تأصيل مفهوم مشاهد الوداع وتطورها في الشعر العباسي

الكلمات المفتاحية: مشاهد، وداع، شعر عباسي، تأصيل، تطور.

بحث مستل من رسالة ماجستير

نور منير نصيف **أ.د. وسن عبدالمنعم ياسين**

جامعة ديالى/ كليّة التربيّة للعلوم الإنسانية

www.Wsnalzubaidi@yahoo.com noor5443@gmail.com

تاريخ استلام البحث ٢٠٢٢/١١/٢٢ تاريخ قبول نشر البحث٢٠٢٢/١٢/١٣

الملخص

يهدف البحث إلى الكشف عن كلمتي المشهد والوداع من حيث اللغة والاصطلاح، ومعرفة مراحل تطورهما عبر العصور من الجاهلي حتى العباسي، بوساطة تجسيد المشاهد الشعرية، وتوظيف التقنية الحديثة فيها عن طريق الكاميرا واللقطة، حتّى تكون سرعة استجابتها للمتلقي بصورة أكثر دقة وسهولة، وكذلك معرفة المعاني المرتبطة بهما.

المقدمة:

يُعَدُّ المشهدُ الأساسَ في رصد الأحداث التي يحتويها النصّ من الأصوات والحركات، ويتنوّع المشهد تبعًا لتنوع السيناريو فيه، وكذلك عند استمرار الزمن وتغيير المكان، والوداع هو شعور مرير يمّر به المودِّع والمودَّع عندما يفترقان، سواء أهله أو حبيبته أو موطنه؛ فهو موقف إنساني ينبثق من إحساس صادق؛ فيكمن في تلك اللحظات من حزن وألم وشعور بالألم والاغتراب.

مشهد الوداع:

هو فن شعري عبّر به الشعراء عن تجاربهم في الحياة، وهو توظيف لأحداث الوداع والفراق التي خاضها الشعراء مع الحبيبة، أو الأهل، أو الوطن، وما شابه ذلك، وقد انطبعت بداخلهم مواقف من تلك المشاهد التي يُصعب عليهم تجاوزها.

١. تأصيل المفهوم:

المشهد في اللّغة:

وردت لفظة (مشهد) في قوله تعالى: ﴿فَوَيۡلٞ لِّلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن مَّشۡهَدِ يَوۡمٍ عَظِيمٍ﴾ [مريم:٣٧]، مشهد (مفرد)، والجمع: مشاهد، مصدر ميمي من شَهِدَ، اسم مكان: ((من شَهَدَ: منظر، مرأى، مكان المشاهدة))[١]، ويوم مشهود: ((يجتمع فيه النَّاس لأمر ذي شأن يستحق الذكر ولا يُنسى، اليوم المشهود: يوم القيامة، أو يوم الجمعة))[٢].

المشهد في الاصطلاح:

المشهد (The Scene): هو: ((في المأساة الإغريقية: حوار مسرحي يدوم وقتًا معينًا، ويجري في مُدّة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة؛ ولذلك زعم بعض المُنظّرين الإتباعين الكلاسيكيين أَنَّ المشهد هو ما نسميه حاليًا الفصل، أو هو أبرز ما يتم في الفصل من أحداث))[٣]، وهو: ((سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها؛ أي مجموعة اللقطات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعًا))[٤].

إِنَّ المشاهد التي تحدث في السينما لا يمكن تحديدها بما تحويه من حركة الممثلين ودخولهم وخروجهم، والحوارات التي تُكمن فيما بينهم، إِنَّما يُكمن تحديدها بتغيير المكان ومرور الزمن؛ فعندما يصف الشاعر مشهدًا ما ويقطعه وينتقل إلى مشهد آخر؛ فهنا يكون تغيير المكان ومرور الزمن؛ لأَنَّ لكُلّ مشهدٍ لَهُ لقطاته وأحداثه[٥]؛ فالمشهد هو العنصر الوحيد من عناصر النصّ الأكثر مكانة؛ حتّى يُعَدُّ عنصرًا فاعلًا وبارزًا في النصّ الشعري؛ لأَنَّهُ يُعَدُّ الوحدة الركيزة والمحددة، وهو المكان الذي تحدث فيه القصّة، وبحسب المشهد قد يكون طويلًا أو قصيرًا، وقد يكون حوارًا في صفحات متتالية، أو قصيرًا جدًّا يشير إلى لقطة واحدة منفردة؛ فهو يتحكم فيه الشاعر أو الكاتب[٦].

يتنوع المشهد تبعًا لتنوع السيناريو تارةً يكون عبارة عن حركة تحصل بين اثنين أو مجموعة، وتارة أُخرى يكون على هيئة حوار بين اثنين أو أكثر؛ فالمشهد ليس شيئًا جديدًا وحديثًا يدخل على الفن أو الدّراسة، وإِنَّما هو قديم.

((المشهد نوعان: النوع الأَوّل: حيث يقع ما (بصريًا) كما مشهد الحركة (Action Scene)، المطاردة التي بدأَ فيها فيلم (حرب النجوم)، أو مشاهد الملاكمة في (روكي)، النوع الثاني: هو مشهد الحوار (Dia Logue) بين شخصين أو أكثر معظم المشاهد تجمع النوعين))[٧]، في حين أَنَّ المنظر عند الشاعر قد يكون حقيقة أو خيال.

إِنَّ المناظر كثيرة من ذكر الديار والطبيعة، أو ذكر بعض ملامح الحبيبة وأوصافها، ليس بالضرورة أَنْ تكون حقيقة؛ فقد تكون مستوحاة من خياله؛ وهذا ما نجده عند بعض شعراء العصر العباسي؛ لكن الشاعر هو من يتحكم في تلك المناظر بحسب القصيدة التي يبغاها؛ فكُلّ شاعر لَهُ فكر خاص به، ينطلق منهُ؛ ليكون قادرًا على إيصاله إلى المتلقي.

وقد ذكر الدكتور إياد عبدالودود الحمداني أَنَّ المقصود بـ(المشهد) هو: ((المنظر الذي يمكن حضوره والاطلاع عليه وإبصاره على سبيل الحقيقة أو الإدراك والبصيرة))[٨]؛ فإِنَّ مكانة

المشهد السينمائي تكون وحدة مُتماسكة؛ لتأخذ بالعمل الدرامي النمو والتطور؛ لأَنَّ التغيرات التي تحدث في المشهد تؤدي إلى تطوره، ويكون أكثر وضوحًا؛ وهذا ما يدفع القصّة إلى التقدّم(٩).

في ضوء ما سبق يمكن القول: إنَّ المشهد هو: مجموعة من المشاهد الكبيرة والصغيرة المتداخلة بعضها مع بعض، تُكمن في عمل واحد، كأنْ تكون قصّة، أو مسرحية، أو فيلم حيث توجد شخصيات، وحوار يتداوله فيما بينهم في زمن ومكان معينين.

الوداع لغةً واصطلاحًا:

الوداع لغةً:

وردت لفظة (ودع) في قوله تعالى: ﴿مَاوَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَاقَلَىٰ﴾ [الضحى:٣]، و((الوَدَعُ والْوَدَعُ والوَدَعات: مَناقِيفُ صِغارٌ تَخْرُجُ مِنْ البَحْرِ تُزَينُ بها العَثاكِيلُ))(١٠)، و((وَدَعَ الشيء: (يَدَعَهُ) وَدْعًا: تَرَكَهُ))(١١)، و((وَدَعَ (يَدَعُ) ودعا صار إلى الدعوة، وداع فلان فلانًا: صالحهُ وسالمهُ وهادنهُ))(١٢).

الوداع اصطلاحًا:

تمثّل رحلة الانتقال من مكان إلى مكان آخر بداية الوداع؛ لأَنَّها تعني: الابتعاد، وهجران الذات، أو عن الآخر؛ إذ يبقى الوداع هاجسًا ومتتبعًا نفسيًا يلاحق الإنسان؛ وهذا ما يؤدي بالإنسان إلى عدم استقراره؛ مِمَّا يشعره بالعتمة والحزن والقلق الذي حَلَّ به؛ إذ استطاع بعض الشعراء أَنْ يعبّروا عَمَّا يختلج في نفوسهم ويعبّرون عن الألم الذي حَلَّ بهم نتيجة وداعهم؛ ففي تلك اللحظات الرحيل والتوديع قد تتأثر النفس وتنهار، متأثرًا بتلك المشاعر الحزينة الذي يدفع بالإنسان إلى الشعور بالاغتراب والوحشة(١٣).

ولم يكن الوداع غرضًا قائمًا بذاته حاله حال الأغراض الشعرية المعروفة في الشعر العربيّ القديم أو الحديث، مثل: (المدح، والهجاء، والرثاء، والغزل، والوصف...)، وإنَّما كانت شعورًا مضمنًا في الشعر، وممارسة يمارسها المودِّع اتجاه من يودعه، وهناك أبيات شعرية قد تكون مُتسلسلة أو مُتفرقة موجودة عند بعض من الشعراء؛ فالوداع لم يكن لَهُ غرض مخصص، يوجد أبيات شعرية لشعراء ودعّوا فيها ديارهم وأصدقائهم وأوطانهم، فهناك تكمن لحظات الوداع.

ويدخل الوداع في معاني كثيرة، مثل: الفراق، والغربة، والاغتراب، والموت، والندب، والفقد، والافتقاد، والتعازي، والتوديع، والثنية، والتشييع، والافتراق بين الأشخاص، والترحال،

والرثاء، كُلّ واحدة من هذه المعاني لها دلالتُها في التعبير، ولاسِيَّمَا الغربة والاغتراب لها وقعها في موضوعنا (الوداع).

فمشهد الوداع هو إحساس وشعور إنساني؛ إذ يشعر به الإنسان حين يودّع أو يفارق وطنه، أو والديه، أو محبوبته، أو جاره، وغير ذلك؛ إذ تنذرف منهُ الدموع وتلك المشاعر الجياشة، وما فيها من اليأس، والقلق، والحزن، والاكتئاب، ويُصعب في تلك الأوقات التعبير والبوح عَمَّا يختلج في النفس؛ فتكون الملامح الحزينة البائسة هي الأوضح من العبارات والألفاظ التي تخرج، ويتجلّى هذا بوجهٍ خاصٍ في الموت، ولاسِيَّمَا في اللحظات الأولى من الفقدان.

اللقطة الشعرية:

تعرّف اللقطة الشعرية (Shot) بأَنَّها: ((صورة من الكاميرا، وهي الوحدة الأساسيّة للمشهد؛ إذ تسبقها لقطات أُخرى وتلحقها؛ فتكون مع بعضها بعضًا وحدة متكاملة، أو ما نراه على الشاشة في اللحظة التي تقوم بتشغيل كاميرا على الهواء (On Air)، حتّى تشغيل كاميرا أُخرى بدلًا من الكاميرا الأولى))[١٤]، وهذا ما نشاهده بكثرة في النصوص الشعرية في العصر العباسي، عندما ينطلق الشاعر في التعبير عن كيفية الوداع الذي حصل بينه وبين أحدًا ما؛ فإنَّ هذا النصّ الشعري يحتوي على مشهد أو أكثر، وكلّ مشهد يتضمن الكثير من اللقطات، وهذه اللقطات تعرف بـ(اللقطة الشعرية)، وهذا المصطلح وإنْ لم يكن موجودًا آنذاك، وإنَّما وَجِدَ ليوضح معالم المشهد الشعري ودلالته في الوقت الحاضر.

هناك أحجام للقطات (Subject Sizes):

١. اللقطة العامة (Long Shot):

((وهي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصوّر صغيرًا بالنسبة لمساحة الكادر ككُلّ، وأحيانًا يتم تسمية اللقطة العامة باللقطة التأسيسية (Establishing Shot)؛ لأَنَّها تستعمل في استعراض الديكور، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها))[١٥].

٢. اللقطة القريبة (Close Up):

((اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تمامًا للقطة العامة؛ إذ يظهر الشيء المصوّر كبيرًا بالنسبة لمساحة الكادر، وتعدّ اللقطة الكبيرة من أقوى الأدوات في يد المخرج؛ ولكن عليه أَلَّا يستعملها بصفة متكررة ومن دون مبرر؛ لأَنَّ ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج؛ وبذلك تفقد كثيرًا من قوّتها))[١٦].

نأخذ مثالًا يوضح لنا اللقطتين (العامة والقريبة)؛ فقد جَسَّدَ المشهد الشعري لابن الرومي الوداع باستعمال اللقطتين بصورة واضحة بقولهِ:

أدار العامريّـــــــة بالوَحْيـــــــد ســـقاكَ مُجَلْجَـــلٌ هَـــزجُ والرعـــودِ
إذا هَضـــبتْ هواضـــبهُ جَنْابًـــا تَوَلـــتْ منـــهُ عـــن أثـــرٍ حميـــد
كمـا ظهـرت علـى الغضـب اليمـاني مـــآثرُ مـــن يَـــدَى صَـــنَعَ مُجيـــد
يوجـــد صـــبيُبة كـــدموع عينـــي غـــــداةَ ترحَّلَـــــتْ أمُّ الوليـــــد
تـــوَّدع بالإشـــارةِ مِـــنْ بعيـــد فيـــا حُسْـــنَ الإشـــارة مـــن بعيـــد[١٧]

صوّرت اللقطة العامة بوجهٍ جليٍ المفاصل كُلّها التي ذكرها الشاعر من دار العامرية والآثار التي تُركت وراءهم؛ حتّى يكاد يكون موقع الكاميرا ثابتًا في أعلى مكان هناك؛ ليغطي كُلّ تلك السعة الجغرافية، أَمّا اللقطة القريبة فبدأت دورها من تلك العيون الباكية الممتلئة بالدموع، ومن ثمَّ ابتعدت اللقطة ورجعت إلى الوراء؛ لتلتقط حركات التوديع وإشاراته من بعيد؛ أي بوجهٍ عامٍ، وهذا يكون بلقطة عامة.

٣. اللقطة المتوسطة (Medium Shot):

((كما يتضّح من الاسم (اللقطة المتوسطة) تقع بين اللقطة القريبة واللقطة العامة، وعادة تبنى الأفلام على التنوع في الاستعمال ما بين لقطات متوسطة، ولقطات عامة))[١٨].

٤. اللقطة البعيدة (Extreme Long Shot LES):

((هي التي تحتوي أَكبر كم من المعلومات يمكن أَنْ تصل إلى المتفرج؛ إذ إنَّها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة، وفيها يبدو الشكل صغيرًا داخل الكادر، ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشريًا؛ ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى، ويستعمل هذا الحجم غالبًا في الافتتاحية؛ لتقديم معالم المشهد؛ إذ يكون التعرف على المنظر أَبرز من التعرف على الشخص أو الأشخاص؛ فالغرض منهُ هو معرفة: (أين)، وليس مطلوب أَنْ تعرف (من)، وتعرف هذه اللقطة باللقطة العريضة (The Wide Shot)، أو بالزاوية العريضة (The Wide Angle)))[١٩].

نجد في نصّ أبي فراس الحمداني (اللقطة القريبة والمتوسطة) تتمحور؛ لتوضح الإيماءات والإشارات كُلّها التي تحدث، يقول في الوداع:

وَدَّعـــوا؛ خَشْـــيَة الرَّقيـــبِ، بإيمـــاءٍ فَوَدَّعْـــــتُ؛ خَشْـــــيَةَ اللـــــوَّامِ
لَـــمْ أَبُـــحْ بـــالوَدَاعِ جَهْـــرًا وَلَكـــنْ كَـانَ جَفْنـي فَمِـي، وَدَمْعـي كلامـي[٢٠]

هنا حددت المسافة بين الشاعر في ذاك الوقت وبين اللقطة التي توجد في الفيلم والسينما بوساطة الكاميرا التي تصورها؛ إذ وَدَعَ الشاعر خوفًا من المراقبين والشماتة؛ ولكن توديعه صامت لا يخرج جهرًا، وجرى بوساطة اللقطة القريبة التي صوّرت ملامح وإشارات فمه ودموعه؛ إذ جسّدت هذا المشهد الوداعي، أَمّا اللقطة المتوسطة فاختصت بين اللقطة القريبة عندما تدور على ملامح الوجه وتعابيره. إنَّ الإشارات التي تصدر عن الجسد سواء من العيون والحواجب أو حركات اليد والأصابع، هذه تكوّن تعبيرًا صريحًا واختصارًا لكثير من الكلام؛ فيلجأ الإنسان إلى هذه الإيحاءات عندما لم يكن بمقدوره البوح[٢١].

يذكر أبو تمام معالم الديار والدمن وما إلى ذلك؛ فيقول:

طَلَلَ الجَميع لَقَد عَفَوتْ حَميَدا وكَفَى على رَزَئي بِذَاكَ شَهيدَا
دِمَنٌ كأنَّ البَيْنَ أَصْبَحَ طالبًا دِمَنًا لَدَى آرامها وحُقُودَا
قَرَّبْتَ نَازِحَةَ القُلُوب مِنْ الجَوَى وَتَرَكْتَ شَأْوَ الدَمْعِ فِيكَ بَعْيدَا
خضِلًا إذا العَبَراتُ لم تَبْرَح لها وَطَنًا سَرَى فَلَقَ المَحَلّ طَرَيدا[٢٢]

يذكر الشاعر الأطلال والدمن كُلّ ذلك صُوِّرَ بوساطة اللقطة البعيدة؛ لأَنَّها تحتوي على أَكبر قدر من المعلومات؛ إذ تصل بسرعة ودقة عالية إلى المتفرّج، ورسم الشاعر هذه المشاهد؛ وكأنَّ الكاميرا تقع في يديه، وحدد المسافة بينهُ وبين تلك الأطلال، وترك الدمع والحزن ورحل بعيدًا، وعفوك كي من أَنْ استشهد على رزئي فيك بفراق اهلك؛ أي هذا الأمر؛ إذ التقطت الكاميرا آثار القوم، وهذا عن قُرب، وعبّر الشاعر بـ(حقودا)، وهي الحق وبقيتهُ في القلب، وقصد بـ(الأرام): النساء شبههن بالظباء؛ كأنَّ الفراق طلب عند ظباء هذه الدمن آثارًا، وعندما تصوّر الكاميرا تلك الآثار من بعيد فإنَّها بعد ذلك تقترب وتقترب إلى الموقع المطلوب، ويركز عليه عن طريق اللقطة القريبة؛ فإنَّ هذا التنويع في اللقطات يعود أوّلًا إلى إبداع الشاعر في قول الشعر، وثانيًا: حتّى يكون أكثر استجابة للمتلقي.

إنَّ وجود الكاميرا في تصوير المشاهد لا بُدّ منهُ، كذلك اختلاف اللقطات ضروري جدًّا، وهذا لا يمكن أَنْ يحصل من دون تحركها إلى الاتجاهات.

حركة الكاميرا:

((أوّل كُلّ شيء هو حركة الكاميرا حركة البان والرأسية وللأمام والخلف، وليس من المهم القول إذا كانت الحركة إلى اليمين أو الشمال؛ ولكن إذا كان رسمًا تخطيطيًا للديكور أو مكان التصوير أو بصورة أُخرى انطباع ذهني للمشهد كُلّه مع كُلّ ما يحيط به وبالمثل))[٢٣]؛ لذا تُعدُّ الحركة لدى الكاميرا أَبرز وسيلة من وسائل التعبير وجذب انتباه المشاهدين؛ لأَنَّ

بحركتها يمينًا ويسارًا وما إلى ذلك تخلق لهم جانب المتعة والتشويق في جزيئات المشهد كُلّها[٢٤].

أنواع حركات الكاميرا:

((يمكن تقسيم حركات رأس الكاميرا؛ أي تحريك الكاميرا مع ثبات الحامل. أ. حركات الكاميرا الرأسية الارتفاع والانخفاض: في هذا النوع من حركات الكاميرا يتم تحريك رأس الكاميرا (من دون تحريك الحامل)؛ بحيث يتحرّك رأس الكاميرا إلى الأعلى فيما يعرف بـ (Tilt Up) أو إلى الأسفل فيما يعرف بـ (Tilt Down)))[٢٥].

يقول البحتري:

مُتعَــا باللِّقــاءِ عِنْــدَ الفِــرَاق مُسْــتَجيرَيْن بَالبُكــا والعِنَــاقِ
كَــمْ أســرًا هَوَاهُمَــا حــذرَ البيــ ــنِ وكــم كاتَمَــا غَلِيــل اشْــتِيَاق!
فَأَطَــلَّ الفِــراقْ فاجتَمَعَــا فِيــ ــهِ؛ فِــراقٌ أَتَاهُمــا باتِّفــاقِ
كيــف أَدْعُــو عَلَــى الفِــراقِ بِبَــيْنٍ وَغَــداةَ الفِــرَاقِ كــانَ التَّلَاقــي؟[٢٦]

عَبَّرَ الشاعر عن اللقاء والفراق؛ إذ أَخذ يصوّر المشهد تارةً بارتفاع وتارة أُخرى بالانخفاض، أخذ موقع الكاميرا وبدأ يحرّك بها بين حب وشوق وسعادة اللقاء وبين مرارة الحزن واليأس الذي يحول بينهُ وبين الحبيبة (البكاء والعناق)، يتراوح رأس الكاميرا أَنَّهُ كتم نار الاشتياق وأطلق الفراق؛ أي حدث حدوثه؛ لكن هذا الفراق هو حصل باتفاق فيما بينهم.

ب. حركة الكاميرا الأفقية (الاستعراضية) (Paning / Panorama):

((في مثل هذه الحركة تتجه الكاميرا إمَّا أفقيًا إلى اليمين وهو ما يطلق عليه بان يمين (Panright)، وإمَّا تتجه الكاميرا أفقيًا إلى اليسار، فيما يعرف بان يسار (Pan Left)، وفي الحالات كُلّها فإنَّ الحركة تكون يمينًا أو يسارًا على ضوء اتجاه المصوّر نفسه (يمين المصور ويساره)))[٢٧].

نلحظ المتنبي في هذا النصّ يقول:

أُنْصُــرْ بِجُــودِكَ أَلفَاظًــا تَرَكْــتُ بهــا فــي الشَّرق وَالْغَرْب مَنْ عادَاكَ مَكْبُوتًا
فَقَــدْ نَظَرْتــك حتّــى حــان مرتَجــلٌ وَذَا الــوَدَاعُ، فكُنْ أَهْــلا لِمَــا شِــيتَا[٢٨]

أَخذ الشاعر يصوّر المشهد بما يشبه الآن الكاميرا الاستعراضية؛ بسبب محبته ترك ألفاظًا في الشرق والغرب، أَنَّهُ انتظر ووقف مُنتظرًا حتّى آن الأوان وحان والارتحال، وأخذ يتجه أفقيًا ويسير يمينًا ويسارًا إلى أَنْ حَلَّ الوداع وحصل الفراق.

هناك العديد من الوظائف التي تؤديها حركات الكاميرا؛ إذ هي تحدد المسار للمتلقي في رؤية حدث ما؛ فكُلّ حركة تصدَّرها لها أثر فعّال في وضوح الموضوع، ومعرفة ما يكتنفه من التباس وغموض(٢٩).

أمَّا في الشعر فتوجد عين الشاعر هي محور ذلك كُلّه؛ إذ يكون هو المصدر (الكاميرا)، الذي يستطيع بوساطة خياله وأفكاره ومشاعره أَنْ ينظم قصائد مُكتملة أو بعض من الأبيات، وتكون هذه القصائد الشعرية بمنزلة (المسرح، والسينما، أو المصور والكاميرا).

فإنَّ الشاعر حالهُ حال الممثل الذي يؤدي الدور حين يُكلف به، وأَنَّ الشاعر لا يكلف بدور، وإنَّما هو يُمثل أي شخصية بحسب الموقف الذي مَرَّ به؛ فيوظفه في تجربته الشعرية، أو ينطلق من خياله بعد مزجهِ بالواقع(٣٠).

وعلى هذا الأساس فإنَّ الشاعر سابقًا وحتّى الآن يحلّ محل الكثير من التقنيات الحديثة، التي ظهرت فيما بعد؛ والدليل على ذلك توجد مئات الأبيات الشعرية التي تُجسد الصور المشهدية من الحركات والزمن والمكان والحوارات التي تُكمن بين الشخصيات بـ(لوحات شعرية خالدة).

والتجسيد ((بعد الاستقرار على الفكرة تنتقل إلى شيء جديد هو التفكير في الشخصيات والأحداث))(٣١)؛ فإنَّ ما تحويه أي صورة مشهدية كُلّ من حوار يتحاور به الشخصيات، أَلا وهو النصّ الشعري، ووجود أَبرز عُنصرين (الزمن والمكان).

يُعَدُّ الحوار أَبرز رابط يربط الشخصيات مع بعضها بعضًا، فضلًا عن الأحداث؛ لأَنَّهُ يُضمّ السلسلة الكلامية التي تجمعهم، ويوضح المغزى من القصّة أو غيرها(٣٢).

لا يمكن لأي قصيدة شعرية أَنْ تتكون ما لم يكن هناك حوارٌ يربط بين أبياتها سواء كان ذلك الحوار منولوجًا داخليًا يتحاور الشاعر مع نفسه أو خارجيًا يتحاور مع الشخصيات.

ومن الطبيعي أَنَّ القصيدة لن تكون من البداية إلى النهاية عبارة عن حوار، وإنَّما يعمل الشاعر بقدرتهِ الأدبية الفنية على جعل جزء أو أجزاء يتضمن الحوار (قال، قالت، قلتُ)؛ وبهذا يكون الشاعر قد استطاع تنظيم درامية الحوار في القصيدة(٣٣).

وهذا الحوار يتخلله شخصيات؛ إذن تُعدُّ الشخصية: ((هي مجموع الصفات والمزايا الذاتية التي يمتاز بها الشخص من غيره))(٣٤)؛ لذلك تُعدُّ الشخصية من أَبرز العناصر المكوّنة للقصيدة التي تتخللها الأحداث والوقائع، ويكون معرفة تلك الأحداث بوساطة شخصيات، وتلك الشخصيات لن تكون بالضرورة حقيقية؛ فقد تكون من خيال الشاعر، وأَمَّا بالنسبة لحضورها فقد يكون عن طريق حدوث الإشارات والإيماءات.

إنَّ توظيف الملامح الجسدية في الشخصيات مهم؛ فبوساطته يتعرّف المتلقيُ إلى الشخصية، وهذا لا يعني الخوض في أدق التفاصيل، وإنَّما بعض الأوصاف التي ينبغي ذكرهما[٣٥]؛ وهذا ما نراهُ عند بعض الشعراء عندما يتغزل ويصف امرأة؛ فإنَّهُ يُبدع ويزيد عن حدّه في تجسيد مفاتن جسمها وملامحها.

أَمّا بالنسبة للمكان فيُعدّ الفضاء أو الوعاء الذي يحوي كُلّ ما ذكرناه من الأحداث والحوار والشخصيات؛ فهذه لا بُدّ من مكان يجمعُها؛ فلا يمكن لأي قصيدة أَنْ توجد ما لم تتوافر سعة جغرافية تحويها؛ فالمكان في أي عمل فني ضروري؛ فلم يكن فقط غطاءً خارجيًا أو يحتفظ ما بداخلهِ، وإنَّما يكبر اسمه وتزداد مكانته؛ بفضل العامل الفني الذي يجري فيه[٣٦].

فالمكان كما هو معلوم الفضاء المادي، في حين أَنَّ الزمن هو غير ملموس، وعندما نسمع به فإنَّهُ يثير إحساسنا؛ لأَنَّهُ مُمتلئ بأشغالنا في الحياة.

الزمن:

((يتألف الزمن من علاقتيّ القبل والبُعد، وهما عنصران ذاتيان نضيفهما للزمن؛ لكنهما غير موجودين في العالم الطبيعي))[٣٧]؛ فإنَّ الزمن والمكان كلاهما مُهمان في أي قصيدة؛ فكيف تكون هناك قصيدة ولم يتوافر فيها (الزمن والمكان)؛ فإنَّهما مرتبطان بالقصيدة أَشد الارتباط، ولاسِيَّمَا ونحن ندرس مشهد الوداع؛ فهناك من الشعراء من ذكروا أماكن ودعوا فيها، وبعضهم ذكرَ أوقات الصباح والمساء أو غروب الشمس وظهور القمر الذي يدلّ على انحلال الليل، وما إلى ذلك.

يختلف تفكير الإنسان اختلافًا كبيرًا في الزمن عن المكان؛ فإنَّ الزمن نراقبه ونشعر به بوساطة تتبعنا لَهُ لمجريات حياتنا، بخلاف المكان الذي نُوجد فيه، ولا يمكننا الإحساس به موازنة مع الزمن[٣٨].

بعد أَنْ ينتهي الشاعر من القصيدة تمامًا لا بُدّ أَنْ يضع لها نهاية ينهي بها قصيدته، وهذا الأمر نجده في كثير من القصص والروايات، وهو ما يسمى بختام المشهد أو النصّ، ونعني بختام المشهد: أَنَّ الكاتب بعد أَنْ انتهى يجب عليه أَنْ يضع نهاية يُنهي بها ما يريد، في حين إذا كان المشهد لا يمكن إنهاؤه فيضع قطع (Cut)[٣٩].

إنَّ الفن على الرغم من التنوّع الذي يحصل فيه بمشاركة الكثير من الشعراء والفنانين والكُتّاب، ما يُمثل إلَّا وحدة العصر الذي انبثق منه[٤٠]، وأقول في ضوء كل ما سبق: إنَّ كُلّ مشهد لا بُدّ أَنْ يحتوي على حوار وشخصيات وفضاء شعري وزمن؛ فلا توجد قصيدة تخلو من توظيف الشخصيات والحوار الذي يكون فيما بينهم؛ فكُلّ ما ذكرتهُ من (كاميرا، لقطة،

ممثل، مسرح، مخرج، سينما) طبيعي جدًّا؛ لأَنَّ كلمة (مشهد) لا تأتي اعتباطًا، وإنَّما تتخللها هذه المصطلحات، وصحيح أَنَّ المشهد الشعري يختلف عن هذه المصطلحات، إلَّا أَنَّ عين الشاعر هي محور ذلك كُلّه.

٢. تحولات المشهد الوداعي:

تتجلى الصورة المشهدية بأنماطها المتنوعة في الشعر العربيّ قديمًا؛ فقد كان لخيالهم الخلّاق الأثر في تصوير مشاهد كاملة في تصويرهم للصيد، والفقد، والفراق، وما إلى ذلك من مشاهد وتضج بالحركة والصراع، وتزخر بالصورة البصريّة والسمعية، قدّمها الشعراء بنمط شعري جيد، يكشف عن بيئة صالحة للعيش، وأثر فعّال.

على الشاعر أَنْ يمنح جمهوره المتلقي الشعور بأحاسيسه نفسها، والدخول في عالمه الشعري؛ حتّى لو لحظات قليلة؛ لكنَّها عميقة الأثر، بوساطة ما يكتب، هذا لم يمنعه أَنْ يكون شاعرًا قوّيًا، وعندنا من شعراء العربيّة: المتنبي، وابن الرومي، وغيرهم؛ إذ استطاعوا في بعض نصوصهم الشعرية دخول القارئ في الشعور نفسه، وهذا يرجع إلى إبداع الشاعر(٤١)؛ فإنَّ المشهد الشعري لم يحقق غايته إلَّا بمشاركة الشاعر والمتلقي سويًا؛ فقد حقق الشعر العربيّ غايته وبلغ ذروته منذ العصر الجاهلي، وجسّد أَغلب المشاهد الشعرية المنبثقة من الحياة بطرائق مختلفة، واستطاع بالغنائية أَنْ يُعبر عن إحساس وجدان الإنسان(٤٢)؛ فإنَّ الشعر المتجسد بمختلف صورهِ البصريّة والسمعية والحسية أَنْ يحقق أي مشهد وبمختلف اللقطات؛ لكن يتفاوت تذوقهُ من قارئ إلى آخر(٤٣).

تتجلى رؤية مشهد الوداع بموضوعات مختلفة، ينطلق منها الشاعر ويقدّم صورة مشهدية تتناسب مع العصر الذي يعيش فيه، والتنويع ليس فقط في الموضوعات، وإنَّما بالألفاظ؛ نظرًا إلى تطور العصور؛ فوداع الأهل والحبيبة والاغتراب عن الوطن موضوعات مختلفة ومنذ الجاهلية؛ ولكنَّها تطورت واتسعت عبر العصور، واتخذت آفاقًا واسعة.

الاغتراب عن الوطن، ومن ثمَّ الشعور بالحنين إليه، هذا الأمر منذ الجاهلية؛ لأَنَّ العربيّ عُرِف بالترحل والتنقل؛ بسبب البداوة وليس فقط (البداوة)، وإنَّما هناك أسباب أُخرى من الظلم والنزاعات التي تحصل بين القبائل، تلك هي الأخرى التي تؤدي إلى الاغتراب؛ فيوّدع وطنه وحسرة في قلبه؛ لأَنَّهم يرون في الغربة كربة(٤٤).

أَمّا بالنسبة إلى الرثاء فهو من معالم الوداع والتوديع، وهذا موجود عند بعض الشعراء، عندما يموت قريب لديهم وعزيز عندهم؛ فإنَّهم يودعونه بمقطوعات شعرية مؤلمة.

لم يكن هناك أمة في العالم لم تعرف الموت؛ فهو موجود عند الأمم كُلّها؛ فعندما يموت الإنسان تبدأ مراسيم الدفن والتوديع؛ لكن الاختلاف يُكمن في التوديع؛ فيكون بطرائق مختلفة بحسب كُلّ ثقافة وعصر(٤٥).

الوداع في العصر الجاهلي سار كثير من الشعراء على مسلك، ألا وهو البكاء على الديار، والأطلال، وفقدان الأهل والمحبوبة والوطن، وهذا ما نجده عند كثير من الشعراء الجاهلية، وهو منهج تقليدي، أَمّا في الإسلام فهو لا يختلف كثيرًا عن الجاهلية، إلَّا في بعض استعمال الألفاظ، وذلك معروف؛ بسبب دخول الدِّين الإسلاميّ الذي غيّر مجرى الحياة، يقول أمرؤ القيس:

وقوفًا بها صَحْبي عليَّ مَطِّيهمْ يقولون لا تهْلِك أسى وتجمَّلِ
وإنَّ شفائي عَبْرَةٌ إنْ سَفَحتُها وهل عند رسمِ دارسِ مِنْ مُعَوَّلِ
كَدِينك من أُمِّ الحُوَيْرِثِ قبلُها وجارتِها أُمِّ الرَّباب بمأسَلِ
ففاضت دموعُ العين مَنِّي صَبابةً على النَّحْر حتَّى بَلْ دَمعَي مِحْمَلِي(٤٦)

الحزن والألم سيطر على مشاهد النصّ؛ نتيجة فراق (أم الحويرث وجارتها أم رباب) وابتعادهما عن الشاعر، يمثّل حواره منولوجًا داخليًا يتذكر الأماكن التي كانت تجمعهم آنذاك، بوقوفه عليها، وجرى التقاط ذلك بلقطة عامة، ومن ثمَّ نزول الدموع جرى بلقطة قريبة من ملامح الوجه.

أَمّا في الإسلام فالأمر اختلف في استعمال الألفاظ، أمَّا في الموضوعات فأخذت تتسع تدريجيًا؛ فنرى حَسّان بن ثابت (ﷺ) يقول:

قِفارًا سِوَى مَعْمُورةِ اللَّحْدِ ضَافها فَقِيدٌ يُبَكْيهِ بَلاطٌ وغَرْقَدُ
وَمَسْجدهُ، فالموحِشاتُ لِفَقْدِهِ خلاءٌ لَهُ فيه مَقامٌ وَمَقْعَدُ
وبالجَمْرَةِ الكُبْرَى لَهُ ثَمَّ أوحشتْ ديارٌ، وعَرْصَاتٌ، ورَبَعٌ، ومُولدُ
فَبَكْي رَسولُ اللهِ يا عَينُ عَبْرَةً ولا أعرفَنَّك الدَّهْرَ دمعكِ يَجْمَدُ(٤٧)

يتحدّث حَسّان بن ثابت (ﷺ) في هذا المشهد عن وداعه لرسول الله (ﷺ) وفراقه، بلاطٌ هو موضع بالمدينة المنوّرة، يقع بين المسجد والسوق؛ فالغرقد: هو نوع من الشجر؛ فالمسجد مليء بالحزن لفقد رسول الله (ﷺ)؛ كأنَّه خالٍ، هنا يدور الشاعر بخيالهِ الواسع الأماكن التي كان يجلس فيها رسول الله (ﷺ)؛ كأنَّ الكاميرا بيديه ويصوّر بها؛ فالحزن يخيم في كُلّ مكان في المسجد، وما به من مقام ومعقد كان يجلس فيهما رسول الله (ﷺ)، أوحشت هذه الديار،

وأصبحت كُلّها حزينة ومعالم الجزع والأسى تسيطر عليها، عرصات: هي بقاع بين الدور واسعة.

أَمّا العصر العباسي – الذي نحن بصدد الدّراسة فيه – فإِنَّهُ يتمتع بعدّة سمات عن غيره من العصور؛ فانماز بالازدهار والتطور والاستقرار في مختلف مجالات الحياة من العلوم والمعارف والمشاهد الشعرية؛ لذلك سيكون هو الطريق الذي نسير فيه، وكيف عبّر فيه الشعراء عن الوداع؟

مشاهد الوادع توجد منذ الجاهلية، مثلما ذكرتُ سابقًا؛ لكن التجديد الذي طرأ على المشاهد الشعرية البصريّة/ السمعية هو في كيفية تجسيد الشاعر لتلك المشاهد، وكيف يُعبر عنها؛ حتّى تصل إِلى حلَّ العقدةِ فيها، إِلَّا أَنَّها تختلف من شاعر إِلى آخر؛ لأَنَّ كُلّ شاعر يمتلك ذائقة أدبية وكاريزما خاصة به، كذلك تختلف تلك المشاهد وتتغيّر بتغيّر المكان ومرور الزمن؛ لأَنَّ لكُلّ فضاء لَهُ أجواء خاصة به، ويجسد لنا مسلم بن الوليد مشهد الوداع بقولهِ:
يصوّر الشاعر هذه الرؤية المشهدية بلقطة متوسطة (الوعث)، وهو الرمل الذي غطس فيه من

فَاسْتَوْدَ عَنْهُ بَطُوْنَ البيد همَّتُهُ وَأَوْدَعَتْهُ السُّرى في الوعث وَالجَدَدِ
حَتَّى إذا قَبَضَ الإدْلاجُ بَسْطُتَهُا وَوَقُفَتْ مِنْ مُنى السّاري عَلَى أَمَدِ
تَمّخَضَتْ عَنْهُ تِمَّا بَعْدَ مَحْمَلِهِ شَهْرَيْنِ بَيْداءَ لَمْ تُضْرَبْ ولَمْ تَلِدِ(٤٨)

شدّة الجزع والأسى الذي أصابه، (الجَددِ) وهو المكان الذي يخلو من النباتات؛ أي فقط توجد الرمال من دون وجود الزرع وما شابه ذلك؛ فعندما سَارَ وأخذ يمشي إِلى أَنْ جلس وبسط على الرمال من شدّة التعب والألم؛ حتّى وصل إِلى مبتغاه، وهذا يجري التقاطه بلقطة عامة تصوّره وتصوّر ما يكون حوله؛ فالشاعر الجديد لم يكن مستودعًا يكسب من هنا وهناك، وإِنَّما هو يشكّل محور التراث الشعري والحضاري والتاريخي للإنسان آنذاك(٤٩).

لذلك بدأَ التطور شيئًا فشيئًا بالتدريج؛ حتّى وصل الحال إِلى ما وصل، ويبقى لكُلّ شاعر أسلوبه الخاص يُعبر كيفما يشاء؛ لكن التقنية والتكنولوجيا الحديثة لها تأثير كبير في الشاعر والمتلقي؛ فأصبح تداخل أجناس (شعر/ سينما) (شاعر/ ممثل)، فهذه التكنولوجيا أخذت تنافس اللّغة الشعرية، في بلورة التعبير الأدبي مع التطورات التي سادت ساحة الأدب؛ أي ما عاد الشاعر مُلتصقًا بالصحراء وما شابه ذلك؛ لكن انفتح على الفنون كُلّها؛ بفعل حركة الازدهار والتلاقح والتمازج الحضاري والثقافي؛ فقد أوضحت أميمة عبدالسَّلام ((نحن كما يقول المخرج السينمائي جان غريمون: ((لن يمكننا أبدًا أَنْ نبتكر أداة للمعرفة والثقافة أكثر مرونة

وإقناعًا من السينما، ولا أَنْ نحلم بفن أَنْ يكون أكثر كمالًا))، ويضيف روبير بريسون: ((ليس السينما استعراضًا؛ بل هي كتابة))، ومن الذين نحوا هذا المنحى الناقد الفرنسي الكسندر ستروك، الذي ابتكر مصطلح الكاميرا قلم؛ فـ(هو) يرى أَنَّ السينما أصبحت أداة تعبير مثل غيرها من الفنون، وأَنَّها ليست مجرد عرض؛ بل لغة تعبير قائمة بذاتها، وأَنَّ الكاميرا هي القلم الذي يخط هذه اللّغة الفنية الجديدة))[٥٠]، كذلك يجب علينا ملاحظة مدى شدّة التأثير والتأثر التي تحصل بين الشعر الغربي، وما كان عليه الشعر قديمًا؛ وبذلك يكون لها تأثير كبير في كُلّ من الشاعر والمتلقي، وهذهِ تُشكل من العوائق التي تقف أمام كُلّ منهم في بناء القصيدة العربيّة وتحليلها[٥١].

إِنَّ العلاقة بين الشاعر والقصيدة كُلّما كانت قوّية زادت من انجذاب المتلقي لها؛ فالشاعر هو القادر الوحيد على خلق عمليّة الانسجام والتواصل؛ لأَنَّهُ هو من يكتب القصيدة؛ فكُلّ ذلك بيديهِ؛ فكُلّما تكون الألفاظ المستعملة سهلة وقريبة من القلب، تحقق نجاحًا فيما بين الاثنين.

ومن نجاح القصيدة وتطورها العلاقة كُلّما تكون متينة ومُتماسكة بين العمل الشعري وبين نفسية الكاتب والقارئ حقق نجاحًا واسعًا، ومن المستحيل بمقدرة العمل الشعري أَنْ يتواصل مع اللاشعور، فضلًا عن ذلك لا يتمكن من الحصول على استقلاليته في حال إذا كان العمل الشعري باردًا وجامدًا وذا ألفاظ مُستعصية وغامضة؛ وهذا ما أكده جاستون باشلار[٥٢].

بعد التحولات التي أصابت المجتمعات، والانتقال من عصر إِلى آخر؛ فهذا بوسعه يؤثر في فكر الإنسان، ويغير من مجرى حياته؛ فقد أشارت الدكتورة بشرى موسى صالح إِلى أَنَّ ((إثارة مشاهد الحياة المعقدة لدى الشاعر المحدث صعوبة معاصرة تجسدت فيما تقتضيه من اختزال هذه المشاهد بكُلّ ما فيها من تنافر واضطراب، وتثبيتها في صور تكشف لنا عن النظام والوحدة))[٥٣].

وإِنَّهُ كُلّما زاد التقدّم في الحياة زادَ التعقيد؛ لكن في بعض الأمور، مثلما حصل ذلك في العصر العباسي آنذاك من تطور وانفتاح على كثير من البلدان، كان لَهُ تأثير كبير في الشعراء؛ ففي العصر العباسي أصبحت هناك تغيّرات كثيرة طرأت على المجتمع ذاك الوقت، والسبب في ذلك هو الانفتاح الحضاري والثقافي، والاختلاط مع الشعوب الأخرى؛ وذلك بمقدوره لَهُ تأثير في الشاعر والمتلقي؛ فالشعر أَخذ بالتوسع في آفاق بعيدة، وتنوّع في أساليبه

وموضوعاته، والذي لا شكَّ فيه أَنَّ العصر العباسي كان يتلوّن بألوان الثقافة والتطور[٥٤]؛ لذلك يقول المتنبي في الوداع والفراق:

فــراقٌ ومــن فارقــت غيــرُ مُــذمَّم وأمٌ ومــن يَّممــتُ خيــر مُــيَمِ[٥٥]

فراقهُ مؤلم أَنَّهُ تعب وتألم؛ بسبب ذلك الابتعاد، بوحهُ داخليًا؛ إذ بَثَّ عاطفته الحزينة بحسرة؛ نتيجة مرارة الفراق.

وعند التعامل مع المشاهد الشعرية التي تتضمن مجموعة من الصور تكون ذات جمالٍ فنيٍ؛ هنا يكون التعامل فيها على أساس تكوين مشهد درامي يُجسد الأحداث من النصّ إلى شاشة القارئ، وتقع المهمة الكبرى على الشاعر الذي يزاوج الواقع مع خياله؛ فيُخرج بمشاهد ترضي المتلقي، ويُكمن ذلك عبر حركة العمل الفني الداخلية مُتضمنة الشخصيات، والحوار، والزمن، والمكان[٥٦].

فالمشهد الشعري يحتوي على مختلف الإيماءات والإشارات التي تصدر من الشاعر نفسه أو من شخصيات النصّ، كذلك توافر فضاء مناسب، وفي مُدّة زمنية ملائمة، ويجري التقاط تلك المشاهد بلقطات شعرية مختلفة تصدر من عين الشاعر إلى تمظهرات النصّ.

الخاتمة:

المشهد الوداعي بطبيعته شعورٍ قاسٍ ومؤلم، لا يشعر به إلَّا من عاشه، وقد سار أَغلب شعراء العصر العباسي على نهج الشعراء القدماء من وداع الأهل والخلان والحبيبة، وكذلك وداع الأطلال والدمن وما شابه ذلك، ونرى أَنَّما حصل من تجديد وتطور للوداع في الشعر العباسي قد أخذ آفاقًا واسعةً، ليأخذ الجديد في الألفاظ، فضلًا عن تنوّع أساليب الوداع، ويجري ذلك بتتبع الكاميرا واللقطة بحركاتها كافة؛ لتجسيد أفعالهم وأصواتهم؛ حتّى يصل إلى المتلقي بكُلّ دقة وسهولة وأكثر استجابة.

The Farewell Scenes in Abbasid Poetry: Etymologizing and Evolution
An Extracted Research Paper from a Master's Thesis Submitted by
Nour Mounir Nassif
Prof. Wassan Abdel Moneim Yassin (Ph.D.)
College of Education for Humanities
University of Diyala
Keywords: scenes, farewell, Abbasi poetry, Etymologizing, evolution.

Abstract

The research aims to reveal the words of scene and farewell in terms of language and terminology, and to identify the stages of their development through the ages from the pre-Islamic to the Abbasid eras, through the embodiment of poetic scenes, and the employment of modern technology in them through the camera and snapshot. So that the speed of their response to the recipient is more accurate and easy, as well as recognizing the meanings associated with them.

الهوامش

(١) معجم اللّغة العربيّة، د. أحمد مختار عمر (ت٢٠٠٣م)، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨: ١٢٤٢/١.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٤٢.

(٣) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور (ت١٩٩١م)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ط٢، ١٩٨٤: ٢٥١.

(٤) كتابة السيناريو للسينما، داويت سوين، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠: ٦٢.

(٥) ينظر: كيف تكتب سيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨١: ٧٢.

(٦) ينظر: السيناريو، سدفيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩: ١٣٧.

(٧) المصدر نفسه: ١٣٩.

(٨) التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القُرآن، د. إياد عبدالودود الحمداني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان ط١، ٢٠١٣-٢٠١٤: ٧.

(٩) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربيّ المعاصر، أميمة عبدالسّلام الرواشدة، عمّان، ط١، ٢٠١٥: ٢٣.

(١٠) لسان لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي وآخرون، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٤٢٤٧/٤.

(١١) المعجم الوجيز، د. إبراهيم مدكور (ت١٩٩٦م)، مجمع اللّغة العربيّة، مصر، د.ط، ١٩٩٤: ٦٦٣.

(١٢) المعجم الوسيط، د. إبراهيم أنيس وآخرون، إيران، ط٢، ١٩٧٢: ١٠٢١/١.

(١٣) ينظر: الاغتراب في الشعر العربيّ (في القرن السابع الهجريّ)، دراسة اجتماعية نفسية، د. أحمد علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٣: ١١٥.

(١٤) جماليات التصوير التلفزيوني، رستم أبو رستم، دار معتز للنشر والتوزيع، عمّان، د.ط، ٢٠١٤: ١١.

(١٥) الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، جمع وترتيب: آدم آدم، الإصدار الأَوّل، د.م، ٢٠١٤: ٨.

(١٦) الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، آدم آدم: ٩.

(١٧) ديوان ابن الرومي، تحقيق: د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣: ٢/٧٢٩-٧٣٠.

(١٨) الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، آدم آدم: ٩.

(١٩) الشامل في تعلمي التصوير والإخراج السينمائي، آدم آدم: ١١.

(٢٠) ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق: سامي الدّهان، بيروت، ١٩٤٤، د.ط، ١٩٤٤: ٢/٣٦٩.

(٢١) ينظر: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٣، ٢٠١٢: ٤٩.

(٢٢) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٩: ١/٤٠٥-٤٠٦.

(٢٣) سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، أدريان برونل، ترجمة: مصطفى محرم، د.م، د.ط، د.ت: ٣٠-٣١.

(٢٤) ينظر: جماليات التصوير التلفزيوني، رستم أبو رستم: ٢٦.

(٢٥) المصدر نفسه: ٢٩.

(٢٦) ديوان البحتري، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت: ١/١٥١٨.

(٢٧) جماليات التصوير التلفزيوني، رستم أبو رستم: ٣٢.

(٢٨) ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، د.ط، ١٩٨٦: ١/٧٠.

(٢٩) ينظر: سحر التصوير – فن وأعلام، د. عبدالباسط سلمان، تقديم: عبدالفتاح رياض، الدارس الثقافية للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت: ١٤.

(٣٠) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربيّ، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، ١٩٨٢: ٢٠.

(٣١) كتابة السيناريو بين النظري والتطبيق، د. محمد السيد عيد، الدار المصرية اللبنانية، ط٢، ٢٠١٥: ١٤٢.

(٣٢) ينظر: الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية، فاتح عبدالسَّلام، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٩: ٢٧.

(٣٣) ينظر: الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدّين إسماعيل (ت٢٠٠٧م)، دار الفكر العربيّ، ط٣، د.ت: ٢٩٩.

(٣٤) الشخصية، محمد عطية الإبراشي (ت١٩٨١م)، مطبعة المعارف، مصر، ط٤، ١٩٤٤: ٩.

(٣٥) ينظر: فن كتابة السيناريو، فرانك هارو، ترجمة: رانيا قرداحي، دمشق، ط١، ٢٠١٣: ١٠٩.

(٣٦) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير (ت١٩٩٥هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٦: ١٨.

(٣٧) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا، د. محمد توفيق الضوي، الإسكندرية، د.ط، ٢٠٠٣: ٥٠.

(٣٨) ينظر: المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ب. ك. و. (ت١٩٨٩م)، ترجمة: د. أدهم السَّمَّان، بيروت، ط١، ١٩٨٨: ١٥.

(٣٩) ينظر: كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، محمد السيد: ١٣٢.

(٤٠) ينظر: الفن والحياة، ثروت عكاشة (ت٢٠١٢م)، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ٣٦.

(٤١) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب (ت١٩٦٦م)، دار الفكر العربيّ، د.م، ط٢، ١٩٥٤: ٣٠.

(٤٢) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربيّ، جلال الخياط: ٥٧.

(٤٣) ينظر: المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨: ١٥٩.

(٤٤) ينظر: الغربة في الشعر الجاهلي، عبدالرزاق الخشروم، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د.ط، ١٩٨٢: ٣٩.

(٤٥) ينظر: الرثاء فنون الأدب العربيّ الفن الغنائي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧: ٩.

(٤٦) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، القسم الأَوّل، ط٥، د.ت: ٩.

(٤٧) ديوان حَسّان بن ثابت الأنصاريّ، تحقيق: عبدالله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦: ٦٣.

(٤٨) ديوان مسلم بن الوليد الأنصاريّ (صريع الغواني)، عُني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدّهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت: ٨٤/٢.

(٤٩) ينظر: الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدّين إسماعيل: ٣٠٦.

(٥٠) التصوير المشهدي في الشعر العربيّ المعاصر، أميمة عبدالسَّلام الرواشدة: ٣٤.

(٥١) ينظر: المشهد الشعري المعاصر قراءة في تحولات النصّ، د. فاروق دربالة، القاهرة، ط١، ٢٠١٧: ٦٣.

(٥٢) ينظر: جماليات الصورة، جاستون باشلار، د. غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٠: ١٧٨.

(٥٣) صورة الشعرية في النقد العربيّ الحديث، د. بشرى موسى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤: ٤٨.

(٥٤) ينظر: الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشكعة (ت٢٠١١م)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٦: ٨.

(٥٥) ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البربوقي، دار الكتاب، بيروت، د.ط، ١٩٨٦: ٧٢/١.

(٥٦) ينظر: الشعر العباسي والفن التشكيلي، د. وجدان المقداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١١: ١٨٣.

المصادر والمراجع.

القُرآن الكريم.

أوّلًا: الدواوين:

- ديوان ابن الرومي، تحقيق: د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٩.
- ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق: سامي الدّهان، بيروت، ١٩٤٤، د.ط، ١٩٤٤.
- ديوان البحتري، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.
- ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البربوقي، دار الكتاب، بيروت، د.ط، ١٩٨٦.
- ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، د.ط، ١٩٨٦.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، القسم الأَوّل، ط٥، د.ت.
- ديوان حَسّان بن ثابت الأنصاريّ، تحقيق: عبدالله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

- ديوان مسلم بن الوليد الأنصاريّ (صريع الغواني)، عُني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدّهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
- **ثانيًا: الكتب:**
- الأصول الدرامية في الشعر العربيّ، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، ١٩٨٢.
- الاغتراب في الشعر العربيّ (في القرن السابع الهجريّ)، دراسة اجتماعية نفسية، د. أحمد علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٣.
- التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القُرآن، د. إياد عبدالودود الحمداني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان ط١، ٢٠١٣-٢٠١٤.
- التصوير المشهدي في الشعر العربيّ المعاصر، أميمة عبدالسَّلام الرواشدة.
- التصوير المشهدي في الشعر العربيّ المعاصر، أميمة عبدالسّلام الرواشدة، عمّان، ط١، ٢٠١٥.
- جماليات التصوير التلفزيوني، رستم أبو رستم، دار معتز للنشر والتوزيع، عمّان، د.ط، ٢٠١٤.
- جماليات الصورة، جاستون باشلار، د. غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
- الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية، فاتح عبدالسَّلام، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٩.
- الرثاء فنون الأدب العربيّ الفن الغنائي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧.
- الرواية والمكان، ياسين النصير (ت١٩٩٥هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٦.
- سحر التصوير – فن وأعلام، د. عبدالباسط سلمان، تقديم: عبدالفتاح رياض، الدارس الثقافية للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٣، ٢٠١٢.

- سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، أدريان برونل، ترجمة: مصطفى محرم، د.م، د.ط، د.ت.
- السيناريو، سدفيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، جمع وترتيب: آدم آدم، الإصدار الأَوّل، د.م، ٢٠١٤.
- الشخصية، محمد عطية الإبراشي (ت١٩٨١م)، مطبعة المعارف، مصر، ط٤، ١٩٤٤.
- الشعر العباسي والفن التشكيلي، د. وجدان المقداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١١.
- الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدّين إسماعيل (ت٢٠٠٧م)، دار الفكر العربيّ، ط٣، د.ت.
- الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدّين إسماعيل.
- الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشكعة (ت٢٠١١م)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٦.
- صورة الشعرية في النقد العربيّ الحديث، د. بشرى موسى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
- الغربة في الشعر الجاهلي، عبدالرزاق الخشروم، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د.ط، ١٩٨٢.
- فن كتابة السيناريو، فرانك هارو، ترجمة: رانيا قرداحي، دمشق، ط١، ٢٠١٣.
- الفن والحياة، ثروت عكاشة (ت٢٠١٢م)، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- كتابة السيناريو بين النظري والتطبيق، د. محمد السيد عيد، الدار المصرية اللبنانية، ط٢، ٢٠١٥.
- كتابة السيناريو للسينما، داويت سوين، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠.
- كيف تكتب سيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨١.

- لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي وإبراهيم شمس الدِّين ونضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- المشهد الشعري المعاصر قراءة في تحولات النصّ، د. فاروق دربالة، القاهرة، ط١، ٢٠١٧.
- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور (ت١٩٩١م)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ط٢، ١٩٨٤.
- معجم اللّغة العربيّة، د. أحمد مختار عمر (ت٢٠٠٣م)، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.
- المعجم الوجيز، د. إبراهيم مدكور (ت١٩٩٦م)، مجمع اللّغة العربيّة، مصر، د.ط، ١٩٩٤: ٦٦٣.
- المعجم الوسيط، د. إبراهيم أنيس وآخرون، إيران، ط٢، ١٩٧٢.
- المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨.
- مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا، د. محمد توفيق الضوي، الإسكندرية، د.ط، ٢٠٠٣.
- المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ب. ك. و. (ت١٩٨٩م)، ترجمة: د. أدهم السَّمَّان، بيروت، ط١، ١٩٨٨.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب (ت١٩٦٦م)، دار الفكر العربيّ، د.م، ط٢، ١٩٥٤.