((قصيدة المشهد في الشعر العباسي))

الاستاذ المساعد
ماجد عبد الحميد الكعبي
كلية الآداب – جامعة البصرة

والصلاة و السلام على المبعوث رحمة للعالمين ٠ المصطفى الزكي محمّد
وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه الميامين ، وبعد ؛

بات من سقط المتاع الخوض في تسمية القصيدة العربيـــــة القديمة ومقوماتها ، فقد فصّل النقاد القدماء القول في ملامحها وسماتها الفنية والموضوعية وقد اتخذوا الطول و القصر في عدد الأبيات معياراً لتمييزها اصطلاحياً ، فما زاد عن خمسة أو سبعة أبيات يطلق عليه (قصيدة) وما قلّ عن ذلك فهي المقطوعة أو المقطّعة وأطلق الجاحظ على الأبيات الأقل من عشرة بالقصائد القصار والقصائد الطوال على ما زاد عن ذلك [١] ، أما من حيث الموضوع فإن قصيدة المديح تتمـــــايز خصائصها عن قصيدة الهجاء و الغزل ... الخ ، و القصيدة العربية القديمة لم تثر إشكالية في المصطلح مثل الذي أثارته القصيدة المعاصرة التي اشتهرت بمصطلحات كثيرة لا ســـيما قصيدة النثر ، فنجد مصطلحات مثل (القصيدة القصيرة ، أو الصورة ، أو الومضـــة ... أو التوقعية أو الجمرة) [٢] .

ويبدو ان مرجعية كل هذه التسميات كانت متأثرة بشكل أو بآخر بمصطلح قصيدة الصورة الذي عرف عند رواد المدرسة الإيماجية الإنكليزية التي قد تأثرت بنوع من القصائد اليابانية المسماة (الهايكو) وتلفظ أيضاً (هاي كاي) و (هوكو) ، وهذه القصيدة (تتألف من سبعة عشر مقطعاً موزعة على ثلاثة أسطر يحتوي الأول على خمسة ، يقول الشاعر خلالها (صورة) مستمدة عادة من الطبيعة دون تعليق) [٣] .

ومثال ذلك قول : (ماتسو ياشو) ١٦٤٤ ـ ١٦٤٩: [٤]

غراب قد جثم

فوق غصن ذاوٍ أجرد

غسق الخريف

وقد اقترح أحد النقاد المعاصرين [٥] بديلاً عن تلك المصطلحات سماه (الشريحة) وضرب مثالاً لذلك من شعر كاظم الحجاج :

لكل البلاد العربية عيبٌ وحيد

إنها أينما وُجدت

فالعراق بعيد

ومثالاً آخر من شعر خزعل الماجدي

عندما تمرق في الحديقة

يستوقفها الوردُ ويسألها :

كيف أتحولُ إلى امرأة ؟

وقد ظهرت تسميات ومصطلحات أخر ، تبعاً للموضوع الذي تعالجه القصيدة او للسمات الفنية والموضوعية الخاصة بها ، فكانت (القصيدة المرئية أو البصرية) [٦] و (قصيدة الصمت) [٧] و(القصيدة اليومية) [٨] و (قصيدة الشخصية) [٩] و (قصيدة الحرب) [١٠] و(قصيدة الحكاية) [١١] ومن هنا لا نرى ضيراً في طرح مصطلح يحمل سمات موضوعية وفنية خاصة ببعض القصائد العباسية وغيرها وهو (قصيدة المشهد) ومرجعية هذا المصطلح مرتبطة بما يسمى بفعل القصد في العصر الحديث الذي (يفهم في ضوء ما يعرف بالمهيمنة في تحديد الأنماط والأجناس الأدبية ؛ نثرية وشعرية ، فالجنس الأدبي حسب– تودوروف – يتحدد بالتحام جملة من المميزات التي تعد مهمة ورئيسة و مهيمنة في بنية العمل) [١٢] ليس هذا فحسب بل أكد (انه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدد كبير من السمات الأخر ، التي أقل أهمية في إلحاق هذا الأثر بذلك الجنس الأدبي ، وتبعاً لذلك يكون الأثر الأدبي جديراً بالانتماء إلى أجناس مختلفةٍ طبقاً لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته) [١٣] فلم تعد القصيدة خاضعة لمعيار الطول والقصر في عدد الأبيات من حيث التسمية ولم تنضو تحت عنوان الغرض الشعري (مديح أو هجاء أو رثاء ، .. الخ) بل (القصيدة تعبرّ قبل كل شيء عن النوع الذي تنتمي إليه) [١٤] لأنَّ كل نوع أدبي يفتح (أفق انتظار) خاصا به) أي عندما يطلع القارئ أو المتفرج في المسرح على مجموعة من المآسي فانه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها وعندما يطلع على مأساة جديدة فانه ينتظر أن يجد فيها

العناصر نفسها التي سبق له أن لاحظها في المآسي السابقة ، فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها) [١٥] .

وتأسيسا على ذلك نرى ان (قصيدة المشهد) هي نوع خاص بذاته يفتح أفق انتظار خاصاً به وهو متكون من مجموعة من النصوص المشتركة التي تبرز العناصر نفسها تلك التي تجعل من الشعر فناً متداخلاً مع غيره من الفنون الأخرى ولاسيما السينما ، حيث اللقطات والمشاهد والشخصيات وأفعال الحركة وغيرها ، فبرزت كثير من الأشعار الفكاهية والهجائية وبعض الرثائيات فضلاً عن الأشعار الوصفية في العصر العباسي لتأخذ مجالها متداخلة مع غيرها من الفنون مشتركة بحمل نواة السمات المتماثلة الفنية والموضوعية بجانب السمات الأخر التي ترشحها إلى الانتماء مع الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ولعل اقرب مصطلح لقصيدة المشهد ذلك الذي طرحه احد الدارسين عندما سماه (القصة – القصيدة) التي تحتفظ بعناصر خاصة تميزها كنوع أدبي خاص بذاته فهي (قصيرة وأحيانا قصيرة جداً بحيث تكاد تكون ومضه أو برقة ، أو التماعة أكثر قصراً من لقطة وأكثر قصراً من شريحة والحجم الزمني للقصة ما اعني الحجم الكتابي نفسه قصير ، ثم هناك قدر كبير من التكثيف) [١٦] فضلاً عن اتخاذها نوعاً معيناً من السرد ، لكنه سرد مختلف عن السرد القصصي الذي يُعنى بالحبكة التقليدية (إذ يمكن للقاص في (القصة – القصيدة) أن يفاجئك مباشرة بالحل منذ البداية) [١٧] و(القصة – القصيدة) تفترق عن غيرها من الأنواع – مثل قصيدة النثر – ببنيتها الأساسية السردية [١٨] .

الشعر والرسم (*) :

تعد علاقة الشعر بالفنون الأخرى – ولاسيما الرسم – من العلاقات الوطيدة التي أشار إليها الفلاسفة والمفكرون القدماء (فالرجل الذي أدرك لأول مرة أن هناك شبها بين مختلف أنواع الفنون وان رسام صورة ما منشغل بنفس النوع من المهمة التي ينشغل بها مؤلف قصيدة ما ، هو مكتشف الفنون الجميلة كصنف من صنوف النشاط الإنساني ، لقد سميت الصفة المشتركة التي توحد جميع الفنون مرة والى الأبد من قبل أفلاطون) [١٩] وقد تابعه أرسطو عندما (وضع مبادئ معينة مشتركة بين جميع الأعمال الفنية ، فالصورة والقصيدة يجب أن تطابق قوانين الجمال) [٢٠] وهكذا كانت العلاقة وطيدة بين الشعر (القصيدة) والرسم (الصورة) في مختلف الحقب الأدبية في آداب العالم فقد أيد (بلوتارك) القول : إن : (الشعر صورة ناطقة والصورة شعر صامت) ويكرر { بن جونسون } ، الاقتباس ويعلن : (لقد أحسن قولاً) [٢١] ولقد أقدم (فاليري) في (قدرنا والآداب) على هذه الفورة : (كل الجزء الوصفي في الآثار الأدبية يمكن أن يستبدل به تمثيل بصري { الصورة والرسوم } ، لن تكون المناظر وصور الأشخاص من اختصاص الآداب ولسوف تفلت من سلطان اللغة) [٢٢].

الشعر والسينما :

لم تقتصر الدراسات والأبحاث على العلاقة بين الشعر والرسم بل حاولت أن تقدم لنا أشياء عن علاقة الشعر بالفن السينمائي بعد ما درست العلاقة بين الخطاب الروائي – والقصصي والتقنيات السينمائية (**).

ومن أولى المحاولات المهمة في البحث عن العلاقة بين الشعر والفلم السينمائي تلك الندوة التي عقدت عام ١٩٥٣ وشارك فيها الكاتب المسرحي (آرثر ميللر) والشاعر الإنكليزي (ديلان توماس) والمخرج الشـــاعر (باركر تيلر) وآخرون وقد كان الأخير (يطمح إلى خلق أفلام لها تركيب القصيدة الشعرية مستفيداً من تقنيات الشعر ليخرج من مزجها مع تقنيات السينما بإبداع فني متميز) (٢٣) .

ولقد نوقشت في هذه الندوة مصطلحات مثل السينما النقية والقصيدة السينمائية وأكد الشاعر والسينمائي (ولارد ماس) ان العلاقة بين المخرج والشاعر لابد أن تكون وثيقة بل (يمكن أن يكون الشاعر والمخرج شخصاً واحداً ، ولذا يجب أن يكون لدينا شاعر يستطيع كذلك ان يصنع فيلماً) (٢٤) أما (مايا ديرين) فقد طرحتْ رأياً مهماً حول علاقة الشعر بالدراما ، أو كيف يكون الشعر دراميا ؟ فقالت : (ويبدو لي أن الشعر لا يتكون من القوافي الداخلية والإيقاع والقافية أو أي من هذه الصفات التي نعتبرها مميزة للشعر ، والشعر بالنسبة لي مدخل إلى التجربة ، بمعنى إن الشاعر ينظر في نفس التجربة التي يمكن ان ينظر فيها المؤلف الدرامي) (٢٥) .

ان الرابط المشترك بين الخطاب الأدبي والفن السينمائي هو الوصف ، ولكن الوصف في السينما يمثل وجهاً مؤثراً عبر جانبي الزمان والمكان (حيث تعمد القابلية الوصفية للفن السينمائي إلى الحركة في الزمان والمكان معاً في الوقت الذي ينشئ الوصف القصصي قابليته على الحركة في المكان فقط) (٢٦) في حين ان ميزة الشعر تتمثل في بنائه وهو ما نعتته (ديرين) بـــ (التركيب الشعري) الذي ينشأ (من حقيقة انه يمثل بحثاً عمودياً في حالة ما ، فهو يسير في تشعبات اللحظة وينشغل بخصائصها وأعماقها ويوفر لنا من خلال ذلك شعراً مهتماً بالمعنى ليس بما يحدث بل بالكيفية التي نستشعر بها بما يحدث أو نفهم معناه) (٢٧) ، وقد ضربت (ديرين) عن الدراسة (العمودية) والدراسة (الأفقية) مثالاً من أعمال شكسبير فقالت : (في شكسبير نجد الدراما تتطور قدماً تطوراً يتم على المستوى الأفقي من ظرف إلى آخر ومن فعل إلى آخر وأثناء هذا التطور يتحقق رسم الشخصية ، ونرى أن شكسبير يصل بين حين وآخر إلى نقطة في الفعل تتولد لديه الرغبة عندها في إضاءة لحظة درامية معينة فنراه عند هذه اللحظة يثير هرماً أو يبحثها (عمودياً) وهكذا تتضح لديه حالة في التطور (الأفقي) تصاحبها استقصاءات عمودية بشكل دوري تمثلها القصائد والمونولوجات) (٢٨) .

ولكن يبقى هناك سـؤال مهم ، وهو ، ما الذي يجعل من الشعر قصا أو كما طرحته (شلوميت) : ما القص ؟ وما الذي يجعل من القصيدة الفكاهية ذات الأبيات الخمسة قصة ؟

كانت هناك امرأة شابه من النيجر

تبتسم وهي ممتطية صهوة نمر

عادا من الرحلة

في بطنه المرأة

والابتسامة على محيا النمر

وكيف لنا أن نميز بين هذه القصيدة والخطاب الآتي :

الورود حمراء

البنفسجات زرقاء

السكر حلوٌ

وأنتِ هكذا

لماذا لا يمكن اعتبار هذا الأخير قصة ؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة التي طرحتها الناقدة لابد أن نقف عند المصطلح الذي جاءت به وهو (التخييل القصصي) الذي يعني كما تقول : (السرد المترابط للأحداث التخيلية ، فمصطلح السرد يوحي إلى :

أ – عملية تواصل تتضمن قصا كرسالة مرسلة من مرسل إلى متلق .

ب – إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة) [٢٩] .

ان الذي يميز النص السابق عن غيره هو ، ان النص يحمل سمات (علامات) خاصة به ترشحه للاختلاف عن النصوص الأخرى ، فالشاعر منذ البداية يستخدم جملة فعلية يمهد بوساطتها للأسلوب السردي المعروف في الأدب الروائي والحكايات الشعبية لان الفعل (يقود الطريق كوسيلة رئيسية كذا لتصوير الشخصية الدرامية) [٣٠] فقد استخدم الشاعر الفعل الماضي { كان } لينقل أحاسيسنا ومشاعرنا إلى العالم الرؤيوي القصصي في الماضي حيث الفتاة النيجيرية ، بادئا باستهلال يذكرنا باستهلالات القصص الشعبي التي يقولها الراوي : (كان يا ما كان في قديم الزمـــان كانت هناك امرأة شابة من النيجر ..) وهذا الصنيع ليس غريباً في عالم الأدب التخييلي لان (السرد أو القص يتم باستخدام صيغة الفعل الماضي وان كان هذا القص لا يبدأ إلا بعد أن يكون كل شيء في الحكاية قد انتهى وأصبح ماضياً إلا ان الماضي يصبح في السرد حاضراً ، فالقارئ يعيش الأحداث وكأنها تقع في الحاضر وغالبا ما يعزز الراوي هذا الاعتقاد لدى القارئ باستخدام ألفاظ تؤكد أن الأحداث تقع في الحاضر) [٣١] فقد ذكر الشاعر مباشرة الفعل المضارع (تبتسم) واصفاً الفتاة في هيئتها الآنيّة عن طريق تصوير المشهد الحالي بكل تفاصيله ، فالمرأة (ممتطية

صهوة النمر ، والنمر يدخل إطار المشهد بوصفه نقيضا للشخصية البطلة ، لكن الراوي يختزل ويكثفُ قصته من خلال النقل والتحول عبر الزمن لتأكيد سردية الأحداث ، فهو سرعان ما يعكس الصورة فالنمر هو الذي يبتسم والمرأة في بطنه بعد ما كانت على ظهره) إذن هناك (سلسلة من المشاهد يرتبط بعضها ببعض وتصل بينهما فكرة واحدة ذات بداية و وسط ونهاية) إلى أن تنتهي القصة حيث المفارقة التي بُنيت عليها الحكاية الساخرة ، أما الخطاب السابق فهو يفتقر لتلك التقنيات السردية ، لان كل الجمل التي استخدمها الشاعر كانت اسمية تصف حالة من السكون معبرة عن رؤية رومانسية موصوفة بالثبوت والاستقرار ، خالية من كل ما يجعلها قصاً وبالنتيجة نستطيع ان نميز بين النصين من حيث قربهما من القص وبعدهما عنه ، وهذا ما سنلاحظه في أثناء البحث عند اختيار النصوص التي تصلح لان يطلق عليها (قصيدة مشهد) .

المشهد بين الرواية والسينما والشعر :

ورد لفظ المشهد في شعر ابي تمام في اكثر من موضع (***) بيد ان التبريزي صاغ اللفظ وقرّبه من المصطلح المعروف للمشهد في عصرنا الحاضر عندما قال في شرح بيت ابي تمام .

فما صَقل السيف اليماني لمشهدٍ

كما صقلت بالأمس تلك العوارضُ

(المشهد هاهنا يعني به الحرب ، لانهم يكنون عنها بذلك ويقولون شهدنا المشاهد كلها مع فلان ، أي كنا معه في الحرب) (٣٢)

ويعد المشهد من أكثر تقنيات الفن السينمائي والدراما أهمية لدى الكتاب لأنّ في المشهد (يحدث شي { محدد } انه الوحدة المحددة للفعل ، انه المكان الذي تروى فيه القصة) (٣٣) وتكون غاية المشهد هي دفع القصة إلى أمام وقد يكون (المشهد طويلاً أو قصيرا ، قصر اللقطة الواحدة ، كأن تتدحرج سيارة من الطريق ، المشهد ما تريد ان يكون القصة هي التي تفرض طول المشهد) (٣٤) .

وإذا كان في كل مشهد شيئان هما ، المكان والزمان فإن هناك نوعين من المشاهد (النوع الأول حيث يقع شيء ما (بصريا) كما في مشهد الحركة(Action Scene) (المطاردة) ، والنوع الثاني هو مشهد الحوار (dialogue) بين شخصين أو أكثر ومعظم المشاهد تجمع بين النوعين) (٣٥) ، أما (لوبوك) فقد ميز بين نوعين من المشهد (أحدهما تصويري غير درامي والآخر درامي ، ويعتمد الأول على الوصف المسبب للأحداث ، وهو الوصف الذي يقدم للقارئ من خلال تقرير الراوي أو القاص وان استخدم وجهة نظر الشخصية ، أما الآخر الذي يصفه (لوبوك) بـ (البانورامي) أيضا فهو الذي

يعمد فيه القارئ إلى المسرحة وتقديم الشخصية من خلال المشهد الدرامي الذي لا يعتمد التقرير بل يقدم الشخصية من خلال أفعالها وأقوالها بحيث يختفي الراوي و وجهة نظره وتسود وجهة نظر القارئ) [٣٦].

وهناك من يرى ان المشـــهد : (هو عبارة عن لقطة مقرّبة (كلوس – أب) (close - up) للفعل مصنوعة بكاميرا الكاتب و ميكروفونه التخييلين وقد قربا نحو الممثلين وهم يؤدون أدوارهم وكما يحدث في الفلم السينمائي ، فان المشهد يسجل حوارهم وكل تفصيل مهم في الفعل ، انه يدوّن أيضاً عن طريق الفن الروائي كلامهم غير الملفوظ او مونولوجهم الداخلي ، وان أفكار الشخصيات ومشاعرها تكون متضمنة أيضا) [٣٧] .

وفيما يبدو ان التداخل بين تعريفي المشهد الروائي والسينمائي أمر لا مناص منه خصوصا بعدما توطدت العلاقة بين الفنين فحولت أكثر الروايات المشهورة إلى أفلام سينمائية الأمر الذي جعل الروائي يكتب بفكر(السيناريست) أو المخرج أو (المونتير) ثم جاء كثير من الباحثين للبحث في آليات تلك العلاقة فكان التقارب واضحاً بين كثير من المفاهيم لهذين الفنين .

ان المشهد الشعري لا يختلف كثيرا عن تلكما المفهومين السابقين للمشهد ، فالشاعر يمكن أن يحل محل الراوي في سرد الأحداث في الأدب القصصي ويمكن أن تكون عين الشاعر ، عين الكاميرا (فالكاميرا تلتقط المرئي ومثلها الراوي الشاهد الذي ينقل او يلتقط المشهد) [٣٨] وباختصار (فان الوصف عند هؤلاء المؤلفين ما هو إلا بديل عن الصور الفيلمية : الفوتوغرافية أو بالأحرى السينمائية والسبب واضح ، إننا نعهد إلى نوعين من الإشارات { الكتابة والتصوير } بدور مشترك : تمثيل الأشياء ذاتها وبين النسقين من الإشارات) [٣٩] ويمكن ان يتخذ الشاعر زاوية نظر تشبه إلى حد بعيد تلك الزاوية التي تأخذها الكاميرا في الفلم السينمائي لأن (الفلم في الصور المتحركة يعطينا الموضوعات والأشخاص وهي تتحرك وتمثل في نظام صوري للسرد يجمع بين قوى الشعر والرسم في تركيبية غير عادية) [٤٠] أي إن العين تأخذ دورها في عملية تلقي السرد السينمائي بينما تكون الأذن صاغية لتلقي موسيقى الشعر مع أعمال للفكر في تخيل الأحداث ورسوم الشخصيات وفهم الحوار عندما يدخل السرد في الشعر بوصفه علامة يشترك فيها إجناسيا مع الفلم السينمائي ، إذن يتميز السرد الأدبي بإمكانية (أن يروى شـــفاها أو بدون كتابة أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد يقوم في بانتومايم صامت أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية بكلمات أو بغيرها) [٤١] .

واذا كان (المشهد من اكثر الوسائل استعدادا لاثارة الاهتمام والتساؤل لما يؤديه من وظيفة في تجسيد اللحظات المشحونة في الخطاب الروائي وما يتبعه من تأملات في ذهن القارئ عندما يجعل وجهة نظره تسود كما في المشهد الحواري خصوصا) [٤٢] .

فان المشـــهد في الشعر يميل نحو التكثيف والإيجاز بسبب طبيعة البنية التركيبية له ، الأمر الذي يعطي القارئ حرية اكبر في مشاركة الراوي لتأمل أبعاد المشهد والإحساس بلذة المشاركة في صنعه .

والآن أصبح واضحا لدينا كيف يستطيع المبدع (الروائي و الشاعر و السينمائي) ان يعبر عمّا يريد تشخيصه حسيا من موضوعات حياتية يومية وقضايا فكرية عن طريق المشهد الواقعي والمتخيل وأتضحت كذلك أهمية المشهد في حركية الإبداع في مختلف الفنون ومن بينها الشعر ولو بمرتبة تالية بعد الرواية والدراما والسينما ، وإذا كان المشهد قد احتلّ مكانة في الشعر ونقده في العصر الحديث فهذا لا يعني أن الشعر القديم ولا سيما الشعر العباسيّ لم يعرف هذا اللون من الفن فقد عرفت الأشعار الفكاهية والهجائية والموضوعات الأخرى قصائد مشهديَّة تحمل السمات نفسها لكن الدارس يستطيع ان يفهرس المشهد على عدة أنواع هي : المشهد الفكاهي (الكوميدي) ، والمشهد المأســـاوي (التراجيدي) والمشهد التسجيلي و المشهد الغزلي (الحسي) ، وإذا كان الموضوع سببا في تسمية المشاهد السابقة فان البناء والتركيب هما المحددان لتسمية ما يعرف بالمشهد المغلق والمشهد المفتوح ، فالأول هو الذي يختتمه الشاعر مثلما يختتم الفلم أو المسرحية فلا يبقى للمتلقي اســـتفهام أو إبهام بعد هذه المرحلة ، أما المفتوح فهو الذي يترك فيه المجال مفتوحا لتأويلات وتعليلات المتلقي في توقع وفهم النهاية .

المشهد الهزلي (الكوميدي) :

وجدت الفكاهة طريقها إلى نفوس الناس في أوساط المجتمع العباسي لدى الخاصة والعامة ، فكانت مجالس السمر واللهو مشهورة في بلاطات الخلفاء والوزراء وعلية القوم ومثلها كانت مجالس عامة الناس الذين وجدوا في التسلية والترفيه ما يدفع السأم والملل من وطأة الحياة وقسوتها فكان الشعراء والكتاب يتندرون بصنوف المظاهر النفسية والمادية في المجتمع عن طريق السخرية والتهكم طلبا في أصلاح العيوب والمفاسد الاجتماعية وقد ربط عدد من الدارسين بين الشعر الهزلي حيث السخرية والتهكم والسمو العقلي لدى المعتزلة ، الذين كانوا (يحسون بأنهم من طبقة أخرى غير طبقات الناس العادية وكان هذا الإحساس يدفعهم في كثير من الأحوال إلى الهزل والسخرية من الناس والتهكم بهم ولكنهم حينما يهزلون أو يسخرون أو يتهكمون لا يصدرون في ذلك عن أحقاد شخصية أو أضغان ذاتية ولكنهم كانوا يصدرون عن فلسفة خاصة قوامها العطف على الناس وتوصيلهم إلى عيوبهم حتى يصلحوها) [٤٣] وهذا الرأي ليس بعيدا عن رأي أرسطو في الكوميديا وكيف تكون ، فالكوميديا في نظره هي التي (تقوم على تقديم النقائص البشرية بصورة مضحكة دون أن تثير في المتفرج أحساسا بالألم فهي لا تقدم مثلا بطلا كوميديا يثير الضحك اعتمادا على

عيب خلقي أو عاهة لأنها في تلك الحالة ستثير الألم عند بعض المتفرجين بقدر ما تثير من الضحك عند البعض الآخر) [٤٤] .

وسوف نرى ان كل القصائد المشهدية العباسية كانت تتخذ هذا المنهج دربا لها ، فالسخرية والتهكم كانا الهدف من نظم القصائد المشهدية لتصوير مشاهد كوميدية . كما في قصائد أبي نواس التي يصور فيها بعض البخلاء المشهورين آنذاك .

قال أبو نواس : [٤٥]

رأيت الفـــضل مكتـــــــــــــئباً

يناغي الخـــــبز والســـــــــمكا

فقطبَ حـــــين أبصرنـــــــــــــي

ونكّـــس رأســـــه وبـــــــكا

فـــلمّا ان حلـــــــــــــفتُ له

بأني صـــــائم ضحكـــــــــــا

يفتتح الشاعرُ قصيدته الفكاهية مستخدما فعل الرؤية لينقل لنا المشـــهد ، فقال : رأيت ، وهذا الفعل غالبا ما يتكرر في أغلب القصائد المشهدية ، فمرة يذكر صراحة ومرّة أخرى إيحاء ، فالشـــــــاعر هنا يتخذ زاوية أو وجهة نظر تماثل ما يسمى بالرواية والقصة (بالراوي) ، فعين الشاعر هي التي تنقل لنا المشهد عن طريق فعل الرؤية الحقيقية معبرا في الوقت ذاته عن قصد الراوي في سرد المشهد ، لأنّ القاص إذا كان موجوداً ضمن القصة (المشهد) (فان المؤلف يمسرح و تكتسب تأكيداته ثقلاً ذلك ان وجد الراوية يعززها في المشهد المصوّر) [٤٦] .

و مما يزيد من درامية المشهد ذكر (الشاعر – الراوي) لاسم الشخصية الرئيسة التي يبنى عليها المشهد كله فالاسم له (أهمية خاصة بالنسبة لتصوير الشخصية .. وهو عادة أول الوسائل التي يستعملها الكاتب في قصته إذ إن الشخصيات تعطي عادة أسماء بمجرد تقديمها والاسم هو الوسيلة الأولى لتعرف القارئ على الشخصية) [٤٧] وهذا ما سنلاحظه في أغلب القصائد المختارة .

وعلى الرغم من أن (الشاعر – الراوي) غير مرئي بالنسبة للمتلقي ، مثل الشخصيات الأخرى ، فانه في كل لحظة يكون (اقرب منهم بطاقته في العين الباصرة وامتداد النظر وهو لا يستطيع ان يرجئ مهمته بل عليه أن يستمر بثبات في النظر والوصف) [٤٨] ، لذلك نراه قد أضاف تعريفاً آخر للشخصية عندما وصفها بالاكتئاب ، لكن (الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها ان نفهم الشخصية هي الأفعال التي تكون الشخصية مساعدة لها) [٤٩] فكان الفعل (يناغي) فعلاً معززا لفهم الشخصية راسما حدود اللقطة الثانية

للشخصية التي تتحدث بطريقة التودد مع الخبز والسمك ، فالراوي هنا ينقل مشهداً عريضاً (بان) (Pan) يرسم من خلاله لقطة أفقية تظهر فيها الأشياء في مستوى واحد ، أي لو تصورنا اللقطة الثانية لكانت عبارة عن شخص جالس منبسط السريرة فرحا بما لديه من الأكل ، بيد ان الشاعر في اللقطة الثالثة من المشهد يصور لنا لقطة مقربة (كلوس – أب) (Close - Up) لوجه الشخصية (الفضل) التي تغيرت من حال إلى حال أخرى ، من الانبساط إلى الانكماش والتقطيب لينقل مدى تغير الحالة النفسية للشخصية عندما فوجئت بشخصية (الشاعر – الراوي) أمامها ، فقال : (فقطب حين أبصرني).

نلاحظ ان الانتقال بين اللقطات القريبة والبعيدة والأفقية يخلق جواً من الكوميديا الساخرة لاسيما بعد أن انتقل (الشاعر – الراوي) إلى تصوير زاوية أخرى بلقطة قريبة فقال : (ونكس رأسه وبكى) وعندها يمكن أن نلاحظ التحول الآتي بمجرى الأحداث .

الإنبساط (الفرح) ← الانكماش والتقطيب (الاندهاش والإنزعاج) ← البكاء والحزن

ان كل هذه اللقطات تصور لنا التتابع في سير المشهد (الذي يعد من اهم عناصر السيناريو ، فهو العمود الفقري للنص وهو الذي يجمع أجزاءه كلها) [٥٠] لكي يتم المشهد بشكل كامل فيعرف بالمشهد المغلق دخل (الشاعر – الراوي) مع الشخصية بحوار مهم يخلق المفارقة التي من اجلها بني المشهد كله ، فالشاعر أراد أن يصور لنا بُخْل هذا الرجل عن طريق تصوير مشهد حيوي يظهر فيه تصرفات الشخصية غير الطبيعية بغية السخرية والاستهزاء بهذه الصفة (البخل) و(الجشع) ، فقد حلف الشاعر للفضل بأنه صائم ولا يستطيع أن يأكل معه ومع سماع هذا الرد تغيرت الصورة تماما فقد عاد الشاعر ليصور لنا لقطة مناقضة لتلك التي صورها من قبل ليجعل المشاهد والسامع مشدودا مع تصويره حتى تكون السخرية في أوجها لان التناقض يكشف ويعمق كثيراً من المعاني التي تكون مخفية للوهلة الأولى .

واذا كنا قد لمحنا شخصية الشاعر ضمن إطار المشهد في القصيدة السابقة فان القصيدة الآتية يغيب فيها الشاعر عن المشهد مستخدماً ما أسـمته { كلود أدموند ماني } بـ (عين الكاميرا) عندما يقوم الأسلوب علـى الوصف الخالي من التعليقات التي لا يتدخل فيها المؤلف ، حيث لا يقال فيها الا ما يمكن ان يلحظه مصور سينمائي موضوعي او تسجله مسجلة صوت [٥١] . قال ابو نواس [٥٢] :

رغيف سعيد عنده عدل نفسـه

يقلبه طوراً وطوراً يُلاعبـــه

و يخرجه من كمّـه فيشـمّه

و يجلسـه في حجره ويُخاطبـــه

وان جاءه المســكين يطلب فضله

فقد ثكـــــلته أمُه و أقاربـــُــــه

يكرّ عليه الســوط من كل جانب

وتكســرُ رجلاه وينتف شــاربُـــه

نحن بإزاء مشهد درامي ليس للراوي فيه صوت ظاهر فهو ينقل لنا مشهداً وهذا المشهد يقترب من الدراما الحقيقية لأن في (الدراما الحقيقية لا أحد يروي المشهد ، بل انه يظهر وتحل محله سمه المناسبة والحديث وسلوك الأشخاص فإذا شرع أحد الشخوص وأخذ دوره في رواية المشهد فان هناك في الحال مزيجاً وخليطاً من التأثيرات و ذلك لأنَّ إسهامته الخاصة في المشهد ليس لها ذات النضارة أو الطراوة ولا تستطيع أن تفاجئنا بأسلوب جديد غير متوقع) (٥٣) .

(فالشاعر – الراوي) في هذا المشهد يقع خارج المشهد فهو مشاهد يصف ما يراه دون أن يتغلغل في الأعماق فتظهر لنا صورة الرغيف بلقطة مركبة يلاعب فيها سعيد الرغيف بين يديه وهذه أللقطة مقرّبة جداً لأنها محصورة فقط في إطار اليدين والرغيف وهكذا اللقطات الأخر فالرغيف في كمّه مرّة وفي حجره أخرى راسماً لقطات سريعة تذكرنا بالفلم الصامت حتى يدخل المشـــهد شخص آخر هو المسكين الذي يطلب فضله (بقايا الرغيف) ، فيهاجمه بالشتم والسبّ وكأنه يقول :(إذهب ثكلتك أمك) ولا يكتفي (سعيد) بذلك بل يضرب بالسوط هذا المسكين ولكن بالهيأة التي صورها الشاعر له فقال (يكرُّ) وهذا الكر يظهر اللقطة وكأنها متوافقة مع سرعة اللقطات الأخرى ، وقد أكسب الشاعر لقطاته فنية من خلال هذه السرعة التي تجعل المشاهد متواصلا و مشدوداً نحو المشهد لان الحركة السريعة في هذه اللقطات تثير الضحك فعين الكاميرا تنتقل من تصوير رجليه إلى وجهه حيث نتف الشارب ، وكل هذه اللقطات مقربة تظهر كل جزء من أجزاء جسم المسكين ، فكيف كان سعيد و بُخْله ؟ .

إن القصيدتين السابقتين تصلحان مثالين على ما أطلقنا سابقا من أنواع المشاهد ، فهما تندرجان تحت ما يسمى بالمشهد المغلق حيث لا زيادة من لدن المتلقي من ناحية التأويل أو التفسير أو التخيل بما سيؤول عليه المشهد من لقطات إضافية جديدة ، ففي الأول – مثلاً – يختم الشاعر رواية المشهد بالفعل (ضحكا) وهذا ينهي كل توقع لأن المشهد – كما قلنا – مبنيٌ على المفارقة بين البكاء والضحك و بانتهائهما ينتهي المشهد ، أما في الثانية ، فان الشاعر يذكر تفصيلات كثيرة عن حالة المسكين بلقطات متعددة ليست بحاجة إلى إضافات أو تأويلات أخرى ، فماذا بعد نتف الشارب ؟

أما قصيدة أبان بن عبد الحميد اللاحقي في هجاء رجل يدعى محمد ، فهي تصح في كونها مثالاً على المشهد المفتوح ، لأن الشاعر لا يختم مشهده بفعل أو بلقطة ينهي فيها المشهد بل يلجأ إلى الدعاء فيكرر جملا يدعو الله فيها للانتقام من محمد و زوجه عماره وهذا الأمر يشبه إلى حد ما بعض نهايات الأفلام

السينمائية عندما ينتهي الفلم دون أن تكون هناك نهاية معروفة لمصائر الشخصيات فيضطر المخرج للتعليق بلقطات صورية (فوتغرافية) أو بكتابة بعض العبارات يختتم بها فلمه قال أبان [٥٤] :

لما رأيت البزّ والشـــــــــــارة
والفرش قد ضاقت به الحـــــــاره
واللـــــــوز والســـــكر يرمى به
من فوق ذي الدار وذي الـــــــداره
واحضـــروا الملهين لم يتركـــوا
طبلاً ولا صـــــــاحب زمّـــــاره
قلت : لماذا ؟ قيل : اعجوبـــــة
محـــــــــــمد زوّج عمّـــــاره
لا عمّـــــر اللـــــهُ بها بيتـــه
ولا رأته مـــــدركـــــاً ثـــــــاره

لا يتطلب الأمر هنا كثيراً من العناء للكشف عن رؤية الشاعر الحقيقية والسردية التي يصف فيها المشهد الخارجي حيث (الحارة) ذلك المكان الذي تكاد تلتقي فيه شرفات البيوت ، فالمشهد الذي يصفه الشاعر يذكرّنا بالحارة الشعبية العربية في القاهرة والبصرة وبغداد عندما نشاهد بعض المسلسلات والأفلام السينمائية التي تعالج موضوعات محليَّة لها صلة بالحياة اليومية لعامة الناس ، ونلاحظ أن المكان (الحارة) يعكس العلاقات التي تبلور البعد الثقافي / الاجتماعي في سياق البناء المكاني حيث (إننا نجد المعطيات الاجتماعية متجسدة في تركيبة الفئة أو الشريحة الاجتماعية التي تتخذ مكاناً معيناً موطناً ومسكناً لها حيث تنعكس البنى الاجتماعية وسياقاتها على مجمل الخصائص السكانية من خلال موقع المكان (قرية – مدينة) [٥٥] .

فالشاعر – الراوي يبدأ مشهده بلقطة عريضة أفقية يصور فيها الفرش ومراسم الزواج في الحارة ثم ينتقل إلى فضاء الحارة بلقطةٍ أخرى علوية يصور فيها كيف يرمى باللوز والسكر ، ولا شك في ان هذا الانتقال والتجاور بين اللقطـــــتين ، لقطة أرضية (الفرش قد ضاقت به الحارة) ولقطة علوية (من فوق ذي الدار وذي الداره) (يوفر للمشاهد فرصة للإدراك والتأويل الحر في إنتاج الدلالة) [٥٦] تساعده في الوصول الى فهم المشهد وإدراك أبعاده ، فالزاوية هنا لعين الشاعر التي هي عين الكاميرا المنتقلة ، وانتقال الكاميرا من مستوى نظر أفقي إلى آخر علوي يشكل زاوية نظر جديدة في المشهد ما تلبث أن تتحول عين الشاعر إلى زاوية أخرى حيث لقطة ثانية من المشهد تصوّر المغنين والموسيقين وكثرتهم ، إذن هناك تجاور

في اللقطات يفضي إلى تركيب مشهد عن حفلة الزواج يعطي للمشاهد دقة في تخيل المشهد كاملاً ، وبعد أن يستكمل الشاعر أبعاد المشهد يلجأ إلى الحوار فيدخل إطار المشهد بوصفه راوياً وشخصية في آن معاً وهذا الاشتراك في الحدث يعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة الحارة في الفعل (إذ انه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماته سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله) [٥٧] ولكي نفهم لغة المشهد جيدا – هذه اللغة التي تقترب من الشعبية – ننثر الأشعار ليكون الحوار بالشكل الآتي :

- **بعد أن يتم وصف المشهد حيث الحارة يدخل الشاعر – الراوي في حوار مع احد الأشخاص فيقول :**
- **الشاعر – الراوي : ما هذه الجلبة ؟ ماالذي يحصل في الحارة ؟**
- **شخص ما : أعجوبة ، محمد سوف يتزوج عمّاره**
- **الشاعر – الراوي : لا عمرّ الله بها بيته ولا رأته مدركاً ثاره .**

ويستمر الشاعر الراوي بالدعاء بعدم توفيق الزوجين في زواجهما تاركاً المشهد من دون نهاية ، بيد ان النهاية الحقيقية يرويها الصولي عندما قال : (فلما سمعت عمارة هذه بشعره هربت) [٥٨] .

وهذا يعني ان القصائد المشهدية كان لها اثر كبير في نفوس المتلقين فهم يحفظونها بسرعة ويتناشدونها وكأنهم شاهدوها حقاً ، فهذه القصائد الهجائية خالية من السبّ والشتم – كما رأينا – ولكن وقعها في النفوس مؤثر جداً لأن أذهان المتلقين تحتفظ بها كمشاهد مرئية مصورة تستحضر دائماً وكأنهم شاهدوها وسمعوها لتوهم .

ومن القصائد المشهدية التي بنيت على حكاية حدثت قصيدة للشاعر دعبل الخزاعي مع جار له يدعى صالح رواها أبو الفرج الأصبهاني على لسان احمد بن خالد فقـــال : (كنا يوماً بدار صالح بن علي بن عبد القيس ببغداد و معنا جماعة من أصحابنا فسقط على كنينةٍ في سطحه ديك طار من دار دعبل فلما رأيناه قلنا : هذا صيدنا ، فأخذناه ، فقال صالح : ما نصنع به ؟ قلنا : نذبحه فذبحناه وشويناه وخرج دعبل ، فسأل عن الديك فعرف انه سقط في دار صالح ، فطلبه منا ، فجحدناه ، وشربنا يومنا ، فلما كان الغد ، خرج دعبل فصلّى الغداة ثم جلس على المسجد وكان ذلك المسجد مجمع الناس يجتمع فيه جماعة من العلماء وينتابهم الناس ، فجلس دعبل على المجلس فقال :

اسر المؤذن صالح وضـــيوفـــه

اسرَ الكميّ هفا خلال الماقـــــــط

بعثوا عليه بنيـــــهم وبناتهـــــــــم

ما بين ناتفةٍ وآخر ســــــــــامط

يتنازعون كأنهم قــد اوثقـــــــــوا

خاقان أو هزموا كتائب ناعـــط

نهشوه فانتزعت له أســـنانهم

و تهشمت اقفاؤهــم بالحائـــــط

وقال : فكتبها الناس عنه ومضوا ، فقال لي أبي وقد رجع إلى البيت : ويحكم ضاقت عليكم المآكل ؟ فلم تجدوا شيئاً تأكلونه سوى ديك دعبل ؟ ثم أنشدنا الشعر وقال لي لا تدع ديكاً ولا دجاجة تقدر عليه ألاّ اشتريته وبعثت به إلى دعبل وإلا وقعنا في لسانه ففعلت ذلك) [٥٩] .

هذه حكاية بسيطة يقدم لنا الراوي فيها مشهداً أيقونياً ساخراً متخيلاً ما حدث حقاً مع الديك ولم يذكر الجملة الفعلية (رأيت) كما لاحظنا ذلك في النصوص السابقة ، بل بدأ مشهده بالفعل الماضي (اسر) فالراوي في موضع خارج الحكاية ، ذو اطلاع شامل كلي المعرفة بما حدث ، والمشهد هنا – أيضاً – يقوم على المماثلة بين لقطتين لخلق مفارقة ساخرة ، فالديك ذلك الطائر البسيط يشبهه الشاعر بالكمي الذي سقط في المضيق في أثناء الحرب ، أما زاوية النظر (التبئير المكاني) فان النظرة هنا مقدمة بطريقة (عين الطائر) عندما يكون (المبئر) متموقعاً في نقطة عالية عن موضع أو مواضيع إدراكه هذا الموقع الكلاسيكي للراوي – المبئر) [٦٠] .

فالراوي استخدم الفعل (هفا) أي سقط بين الدارين كما يسقط الرامي في المنطقة الفاصلة بين الجيشين ، بعد ذلك يصور الراوي من الزاوية والمكان نفسهما لقطة أخرى يعتمدُ فيها على الصور المتحركة للشخصيات حيث حركة الأبناء (البنين والبنات) باتجاه الديك المحصور في زاوية ضيقة والذي ما لبث أن أمســـكوا به (ما بين ناتفة وآخر سامط) وهذه لقطة طويلة نسبياً يصور فيها الراوي أكثر من حركة للشخصيات) الأولاد يتنازعون على الديك المسكين وكأنهم أوثقوا ملك الترك أو أنهم بإزاء جيش ناعط الفارس اليمني المشهور ، فالراوي هنا يصور مشهداً أيقونياً من خلال ما يجري في ساحة المعركة ، إن الانتقال بين الفضائين يعطي المُشاهد إحساساً عميقاً بالمفارقة التي تبعث السخرية و الضحك والفكاهة من خلال الصور الحركية السريعة التي تشبه حركة الأشخاص في الأفلام الصامتة .

ومن القصائد المشهدية الأخرى التي يصور فيها الشاعر أبو دلامة مشهداً حقيقياً للصيد قوله في الوصف [٦١] :

قد رمى المهدي ظبيـــــــــــــــــــــــــــــــــــــاً

شـــــــــــــــــــــــــــــــكّ بالســـــــــــــــــــــــــــــــهم فؤاده

وعلي بن ســـليما

ن رمى كلباً فصـــاده

فهنيئاً لهمـــا كلـــ\n\n(١٧٩)

فتغنـــــــــــــــت وأبـــصـــــــــــرت

رجـــــــــــــــــلاً حامـــلاً علـــــف

بأبـــــــــــــــــي من بكـــقـــــــه

برءُ دائـــــــــــــــــي من الدنـــــف

فأتاهـــا مطمّعـــــــــــــــــــا

وأتتـــــــــــــــــــه لتعـتـــلـــف

ثم ولّى فاقبـــلـــــــــــــــت

تتـــــغنى من الأســـــــــــــــــف

ليته لم يـــكن وقـــــــــــــــف

عذب القلـــــــــــــــب وانصـــــــرف

وأظن أن المشهد واضح جدا بالفصح عن دراميته الطريفة عن طريق اللقطة الأولى عندما عرّف فيها الشاة العجفاء الهزيلة التي رأت رجلا حاملا علف ، فتمنت أنْ يكون الرجل قاصدا إياها عندما أقبل عليها لكنها سرعان ما تغنت مرّة أخرى من الأسف بعدما ولّى عنها بعيداً . وهذه القصيدة كما رأينا يختتمها الشاعر مثلما بدأها فهي تعبير صادق عن قصيدة المشهد المغلق .

ان القصائد المشهدية الهزلية كثيرة جدا وتكاد تجتمع فيها السمات السابقة التي ذكرناها عن كل نص لكن هذا لا يعني انها مقصورة على الأشعار الهزلية والهجائية بل نجد قصائد مشهدية أخر في موضوعات مختلفة كما في الرثاء حيث المشاهد المأساوية والغزل حيث المشاهد الغرامية والحسّية ولكن البحث لا يتسع لاحتواء كل هذه الأنواع لذلك سوف نذكر شيئا عن القصائد المشهدية التراجيدية فقط :

المشهد المأساوي (التراجيدي) :

لا يقصد بالمشهد المأساوي (****) ذلك المشهد المعروف في الدراما حيث المأساة الحقيقية والخيالية المبنية بحرفة المسرحي الفنان ولكن الذي نشخّصه من مشاهد لا يتجاوز حدود المشاهد الهزلية السابقة التي تحتوي بعض تقنيات السرد السينمائي والروائي مع اختلاف واضح في الثيمات المطروقة في النوعين عندما يكون الفرح والضحك والفكاهة هي الأجواء السائدة على فضاء المشهد ويكون الحزن والألم والتفجُّع من الغلائل التي تلقي بظلالها على فضاء المشهد المأساوي .

وباختصار فان (المأساة بمعناها العام تفترض توفير الشروط المنتجة للشفقة والخوف) [٦٥] ومن ثمة فهي أقرب إلى رأينا السابق منها إلى المأساة بالمعنى الضيق الأرسطوطالي ، قال ديك الجن عبد السلام بن رغبان ، في رثاء زوجته التي قتلها [٦٦] :

أشفقتُ أنْ يدلي الزمان بغدره
أو أبتلىَ بعد الوصال بهجـــــــره
قمرٌ أنا اســـتخرجته من دجنه
لبـــــليتي وجلوتُهُ من خـــــــدره
فقتلتُهُ وبه عليَّ كـــرامـــــــــة
ملء الحشا وله الفؤاد بأســـــره
عهدي به ميتاً كأحســـــن نائم
والحزن يسفح عبرتي في نحـــره
لو كان يدري الميت ماذا بعده
بالحي حلّ مكانه في قبـــــــره
غصص تكاد تفيض منها نفسُهُ
وتكاد تُخْرِجُ قلبهُ من صدره

إن الشاعر في هذه القصيدة يروي لنا مشهداً مأساوياً يصف فيه كيف أخرجها من خدرها فقتلها ثم ما لبث أن ندم ندماً شديداً بعد أن عرف براءتها هذا المشهد القصير يذكرنا بمسرحية مشهورة لصاحب الروائع الخالدة شكسبير في مأساته المسمّاة (عُطيّل) (Othello) فالشاعر ديك الجن ينقل لنا أحاسيسه ومشاعره التي كان يتوجس فيها من الزمان خوفاً من الغدر والهجر وفي الحقيقة إن الشاعر كان يضمرُ في نفسه الغيرة التي حفزتها فرية ابن عم له عندما اتهم زوجته بالخيانة وكذلك كان عُطيل البطل المغربي الذي يغار على زوجته دزدمونة غيرةً شديدةً عززها في نفسه (إياكو) (Iago) عندما افترى عليها واتهمها بعلاقة غير شرعية مع (كاسيو)(Cassio) ، ويدخل الشاعر ضمن إطار المشهد بوصفه راوياً له لذلك نلمح بروزاً صوتياً لضمير الشاعر في هذا المشهد ، فبعد أن يمهد الراوي للغيرة والقطيعة يبدأ بسرد الأحداث خالقاً جواً من التوتر ، فهو يسرد كيف استخرج زوجته من خدرها ليلاً ثم قتلها وهو متردد بين حبه الشديد لها و حب الانتقام منها لخيانتها له ، ويبدو (إن الغيرة الجنسية إذا بلغت ذروة الانفعال النفساني لا يكاد يوجد أي منظر أسرع استيلاءً على المشاعر وأشدُّ إيلاماً من منظر شخصية عظيمة تعاني عذاب الانفعال الذي يسوقها إلى ارتكاب جريمة) [٦٧] .

ونلاحظ ان الراوي قد كثّف من قصته ولكن الحكاية احتفظت بمقوماتها الأساسية فما قاله شكسبير في خمسة فصول طويلة قاله الشاعرُ ببعض الأبيات مصورا ذلك بمشهد تلخيصي عندما تكون (السرعة عبر { التكثيف } أو { الضغط } النصي لفترة قصة ما داخل تعبير قصير من مقوماتها الأساسية على نحو نسبي) [٦٨] .

فقد ذكر في بيت واحد كل الدوافع والقلق الذي كان يعاني منه طيلة الفترة التي اقترن بها بهذه المرأة ، ثم ذكر في بيت آخر الصـــــراع الذي كان يعانيـــــه في التردد بين (الحب – الغدر) الحب يعني لديه الحياة ، والغدر يعني لديه الموت فهو متردد بين الحياة والموت ، وبعد أن يقتل الشاعر زوجته يجلس عندها متأملاً وجهها وكأنها لم تكن ميتة بل هي نائمة والجمال يطوقها من كل جانب ، فهي نائمة ببراءة الأشياء المقدسة في حين يجلس مقتربا من رأسها والدموع تنسرب من عينيه على جيدها وهذه اللقطة من المشهد تتطابق كليا مع اللقطة التي جمعت عطيلا مع دزدمونه بعد أن قتلها .

وبعد ذلك يصور الشاعر عذاباته المستمرة بسبب فعلته لاسيما بعد أن عرف براءتها ، فإذا كان عطيل قد قتل نفسه ، فان ديك الجن قتل نفسه مرات ومرات حسرة وندما وتأنيبا للضمير .

ويقدم (الشاعر – الراوي) مشهدا آخر للحدث نفسه من زاوية أخرى بقوله [٦٩] :

وآنسةٍ عذب الثنـــــايا وجدتـــُها
على خطة فيها لذي اللـــبِّ مُتـــــلفُ
- فأصلتُ حدَّ السيفِ في حرّ وجهها
وقلبي عليها من جوى الوجد يرجـــــفُ
فخرّتْ كما خرّتْ مهاةٌ أصابهـــــا
أخو قنص مســـــتعجل متعسِّـــــــفُ
سيقتلني حزنا عليها تأســـــفي
وهيهات ما يجدي عليّ التأســـُــــــفُ

وهذا المشهد يوضح الدوافع السابقة للقتل لكن المشهد هنا يحمل قسوة أشد نفهمها من خلال شطر البيت الذي قال فيه : (فاصلتُ حدَّ السيف في حر وجهها) في حين قال في المشهد الســـابق : (فقتلته وبه عليّ كرامة) ولا شك في ان القتل لا ينقل لنا احساسا بالعنف بالقدر نفسه الذي تثيره الصورة عندما قال : (فاصلتُ حد السيف في حرّ وجهها) ، ونرى هنا كذلك ان (الشاعر – الراوي) يكثف ويضغط الأحداث والدوافع ثم النهاية من خلال هذه الأبيات الأربعة وهذا التكثيف يجعل المشهد أكثر فنية وإقناعا في نقل المشهد للمتلقي ، والمشهد كما هو واضح يخلو من الحوار لأنه بُني بناءً متقنا على حضور الشخصية في إطار المشهد ، الأمر الذي يعوض النقص في تقنيات السرد الأخرى ففي (التخييل تستخدم الشخصية كعنصر

بنائي : فالأشياء والأحداث – توجد – بطريقة أو بأخرى – بسبب من الشخصية والواقع إنها لا تمتلك صفات التماسك والمعقولية إلا فيما يتعلق بالشخصية الشيء الذي يمنحها معنىً ويجعلها ممكنة الإدراك) [٧٠].

وهذا الأمر يطرد في المشهد المأساوي لأنَّ الوصف يكاد يهيمن على مسرح الحدث وهذا هو النوع الاول من السرد الذي أشـــار إليه (أوتولودفيج) عندما رأى (ان هذا النوع من السرد يتميز من السرد بمعناه الحرفي في انه يعتمد على العرض المباشر بينما يعتمد السرد بمعناه الحرفي على الراوي) [٧١] .

فهذا محمد بن عبد الملك الزيات يرثي زوجته بقصيدة يصور فيها مشهداً لطفله بلقطاتٍ مؤلمةٍ تُثير في المشاهد الشفقة والحزن قائلاً [٧٢] :

ألا من رأى الطفل المفارق أمَّهُ

بعيدَ الكرى عيناه تبـــــتدران

رأى كلَّ امٍّ وابنـــــــها غير أمه

يبيتان تحت الليل ينتحبـــــان

وبات وحيداً في الفراش تجنه

بلابلُ قلـــــبٍ دائم الخفـــقان

فلا تلحياني إن بكـيتُ فإنما

أداوي بهذا الدمع ما تريان

يبدأ (الشاعر – الراوي) مشهده بلقطةٍ قريبةٍ يظهر فيها وجه الطفل وهو يبكي وهذه اللقطة تثير الشفقة والألم في النفوس لأنَّ الطفلَ أصبح يتيما ، ثم ينتقلُ الراوي إلى داخل الشخصية ليظهر ما في سريرتها أو لكي يعلل سبب البكاء فينطلق من زاوية نظر جديدة عندما تكون المشاهدة للطفل الذي يرى الأطفال الآخرين مع أمهاتهم يتناجون ليلاً فتكون زوايا الكاميرا بالشكل الأتي :

(الشاعر – الراوي) ← يرى ← **وجه الطفل الباكي** **لقطة أولى**

زاوية الكاميرا

الطفل الباكي ← يرى ← **زاوية جديدة** **الأمهات مع ابنائهن** **لقطة ثانية**

(الشاعر – الراوي) ← يرى ← **الطفل وحيداً مضطرباً خائفاً** **لقطة ثالثة**

زاوية العودة

ان اجتماع هذه اللقطات معا يثير الحسرة والألم في نفوس المتلقين من المشاهدين والسامعين ، فالشاعر – الراوي لا يبكي زوجته بقدر بكائه على حالة الطفل اليتيـــم ، بعد ذلك ينتقل الراوي إلى زاوية خارج إطار المشهد متخيلاً حواراً مع اللائمين قائلاً لهم بلغة نثرية :

: – لا تلوماني على البكاء فان بكائي بسبب ما أخبرتكم به من حالة هذا الطفل.

: – ولنقل أني صبرت وتأســـيتُ ، فكيف يعبّرُ هذا الطفل الذي بلغ الثامنة من عمرهِ ؟!

: – ألا ترياه : ضعيف القوى ، ولا يفقه من أمره شيئا فيعزّي نفسه بما يجري للآخرين !

وهناك مشاهد مأساوية تظهر فيها حياة البؤس والفقر والعوز الذي يعيشه بعض الشعراء الفقراء في العصر العباسي عندما وصفوا ذلك بمشاهد (عين الكاميرا) حالة الفقر التي يعيشونها كما في قول أبي فرعون الساسي [٧٣] :

وصـــبية مثل صـــــــغار الـــــدُرِّ
سود الوجوه كســـــــواد القدر
جاءهم البـــــــردُ وهم بشـــــــــرٌ
بغير قمـــــــص وبـــغير أزر
تراهم بعد صـــــــــلاة العـــــــصر
وبعضـــــــــهم ملتصق بصدري
وبعضهم ملتـــــــــــصق بظـــــهري
وبعضهم منـــــــــــحجر بحجري
إذا بكوا عللـــــــــــــتهم بالفجر
حتى إذا لاح عـــــــــــمودُ الفجر
ولاحت الشمس خرجت أسري
عنهم وحلوا بأصـــــول الجدر
كأنهم خنافـــــــــــــس فـــي جـــحر

المشهد يصوّر صبية صغاراً يعيشون حياةً بائسة بلقطاتٍ طريفة تثير السخرية بقدر ما تثير الشفقة في نفوس السامعين والمشاهدين يذكرنا بمشاهد روايات الواقعية الاجتماعية النقدية التي يظهر فيها الأطفال بمظاهر رثّةٍ وهم يتضرعون جوعا ، ونلاحظ إن المشهد متكون من لقطات تراكمية من زوايا مختلفة بأسلوب يمكن المشاهد من أن يرى ما حول الأشياء يمينا وشمالا قدر الإمكان كما لو إننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسم (إن هذا الأسلوب من شأنه أنْ يرتفع بالصورة من مكانتها بحيث إن سيل النظرات سيجلوها من كلا جانبيها دون أن يترك أي شيء في شكلها المادي) [٧٤] .

أنها صورة ناطقة لمشهد واقعي من حياة الناس الفقراء البسطاء الذين عاشوا بعيداً عن مخيلة كبار الشعراء .. ان القصيدة المشهدية كانت أقرب إلى حياة الناس اليومية منها إلى حياة المترفين في ظلال القصور وأفياء الرياض ، فكل النماذج التي مرّت بنا كانت عبارة عن مشاهد فكاهية وتراجيدية تعالج موضوعاتٍ ذاتية فهي أنموذج للأدب الرفيع الخالي من التزويق والتلميع والصنعة ، انه أدب الفطرة والطبيعة المنطلقة من الذات إلى الذات ، وخير من مثل هذا الاتجاه الذي نظر الى الآخرين وصوّر حياتهم الشعبية البسيطة ابن الرومي فأنظر اليه كيف صوّر مشهداً لحمال بائس مسكين ، مركزاً على الصورة الحركية وهو يحمل عبء أثقاله [٧٥] :

رأيت حمالاً مبـــــــــين العمى
يعثر في الاكـــم وفي الوهـــــد
محتملاً ثقلاً على رأســـــــــه
تضعف عنه قـــوة الجســـــــد
بين جمـــــــالات وأشـــباهها
من بشـــر ناموا عن المجـــــد
وكلهم يصدمه عامـــــــــداً
او تائه اللـــــب بلا عـــمـــــد
والبائس المسكين مستســـلـــم
اذل للمـــكروه من عبـــــــد
وما اشـــتهى ذاك ولكـــــنه
فرّ من اللـــؤم الى الجهـــــــــد
فرّ الى الحمـــل على ضعـــفه
من كلحات المكـــثر الوغـــــد

الهوامش

(١) كتاب الحيوان : ٤ / ٣١١ .
(٢) البلح المرّ ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ٣٨ .
(٣) المدرسة الإيماجية في الشعر الإنكليزي الحديث ، د. سلمان الواسطي ، دوريات آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع ٢ ، ١٩٨٤ ، ١٣٠ .
(٤) المصدر نفسه ، ١٣٠ .
(٥) عبد الجبار داود البصري ، في كتابه (البلح المر) ، ٤ .
(٦) كتاب المنزلات ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ١/ ١٥٩ .
(٧) البلح المر ، ٢١ .
(٨) المصدر نفسه ، ٩ .
(٩) قصيدة الشخصية في شعر الحرب ، د.علي عباس علوان، مجلة الأقلام ، س٢٧ ، ع٢، ١٩٨٨ ، ٤٠ .
(١٠) كتاب المنزلات ، ١/ ٣٢٣ .
(١١) ينظر : مرايا نرسيس ، حاتم الصكر ، ٢٤٧ وطرح مصطلحات (القصيدة المسرحية) و (قصيدة المرايا) ، ٣٧ .
(١٢) المنزلات ، ١/ ١٥٦ .
(١٣) التلقي والسياقات الثقافية ، د . عبد الله إبراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٩٠ ، وينظر كذلك : أصل الأجناس الأدبية ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة ، محمد برّادة ، الثقافة الأجنبية ، ع٦ ، س٢ ، ١٩٨٢ ، ٤٥ .
(١٤) كتاب المنزلات ، ١/ ١٥٨ ، وهذا رأي عبد الفتاح كليطو في كتابه (الأدب والغرابة) ، ٧٣ .
(١٥) المصدر نفسه ، ١٥٩ .
(١٦) الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة (القصة – القصيدة)،دار شرقيات،القاهرة ، ١٩٩٤ ، ١٠ .
(١٧) المصدر نفسه :١٠ .
(١٨) المصدر نفسه : ١٠ .
(*) للاستزادة ينظر : الشعر والرسم ، فرانكلين روجرز ، ترجمة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة ، بغداد .
(١٩) صناعة الأدب ، ر ، أ ، سكوت جيمس ، ترجمة هاشم الهنداوي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ١٩٨٦ ، ١٤٩ .
(٢٠) المصدر نفسه ، ١٥٠ .
(٢١) المصدر نفسه ، ١٥٠ .
(٢٢) قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمها ، صباح الجهيم ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ١٣٣ .
(**) ينظر : تداخل الفنون في القصة العربية القصيرة في العراق ، لؤي حمزة عباس ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، المقدمة وما بعدها .
(٢٣) الشعر والفلم ، ترجمة : فلاح رحيم ، مجلة الأقلام ، س ٢٣ ، ع ٤ ، نيسان ١٩٨٨ ، ٧٢ .
(٢٤) المصدر نفسه ، ٧٧ .
(٢٥) المصدر نفسه ، ٧٦ .
(٢٦) تداخل الفنون ، ١١٢ .
(٢٧) الشعر والفلم ، ٧٦ .
(٢٨) المصدر نفسه ، ٧٦ .

(٢٩) التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، ترجمة ، لحسن احمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ ، ١٠ .

(٣٠) الدرامـــا بيـــن الـــنظرية والتطبيق ، حسين رامز محمد رضا ، المؤسسة العربية للنشر والدراسات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ٣٨٨ .

(٣١) البـــناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ٦٢ .

(***) ديوان ابي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة : ٢ / ٢٩٥ .

(٣٢) ديوانه : ٢/ ٢٤ ، ٢ / ٢٠٤ .

رمى الله منه بابكاً وولاتـــــهُ بقاصمة الأحلاب في كل مشهدِ
يا مشهداً صدرتْ بفرحتهُ الّى أمصارها القصوى بنُوُ الأمصـــار

(٣٣) السيناريو ، سدفيلد ، ترجمة ، سامي محمد ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ١٣٧ .

(٣٤) المصدر نفسه ، ١٣٧ .

(٣٥) السيناريو ، سدفيلد ، تر : سامي محمد ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٩، ١٣٨ .

(٣٦) البناء الفني في الرواية العربية ، ٦٧ .

(٣٧) بـــناء المشـــهد الروائي ، ليون سرميليان ، ترجمة ، فاضل ثامر ، الثقافة الاجنبية ، س ٧ ، ع ٣ ، ١٩٨٧ ، ٧٩ .

(٣٨) الراوي ، الوقع والشكل ، يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ١٥٤ .

(٣٩) قضايا الرواية ، ١١٣ .

(٤٠) بنائية المشهد ، محمد الجزائري ، مجلة الأقلام ، ع ١٠ ، س ٢٣ ، ١٩٨٨ ، ٦٧ .

(٤١) السرد والساردية في الفلم والقصص ، روبرت شولز ، تر : سعيد الغانمي (مجلة الثقافة الاجنبية) ، ع٢ ، س١٢ ،١٩٩٢ ، ٦٧ .

(٤٢) الرواية العربية الحديثة (دراسة إسلوبية بلاغية) ، عباس عبادي عيدان ، رسالة دكتوراه كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٩ ، ١٥٣ .

(٤٣) ينظر : الشعر الهزلي العباسي ، حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، د. وليد عبد المجيد ، مؤسسة الوراق ، عمان ، ٢٠٠١ ، ٣٤ .

(٤٤) البناء الدرامي ، د. عبد العزيز حمودة ، دار البشير ، عمان ، ١٩٨٨ ، ٥٦ .

(٤٥) ديوانه : ٥٣٥ .

(٤٦) صنعة الرواية ، لوبوك ، ٢٢٥ .

(٤٧) الدراما بين النظرية والتطبيق ، ٣٩٧ .

(٤٨) صنعة الرواية ، ٢٣٢ .

(٤٩) الدراما بين النظرية والتطبيق ، ٣٤٠ .

(٥٠) السيناريو ، ١٠٤ .

(٥١) الكـــتابة بالكامـــيرا : ٧١ وينظر كذلك : شـــعرية محمد خضير واللغة السيمية ، للمؤلف نفسه ٦٨ ، ملـــتقى الســـياب الثاني (الأدب والسينما) جامعة البصـــــــرة ، وينظر كذلك : غناء آلة التصوير ، سعيد الغانمي ، ملتقى السياب الثاني ، ٣٧ .

(٥٢) ديوانه : ٥٣٤ .

(٥٣) صنعة الراوية ، لوبوك : ٢٣٤ .

(٥٤) ينظر : أخبار الشعراء والمحدثين ، أبو بكر الصولي ، عني بنشره ، ج ، هيورث دن ، دار المسيرة ، بيروت ، ٢٤ .

(٥٥) المكان بين الرواية والشريط السينمائي العراقي ، دراسة نماذج د. جبار العبيدي ، ص ٦٤ ، ملتقى السياب الثاني (الأدب والسينما) .
(٥٦) بين الخطاب السينمائي و الخطاب الشعري (القصيدة وتقنيات السيناريو) فاضل ثامر ، الأديب المعاصر ، ع ٤٦ ، ١٩٩٤ ، ١٤ .
(٥٧) بناء الرواية ، سيزا أحمد قاسم ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٤ ، ٦٥ .
(٥٨) أخبار الشعراء المحدثين ، ٢٥ .
(٥٩) الأغاني ، ٤ / ١٣٨ ، ديوانه ، ٩٩ .
(٦٠) ينظر : التخييل القصصي ، شلوميت ، ١١٦ .
(٦١) أبو دلامة الرجل الشاعر و الناقد الساخر ،علي عبد عيدان الخزاعي ، الآداب ، النجف،١٩٦٥ م،٥٥ .
(٦٢) الأغاني ، ١/ ٢٥٨ .
(٦٣) بناء المشهد الروائي ، ليون سرميليان ، ٨٠ .
(٦٤) شعراء بصريون ، ١٤٥ .
(****) المأســـاوي قــد يوجد خارج المأساة ، مثلما توجد دون شك مأس بلا مأساوي ، ينظر : مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، ٣١ .
(٦٥) مدخل لجامع النص ، ٣٢ .
(٦٦) ديوانه ، جمع عبد المعين الملّوحي ، محيي الدين الدرويش ، حمص ، ١٩٦٠ ، ٤٠ .
(٦٧) المأساة الشكسبيرية ، تاليف ، ا . ب . برادلي ، ترجمة حنا الياس ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، ١/ ٢١٩ .
(٦٨) التخييل القصصي ، شلوميت ، ٨٣ .
(٦٩) ديوانه ، ٦٥ .
(٧٠) التخييل القصصي ، ٥٧ .
(٧١) بناء المشهد الروائي ، ٨٢ .
(٧٢) ديوان الوزير محمد بن الملك الزيات ، تح : د . جميل سعيد ، القاهرة ، ١٩٤٩ : ٦٧ .
(٧٣) طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبد الستار أحمد فرّاج ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ : ١٢٦ .
(٧٤) صنعة الرواية ، ١٦٢ .
(٧٥) ديوانه ، تحقيق د . حسين نصار ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ٢ / ٤١٥ .

مصادر البحث و مراجعه :

- أبو دلامة ، الرجل الشاعر والناقد الساخر ، علي عبد عيدان الخزاعي ، مطبعة الآداب ، النجف ١٩٦٥ .
- أخبار الشعراء المحدثين، أبو بكر الصولي عني بنشره ، ج هيورث دن ، دار المسيرة ، بيروت ، د. ت.
- أصل الأجناس الأدبيـــة ،تزفيتان تودوروف، ترجمة محمد برّادة ، الثقافة الأجنبية ،ع٦، س٢ ،١٩٨٢م .
- الأغاني ، أبو فرج الأصفهاني ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٦ م .
- البلح المرُّ ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشـــــــــــؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠م .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ م .

- البناء الدرامي ، د. عبد العزيز حموده ، دار البشير ، عمان ، ١٩٨٨ .
- بناء المشهد الروائي،ليون سرميليان ، ترجمة : فاضل ثامر ، الثقافة الأجنبية ، س٧ ، ع ٣ ، ١٩٨٧ م .
- بنائية المشهد ، محمد الجزائري ، مجلة الأقلام ، ع ١٠ ، س ٣ ، ١٩٨٨م.
- بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري ، فاضل ثامر ، الأديب المعاصر ، ع ٤٦ ، ١٩٩٤ م .
- التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، شلوميت ريمون كنعان ، ترجمة ، لحسن لحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ م .
- تداخل الفنون في القصة العربية القصيرة في العراق ، لؤي حمزة عباس رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ١٩٩٦ م .
- التلقي والسياقات الثقافية ، د.عبد الله إبراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٠م .
- الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده ،مصر ١٩٦٤.
- الدراما بين النظرية والتطبيق ، حسين رامز محمد رضا ، المؤسسة العربية للنشر والدراسات ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
- ديوان ابن الرومي ، تحقيق ، حسين نصار ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٣ م .
- ديوان أبي نواس ، تحقيق ، أحمد عبد المجيد الغزالي ، مصر ، ١٩٥٣ م .
- ديوان دِعبل الخُزاعي ، تحقيق ، د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٢ م .
- ديوان ديك الجن الحمصي ، عبد المعين الملّوحي ، محي الدين الدرويش ، حمص ، دمشق ، ١٩٦٠ م .
- ديوان الوزير ، محمد بن عبد الملك الزيات ، تحقيق ، د. جميل سعيد، القاهرة ، ١٩٤٩ م .
- الراوي ، الموقع والشكل ، يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- الرواية العربية الحديثة (دراسة إسلوبية بلاغية) ، عباس عبادي عيدان ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٩ .
- السرد والسادية في الفلم والقصص ، روبرت شولز ، ترجمة سعيد الغانمي ، الثقافة الأجنبية ، ع ٢ ، س ١٢ ، ١٩٩٢م .
- السيناريو ، سد فيلد ، ترجمة سامي محمد ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- شعراء بصريون (من القرن الثالث الهجري) دراسة ونصوص ، د . محمد جبار المعيبد ، مركز دراسات الخليج العربي ، ١٩٨٦ م .
- الشعر الهزلي العباسي ، حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، د. وليد عبد المجيد ، مؤسسة الوراق ، عمان ، ٢٠٠١ .

- الشعر والرسم ، ر. روجرز ، ترجمة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ،١٩٩٠ م .
- الشعر والفلم ، (ندوة) المشاركون ، مايا ديرين ، آرثر ميللر ، ديلان توماس ، باركر تيلر ، ترجمة : فلاح رحيم ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٤ ، س ٢٣ ، نيسان ١٩٨٨م .
- شعرية محمد خضير واللغة السيمية ، د. شجاع العاني ، ملف (الأدب والسينما) ، جامعة البصرة ، المركز الثقافي ١٩٩٠م .
- صناعة الأدب ، ر.سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،١٩٨٦ .
- طبقات الشعراء المحدثين ، ابن المعتز ، تحقيق ، عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦ م .
- غناء آلة التصوير ، سعيد الغانمي (الأدب والسينما) جامعة البصرة ، المركز الثقافي ، ١٩٩٠ م .
- قصيدة الشخصية في شعر الحرب ، د. علي عباس علوان ، مجلة الأقلام ، ع٢ ، س ٢٧ ، ١٩٨٨ م .
- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمها ، صباح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ١٩٧٧ م .
- الكتابة بالكاميرا ، شجاع العاني ، مجلة الأقلام ، ع ٤ نيسان ، ١٩٩٠ م .
- الكتابة عبر النوعية ، (مقالات في ظاهرة (القصة – القصيرة) ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ م .
- كتاب المنزلات ، طرّاد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ م .
- المأساة الشكسبيرية،تأليف: أ.س .برادلي،ترجمة حنّا الياس ، المؤسسة المصرية العامة ،القاهرة ،د .ت .
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد .
- المدرسة الإيماجية في الشعر الإنكليزي الحديث ، د . سلمان الواسطي ، دوريات آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٢ ، ١٩٨٤ م .
- رايا نرسيس ، (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩م .