما يثير تساؤلات جوهرية: كيف تتشكل البنية الدلالية عبر هذا التقطيع؟ وهل يسهم المونتاج في إنتاج معنى مركّب يتجاوز حدود الصورة المفردة؟ وإلى أي مدى يمكن قراءة القصيدة بوصفها فضاءً بصرياً ذا طبيعة سينمائية؟ إنَّ هذه الأسئلة تمثل جوهر الإشكال الذي يسعى البحث إلى معالجته.

ثانياً: أهمية البحث

تتجلّى أهمية هذا البحث في كونِه يعالج ظاهرة فنية معاصرة تمسّ جوهر التحولات التي شهدها الشعر العربي الحديث، ولا سيما في انفتاحه على الفنون البصرية والسينمائية، فهو يسهم في توسيع أفق الدراسات النقدية عبر استثمار مفاهيم عابرة للحقول المعرفية، ويكشف عن إمكانات جديدة لقراءة النص الشعري بوصفه بنية مركّبة تتداخل فيها الأبعاد السردية والبصرية والدلالية. كما تبرز أهمية البحث في تسليطه الضوء على تجربة شعرية عراقية معاصرة تمثّل نموذجاً واضحاً لهذا التداخل الفني، الأمر الذي يعزز حضور الدراسات التطبيقية التي تربط بين النظرية والممارسة النصية. ومن جهة أخرى، فإنَّ هذا البحث يقدّم إسهاماً في حقل النقد التطبيقي من خلال تحليل آليات إنتاج المعنى في القصيدة الحديثة، بما يفيد الباحثين والدارسين في فهم تحولات البنية الشعرية وأساليبها التعبيرية الجديدة.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى تحقيق جملة من الغايات العلمية، في مقدمتها الكشف عن مفهوم المونتاج بوصفه تقنية فنية انتقلت من السينما إلى الشعر، وبيان أسسه النظرية ووظائفه الجمالية، كما يسعى إلى تحليل نماذج مختارة من شعر قيس لفتة مراد للكشف عن آليات اشتغال هذه التقنية داخل النص الشعري، من خلال تتبع تتابع اللقطات، وأنماط القطع، وطرائق التجاور الدلالي بين الصور. ويهدف كذلك إلى بيان أثر المونتاج في بناء المعنى الشعري، وإبراز دوره في تشكيل البنية

المشهدية للقصيدة الحديثة، فضلاً عن استكشاف العلاقة بين البعد البصري والبعد السردي في النص الشعري.

المونتاج في اللغة والاصطلاح:

في اللغة: كلمة "مونتاج" (Montage) مشتقة من الفعل الفرنسي monter بمعنى "يركّب" أو "يُصعّد" أو "يُجمّع"، وقد دخلت إلى المعجم العربي دخيلةً محافِظةً على صورتها الصوتية، ولم يجد المعجميون العرب لها مقابلاً دقيقاً جامعاً، وإن استُعملت أحياناً تعبيراتٌ من قبيل: "التركيب"، و"الوصل"، و"التقطيع والتجميع"، غير أن أياً من هذه المقابلات لم يُحكم الإمساكَ بمفهوم الكلمة في شموليتها الدلالية**(إبراهيم فتحي، 1986: 213)**، وقد آثر كثير من النقاد العرب الإبقاء على المصطلح الأجنبي مع إخضاعه للتعريب الصوتي، إذ يرون أن أي ترجمة له لن تُوفي دلالاتِه المتعددة حقَّها.

في الاصطلاح: يحمل المصطلح في الدراسات النقدية والفنية دلالةً إجرائية محددة، إذ يُعنى أولاً بعملية "انتقاء وحداتٍ أو مقاطع أو صور، ثم ترتيبها وتجميعها بطريقة تُنتج دلالات جديدة لم تكن لأيٍّ منها بمعزل عن الأخرى." **(مجدي وهبة و كامل المهندس، 1984: 197)** والمونتاج في جوهره إذن ليس مجرد إلصاق عناصر بعضها ببعض، بل هو فعل خلق دلالي عبر التوتر الناشئ بين العناصر المتجاورة. وقد توسّعت دلالة المصطلح الاصطلاحية لتتخطى السينما إلى الفنون البصرية والأدب والشعر والرواية، حتى غدا من المصطلحات العابرة للحدود الفنية **(سيزا قاسم وآخرون، 2000: 89)**.

المونتاج مفهوماً سينمائيًا:

أسّس للمونتاج السينمائي نظريًا المخرجُ الروسي سيرجي إيزنشتاين في عشرينيات مقالته الشهيرة (ومنتاج الجوانب)، ولم ينظر إليه بوصفه مجرد تقنية للربط بين اللقطات، بل رأى فيه المبدأَ الجوهري للتفكير السينمائي ذاته؛ إذ يتولّد المعنى من الصدام بين لقطتين متجاورتين لا من كل منهما على حدة، وهذا ما عُرف بـ"مونتاج التضاد" أو "مونتاج الجدل"، مستعيراً إيزنشتاين من الفلسفة الديالكتيكية الهيغلية مفهوم التركيب الناتج عن التضاد**(سيرغي ايزنشتاين، 2001: 44)**، وقد صنّف إيزنشتاين المونتاج السينمائي إلى أنواع متعددة، منها: المونتاج المتري المعتمد على الإيقاع الزمني للقطات، والمونتاج النغمي المرتكز على النبرة العاطفية، والمونتاج التوافقي الذي يجمع بين مستويات متعددة في آنٍ واحد**(ايزنشتاين، المصدر السابق، 72)**، وفي الجانب الآخر من المشهد التنظيري، طرح المخرج الروسي دزيغا فيرتوف مفهوم "الفاصل" بين اللقطات بوصفه مولّداً للمعنى، فيما ذهب المنظّر الفرنسي أندريه بازان في اتجاه مغاير، إذ رأى في المونتاج تهديداً لاستمرارية الزمن الحقيقي**(أندريه بازان، 1985: 118)**، وقد رصد الناقد المصري محمود قاسم

هذه التحولات المفهومية في ثقافتنا العربية، مشيراً إلى رسوخ المصطلح في النقد العربي وتشعّب توظيفاته**(محمود قاسم، 2006: 209)**.

المونتاج وعلاقته بالشعر:

إنَّ الإيقاع والتجاور والانزياح المفاجئ بين الصور ظواهرُ عرفها الشعر قبل أن تعرفها السينما، "غير أن المنظومة المفاهيمية التي قدّمتها السينما أتاحت للنقاد أدواتٍ أكثر دقةً لوصف ما يجري داخل النص الشعري من تقاطعات وصدامات وانقطاعات **(صلاح فضل، 1995: 153)**"، وقد كان الشاعر الأمريكي إزرا باوند من أوائل من نبّهوا إلى أن الشعر يشتغل بآلية تشبه المونتاج، حين صاغ مفهوم "الصورة" (Image) القائم على تراكب عنصرين أو أكثر في لحظة واحدة، وذلك ما يُقابل تماماً مبدأ إيزنشتاين في الصدام المولّد للمعنى**(كمال أبو ديب، 1987: 228)**.

وفي الشعر العربي الحديث تحديداً، أسهم تأثير الحداثة الغربية وما رافقها من ثورة بصرية سينمائية في تغيير بنية القصيدة؛ فبعد أن كانت تسير في خط زمني متصل يقوم على السببية والترتيب، باتت القصيدة الحديثة تنهض على مبدأ التقطيع والتجاور والقطع المفاجئ بين المشاهد والصور **(جابر عصفور، 1982: 312)**، وقد تجلّى ذلك بوضوح في تجارب شعراء كأدونيس وسعدي يوسف ومحمود درويش، الذين وظّفوا تقنيات مشابهة للمونتاج السينمائي في بناء قصائدهم، متنقّلين بين أزمنة ومستويات لغوية متباينة دون روابط منطقية صريحة **(خليل الموسى، 2000: 176)**، وقد رصد عزّ الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) هذه الظاهرة، معتبراً أنَّ "الانقطاع المقصود بين الصور والمقاطع الشعرية ليس فوضى بل هو بنية متعمّدة تُنتج دلالات لا تستطيع اللغة التقريرية المتصلة إنتاجها**(عزالدين إسماعيل، 1972: 241)**."

وتتجلّى العلاقة بين المونتاج والشعر في مستويات متعددة: على مستوى الصورة الشعرية التي تتأسس على تجاور عنصرين متباعدَين دلالياً ليُنتجا تأثيراً لم يكن لأيٍّ منهما وحده، وعلى مستوى البنية الكلية للقصيدة القائمة على التناوب بين مشاهد ومقاطع لا يربطها غير التوتر الدلالي الناشئ عن اقترانها، وعلى مستوى الإيقاع الذي يُقابل في الشعر ما يُقابله التوقيت الزمني للقطات في السينما**(محمد بنيس، 1992: 88 – 94)**. وهكذا يغدو المونتاج في الشعر طريقةَ تفكير وجودية في الزمن، والمعنى، واللغة. إذ يعيد الشاعر صياغة الحياة من خلال مشاهداته الخاصة، فيتحول وعيه بالأشياء إلى كاميرا تلتقطها، ثم تعيد تشكيلها بحسب فلسفته الخاصة وبذلك يؤدي دور المخرج في العمل الأدبي.

وفي شعر قيس لفتة مراد نجد نماذج من هذه التقنية السينمائية في بنية القصيدة، إذ يقول في قصيدة (بقع على الجدار)**(مراد، 2022: 79)**:

فِي الحَائِطِ البَالِي العَتِيقِ ... بِغُرْفَتِي بُقَعٌ كَذُوبَةْ
إِنِّي لأَعْرِفُ أَنَّهَـا ... وُجِدَتْ هُنَاكَ مِنَ الرُّطُوبَةْ
لَكِنْ أُشَاهِدُ كُلَّ آ ... ونَةٍ بِهَا صُوَرًا غَرِيبَةْ
فَهُنَا قِلَاعٌ تُبْتَنَى ... مَا بَيْنَ أَسْوَارٍ عَجِيبَةْ
وَهُنَا مَسِيحٌ سَارَ يَحْمِلُ ... فَوْقَ كَاهِلِهِ صَلِيبَةْ
وَهُنَاكَ أَشْبَاحٌ تَدِبُّ ... مَعَ الدُّجَى بِخُطًى مُرِيبَةْ
وَجَمَاجِمٌ صَفْرَاءُ تَسْخَرُ ... فِي مَحَاجِرِهَا الكَئِيبَةْ
وَهُنَا سُكَارَى يَلْعَبُونَ ... النَّرْدَ فِي مَقْهًى قَرِيبَةْ
وَهُنَاكَ وَجْهٌ مِثْلُ وَجْهِ ... أَبِي أَرَى حَتَّى نُدُوبَهْ

تعد هذه الأبيات نموذجاً تطبيقياً لتوظيف "تقنية المونتاج" في القصيدة عبر آلية القطع والتجاوز، حيث تتحول القصيدة من مجرد تدفق لغوي إلى "بنية مشهدية" بصرية تعتمد على تجميع اللقطات المنفصلة لإحداث دلالة كلية موحدة، إذ يبدأ الشاعر "كادره" السينمائي بلقطة قريبة على "الحائط البالي"، الذي يشكل في النص "الشاشة" أو "المسرح" الذي ستعرض عليه أخيلة الشاعر، معتبراً أن بقع الرطوبة ليست مجرد عوارض مادية، بل هي "بقع كذوبة" تحرض المخيلة على إنتاج الصور.

وتتجلى آلية المونتاج في الانتقال من "اللقطة الثابتة" للحائط إلى "اللقطة المتحركة" عبر سلسلة من المشاهد المتتابعة التي يربط بينها الشاعر بأدوات الإشارة المكانية (هنا، وهناك)، وهي أدوات تعمل عمل "القطع السينمائي" الذي ينقل عين القارئ من مشهد إلى آخر دون تمهيد منطقي، بل عن طريق تداعي الصور النفسي، فنحن أمام مونتاج "تجميعي" يركب صوراً متناقضة زمنياً ومكانياً؛ حيث يمزج بين الرموز الدينية والتاريخية (المسيح وصليبه، القلاع والأسوار) وبين الواقع الشعبي واليومي (السكارى في المقهى، لعبة النرد)، ثم يغوص في الصور السريالية (الأشباح، الجماجم الصفراء)، مما يخلق حالة من التوتر الدرامي بين الواقع والوهم.

هذا المونتاج الشعري يتصاعد في توتره ليصل إلى "اللقطة الختامية" وهي رؤية "وجه الأب" بتفاصيله الدقيقة (الندوب)، وهنا يكتمل البناء الفني للقصيدة؛ إذ تتحول الصور الخارجية "العامة" إلى رؤية "ذاتية" شديدة الخصوصية، مما يمنح المونتاج وظيفة إدراكية تتجاوز مجرد الوصف لتصل إلى "الإسقاط النفسي"**(احمد عزت راجح، 2008: 438)**. إنَّ الشاعر هنا يفكك عزلته الفردية عبر مونتاج ذهني يعيد تركيب شظايا الذاكرة والمخاوف الإنسانية على مساحة حائط

رطب، محولاً الصمت المكاني إلى ضجيج بصري يعكس فوضى الوجود والاغتراب النفسي الذي يعيشه الشاعر.

وفي قصيدة أخرى يقوم الشاعر بتوظيف الحلم بصيغة سينمائية في قصيدة (حلمت ذات ليلة) **(مراد، المصدر نفسه: 92)**:

عَسَسُ المَدِينَةِ فِي الشَّوَا ... رِعِ يَرْكُضُونَ بِلَا شُعُورْ
فَهُنَاكَ تَابُوتٌ رَهِيبٌ ... دُونَمَا أَحَدٍ يَسِيرْ
فِي جَوْفِهِ مَيْتٌ مُخِيفٌ ... شَرُّ مَا حَوَتِ القُبُورْ
وَمَشَى السُّكَارَى يَسْأَلُونَ ... حَقِيقَةَ الخَبَرِ المُثِيرْ
وَرَأَيْتُ وَجْهَ أَبِي يُطِلُّ ... وَكَفُّهُ نَحْوِي تُشِيرْ
وَبَكَى امْرُؤٌ مِنْ رُعْبِهِ ... وَسَمِعْتُ آخَرَ يَسْتَجِيرْ
وَبَصَرْتُ أَسْرَابًا مِنَ الغِرْبَا ... نِ خَائِفَةً تَطِيرْ
وَبَصَرْتُ إِنْسَانًا قَمِيئًا ... لُفَّ فِي ثَوْبٍ حَقِيرْ
هُوَ مَوْكِبُ المَوْتَى فَلَا ... تَخْشَاهُ يَا وَلَدِي الصَّغِيرْ
أَبْنَاءُ عَالَمِنَا البَعِيدِ ... ضُيُوفُنَا هَذَا السَّحُورْ
وَسَيَرْجِعُونَ مَعَ الصَّبَاحِ ... لِعَالَمِ المَوْتَى الكَبِيرْ

تقوم القصيدة على بنية تصويرية توظف المونتاج في تفاصيلها، من خلال تتابع المشاهد القصيرة لتكوين دلالة كلية تتجاوز حدود كل مشهد منفرد، يبدأ النص بلقطة حركية واسعة، وهي لقطة أقرب إلى اللقطة العامة التي تضع المتلقي في فضاء المدينة المضطرب، ثم يقطع الشاعر المشهد قطعًا مفاجئًا لينتقل إلى لقطة مركزة (فهناك تابوت رهيب دونما أحد يسير)، فتتقلص زاوية الرؤية من فضاء المدينة إلى عنصر مفرد هو التابوت، قبل أن يتعمق المشهد أكثر داخل التابوت نفسه: (في جوفه ميت مخيف)، وهو انتقال مونتاجي يقوم على مبدأ التدرج من الخارج إلى الداخل، وكأنَّ الكاميرا الشعرية تقترب تدريجيًا من بؤرة الرعب، ثم يعمد الشاعر إلى تركيب لقطات بشرية متتابعة(السُّكارى الذين يسألون عن الخبر، الرجل الذي يبكي من الرعب، وآخر يستجير)، وهي لقطات قصيرة منفصلة تتجاور دون رابط سردي تقليدي، وتتآلف عبر الإيقاع البصري للدهشة والخوف، ويتكثف أثر المونتاج أكثر حين ينتقل النص فجأة من المشاهد البشرية إلى مشهد طبيعي كئيب: (أسراب الغربان خائفة تطير)، وهي صورة تعمل بوصفها لقطة رمزية تكثف جو الموت والخراب، قبل أن يعود النص إلى لقطة إنسانية جديدة: (إنسان قميء لف في

ثوب حقير)، فيتحقق بذلك تتابع سريع بين الإنسان والطبيعة والموت، وهو تتابع يذكّر بالبناء المشهدي في السينما التعبيرية، غير أنَّ ذروة المونتاج تتجلى في ظهور صورة الأب: (ورأيت وجه أبي يطل وكفه نحوي تشير")، حيث تتحول اللقطة فجأة من مشهد خارجي إلى مشهد ذاتي حميم، فيختلط الواقعي بالذاكري، ويتداخل الخارجي بالداخلي في حركة قطع مفاجئة تعمّق الإحساس بالغرابة، وهنا يتجاوز المونتاج وظيفته البصرية ليصبح أداة لبناء التوتر الدلالي؛ إذ تتراكم المشاهد المقتطعة من فضاءات مختلفة (المدينة، التابوت، الناس، الغربان، الأب) لتصنع مشهدًا كابوسيًا واحدًا، وفي نهاية المقطع يحدث نوع من المونتاج الدلالي حين تتكشف طبيعة المشهد في العبارة: " هو موكب الموتى فلا تخشاه يا ولدي الصغير"، حيث تعاد قراءة اللقطات السابقة بوصفها أجزاءً من موكب جنائزي غامض، ثم يتسع الأفق الرمزي أكثر في الخاتمة فتنقلب المشاهد الجزئية المتناثرة إلى رؤية كلية تجعل الحدود بين عالم الأحياء وعالم الموتى حدودًا ملتبسة، فالشاعر لا يكتفي ببناء صورة شعرية تقليدية، لكنه يؤلف قصيدته عبر تقنية مونتاجية تقوم على القطع، والتجاور، والتكثيف البصري، بحيث تتحول القصيدة إلى سلسلة من اللقطات المتلاحقة التي يتكوّن معناها من طريقة ترتيبها لا من كل صورة منفردة، وهو ما يمنح النص طابعًا سينمائيًا واضحًا ويجعل التجربة الشعرية أقرب إلى مشهد مركب تتضافر فيه الحركة البصرية مع الإيحاء الرمزي لبناء مناخٍ كابوسي يعبّر عن حضور الموت في قلب المدينة، وهي فيما يبدو رؤية الشاعر عن المدينة، أما النص القادم سنجد فيه الشاعر ينظر بعين مختلفة نحو الريف في قصيدة (يا أخت أور) إذ يقول فيها:

(مراد ، المصدر نفسه، 83):

يَا أُخْتَ أُورَ حَبَتْكِ أُورُ ... أَمْجَادَهَا عَبْرَ العُصُور
مَوْصُولَةً لَمْ تَنْقَطِعْ فِي الأَرْضِ بَيْنَكُمَا الجُسُورْ
فَعَلَى مَدَارِ النَّيِّرَيْنِ يَظَلُّ نَاعُورٌ يَدُور
وَيَظَلُّ مِحْرَاثٌ يَشُقُّ وَقَبْضَةٌ تُلْقِي البُذُورْ
وَيَكِدُّ صُنَّاعُ الشُّمُوعِ مِنَ الصَّبَاحِ إِلَى السَّحُورْ
وَمَعَابِرُ الشَّطَّيْنِ مُثْقَلَةُ الزَّوَارِقِ بِالعُبُورْ
وَالنَّخْلُ يَشْمَخُ لِلسَّمَاءِ تَوَاضُعًا وَبِلَا غُرُورْ
وَالفَجْرُ نَفْسُ الفَجْرِ فِي أَلْوَانِهِ أَوْ فِي العُطُورْ
وَشِبَاكُ صَيَّادِينَ تَحْيَا بَيْنَ طَيٍّ أَوْ نُشُورْ

وَحَصَى بِقَاعِ النَّهْرِ تَحْسَدُهُ اللآلِئُ فِي البُحُورْ
وَصَرِيرُ كَارُوكٍ هُنَالِكَ مَا يَكُفُّ عَنِ الصَّرِيرْ
وَرَفِيفُ أَجْنِحَةِ الأُوزِّ لِدِفْءِ مَشْتَاهُ يَطِيرْ
وَقَطِيعُ مَاشِيَةٍ هُنَاكَ يَقُودُهُ رَاعٍ صَغِيرْ

هذه الأبيات هي أبيات منتقاة من قصيدة طويلة، يُشيد فيها الشاعر قيس لفتة مراد في هذا النص بنيةً مشهديةً تعتمد على "المونتاج التتابعي"**(ماري تيري واد أرتشر، 1987: 102)**، حيث تتحول القصيدة إلى شاشة عرضٍ بانورامية تستهدف ترسيخ فكرة الاستمرارية الحضارية. يبدأ النص بـ "لقطة تأسيسية"**(ماري تيري، المصدر نفسه: 115)** لناحية (سوق الشيوخ) وكانت وقتها منطقة ريفية، ولذلك هو ينعتها بأخت أور، أي ذي قار، وهي لقطة تؤطر المشهد التاريخي وتربط الحاضر بعمق الحضارة السومرية، قبل أن ينتقل المونتاج مباشرة إلى لقطة أخرى تكشف استمرارية هذه الصلة: "موصولةً لم تنقطع في الأرض بينكما الجسور"، حيث يعمل الانتقال هنا بوصفه قطعًا دلاليًا ينقل المتلقي من خطاب المجد التاريخي إلى فضاء الاستمرارية الحضارية، مما يلغي مسافة القطع الزماني ويؤكد وحدة الكيان.

وينتقل الشاعر عبر "لقطات متوسطة" **(إبراهيم حمادة، 1985: 210)** تركيب سلسلة من اللقطات اليومية المتتابعة التي تشبه في طبيعتها «المشاهد الوثائقية» للحياة الزراعية في الجنوب؛ فلقطة (ناعور يدور) تمثل حركة الزمن والديمومة، ثم تقطعها لقطة العمل الزراعي (محراث يشق وقبضة تلقي البذور)، حيث يتوالى الفعلان في صورة مركبة تبرز دورة الإنتاج والحياة، ويتواصل هذا النسق المونتاجي حين ينتقل النص إلى مشهد الحرفيين: (ويكد صناع الشموع من الصباح إلى السحور)، ثم إلى لقطة نهرية حركية: (ومعابر الشطين مثقلة الزوارق بالعبور)، فيتحول النص إلى ما يشبه بانوراما متحركة للحياة اليومية، وتزداد كثافة المونتاج حين يركب الشاعر لقطات الطبيعة إلى جانب لقطات العمل الإنساني؛ فمشهد (النخل يشمخ للسماء تواضعًا وبلا غرور) يمثل لقطة عمودية صاعدة توازن الحركة الأفقية للمعابر والزوارق، وهي تمثل حالة " الإسقاط الجمالي"**(شاكر عبدالحميد، 1987: 84)**، ثم تتلوها لقطة حسية مفعمة بالضوء والعطر: (والفجر نفس الفجر في ألوانه أو في العطور)، وكأن الشاعر يثبت ثبات الإيقاع الكوني في مقابل حركة الإنسان الدائبة، ويستمر المونتاج في ترتيب لقطات دقيقة من تفاصيل البيئة: (شباك صيادين تحيا بين طي أو نشور)، ثم لقطة عميقة لقاع النهر: (حصى بقاع النهر تحسده اللآلئ في البحور)، حيث ينتقل المشهد من سطح الحياة إلى أعماق النهر في حركة قطع مفاجئة توسع زاوية الرؤية، كما يضيف الشاعر عنصر الصوت إلى بنية المونتاج من خلال لقطة سمعية واضحة: (صرير

كاروك هناك ما يكف عن الصرير)، فيتحول النص من مونتاج بصري إلى مونتاج سمعي يثري المشهد، ثم تعود القصيدة إلى فضاء الطبيعة الحية عبر لقطة الطيور: (رفيف أجنحة الأوز لدفء مشتاه يطير)، قبل أن تختتم السلسلة بلقطة إنسانية بسيطة: (" وقطيع ماشية هناك يقوده راعٍ صغير")، وهي لقطة ختامية هادئة تركز على صورة البراءة الريفية بوصفها خلاصة المشهد.

وهكذا يتضح أن الشاعر يبني نصه عبر ترتيب متتابع للقطات صغيرة مستقلة ظاهريًا لكنها مترابطة في عمقها الدلالي، حيث يتشكل المعنى من تجاور هذه الصور لا من تطورها السردي التقليدي؛ فالمونتاج هنا لا يهدف إلى خلق حدث درامي كما في النص السابق، لكنه يعيد تشكيل بانوراما حضارية تُبرز استمرارية الحياة بين الماضي السومري والحاضر الريفي، فيتحول النص إلى لوحة مركبة من الحركة والعمل والطبيعة، تتجاور فيها الأصوات والروائح والصور لتصنع إيقاعًا بصريًا يوحي بأن الحياة في هذا الفضاء ليست سوى امتداد حي لذاكرة أور العريقة.

ويستلهم الشاعر قيس لفتة مراد من إحدى القصص العالمية حكاية محاولاً التماهي معها عبر إيراد مشاهد منها وعنوان القصة (**ريب فان ونكل**، http://arabtranslators.com) وهو عنوان القصيدة أيضاً، وهي قصيدة طويلة لكن لابد من ايرادها لمعرفة بنيتها المشهدية القائمة على المونتاج **(مراد، المصدر نفسه: 134 – 137):**

ما زَالَ خُمارُ اللَّيْلِ الماضي في رَأْسي
مِنْ أَيّ كُرومِ الدُّنْيا
صَبّوا خَمْرَهُمُ المَلْعونَ بِكَأْسي
جَمْعُ الأَوْغادِ...
لَقَدْ خَدَعوني.. حَتّى في حِسّي
سَرَقوا البارودَةَ وَالكَلْبَ
فَيا لَتَعاسَةِ نَفْسي
حَسَناً سَأَعودُ إِلى داري
وَسَأَغْسِلُ بِالماءِ البارِدِ
كَيْ أَتَخَلَّصَ مِنْ بَعْضِ دَواري
.....
وُجوهُهُمْ كانَتْ كَوُجوهِ أَبالِسَةِ النّارِ
كَوُجوهِ قَراصِنَةِ البَحْرِ الأَشْرارِ..
يا لَلْعارِ...
أَنْ أَرْجِعَ مِنْ دونِ البارودَةِ وَالكَلْبِ

ماذا سَأَقولُ لِتِلْكَ الحَمْقاءِ
بَلْ ما عُذْري لِصِغاري
لَكِنْ.. أَفْرِكْ عَيْنَيْكَ..
.....
الشّارِعُ كانَ هُنا أَقْصَرَ
آلافَ المَرّاتِ مَشَيْتُ لَهُ مِنْ بَيْتي
حَتّى السَّفْحِ...
حَتّى أَوْشَكْتُ أَحْسَبُها خَطَواتي فيهِ
عَتَبَ الأَبْوابِ...
وَكُلَّ كُوَى الدُّورِ...
وَكُلَّ نَوافِذِها.. كُلَّ الجُدْرانِ
أَعْرِفُ كُلَّ وُجوهِ النِّسْوَةِ
كُلَّ رِجالِ القَرْيَةِ.. كُلَّ الصِّبْيانِ
كُلَّ بَراميلِ قُمامَتِها حَتّى الفِئْرانِ
لَكِنَّ الشّارِعَ هذا لَمْ أَرَهُ مِنْ قَبْلُ...
.....
أَعْرِفُ لَوْنَ الجُدْرانِ
أَزْرَقُ أَخْضَرُ أَحْمَرُ
وَهذا البِرْميلُ الأَصْفَرُ
وَأُحِسُّ بِبَرْدِ الصُّبْحِ يُجَمِّشُ جِلْدي
أَنا أَمْلِكُ صَحْوي الآنَ
لَكِنَّ الشّارِعَ هذا لَمْ أَرَهُ مِنْ قَبْلُ
وَمُحالٌ أَنْ يَتَغَيَّرَ دَرْبٌ في ظُلْمَةِ اللَّيْلِ
وَالنّاسُ...
النّاسُ هُنا حَوْلي مُخْتَلِفونَ تَماماً
عَنْ أَهْلِ القَرْيَةِ
لَمْ أُبْصِرْ قَطُّ مَلامِحَهُمْ قَبْلَ الآنَ
هَذي لَيْسَتْ قَرْيَتَنا...
إِنّا لابُدَّ بِغَيْرِ مَكانِ

.....

اهْرَبْ يا رَيْبُ

فَهذا زَمانُ الغُرْبَةِ.. زَمَنُ النِّسْيانِ

هذا الزَّمَنُ المَشْدوهُ الحائِرُ

مِنْ دونِ الأَزْمانِ

لا عَصْرُكَ هذا العَصْرُ

وَلا إِنْسانُكَ هذا الإِنْسانُ

أَهْرَبْ

أَهْرَبْ

أَهْرَبْ هذا أَسْوأُ كُلِّ الأَزْمانِ

تقوم القصيدة على بنيةٍ شعرية تتكئ على تقنيةٍ فنية تتمثل بالمونتاج الشعري؛ إذ يتشكل النص من مقاطع مشهدية متجاورة تتعاقب كما لو كانت لقطاتٍ سينمائية تتتابع على شاشة الوعي، بحيث ينتقل الشاعر من صورةٍ إلى أخرى عبر القطع المفاجئ والتجاور الدلالي، لا عبر السرد المتصل أو الوصف المطوّل، ومن ثمّ تبدو القصيدة بوصفها بنية تركيبية قائمة على تجاور اللقطات التي تُفضي في مجموعها إلى تشكيل معنى الاغتراب والصدمة الوجودية.

يبدأ المقطع الأول بلقطةٍ داخلية تلتقط حالة الوعي المضطرب للشخصية: (ما زال خمار الليل الماضي في رأسي)، وهي صورة تضع المتلقي مباشرة أمام حالة ما بعد الحدث؛ فالنص لا يعرض الواقعة نفسها، بل يعرض أثرها النفسي، في أسلوب يقترب مما يسمى في السرد بالاسترجاع الضمني **(جيرار جينيت، 2014: 52)**. وفي هذا المشهد تتداخل صور السكر والخديعة (صبّوا خمرهم الملعون بكأسي / لقد خدعوني) لتشكّل ما يشبه اللقطة التمهيدية التي تؤسس لحالة الضياع وفقدان السيطرة، وهي حالة ستصبح محور الحركة الدرامية في القصيدة. ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى لقطة أخرى عبر القطع المفاجئ حين يقول: (حسناً سأعود إلى داري")، فيتحول الخطاب من حالة التذكّر إلى قرار العودة، وهو انتقال سريع يذكّر بأسلوب القطع السينمائي **(يوسف حطيني، (د.ت): 52)** الذي يعتمد حذف المسافة الزمنية بين حدثين.

ثم ينتقل النص إلى مشهدٍ ثانٍ تتكثف فيه صور العنف والعداء: (وجوههم كانت كوجوه أبالسة النار / كوجوه قراصنة البحر الأشرار)، هنا يشتغل الشاعر على المونتاج التشبيهي؛ إذ تتجاور صورتان متتابعتان (الأبالسة / القراصنة) لتشكّلا تصوراً درامياً للحدث، ويضيف الشاعر لقطة ثانية تعمّق الأثر الانفعالي. ويعقب هذا المشهد سؤالٌ داخلي يتصل بالمسؤولية العائلية (ماذا سأقول لتلك الحمقاء / بل ما عذري لصغاري)، فيتحول المشهد من فضاء المواجهة إلى فضاء

الوعي الذاتي، وهو انتقال يشي بتقنية تجاور المستويات الشعورية التي يعتمدها المونتاج في ربط مشاهد خارجية بحالات نفسية.

لكن التحول الأبرز في بنية القصيدة يظهر في المقطع الذي يبدأ بـ (الشارع كان هنا أقصر)، إذ يتحول النص إلى ما يشبه لقطة بانورامية للفضاء المكاني، حيث يستعرض الشاعر تفاصيل القرية: (الأبواب، النوافذ، الجدران، وجوه النساء، رجال القرية، الصبيان، وحتى براميل القمامة والفئران). وهذا التراكم الوصفي لا يأتي بوصفه وصفاً تقليدياً، بل بوصفه سلسلة لقطات قصيرة متجاورة تُظهر معرفة الشخصية الدقيقة بالمكان، وكأنَّ الكاميرا تتحرك ببطء عبر ذاكرة المكان. وتظهر المفارقة الدرامية في نهاية المشهد حين يقول: ("لكن الشارع هذا لم أره من قبل)؛ فبعد كل هذا الاستعراض المعرفي للمكان ينقلب الإدراك فجأة إلى شعور بالغربة، وهو ما يمثل لحظة الصدمة الإدراكية الناتجة عن تصادم الذاكرة بالواقع.

ويواصل الشاعر توظيف هذه التقنية في المقطع التالي حين يعدد ألوان الجدران (أزرق أخضر أحمر / وهذا البرميل الأصفر)، في صورة تشبه اللقطات التفصيلية القريبة التي تركّز على الجزئيات الصغيرة، قبل أن يعود مرة أخرى إلى الجملة المفصلية (لكن الشارع هذا لم أره من قبل)، وتكرار هذه الجملة يخلق ما يشبه القطع المتكرر الذي يعيد المشهد إلى نقطة الصدمة ذاتها، وكأنّ الشخصية تحاول أن تتأكد من حقيقة ما تراه. وهنا يتشكل المعنى عبر التناوب بين الذاكرة والإدراك الحاضر، بحيث يصبح المونتاج أداةً لإظهار انهيار العلاقة بين الذات والمكان.

وفي المقطع الأخير تبلغ القصيدة ذروة توترها حين تتحول اللقطات إلى خطاب تحذيري مباشر: (اهرب يا ريب / فهذا زمان الغربة... زمن النسيان) ويبدأ الشاعر باستثمار البعد الرمزي لاسم ريب فان ونكل، الشخصية الأسطورية التي استيقظت بعد سباتٍ طويل لتجد العالم قد تغير من حولها، فيحيل النص إلى تجربة الاستيقاظ في عالمٍ فقد ملامحه الأولى. ولذلك تتتابع الجمل القصيرة (اهرب / اهرب / اهرب) على نحو يشبه التقطيع الإيقاعي للمشهد، حيث تتحول اللغة إلى إيقاع إنذاري يعكس ذروة الاغتراب.

وبذلك تُبنى القصيدة عبر مونتاج شعري يقوم على تجاور اللقطات المشهدية: لقطة الوعي المضطرب، ثم لقطة الخديعة، فمشهد المواجهة، فمشهد العودة إلى المكان، ثم مشهد اكتشاف الغربة، وأخيراً مشهد الهروب، ومن هذا التتابع تتشكل درامية عبر الانتقالات المفاجئة بين المقاطع التي تضع المتلقي أمام عالمٍ متصدعٍ يفقد فيه الإنسان يقينه بالمكان والزمن، وبذلك تتحول تقنية المونتاج في هذه القصيدة إلى وسيلة جمالية للكشف عن انكسار العلاقة بين الذات والعالم، حيث لا يعود المكان مألوفاً، ولا الزمن زمن الإنسان، فتغدو الغربة هي الحقيقة الوحيدة الممكنة في "أسوأ كل الأزمنة" كما يصفها الشاعر.

ويصف الشاعر مراحل كتابة القصيدة بطريقة سينمائية، وهذا ما نجده في قصيدته (عندما تولد قصيدة) إذ يقول:

الرّيحُ تَعْصِفُ خَلْفَ نافِذَتِي وَالشَّارِعُ المَقْرُورُ يَرْتَجِفُ
وَقَصيدَتِي بَدَأَ المَخاضُ بِها لَمْ أَدْرِ أَيْنَ تَسيرُ أَوْ تَقِفُ
إِنِّي هُنا وَاللَّيْلُ يَنْتَصِفُ وَالشَّوْقُ مُلْتَهِبٌ وَمُلْتَهِفُ
عَطْشانُ يَشْرَبُ نَزْفَ أَوْرِدَتِي وَيَعُبُّنِي عَبًّا وَيَغْتَرِفُ
خَزَّافُ هٰذا الفُرْنِ يَهْتِفُ بِي يا طينُ كُنْ خَزَفًا، وَلا تَخَفْ

تقوم هذه القصيدة على بناءٍ تصويري يتشكل عبر تتابع لقطات شعرية قصيرة تتجاور فيما بينها لتشكّل تجربة الكتابة لحظةَ ولادتها، بحيث يتحول النص إلى سلسلة مشاهد متعاقبة تنتقل من الخارج إلى الداخل، ثم إلى المستوى الرمزي، وهذه البنية القائمة على تجاور المقاطع تكشف حضور تقنية المونتاج الشعري، إذ يتشكل المعنى عبر الانتقال المفاجئ بين صور متباعدة ظاهرياً لكنها تتآزر دلالياً لتجسيد لحظة الإبداع.

يفتتح النص بلقطةٍ خارجية ذات طابع بصري حاد، وهذه الصورة تمثل ما يمكن تسميته اللقطة التمهيدية للمشهد الشعري، حيث يضع الشاعر المتلقي أمام فضاءٍ مضطرب تسيطر عليه الريح والبرد والارتجاف، هذا الافتتاح يهيئ المناخ النفسي للقصيدة؛ فاهتزاز الشارع يقابل اهتزاز الذات، وكأن المشهد الخارجي يشتغل بوصفه مرآةً للحالة الداخلية. وفي هذا الموضع يعمل النص وفق ما يشبه المونتاج الموازي**(ايزنشتاين، المصدر السابق: 45)**، إذ تتجاور صورة الطبيعة العاصفة مع توتر الذات المبدعة دون تصريح مباشر بالعلاقة بينهما.

ثم سرعان ما تنتقل القصيدة عبر قطع مفاجئ إلى مشهد داخلي حين يقول الشاعر: (وقصيدتي بدأ المخاض بها)، هنا ينتقل الشاعر الى المخاطبة (اني هنا...وقصيدتي) وهي جمل تؤكد حضور الشاعر ، وتقطع الحضور البصري المتدفق في البيت الاول ،ويحول النص الى خطاب وجداني، . ويتعزز هذا المعنى في الجملة التالية: "لم أدر أين تسير، أو تقف"، حيث تبدو القصيدة ككائن مستقل يتحرك خارج إرادة الشاعر، وهو ما يشير إلى لحظة فقدان السيطرة التي كثيراً ما ترافق لحظة الإبداع.

ثم ينتقل النص إلى لقطة ثالثة تقوم على تكثيف الزمن الشعوري حيث تتجاور عناصر ثلاثة: المكان (هنا)، الزمن (منتصف الليل)، والانفعال (الشوق الملتهب)، وهو تجاور يخلق ما يشبه اللقطة الوجودية المركزة التي تجمع الإطار الزماني والمكاني بالحالة النفسية، وتعمل هذه

العناصر مجتمعة على تكثيف شعور العزلة الذي يرافق لحظة الكتابة؛ فالشاعر يقف في نقطة زمنية حرجة (منتصف الليل)، وهي اللحظة التي تتكثف فيها عادةً حالات التأمل والاحتدام الداخلي.

ويواصل النص بناءه المونتاجي في قوله: "عطشان يشرب نزف أوردتي / ويعبني عباً ويغترف". وهنا تتحول الصورة إلى مستوى أكثر توتراً، إذ يصور الشاعر الشوق بوصفه كائناً مفترساً يشرب دم الشاعر نفسه. وتشكّل هذه الصورة ما يشبه لقطة عنيفة مكبرة في بنية المونتاج، حيث يقترب النص من الداخل الجسدي للذات ليكشف عمق المعاناة الإبداعية، إن الشوق يتحول لقوة استهلاكية تلتهم طاقة الشاعر، في دلالة على أن الإبداع يتغذى على الألم الداخلي.

غير أن التحول الأكثر دلالة يظهر في المقطع الأخير حين ينتقل النص إلى صورة رمزية مكثفة: (خزاف هذا الفرن يهتف بي)، ففي هذه اللحظة تتشكل لقطة رمزية ختامية تجعل من الذات مادةً أولية لعملية الخلق الفني، فالخزاف هنا يمثل قوة التشكيل، بينما الطين يمثل المادة الخام التي يجب أن تمر بمرحلة الاحتراق كي تتحول إلى خزف، وبهذا تتحول تجربة الألم التي عرضتها المقاطع السابقة إلى شرطٍ من شروط التكوين الجمالي؛ إذ لا يمكن للطين أن يصبح خزفاً إلا عبر النار، تماماً كما لا يمكن للتجربة الإنسانية أن تتحول إلى شعر إلا عبر الاحتدام الداخلي.

وهكذا تتشكل القصيدة عبر سلسلة لقطات متتابعة: لقطة الطبيعة العاصفة، ثم لقطة المخاض الشعري، فلقطة العزلة الليلية، فلقطة الاحتدام الداخلي، وأخيراً لقطة التحول الرمزي للطين إلى خزف، ومن هذا التتابع نجد الشاعر يبني نصه وفق منطق المونتاج الدلالي الذي يقوم على تجاور الصور لا على تسلسل الحكاية؛ فكل مقطع يمثل مشهداً مستقلاً، غير أن تراكب هذه المشاهد يفضي في النهاية إلى معنى واحد هو أنَّ القصيدة تولد من احتكاك الذات بالعالم، ومن احتراق التجربة داخل فرن المعاناة، وبذلك تتحول تقنية المونتاج في هذا النص إلى أداة جمالية تكشف عن درامية لحظة الخلق الشعري، حيث تتجاور الطبيعة والليل والشوق والألم والرمز في تركيبٍ بصري–دلالي واحد ينتهي إلى لحظة التحول من الطين إلى الفن.

تشكل تقنية المونتاج في قصائد قيس لفتة مراد ظاهرة ملفتة للقارئ، فالشاعر ينطلق من تنظيم عاطفته عبر تشكيل صور متجاورة يعبر عنها بطريقة سينمائية، وهو بذلك يجاري الأسلوب المعاصر في بناء القصيدة.

الخاتمة

تكشف هذه الدراسة أنَّ توظيف تقنية المونتاج في شعر قيس لفتة مراد لا يقتصر على كونه استعارة شكلية من الفن السينمائي، لكنه يمثل محاولة جمالية لإعادة بناء القصيدة الحديثة على أساس بصري–مشهدِي يقوم على تفكيك البنية الخطية التقليدية، واستبدالها بنسق تركيبي يعتمد تتابع اللقطات وتجاورها، وقد أظهر التحليل أن الشاعر يشتغل على مجموعة من الآليات الإجرائية التي تمنح نصوصه طابعًا مونتاجيًا واضحًا، من أبرزها: القطع المفاجئ بين المقاطع، والانتقال المكاني عبر أدوات الإشارة، والتناوب بين اللقطات القريبة والبعيدة، والتدرج من المشهد الخارجي إلى البؤرة الداخلية، فضلًا عن تجاور صور متباعدة زمانيًا ومكانيًا في بنية واحدة. ومن خلال هذه الآليات يتشكّل المعنى في القصيدة بوصفه حصيلة تفاعل بين المقاطع، لا نتيجة تسلسل حكائي أو منطقي مباشر، الأمر الذي يعزّز البعد البصري ويمنح النص طاقة دلالية قائمة على التوتر والتكثيف.

وتبين الدراسة –في الوقت ذاته– أن هذا التوظيف، على الرغم من فاعليته الجمالية، لا يرتقي في جميع النماذج إلى مستوى التقنية السينمائية المكتملة بالمعنى الإجرائي الدقيق، إذ يغلب عليه الطابع التجميعي (الكولاج) القائم على رصف الصور أكثر من اعتماده مبدأ الصدام الجدلي الذي يؤسس له المونتاج السينمائي عند إيزنشتاين. كما كشفت القراءة التطبيقية أن الشاعر يلجأ في بعض المواضع إلى تحويل المونتاج من بنية مُنْتِجة للدلالة إلى أداة وصف أو شرح، أو إلى خطاب وجداني مباشر، وهو ما يؤدي إلى قطع التدفق المشهدي الذي تقوم عليه فاعلية الصورة المونتاجية. ومن ثمّ فإن حضور المونتاج في هذه التجربة يتراوح بين كونه تقنية بنائية فاعلة في بعض النصوص، وأداة تعبيرية جزئية في نصوص أخرى.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن تجربة قيس لفتة مراد تمثّل مرحلة وسيطة في تطور القصيدة العربية الحديثة، حيث تتقاطع فيها خصائص الصورة الشعرية التقليدية مع ملامح البنية السينمائية، دون أن يتحقق اندماج كامل بينهما. ومع ذلك، فإن هذه التجربة تكشف عن وعي جمالي متقدم بأهمية البعد البصري في تشكيل الخطاب الشعري، وعن سعي واضح إلى استثمار تقنيات الفنون الأخرى في إثراء بنية القصيدة وتوسيع أفقها التعبيري. وبذلك يظل المونتاج في شعره أفقًا تجريبيًا مفتوحًا، يُسهم في إعادة صياغة العلاقة بين اللغة والرؤية، وبين الشعر والواقع، ضمن سياق تحولات الشعر العربي المعاصر.

المصادر والمراجع:

1. مراد، قيس لفتة (2022). الاعمال الشعرية الكاملة، ط1، جمع وتحقيق ودراسة: موج يوسف، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد.
2. أبو ديب، كمال (1987). في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
3. إسماعيل، عز الدين (1972). الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت.
4. ايزنشتاين، سيرغي (2001). الشكل السينمائي، ترجمة: أمين صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
5. أيزينشتاين، سيرغي (د.ت). شكل الفيلم، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
6. بازان أندريه (1985). ما السينما؟، ترجمة: إبراهيم العريس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
7. بنيس، محمد (1992). الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، الجزء الثالث، دار توبقال، الدار البيضاء.
8. جينيت، جيرار(2014). خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
9. حطيني، يوسف (د.ت). تقنيات السرد في الشعر العربي الحديث، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق.
10. حمادة، إبراهيم (1985). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ط1، دار المعارف، القاهرة.
11. راجح، أحمد (2006). أصول علم النفس، ط9، دار المعارف، القاهرة.
12. عبد الحميد، شاكر (1987). العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت.
13. عصفور، جابر (1982). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت.
14. فتحي، إبراهيم (1986). معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس.
15. فضل، صلاح (1995). أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت.
16. قاسم، سيزا وآخرون (2000). النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

17. قاسم، محمود (2006). معجم مصطلحات السينما، محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
18. قصة ريب فان ونكل، ترجمة: عباس محمود العقاد، موقع المترجمون العرب: http://arabtranslators.com
19. الموسى، خليل (2000). قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
20. وإد آرتشر، ماري تيري(1987). فن المونتاج، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
21. وهبة، مجدي والمهندس، كامل (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت.

References:

1. Murad, Qais Lafta (2022). The Complete Poetic Works, 1st ed., compiled, edited, and studied by Mouj Yousif, General Union of Iraqi Writers and Authors, Baghdad.
2. “Rip Van Winkle”, translated by Abbas Mahmoud Al-Akkad. Arab Translators Website: http://arabtranslators.com
3. Abdel Hamid, Shaker (1987). The Creative Process in the Art of Painting, World of Knowledge Series, 1st ed., Kuwait.
4. Abu Deeb, Kamal (1987). On Poetics, Arab Research Foundation, Beirut.
5. Archer, Mary Terry (1987). The Art of Editing, translated by Ahmed Al-Hadari, Egyptian General Book Organization, Cairo.
6. Asfour, Jaber (1982). The Concept of Poetry: A Study in Critical Heritage, Dar Al-Tanweer, Beirut.
7. Bazin, André (1985). What is Cinema?, translated by Ibrahim Al-Aris, Arab Research Foundation, Beirut.
8. Benis, Mohammed (1992). Modern Arabic Poetry: Its Structures and Transformations, Vol. 3, Toubkal Publishing, Casablanca.
9. Eisenstein, Sergei (2001). Film Form, translated by Amin Saleh, General Organization for Cultural Palaces, Cairo.
10. Eisenstein, Sergei (2001). Film Form, translated by Amin Saleh, General Organization for Cultural Palaces, Cairo.
11. Fadl, Salah (1995). Styles of Contemporary Poetics, Dar Al-Adab, Beirut.
12. Fathi, Ibrahim (1986). Dictionary of Literary Terms, Arab United Publishers Foundation, Tunis.

13. Genette, Gérard (2014). Narrative Discourse, translated by Mohammed Moatassim et al., Arab Cultural Center, Casablanca.
14. Hamada, Ibrahim (1985). Dictionary of Terms, (publisher not specified).
15. Hattini, Youssef (n.d.). Narrative Techniques in Modern Arabic Poetry, Syrian General Book Authority, Damascus.
16. Ismail, Ezz- Aldean (1972). Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic & Semantic Phenomena, Dar Al-Awda, Beirut.
17. Mousa, Khalil (2000). Readings in Modern and Contemporary Arabic Poetry, Arab Writers Union Publications, Damascus.
18. Qasim, Mahmoud (2006). Dictionary of Cinema Terms, Egyptian General Book Organization, Cairo.
19. Qasim, Siza et al. (2000). Text and Context: An Inquiry into Discourse Studies, New United Book House, Beirut.
20. Rajeh, Ahmed (2006). Principles of Psychology, 9th ed., Dar Al-Maaref, Cairo.
21. Wahba, Magdy & Al-Mohandes, Kamel (1984). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Library of Lebanon, Beirut.