Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الإنسانية
العدد (108) المجلد (1) حزيران 2026

التقنيات السينمائية والدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

Cinematic and Dramatic Techniques in the Poetry of Abd al-Razzaq Abd al-Wahid

أ.م.د. ماهر هاشم إسماعيل عبد الله
العراق – جامعة ديالى

Abstract

This study aims to investigate the cinematic and dramatic structure in the poetry of Abdulrazzaq Abdulwahid as one of the most significant aesthetic features distinguishing his work. The methodology is descriptive–analytical, with recourse to both Arab and Western textual critical traditions of frame-by-frame analysis, including scene, shot, exposition with light and shadow elements emphasizing the point of view interacting between montage and the dramatic construction.

The research brings to light that Abdulwahid's poetic corpus closely indicated an important revolution of visual sensibilities in Iraqi poetry: as shots, images and movement act as instruments for meaning-building rather than ornamental features. It also demonstrates the poet's deliberate use of film techniques in order to construct a visual imagery full of conflict, tension, climax, and collapse. This is illustrated by an attempt to study the visual structure of some poems, as well as exploring their depth semantic strata. The close reading illustrates that these texts are built up in accordance with the complex visual principles which make it possible to create a dense art space where aesthetic and techno has possibility for procreation, result in reciprocal relations between the poetic line and the cinematic frame, endow the poem with an exceptional ability to conceptualize affects.

The study comprises two sections. The first part presents the terminology and shows how it relates to poetic text. The second examines the cinematic and dramatic aspects as they materialize in Abdulwahid's poetics by concentrating on five techniques: perspective, montage, shot-image, scenography and light and shadow. The researchers claim that the study of filmic and dramatic techniques in poetry is a basic critical trajectory for exploring modern Arabic poetry's aesthetic formation and wish to urge scholars to intensify further readings that would consider how contemporary poetry interacts with other modern audiovisual and technical arts.

Email:
dr.maher.hashem@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 6 -2026

Keywords: الصورة الشعرية، اللقطة، المشهد، زاوية الرؤية، المونتاج، الضوء والظل

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل البنية السينمائية والدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، بوصفها أبرز الصفات الجمالية التي تميز بها نتاجه الأدبي، إذ سيعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي مستفيدا من المقاربات النقدية العربية والغربية المتعلقة بـ (المشهد، اللقطة الضوء والظل ، زاوية الرؤية، المونتاج، البناء الدرامي).

بينت الدراسة إلى أن النتاج الشعري لعبد الرزاق عبدالواحد مثل انتقاله مهمة في تقنيات الحس البصري للشعر العراقي، إذ تتولد فيه اللقطات والصور والحركة بوصفها أدوات لبناء المعنى، لا مجرد زخرف شعري، وتبين أن الشاعر قد عمد إلى توظيف التقنيات السينمائية محاولا بناء صورة شعرية نابضة بالصراع والتوتر والذروة والانكسار، ويتضح ذلك من خلال تحليل البنية التصويرية لعدد من قصائده والكشف عن عمق الدلالة، إذ سيتبين كيفية بناء النصوص وفق قواعد بصرية مركبة تخلق فضاء فنيا ثريا يسمح بتداخل التقنيات الفنية الجمالية ، ليخلق ترابطا وثيقا بين عمود النص الشعري والفيلم السينمائي، ليمنح القصيدة قدرة خارقة لتجسيد الحالة الوجدانية.

جاءت الدراسة في مبحثين تناول الأول التعريف بالمصطلحات ، وبيان ارتباطها بالنص الشعري، في حين تناول المبحث الثاني المظاهر السينمائية والدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، وقد برزت في خمسة تقنيات : زاوية الرؤيا، والمونتاج، والصورة اللقطة، والمشهدية، والضوء والظل، وخلص البحث إلى أن دراسة التقنيات السينمائية والدرامية في الشعر ركيزة نقدية أساسية لتحليل البنية الجمالية للشعر العربي الحديث، مما يفرض على المشتغلين في الحقل الأدبي تكثيف الدراسات المستقبلية للوقوف على طبيعة الشعر الحديث التفاعلية مع باقي الفنون السمعية والبصرية والتكنولوجية الحديثة.

المقدمة

شهد النص الشعري العراقي الحديث تطورا سريعا على مستوى بنيته الجمالية ووظائفه التعبيرية، نتيجة انفتاحه على الأجناس الأدبية الأخرى والفنون البصرية التي في مقدمتها السينما التي أسهمت بشكل فاعل في تطوير الحساسية الشعرية، إذ لم يعد النتاج الشعري مقتصرا على الأساليب التقليدية، بل اقتحم فضاء مفتوحا ليشهد تلاقحا ملحوظا مع التقنيات السينمائية (المشهد، زاوية الرؤية، الصورة، الحركة، الضوء والظل، الدراما)، مما أعطى زخما حسيا للشعراء في تصوير المقاربات الجديدة، ولم تكن تجربة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد ببعيدة عن تلك المقاربات، فنجد نتاجه الشعري يعج بالتقنيات الحسية البصرية والدرامية، إذ اعتمد التكثيف والتلاحق في الصور الشعرية في لقطات دقيقة، وصراع درامي متصاعد، ومونتاج تصادمي متقن، وحركة حوارية فنية تديم زخم تكامل بنية الشخصيات مما أضفى على نتاجه الشعري طابعا أشبه بـ (الأفلام الشعرية) والذي يتيح للقارئ الرؤيا التخيلية والقراءة في نفس الوقت.

تبرز أهمية دراسة التقنيات السينمائية والدرامية في نصوص الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد كونها السمة البارزة في شعره ولم يسلط عليها الضوء بالشكل التقني الفني الكافي سيما وأن الحدث العراقي ثري بالتحولات السياسية والثقافية والنفسية، كما تبرز أهميته في القدرة على كشف أدوات جديدة لفهم التناغم بين الشعر والفنون البصرية، مما ينتج عن هذا التناغم أدوات فنية تعمق قراءة النص وتثري أبعاده الجمالية والدلالية، وتشكل مقاربة نقدية مهمة لإعادة النظر في نتاج الشاعر من منظور سينمائي درامي.

أسئلة البحث:

1. كيف تسهم التقنيات السينمائية في توليد البنية البصرية الشعرية عند الشاعر؟
2. كيف تتفاعل هذه التقنيات مع الأساليب الشعرية في تشكيل الصورة الشعرية؟

وللإجابة على تلك الأسئلة سار الباحث على خطوات المنهج الوصفي التحليلي مستفيدا من بعض النظريات الأدبية العربية والغربية التي تناولت بناء الصورة الشعرية مثل: المشهد، والدراما، والسينما، والمونتاج، وزاوية الرؤية.

جاء البحث على مبحثين رئيسيين وخاتمة: تناول المبحث الأول التأسيس للمفاهيم الفنية التي خلقت فضاء تفاعليا بين الفنون ثم التعريف بالمصطلحات، فيما تناول الفصل الثاني الكشف عن تلك التقنيات في شعر عبدالرزاق عبدالواحد من خلال تحليل نصي تطبيقي لعدد من النماذج الشعرية، ثم تأتي الخاتمة لعرض أبرز النتائج والتوصيات التي خلصت إليها الدراسة.

المبحث الأول: التأسيس لمفهوم تداخل الشعر والسينما والتعريف بالمصطلحات

أولا: التأسيس لمفهوم تداخل الشعر والسينما

شهد الحقل الأدبي الحديث تغيرات بنيوية على مستوى فهم المنتج الأدبي وأبعاده ووظيفته، فبعد أن كانت البنية الكلاسيكية تنتج أجناس أدبية ذات قواعد محددة وبنية مغلقة، ظهرت المناهج المعاصرة (البنيوية، اللسانيات إلى أن انتهت بنظرية التلقي ونظرية الوسائط المتعددة) جعلت من النص الأدبي يعوم في مضاء ديناميكي مرن ومتغير بحسب التحولات والمؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والتكنلوجية وغيرها، مما أنتج ظهور مفهوم (تداخل الأجناس الأدبية Intertextuality of Genres) ، والذي تجاوز فكرة التفاعل الكلاسيكي بين الفنون وأسس لمفهوم تضمين أصيل في البنية الأساسية للنص، مما أتاح لاستعارة الأدوات التقنية للفنون فيما بينها مشكلة نص واحد قائمة بذاته، والسينما بدورها الفعال في التأثير والتلقي وبصفتها من أبرز الفنون التي أغنت الحقل الأدبي الحديث ودفعت بالشعر خصوصا إلى خلق بنيته بصرية حديثة تتجاوز قواعده الكلاسيكية المعهودة ليصبح أكثر فعالية في تمثيل أهدافه الإنسانية عبر تقنيات درامية ذات طبيعة بصرية.

يرى ميخائيل باختين أن الأجناس الأدبية لا تمثل جنس ثابت، بل هي أجناس مفتوحة ممكن أن تتداخل فيما بينها باستمرار بحسب المرحلة الثقافية [1] ووفق هذه الرؤية فهناك قابلية تفاعلية للشعر الحديث مع الفنون الأخرى، إذ لم يقتصر النص الشعري على أدواته التقليدية كالمجاز والبيان وغيرها، بل أخذ يتفاعل مع الفنون البصرية ليخلق نص يسمى بالمشهد الشعري وهو أقرب بذلك من تقنيات الإنتاج السينمائي.

ووصفت نازك الملائكة الشعر الحر بـ (ثورة جمالية) إذ نقل مركز الثقل من الإيقاع الخارجي إلى الصورة الداخلية [2] وبهذا المفهوم فهي تجعل الصورة الشعرية تتسع لتشمل المشهد وزاوية الرؤية والحركة، وهذا ما يمهد لتفاعل طبيعي بين التقنيات السينمائية والشعر العربي.

ويرى عبدالله الغذامي أن الحداثة وما بعدها أعادت تشكيل الصورة الشعرية من حيث " الرؤية هي مركز الجمال، لا اللفظ، وأن النص الشعري صار كما لو أنه كاميرا تلتقط المشاهد وتعيد ترتيبها دراميا " [3]، ليؤكد من خلال هذه الرؤية أن النص الشعر الحديث لم يعد مغلقا على القوالب البلاغية المعتادة، بل ويتبنى مفهوم البنية البصرية من خلال استعارته للتقنيات السينمائية وادواتها الدلالية.

وتبرز أهمية السينما في التداخل مع النص الشعري المعاصر بصفتها عمل فنيا متعدد التقنيات وتعتمد في بنيتها على الزمن والإيقاع والصورة والحركة وبناء المشهد، كما يرى أندريه بازان إن الصورة السينمائية هي إعادة بناء الواقع عبر رؤية خاصة [4] وهو ما يتطابق إلى حد بعيد مع رؤية بناء النص الشعري، ولاشك أنهما يتشاركان في نفس الأهداف والوظيفة والأداة، ويرى الفيلسوف الفرنسي بول ريكور إذ يعتبرها عملية تكوين دلالي ينبع من الخيال [5] ومن هنا يتضح التقاطع المرجعي بين السينما والشعر والتشابه في الهدف الذي يمثل المجتمع، والوظيفة وهي إعادة إنتاج المعنى، والأداة التي هي الصورة الفنية.

ساهم تطور الوسائط البصرية في انتشار الثقافة السينمائية في البلاد العربية، وأدى إلى خلق مرجعية ثقافية جديدة عند الشاعر والمتلقي العربي، فأخذ الشاعر إلى بناء نصه الشعري معتمدا على:

- اللقطة (Shot) وهي اللبنة الأولى في بناء المشهد.
- المشهد (Scene) والذي يمثل الوحدة البصرية –السردية.
- زاوية الرؤية (POV) والتي تمثل مكان الذات في المشهد.
- الظل والضوء (Shadows and Lighting) واللذان يمثلان الأداة الدلالية والنفسية.
- المونتاج (Montage) والذي يمثل أداة إنتاج المعنى الختامي.

[1] ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ترجمة شكير نصر الدين، ط1 (دمشق: دال للنشر والتوزيع، 2011) ص23.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (بغداد: دار النهضة، 1965) ص53.
[3] عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (بيروت: دار الساقي، 1997) ص77.
[4] أندريه بازان، ماهي السينما, ترجمة زياد إبراهيم (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2017) ص44.
[5] بول ريكور، قاعدة الاستعارة (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2016) ص81.

- الدراما (Drama) وهي أداة تحريك الأحداث.

وهذه الأدوات تجعل بناء الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة أقرب إلى بناء فيلم شعري، كما أشار يوسف سامي اليوسف في كتابه –الصورة الفنية في الشعر العربي_ إلى أن الصورة الشعرية الحديثة سارت باتجاه خلق بنية البصرية / الدرامية، وهذا ما يجعلها تقرأ وترى وتَحس في ذات الوقت، مما يجعلها الأكثر اندماجا وتجانسا مع الفنون البصرية [1]، وهذا ما ذهب إليه صلاح فضل بقوله: " أن تداخل الأجناس الأدبية ضرورة جمالية تفرضها طبيعة العصر" [2] وبكل تأكيد أن الشعر بصفته التعبيرية الدقيقة يجعله أكثر تجانسا مع الفنون المجاورة.

إن التجربة الشعرية العراقية المعاصرة لم تكن بعيدة عن هذا التداخل الفني، إذ عمد الشعراء إلى توظيف التقنيات السينمائية الأكثر دقة في تمثيل المشهد العراقي بكل تحولاته وأزماته، وتظهر تلك التقنيات في أعمال كثير من الشعراء أمثال (عبدالوهاب البياتي، بدر شاكر السياب، بشرى البستاني، عبدالرزاق عبدالواحد) وغيرهم، ويعد الأخير المثال الأهم في هذا التوجه إذ استطاع أن يحول قصائده الشعرية إلى مشاهد بصرية فائقة الدقة من خلال تصويره لحركة الجسد، والتوتر الدرامي، والصراع، والدموع، والانكسارات، وهي العناصر التي تتكامل في إنتاج مشهد شعري يقرأ ويرى ويَحس.

وعلى ذلك فإن توظيف التقنيات السينمائية في الشعر العراقي أعادت تشكيل الرؤية البنيوية في إيقاع القصيدة وصورتها وبناء دلالتها، وهو ما يفضي إلى التأكيد على دراسة هذا الاندماج المهم للوقوف على طبيعة النص الشعري الحديث، والكشف عن التقنيات البصرية والدرامية في القصيدة العراقية والتي اسهمت بشكل فاعل في تمثيل المشهد العراقي بكل أبعاده النفسية والرمزية والحسية.

ثانيا: التعريف بالمصطلحات:

الصورة الشعرية: تعد الصورة الشعرية مركز التطور والتحول الأساس في المشهد الشعري الحديث، فلم تقتصر على الزخرف اللغوي والتكثيف البلاغي بل أصبحت أداة لتصوير الأشياء والأحداث كونها " التركيبة الفنية التي تحقق التوازن بين المستوى المطلوب والمنجز أو المتاح تفاوتا بين التقريرية والإيحاء الفني" [3] ، مما شرع الباب لاحقا أمام الشعراء لتعبئة هذه الأداة بفنون أخرى كالرسم والسينما، ويرى الدكتور عبدالقادر القط أنها " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما أدواته اللغوية والفنية ليصوغ منها ذلك الشكل الفني أو ليرسم بها صورة شعرية" [4]، إذ أنها تمنح النص الشعري بنيته الدلالية العميقة وتضفي على القصيدة الحركة الدرامية، إذ يمكن للشاعر اختزال معاني وجدانية عديدة بصورة

[1] يوسف سامي، الصورة الفنية في الشعر العربي (دمشق: الاتحاد العام للكتاب العرب، 1998) ص39.
[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، 1992) ص30.
[3] بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994) ص22.
[4] عبدالقادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي (مصر: مكتبة الشباب، 1988) ص70.

شعرية واحدة تحمل دلالات متنوعة وهذا ما ذهب إليه إزرا باوند إذ أطلق عليها أسم " الصورة اللحظية Image moment" والتي تجسد المعنى من خلال لقطة درامية واحدة [1]، كما عمدت الصورة الشعرية الحديثة إلى خلق الواقع من جديد عبر وصفه بأساليب فنية تتداخل مع التقنيات السينمائية والدرامية، وهذا ما أدى إلى شيوع (القصيدة المشهدية) [2].

الحساسية البصرية: إن مساحة تعبير الشاعر الابداعية تفرض عليه نقل الأحداث والأفكار من خلال حث الفاعلية الخيالية والرؤية البصرية اللتين تمنحانه وعيا فنيا وأسلوبيا للإحاطة بموضوعاته [3]، وتنامت هذه التقنية عبر تيارات التجريب في ستينيات القرن العشرين، وعمد الشعراء إلى تبني تلك التقنية كحجر أساس لأعمالهم يقول فاضل خلف:" يرون الكلمات قبل أن يكتبوها" [4] ، وأصبحت القصيدة يبني كما تبنى المشاهد والأحداث السينمائية وتعتمد على (زاوية الرؤية، الضوء والظل، الإيقاع الداخلي، الشخصيات، الحركة) مشكلة بذلك مشهدا سينمائيا، خصوصا وأن الشعر العربي أصبح أقرب إلى المخيلة البصرية من القاموس البلاغي [5]، إذ تعد الحساسية البصرية أو المخيلة البصرية هي الوسيلة الأقوى للإدراك الجماعي.

اللقطة (Shot): تعرف اللقطة في القاموس السينمائي بأنها أصغر وحدة بصرية، ومن خلالها " يتم تحديد المسافة بين العين والشيء" [6] ، أما تعريفها في قاموس الشعر العربي فهي تسليط النظر على جزء معين مثل (الوجه، الشفاه، العين، وغيرها...) ويقصد بتسليط الضوء التركيز على شيء محدد بذاته لإظهار أبعاده وتفاصيله الدقيقة ورصد تحولاته، كما بين ذلك يوسف سامي اليوسف في مقالاته إذ يقول " اللقطة الشعرية هي لحظة التوتر المكثف" [7]، وهي حجر أساس المشهد فمجموع اللقطات يساوي مشهد، وتصنف اللقطة إلى ثلاثة مستويات (لقطة قصيرة، ومتوسطة، وطويلة).

المشهد (Scene): يعرفه المخرج والمنظر السينمائي سيرغي أيزنشتاين بأنه " وحدة درامية / بصرية لها زمنا ومكان وحدثا محدد"[8] ، أما المخرج الفرنسي أندريه بازان فيصفه بأنه " طريقة لترتيب الواقع داخل كادر يجعل العالم مرئيا من منظور محدد" [9] وهذا أقرب مفهوم يلامس تقنية تصوير الأحداث عبر الشعر العربي ومنه انبثقت تسمية (القصيدة المشهدية) وهي التي تبنى من بداية، ولحظة التوتر، ثم التحول، ثم الصورة النهائية، وبحسب نظرية أندريه فإن الزمان يساوي زمن القصيدة، والمكان هو فضاء النص، والحدث يمثل

---

[1] عزرا باوند، مقالات أدبية، ترجمة حسن حلمي (المركز القومي للترجمة، 1990) ص12.
[2] عماد حسيب، بئار النص قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، ط1 (القاهر: دار أطلس، 2009) ص32.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) ص94.
[4] فاضل خلف، الممارسات الإبداعية في تجربة سعاد الصباح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004) ص8.
[5] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3 (بيروت: دار العودة، 1989) ص 109.
[6] أمرتو إيكو، دور القارئ، استكشافات في سيميائية النصوص (انديانا: جامعة انديانا، 1979) ص 57
[7] متز، كريستيان ,سيميائية السينما ،أكسفورد: جامعة أكسفورد، 1974(، 66
[8] أيزنشتاين سيرجي، مقالات في نظرية الفيلم (موسكو: ليفز بان، 1949)ص 20.
[9] أندريه بازان، ص78

توليد الصورة الشعرية، والمنظور هو صوت الشاعر، وهو حجر أساس الفيلم، أو الصورة الشعرية للقصيدة .

زاوية الرؤية (POV) : هي الزاوية أو الاتجاه الذي تلتقط الكاميرا منها المشهد، وهي الأداة الأساسية للمخرج لإيصال أفكاره والمشاعر التي يتطلبها ذلك المشهد أو كما يعرفها علي أبو شادي " هي الكيفية والطريقة التي يختارها المخرج لتصوير اللقطات انطلاقا من موقع الكاميرا، وتخضع هذه الخاصية لطبيعة الرؤية الفنية والجمالية للمخرج، وهنالك زواية مختلفة منها زاوية الرؤية المحايدة، وزاوية الرؤية من الأعلى (Plonge)، وزاوية الرؤية من الأسفل (Contre) plonge)، والزاوية المائلة، ولكل زاوية دلالة فنية " [1]، أما في الشعر العربي فيأخذ الشاعر دور المخرج السينمائي في تحديد زاوية الرؤية التي ينظر منها المتلقي، وزاوية الرؤية الشعرية لها عمق دلالي وجمالي مخصص إذ تحدد زاوية الرؤية أحيانا بحسب موقع الذات (داخل، خارج، محاصرة، شاهدة.....) أو بحسب نوع العلاقة بين الذات و(الآخر، المدينة، الذاكرة...) وتحدد أحيانا بحسب حجم المساحة التي تشرف عليها الذات، ويقول أمبر إيكو في هذا السياق هي شكل من أشكال إنتاج المعنى.

الضوء والظل (Shadows and Lighting) : لاتعد هذه التقنية تقنية شكلية في السينما بل هي " التقنية التي تبرز الحالة النفسية الشخصية" [2]، أما في الشعر العربي الحديث فيتحول الضوء كدلالة على الأمل أو لزيادة التركيز الوجداني لاكتشاف شيء، أما الظل في دلالة على الخوف أو الحصار أو المأساة، ولطالما عرفت هذه الثنائية في الشعر العربي يقول الدكتور جميل حمداوي" يظل الظلام والضياء من لوازم الطبيعة النفسية، لأن للنفس عالمها الممزوج بين الظلام والضياء، ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري والعالم مليء بصراع النقائض" [3].

المونتاج (Montage): هو تشكيل الصورة النهائية من صور عدة متفرقة، أو كما وصفه ايزنشتاين بأنه "ذلك العنف الذي يولد المعنى" [4]، أما المونتاج في الشعر فلا يذهب المعنى بعيدا فتجاور الصور الشعرية وبلا روابط نحوية أحيانا هي صورة من صور المونتاج، إذ تفصل المشاهد الشعرية في النص الشعري بسطر أو فراغ شكلي، لتخلق فضاء من التصادم بين وحدة الزمان ووحدة المكان فتتولد الدلالة وتخلق نصا تفاعليا، وتعد هذه التقنية السمة الأبرز في شعر الحداثة وما بعدها، فعمد إليها الشعراء لإثراء نصوصهم ولزيادة عمقه الدلالي، ولإدامة زخم التنوع الأدبي القائم على الحركة والتنوع والتي تلقي بظلالها الدلالي على المتلقي، وله صور متنوعة بحسب الرؤية السينمائية والحبكة النصية التي يطمح إليها الشاعر، فمنه ما

[1] علي أبوشادي، لغة السينما (دمشق: وزرة الثقافة، 2006) ص 18.
[2] جان ماري، السنما والإضاءة، ترجمة جواد بشارة (باريس، 1983) ص166.
[3] جميل حمداوي، 'السيميوطيقا والعنونة'، عالم الفكر ,1997 46ص.
[4] سيرجي. أيزنشتاين: ص 71

يبنى على لقطتين متناقضين، ومنها على لقطات متوازية، ومنها ما تبنى على لقطات أو أحداث متداخلة أو متماثلة أو مترابطة أو متتابعة أو متكررة إلحاحا من الشاعر في إيصال فكرة خاصة.

الدراما أو الدرامية : ينحدر أصل هذه الكلمة (Drama) من أصل يوناني (δρᾶμα) والمأخوذ من الفعل (δρᾶν) والذي يعني الأداء، وهو ما يحيل إلى طبيعة الحركة الدرامية بوصفها فعلا لا مجرد نص [1]، والتصقت هذه المفردة بدلالاتها المختلفة عبر العصور بالأدب العربي عموما من خلال فنون متعددة ، وبالشعر العربي على وجه الخصوص من خلال الحركة الدرامية في القصيدة الشعرية، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل " إن الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي تطورا ملحوظا" [2]، وتتضح البنية الدرامية في القصيدة الشعرية من خلال دراسة (الصراع الدرامي، التوتر الدرامي، الذروة الدرامية، الانعطاف الدرامي، الحدث الدرامي، الشخصيات الدرامية، النهاية الدرامية)

يتضح من تعريف المصطلحات السابقة بأن التقنيات السينمائية قد اندمجت في منظومة بناء النص الشعري العربي الحديث ومع الاندماج صار من الممكن قراءة الشعر العراقي الحديث وفق منطق سينمائي / درامي، وهو يعطي أفق أوسع لفهم وتحليل قصائد الشاعر عبد الرزاق عبدالواحد في المبحث اللاحق.

المبحث الثاني: ملامح التقنيات السينمائية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد

يمثل التحليل النصي التطبيقي ذروة الجهد البحثي في الدراسات النقدية والأدبية، إذ يمكنه الكشف عن قدرة ورصانة المنهج المتبع في رصد وتحليل وتفسير الظواهر الفنية داخل النص الشعري الذي يزخر بالتقنيات والتفاعلات، خصوصا وأن تجربة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد غنية بالتحولات الفنية والوجدانية، وأن التقنيات السينما والبنية الدرامية في نتاجه لم تكن لمحات فنية فحسب، بل تتجلى بكل وضوح في بنية القصائد، وتشكيل الصور والأحداث والشخصيات، لذا عمد هذا المبحث إلى رصد وتحليل مقاطع شعرية مختارة تبرز فيها التقنيات السينمائية والدرامية، كما يسهم هذا المبحث في تعميق وتأصيل فهمنا لآلية بناء الصورة الشعرية في العصر الحديث، إذ تمتاز بتداخل الأجناس الأدبية، وتلاقح الفنون واستعارة التقنيات، مما يجعل القصيدة الحديثة مرآة للتفاعلات الفنية الكبرى.

1- اللقطة (Shot): تعد تقنية اللقطة هي الوحد الأساسية لبناء المشهد السينمائي [3]، ويمكن أن نلاحظ ما يوازيها في النص الشعري المعاصر، إذ تعطي الجانب الوصفي لأشياء والأجسام وتشكل تفاصيل الحالة تحت مؤثر التكبير والتركيز الدقيق لإبراز العمق الدلالي لجزئية محددة، ويتضح هذا في قصيدة (أقرباء) إذ يقول:

رأيتُ أمي تَجوع

[1] ارسطو، فن الشعر ,ترجمة ابراهيم حمادة (القاهرة: دار الانجلو المصرية) ص 103.
[2] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3 (القاهر: دار الفكر العربي، 1967)ص 126.
[3] بازان. أندريه: ص 59

حتى تَجول الدمُوع
في عَينِها الوَداعَة
فَلم أجد في الضلوع
غيرَ أنينِ الجُموع
فَكُلها جَائعة
أرى أبي في الخَيالِ
يَكدحُ بَين الرِمال
كأنه مقاتل [1].

كشف المقطع الشعري السابق عن بنية مشهدية دقيقة تقوم على عدة لقطات سينمائية متوالية، اللقطة القريبة(Close up) والتي تتمثل بالتركيز البصري على وجه الأم الذي تعتريه ملامح الجوع، واللقطة القريبة جدا أو اللقطة الكبرة(Extreme close up) والتي تتمثل بالدموع التي تتجول في عينيها المتعبة، ثم يتبعها انتقال من المشهد الخارجي المرئي إلى المشهد الداخلي الشعوري عبر تقنية اللقطة الداخلية (Inner shot) التي تتمثل بأنين الضلوع، ثم التحول إلى اللقطة الموسعة (Long shot) ليتسع المشهد من أنين ضلوع الأم ومعاناتها وألمها إلى ألم ومعاناة المجتمع عبر عنه الشاعر بقوله (كلها جائعة)، ثم ينتقل في لقطة متخيلة (Imaginary shot) ليصف الأب الذي عكر صفو ملامحه الكدح والتعب بين ذرات الرمال كأنه مقاتل في ساحات المعارك في لقطة حركية (Actine shot) والتي تعبر عن صراع شاق مع البيئة، وتتظافر هذه اللقطات الشعرية لتنشئ نصا بصريا انفعاليا وتعكس العمق الدلالي وتؤسس لمشهد متكامل وهذا ما وصفه صلاح فضل في قوله: " استراتيجية التضييق البصري للوصول إلى تكثيف وتفاعل المشهد" [2]، الذي يعبر عن الألم الفردي والجماعي، من خلال مشهد درامي يصور الأسرة رمزا للأمة، والجوع رمزا للحالة الاجتماعية، والكدح والتعب رمزا للبطولة والتفاني الصامت.

2- المشهد (Scene): يتبنى الكثير من المشتغلين في الحقل السينمائي نظرية أن الصورة السينمائية لم تعد انعكاس للواقع فحسب، بل هي طريقة للنظر إلى الواقع وإعادة ترتيبه وفق تقنيات معينة وكادر معين [3]، وبناء على هذه النظرية يمكن أن قراءة الصورة المشهدية في شعر عبدالرزاق عبد الواحد، إذ أنه لا يكتفي بوصف الموجودات، بل يعمد إلى إعادة تنظيمها داخل (كادر شعري) يختار المكان، والحركة، والضوء، والعمق الدلالي، كما يتضح في قصيدة (الطفولة الخائفة 1954):

يا طفليَ الصَغير

[1] عبدالرزاق عبدالواحد، المجموعة الشعرية (بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع، 2024)مج1 ص43.
[2] صلاح فضل: ص79.
[3] بازان. أندريه: 88

لو كانَ هذا البَرقُ ناراً تَأكلُ الشِفاه
وتَحفرُ العُيون
لو كَانت الرُعود
قَنابُلاً تَهوي فَيهوى ذلكَ الجِدار
فَوقَ رؤوسِ هؤلاءِ الصبيّة الصِغَار
لو قَطراتُ الغَيثِ كانَت كُلها رَصاص وغَصّتِ الدروب
بالنّارِ، بالأَشلاءِ، بالحِجارِ والدِماء
والنَاسُ لا تَدري لأي وجهَة تلوب [1].

يعتمد الشاعر في بناء هذا النص على تقنيات مشهدية متتابعة، إذ يبدأ المشهد بلقطة افتتاحية (Opening shot) المتمثلة بالطفل الذي هو نواة المشهد، في محاولة لمنح المشهد بعدا عاطفيا مركزيا " يبنى المشهد انطلاقا من تنظيم مركز الاهتمام، إذ يوجه انتباه المتلقي إلى العنصر المحوري من خلال التكوين والحركة والعلاقة بين العناصر البصرية" [2]، ثم يتجه الشاعر إلى تصعيد المشهد باستخدامه أسماء ذات إيقاع مضطرب (البرق، الرعد، نار، قنابل، رصاص، أشلاء، دماء) وأفعال حركية عنيفة (تحفر، يهوي، تغص، تأكل، تلوب) وهذ يعكس حجم التوتر في تصوير المشهد ويسبغ على النص طابعا متوترا، من خلال تحويل أدوات الطبيعة إلى آلة دمار، وتضمن هذا النص سبعة مشاهد قصيرة (نداء الطفل، برق يصبح نار، رعد يصبح قنابل، جدار ينهار على الأطفال، مطر يصبح رصاص، شوارع ملئا بالأشلاء، ناس تائهة)، ووفق هذا الترتيب المشهدي يمكن القول أن الشاعر عمد إلى بناء درامي متصاعد، يوازيه إيقاع داخلي متصاعد من خلال تكرار(لو) الشرطية فاتحا الباب أمام احتمالات مرعبة، وهذا ما يندرج ضمن الوقفه السردية عند جيرار جيبنت " المشهد المعلق" [3]، والاعتماد على الأفعال الحركية وتتابع الصور وتكرار السطور القصيرة، مما يخلق توترا دراميا يتماشى مع البناء المشهدي للقصيدة، وهذا أشبه بالمونتاج السينمائي من حيث الحركة والمفاجئة (Tragic escalation)، إذ تتجول الكاميرا الشعرية بين لقطة قريبة(الطفولة) وبين لقطة أوسع توضح انهيار المكان واكتظاظ الشوارع بالأشلاء والدماء، ثم ينتقل في مشهد ختامي لتصوير ضياع الناس وفقدان البوصلة للتعبير عن ذروة المشهد وعمقه الدلالي، وبذلك يتحول هذا النص الشعري إلى مشهد سينمائي متكامل، يمتزج فيه العنف البصري مع العنف الشعري لتشكيل رؤية الشاعر السوداوية للعالم.

[1] عبدالواحد.عبدالرزاق: مج1، ص55
[2] ديفيد بوردويل وكريستين تومسون، فن السينما، ط9 (2010) ص 177.
[3] جيرار جينت، أشكال الخطاب الأدبي (فرنسا: دار كولومبيا، 1982)ص 88.

3- زاوية الرؤية (POV): تمثل زاوية الرؤية في القاموس السينمائي موقع الكاميرا من الحدث، أما في الشعر فتمثل موقف الذات من العالم، يقول عبد الرزاق عبدالواحد في قصيدة (إرم قبل الطوفان):

دارَت الإصبَعُ دَورتَين
لمَحتُ ظِلها على مَعابرِ الأَفلاكِ
ثمَّ انحَدرَت تهوي هويا واستَقرت بين مُقلتَي
فَتحتُ عَيني نَبتَتُ بَرقا وراءَ القوس [1].

تتحد زاوية الرؤية في التحليل السينمائي وفق أربعة أسئلة (من يرى، ماذا يرى، من أي مسافة يرى، ما مدى الوعي بالمشهد)، وفي النص الشعري أعلاه تبدأ اللقطة الأولى من زاوية رؤية ذاتية، إذ يصور الشاعر حركة أصابعه، ثم ينتقل بالكاميرا إلى الأعلى في لقطة كونية واسعة من خلال تصويره لـ(معابر الأفلاك)، فتنتقل زاوية التصوير من كاميرة داخلية (يرى الشاعر العالم عبر جسده) إلى كاميرة عليا خارجية عبر تصوير ظل اصبعه على مجرى الأفلاك، ما يمثل انعكاس لجسده على الكون، ثم فجأة يحقق هبوطا سريعا في في زاوية الرؤية (Tilt down/ Falling shot) في قوله (ثم انحدرت تهوي هويا) وهذا الهبوط المفاجئ في القاموس السينمائي يستخدم لإحداث صدمة، لترجع الكاميرا إلى موقعها الداخلي الأول (Internal Eye POV) فيقول (واستقرت بين مقلتي) ليتحقق زاوية رؤية مباشرة أمام العين، ثم ينتقل إلى لقطة ضوئية واسعة ليصور نهاية المشهد بالبرق والقوس، ويتبين من خلال زاوية الرؤية أن النص كتب من منظور (أنا الشاعر) لكن هذه الأنا لا تروي بل ترى، إذ أن النص يقوم على رؤيا ذاتية عميقة، فجعل الشاعر عينه بمثابة كاميرا سينمائية يمكنها التقاط الأحداث من زوايا وأبعاد مختلفة، فصورت حركة الأصابع ثم اتسعت زاويتها لترصد ظل الاصبع على الأفلاك، قبل أن تهبط سريعا مرافقة الظل لترصد مشهد العين عن قرب، وعمد الشاعر إلى هذه الانتقالات الحادة في زاوية الرؤية، ليمنح النص بنية بانورامية مشهدية متكاملة متكأ على رصيده اللغوي في توظيف الأفعال الحركية (دارت، انحدرت، تهوي، استقرت، فتحت، نبتت) ومستعينا بالمعجم البصري (ظل، أفلاك، مقلتي، برق) ليشكل بهذه الثنائية رؤية شعرية تستقي بنيتها من الفاعلية الحركية والرؤيا والانكشاف.

4- الضوء والظل (Shadows and Lighting): يتجاوز مفهوم الظل والضوء في نتاج الشاعر حدود التركيب الجمالي ليصل إلى تحليل المستوي النفسي في قاموس التقنيات السينمائية كما يرى بازان أن الظل والضوء يصوغ المعنى بقدر ما يكشف الشكل [2]،وقد ترجم عبدالرزاق عبدالواحد إلى لغة شعرية من خلال وعيه البصري ويتضح ذلك في قوله:

حَبيبَتي سَلسَل لِشعرِك المُرسَل

[1] عبدالواحد.عبدالرزاق: مج،2 ص45
[2] بازان. أندريه: ص99

لِوجهِكَ المُضيءُ كاستِدارَةِ القَمر

لِمُقلتَين مِثلما رَبهُما أَمر

بُحيرتَين من سنا ضَوؤهُما يَأفل

شيئاً فشيئاً...

والدموعُ فيهما تَحومُ فَتَستحيلان إلى الغيومِ [1].

يمكن تحليل النص الشعري وفق التقنيات السينمائية على أنه لقطات متتابعة ومتدرجة في مستوى الاضاءة تبدأ من إضاءة عالية (High key) عند وصفه للقمر، إذ يعتد الشاعر على التحول البصري الوجداني، من خلال تجلي صورة الوجه المضيء، واستدارة القمر، ثم سرعان ما ينتقل لتصوير العيون التي تشبه بحيرتين من السنا، وهي تقنية الضوء الهادئ (Fade Out) في اشارة إلى صفاء نفسي نابع من انسجام عاطفي، ثم ينحسر المشهد عبر تقنية الظل المنخفض(Low light) شيئا فشيئا حتى يأفل ليصبح الظل هو سيد الموقف وهي لقطة الظل (Dissoloe) في اشارة إلى الانكسار الداخلي الوجداني، فتصبح الدموع كالمرآة تحجب النور وتشوش صفاء النظر، لتتحول المقلتين بعد ذلك إلى غيوم، لينتقل المشهد من الضوء والنور إلى صورة مضطربة ومشوشة، وإن الضوء يعبر عن النقاء داخلي أكثر مما يصور طبيعة خارجية" [2]، وبذلك ينتقل الضوء ليعضد البنية الدلالية للنص الشعري ويديم زخم معناه.

5- المونتاج (Montage): تعد هذه التقنية من أهم التقنيات السينمائية على الاطلاق، إذ من خلالها يعاد ترتيب اللقطات بما يناسب الدلالة العميقة للمشاهد [3]، وعندما انتقلت هذه التقنية إلى الحقل الأدبي وخصوصا الشعر العربي الحديث امتزجت بشكل مرن مع تقنياته بصفتها عنصر من عناصر الخيال الشعري، ومنها اتاحت للشعراء إعادة تركيب المشاهد اللغوية الشعرية (المفارقة، القطع، التوازي، مزج الصور) بشكل أكثر مرونة يفضي لإنتاج خطاب نقدي يميل لتحليل الواقع أكثر من مجرد الوصف، وهذا ما يتجلى في نتاج عبدالرزاق عبد الواحد إذ يقول في قصيدة (إرم قبل الطوفان):

أَيُها الآذان

أقبلَ نَحوي حَامِلو قبُورَهم عيُونَهم مَقطوعةُ الأجفان

رئاتُهم فَوقَ صُدورهم تَدلَّت أسقَطوا عُيونَهم عليَّ صَامتين

تَجاوزوني دُون أن يَلتفتوا نَشرتُ صَيحَتي وَراءهم

رأَيتُ صَوتي يَتدلى من فَمي يَسقطُ قَيدَ خُطوتين [4]

[1] عبدالواحد. عبدالرزاق: مج2، ص46
[2] باختين. ميخائيل: ص 82
[3] سيرجي.أيزنشتاين: ص 107
[4] عبدالواحد.عبدالرزاق مج2، ص46

يعنى النص الشعري ببناء تعبير مشهدي متكامل يتظافر فيه الخيال مع الرؤية السينمائية، فيعمد الشاعر إلى تقنية المونتاج كأداة معرفية وجمالية لتقوم بتنظيم المشاهد الخيالية وإعادة تشكيل الدلالة، وتأتي اللقطة الافتتاحية الصادمة للمتلقي (حاملي قبورهم) لإعادة تمثيل الموت بوصفه جسدا متحركا وليس بوصفه حدثا يدل على السكون، وهو ما يتفق مع نظرية آيزنشتاين للمونتاج إذ يعتبره " تصادما بين اللقطات ينتج دلالة لا تستمد عناصرها من أحد" [1]، فالمشهد الافتتاحي لا يستمد قوته من الصورة عينها، بل من فصله المفاجئ بين فعلين متضادين في سياق الحياة، ثم يتبعها بلقطة قريبة جدا(close up) وعنيفة، تشبه إلى حد بعيد لقطات الرعب السينمائية (عيونهم مقطوعة الأجفان) في اشارة لانعدام الرؤية، و(الرئات المتدلية على الصدور) هي لقطة مونتاج تشريحي تدل على قلب الداخل إلى الخارج، وهذا التصوير يدل على أعنف درجات الانهيار عبر لقطات جسدية (Body shot) حادة تحمل قيمة درامية/شعورية و تقوم على تفكيك وتمزيق ما هو متكامل لتعيد تركيبه مجددا في مشهد غير مألوف لتكشف عن انهيار الذات أمام أعينهم، وتعبر عن مدى هشاشة الإنسان وسهولة تمزيق ذاته، وهذه الاندماج بين الرؤية الخارجية المتمثلة بحركة الموتى والرؤية الداخلية المتمثلة بهشاشة الذات تتفق مع نظرية الأديب الفرنسي جيرارد جينيت لزاوية الرؤية الذي وصفها بأنها تموضعا إدراكيا يحدد مقدار المعرفة للراوي [2]، فعند تجاوز الموتى (دون أن يلتفتوا) يصبح الادراك معلقا فلذات ترى وهي غير مرئية، تصرخ دون مستمع، في اشارة على أنها محاصرة بين الحياة والموت، ثم ينتقل المشهد إلى لحظة تكثيف عميقة (رأيت صوتي يتدلى من فمي) إذ يتحول فيها الصوت إلى صورة، فالصوت كأداة تعبير حر يفقد صفته التواصلية ويتحول إلى جزء ساقط (قيد خطوتين) لا قيمة له، وتتقاطع هذه الصور المختلفة في عبر تقنية المونتاج لتعيد تشكيل رؤية وجودية تعبر عن تفكك الذات الهشة التي يعتريها العجز والخراب.

6- الدراما (Drama): تعد الدراما من أهم العناصر البنائية في الشعر العربي فهي لا تقتصر على الحكاية فحسب، بل على خلق بنية توترية داخل النص، من صراع، وانفعال، وذروة، وانعطاف، وتحول، ونهاية، وهذا ما جعل من النص الشعري نصا تفاعليا يستقي إيقاعه من تنامي الأحداث، وقدم عبدالرزاق عبدالواحد نماذج لا حصر لها في هذا المقام، فالنص الشعري عنده لا يبني كونه يرى كما في التقنيات السينمائية فحسب، بل يمكن أن يُعاش أيضا، ويتضح ذلك في قصيدة (فروسية في عصر صغير) إذ يقول:

لابساً جلدَ (أخيل)

لَن أقاتِل

إنني أَفرشُ من لَحمي مَشاتِل

[1] سيرجي. أيزنشتاين: ص111

[2] جينت. جيرارد: ص 65

لنِبالٍ مَزقَت جِسمَ الحُسين [1]

تتشكل الصورة الشعرية وفق آليات التعبير الأدبي والسينمائي من بنية درامية متشابكة مع مقاربات أسطورية متعددة، فمطلع القصيدة (لابسا جلد أخيل) يمثل اللقطة السينمائية الافتتاحية التي تجعل مخيلة المتلقي في مواجهة موقف بطولي، إذ يعمد الشاعر فيها إلى استدعاء البطل الأسطوري (أخيل) المحارب، ثم لا تلبث هذه اللقطة بكل ما تحمله من دلالة ثابتة حتى تتقاطع مع جملة (لن أقاتل) وهو ما يضفي على النص مفارقة درامية تصادمية حادة، وهذا ما أطلق عليه ايزنشتاين مصطلح (المونتاج الفكري) إذ لا يتولد المعنى من الانتقال السلس بل من تصادم حاد بين صورتين متضادتين [2]، وفي نفس السياق يتحول (جلد أخيل) من دلالته على القوة إلى أشبه بالقشرة الهشه، لتنتقل دائرة الدلالة البطولية في ساحات المعارك إلى دلالة أخلاقية من خلال قول الشاعر(إنني أفرش من لحمي مشاتل) وهنا تتحول وظيفة الجسد في انزياح دلالي من أداة للحرب والقتال والعنف إلى أداة للنمو والخصب والحياة، ويمكن قراءة هذا التحول بوصفه تحولا دراميا .

ثم يبلغ النص الشعري ذروته الدلالية حين يضمن أحداث كربلاء (لنبال مزقت جسم الحسين) إذ يحقق الشاعر تناصا دينيا تاريخيا يحاول من خلاله ربط أحداث الحاضر بالأحداث التي مزقت الأمة الإسلامية جراء قتل الحسين، من خلال لقطة مونتاجية عابرة للأزمان والأحداث تنشئ تقاطعا بين شهادة الحسين والبطل أخيل فتوظف ذلك الحدث المأساوي في سياق بنية رمزية واسعة في محاولة لخلق مفهوم يسعى لإثبات أن البطولة ليست بالضرورة أن تأتي بالانتصار بل يمكن أن تكون البطولة بالتضحية وهنا تظهر تقنية المونتاج بصفتها أداة فكرية وأخلاقية في ذات الوقت وهذا ما يراه أندريه بازان في أن الصورة لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من علاقتها الأخلاقية بما تمثله [3].

وبذلك فإن هذا التشابك بين الصورة الشعرية والدراما والتقنيات السينمائية يخلق مشهدا يعيد تعريف مفهوم البطولة، ويصدر مفهوما قيميا جديدا يقوم على تحويل الجسد من أداة للعنف إلى أداة للحياة، ويعيد تصدير فعل المقاومة ضمن رؤية إنسانية من خلال ثنائية الأسطورة والتاريخ الإنساني المعاصر .

الخاتمة: من خلال ما تقدم يمكن إيجاز أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

1. توصلت الدراسة إلى إن الشاعر عبد الرزاق عبدالواحد لم يوظف التقنيات السينمائية في شعره توظيفا شكليا، بل لأنها تقنيات رؤية تمكنه من إعادة تشكيل التجربة الشعرية والعالم والذاكرة من خلال بنية شعرية صورية.

[1] عبدالواحد.عبدالرزاق ص302
[2] سيرجي.إيزنشتاين، ص81
[3] بازان. أندريه: 74

2. بينت الدراسة إن الصور والمشاهد الشعرية عنده تتأسس ضمن منطق بصري عبر توظيف عناصر الحركة، اللقطة، الضوء، وهذا ما يشبه إلى حد كبير تأسيس المشاهد السينمائية.
3. كشفت الدراسة أن تحديد زاوية الرؤية، إذ تتغير زاوية الرؤية بحسب موقع الذات والموضوع، مما ينعكس على المستوى السردي والمعرفي، ويضيف بعدا دراميا للنص.
4. أظهرت النتائج أن التحكم بالظل والضوء، لايقف عند حد البعد الجمالي فحسب، بل يعكس البعد النفسي والرمزي، من خلال الكشف عن الانفعالات والتوترات والانكسارات الوجودية.
5. كشفت الدراسة أن الدراما الشعرية لا تقوم على سرد الأحداث فحسب، بل تعمد إلى بناء مفارقات وتصادمات صورية لينتج عنها المشاهد والايحاءات الدلالية.
6. بينت الدراسة أن النصوص التي عرضت في سياق البحث أن الشاعر يمتلك حساسية بصرية دقيقة التي تمكنه من رصد الأشياء وتحريكها ضمن النص الشعري المكتوب ضمن ايقاع بصري، نفسي.
7. أظهرت الدراسة إلى أن تجربة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد تعد من أبرز الأدلة على تحول النص الشعري العربي المعاصر من خطاب لغوي بحت إلى خطاب بصري يتفاعل مع الفنون البصرية.
8. خلصت الدراسة إلى أن الجمع بين التحليل الأدبي والسينمائي والدرامي يعطي قدرة النقدية اللازمة لتفكيك القصيدة الشعرية الحديثة.

التوصيات:

1. التوسع في دراسة هذا التداخل بوصفه تحولا بنيويا في القصيدة الحديثة.
2. اعتماد المناهج المركبة (أدبي، سينمائي، درامي) في تحليل القصيدة الحديثة.
3. المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع:

1. أبوشادي، علي: لغة السينما، ط1، دمشق، وزرة الثقافة، 2006.
2. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، بيروت، دار العودة، 1989.
3. ارسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة، دار الانجلو المصرية، 2019.
4. إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهر، دار الفكر العربي، 1967.
5. إيكو، أمبرتو: دور القارئ، استكشافات في سيميائية النصوص، المجلد 318، مطبعة جامعة إنديانا، 1979.
6. باختين، ميخائيل: جماليات الإبداع اللفظي، ط1، دمشق، دال للنشر والتوزيع، 2011.
7. بازان، أندريه: ماهي السينما، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2017.
8. باوند، عزرا: مقالات أدبية، المركز القومي للترجمة، 1990.
9. جينت، جيرارد: أشكال الخطاب الأدبي، فرنسا، دار كولومبيا، 1982.
10. حسيب، عماد: بئار النص قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، ط1. القاهرة، دار أطلس، 2009.
11. حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مقالات العدد 3، 1997.

12. خلف، فاطمة: الممارسات الإبداعية في تجربة سعاد الصباح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
13. ريكور، بول: قاعدة الاستعارة، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2016.
14. سامي، يوسف: الصورة الفنية في الشعر العربي، دمشق، الاتحاد العام للكتاب العرب، 1998.
15. سيرجي، إيزينشتاين: الشكل الفلمي (مقالات في نظرية الفيلم)، موسكو، ليفز بان، 1949
16. صالح، بشير: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994.
17. عبدالواحد، عبدالرزاق: المجموعة الشعرية، بغداد، دار سطور للنشر والتوزيع، 2024.
18. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي،1992.
19. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، بيروت، دار الساقي، 1997.
20. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
21. القط، عبد الله: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مصر، مكتبة الشباب، 1988.
22. كوكتو، جان: فنون السينما، ترجمة: عبدالقادر التلمساني، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.
23. ماري، ميشيل، و أومونت، جاك: السينما والإضاءة، باريس، 1983.
24. ميتز، كريستيان: سيميائية السينما، مطبعة جامعة أكسفورد، 1974.
25. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، بغداد: دار النهضة، 1965.