الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

المشهديّةُ في طرديّاتِ أبي نُوَاس

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب قديم

إعداد الطالبين:
*- الحسين شليغوم
*- يوسف طويـع

إشراف الأستاذ:
بشير عروس

السنة الجامعية: **2016/2015**

شكر عرفان

هذه الكلمات بسيطة بين يديك نصفها ومع طائر الشكر

نبعثها وعرفان الجميل

نكتبها فلو كان الشكر رداء لأهديناه إياك ولو كان الثناء جدولا لأجريناه اليك

الشكر الاول والأخير لله عزّ وجل الذي لولا فضله علينا لما اتممنا بحثنا هذا

فالحمد لله كثيرا الذي يجعل كل عسير يسيرا

كما لا يفوتنا تقديم أسمى عبارات الشكر والتقدير والتحية الى الأستاذ المشرف:
بشير عروس الذي كان الدليل والمرشد الذي أنار لنا طريق الوصول إلى هدفنا النبيل
فألف شكر للأستاذ على كل شيء، وعذرنا إن قصرنا أو خالفنا...

والشكر موصول إلى اللجنة المناقشة التي حملت عناء قراءة هذه المذكرة

و تجشمت تصويبها وتصحيح أخطائها.

وهذا المقام نقدم الشكر والتحية إلى الأخ قبل الصديق الأستاذ: عبد الباسط طلحة .

مقدمة

مقدمة:

شهد حقل الدراسات الأدبية تطورا ملحوظا في الفترة الأخيرة، وحاولت المقاربات الجديدة إعادة تقديم قراءة أخرى للنصوص الأدبية، وخاصة في مجال الشعر، ولعل الحديث عن شاعر مثل أبي نواس قد شغل القدماء كثيرا، انحصر في دراسة خمرياته والمجون والتجديد، رغم تنبّه الجاحظ إلى فنّ سما به أبو نوّاس إلى آفاق سامقة، ألا وهو فن الطّرديات، ممّا دفعنا إلى طرق هذا الموضوع ومحاولة معالجته في إطار مقاربة جديدة اصطلح عليها بالمشهدية، إلى جانب ارضاء بعض الشغف العلمي المتمثل في الميل الشديد لأدب العصر العباسي.

هذا التنبه الجريء من قبل الجاحظ، وتبلور مفهوم المشهدية انطلاقا مما أغفلته البلاغة التي كانت تنظر للنص الشعري في أطار الصورة؛ التي لم تقدم للنص سوى طابع جاف أغفل الكثير من الرؤى والزوايا المتعددة بتأويلات النص الشعري، وكذا جدة الطرح الذي أتت به المشهدية لارتباطها بالحقول الجديدة كالسينما والفيديو علاوة على الرسم من قبل كل ذلك أفضى بنا إلى طرح مجموعة من الأسئلة أهمها:

ماهي أبرز تمظهرات المشهدية في طرديات أبي نواس؟ لتتفرع عنه تساؤلات أخرى من مثل ما هو فن الطرديات؟ وكيف نشأت؟ وماهي أبرز الحقول التي استمدت منها مقولاتها؟ وكيف تمكّن القراءة المشهدية للنص الشعري استخراج مجموعة من الصور والمشاهد المفتوحة على التأويل؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات تم الإفادة من جهود الباحثين في بلورة مقولات المشهدية وبخاصة ظهور مقاربات الصورة وفن المسرح والسينما وكذا علم السرد وبعض مقولات المنهج البنيوي.

ومنه كان هذا البحث الموسوم بـ" المشهدية في طرديات أبي نواس" الذي حاول إثراء عدة جوانب لعل أهمها: تقديم مقاربة جديدة لجملة من النصوص الشعرية المختارة من قصائد الطرد التي لم يلتفت لها النقاد بحكم تركيزهم على فن الخمريات، والأخرى هي محاولة الانتقال إلى المشهدية المتبلورة من عدة مجالات أخرى، وإخراج الصورة المشهدية من الطابع الأحادي في المعنى الذي كانت تتعامل معه عند نقدها وقراءتها للنصوص الشعرية وكذا تقديم إحاطة عامة لمفهومها وعلاقتها بالمناهج الأخرى، وتقديم قراءة جديدة لفن الطرديات الذي لم ينل العناية اللازمة من قبل النقاد الذين انصرفوا عنه إلى فنون أخرى وكذا تقديم إضاءة بسيطة في ميدان البحث الأكاديمي.

وعليه فقد تشكل البحث وفق الخطة التالية:

مدخل: حمل عنوان أبي نواس وفن الطرديات، تطرق إلى حياة الشاعر وثقافته، ثم فن الطرديات معالجا مفهومها وتطورها في العصرين الجاهلي والاسلامي والأموي، ثم خصائصها في شعر أبي نواس، فصل أول: حمل عنوان المشهدية وضبط المفاهيم، عالج مفهوم المشهدية في اللغة وتطورها في الفنون، المسرح والرسم والسينما، ثم في علم السرد من خلال دراسات الفضاء والزمن والحدث الدرامي ثم في السيميائيات السردية من خلال مقولة العوامل، أما الفصل الثاني: حمل عنوان التلقي المشهدي في طرديات أبي نواس وقد وقف بالتحليل عند مجموعة من العناصر فعالج التأثيث المشهدي من خلال التأثيث المادي(الخارجي) والتأثيث القريب(اللصيق)، ثم عنصر دراسة الأصوات، وبعدها درسنا الزمن الداخلي للطرديات.

ثم عنصر حركية المشهدية من خلال رصد الحركة وأزمنة الفعل وتراكيب الجمل ثم حركية الفعل الدرامي من خلال الوقوف على مجموعة من المشاهد، ثم تقنيات العرض الزمني، إذ تناول زمن المغامرة، الاسترجاع والاستباق، ثم تقديم خلاصة عامة عن المشاهد وأبرزها ظاهرة الاحتفالية.

وقد أفاد هذا البحث من جملة من الدراسات السابقة في هذا المضمار ولعل أهمها:

– حبيب مونسي: في كتابه شعرية المشهد في القرآن الكريم.

– محمد فواز: بنية القصيدة الهذلية في الجاهلية والاسلام، دكتوراه علوم، جامعة قسنطينة، الجزائر.

لا يخلو أي بحث من صعاب أو مشاق تعترض طريقه لعل أبرزها قلة المراجع المتعلقة بالمشهدية؛ بحكم اتكائها على مجموعة من الحقول المعرفية المتداخلة، صعوبة اللّغة لكن ما بجب الإقرار به أن هذه المطبات ولدت عزيمة كبرى في استكمال مسار البحث.

وفي الأخير واجب علينا أن نقدّم كلمة شكر، فهي موجهة للأستاذ المشرف بشير عروس على المجهود الكبير الذي بدله معنا في سبيل أن يرى هذا البحث النور منذ أن كان فكرة إلى أن أصبح بحثا جاهزا.

إلا أن هذا المجهود نراه قاصرا وغير مكتمل فميدان البحث الأدب يبقى مفتوحا على الإضافات وغايتنا أن نبلغ ولو القليل من ملامسة ما تمنيناه، فإن أصبنا فمن الله، وتلك غايتنا وإن أخطئنا فمن أنفسنا، والله نسأل التوفيق والسداد، وهذا البحث مجرد قطرة صُبَّت في بحر العلم الذي لا ينضب.

مدخل

مدخل

أبو نواس وفن الطرديات

1- أبو نواس حياته وثقافته

2- فن الطرديات

3- الطرديات في العصرين الجاهلي والأموي

4- فن الطرديات عند أبي نواس

مدخل:

1 أبو نواس حياته وثقافته:

يعتبر أبو نواس من الذين ملأوا الدنيا وشغلوا الناس، فهو محطة فارقة في الأدب العباسي هذا ما افضى إلى نوع من الجدل حول هذه الشخصية الفذة والمكانة الشعرية المرموقة، إذ يعثر الباحث على تفاوت في تاريخه من قبل النقاد والدارسين وهذا ما نلمسه في مؤلفات عديدة مثل كتاب الأغاني للأصفهاني، والعقاد في حديثه عن نفسية أبي نواس وطه حسين وغيرهم؛ إلا أن مجال البحث يفرض علينا أن نتبع رؤية محددة دون الخوض في تلك الاختلافات.

أ. مولده ونسبه:

" ولد الحسن ابن هاني المعروف بأبي نواس سنة 762م في الأهواز بخرسان من أبوين فارسيين وهو لا يزال طفلا فانتقلت به والدته إلى البصرة وعمره سنتان، فنشأ يتيما في كنف أم شغلتها عنه مطالب العيش واضطرتها إلى أن تجعل من بيتها إلى رواد المتعة، ثم اقترنت برجل من أهل البصرة فأصبح أبو نواس يتيم الأب والأم وكان يعمل في حانوت عطار يبري له أعواد البخور ثم ينتقل بعد عمله إلى المسجد حيث حلقات العلم وحيث احتك بأعظم علماء العصر وأدباءه وأخذ عنهم الشيء الكثير، أتيح له أن يلتقي بوالبة بن الحباب الأسدي وكان شاعرا ماجنا فاصطحبه إلى الكوفة حيث حضر مجالس الشعراء المجّان ثم انتقل إلى البادية مع وقد من بني أسد وأقام فيها سنة قويت خلالها ملكة اللغة العربية عنده، عاد غلى البصرة واتصل بخلف الأحمر الذي أمره أن يحفظ كل القصائد والأراجيز لكبار الشعراء ومند ذلك الحين برزت شخصيته ونضجت عبقريته، فراح ينظم الشعر وحدت أن أحب جارية لآل عبد الوهاب الثقفي تدعى جنان وكتب فيها شعرا رقيقا لكن لم يلقى منها إلا صدودا فكان لهذا الاخفاق أشد الأثر في حياته.

وفي سنة 795 م انتقل إلى بغداد يائسا قلقا فأكب على شرب الخمر وظل يتصل بقصر الخلافة حت اتصل بهارون الرشيد ومدحه ونال منه بعض العطايا، ثم انصرف إلى اللهو والمجون والاسراف، بعد ذلك ترك بغداد إلى مصر، واتصل بأميرها ومدحه بعدها عاد إلى بغداد فاتصل بالأمين وأصبح رفيقه وهكذا عاش أبو نواس في حياة اللهو والخمر إلى أن انحل جسمه وتاب، وتوفي ببغداد سنة 813 م"[1].

ما يميز حياة أبو نواس وشخصيته وفلسفته الخاصة، فقد كان ميالا إلى الغلمان وكان يمقت كل صلة بالمرأة غير أنه تاب في آخر حياته.

ب.ثقافته:

يعتبر أدب أبي نواس مرآة عاكسة لعصره وهذا بفعل جمعه للمتناقضات وفي هذا يقول شوقي ضيف: " لم يكتف أبو نواس بالشعر واللّغة، فقد طلب الفقه والتفسير والحديث حتى قالو عنه أنه كان عالما فقيها عارفا بالأحكام الفقهية، بصيرًا بالاختلاف صاحي حفظ ونظر، ومعرفة بطريق الحديث، و يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه وطلب أيضا علم الكلام عند النظّام وغيره من المتكلمين" [2]، فقد كان على اطلاع كبير على عدة الثقافات مما مكنه من بلورة مذهب شعري متميز فهو إذن كان عالما جيدًا بكل ما له صلة بالثقافة العربية الاسلامية، وهذا لم يمنعه من الاطلاع على الثقافات الأخرى " ولا شك في اتصاله بالثقافة الفارسية واليونانية كان أكثر عمقا، وكان فارسيا الأصل وكان يحسن الفارسية إحسانا بعيدًا... وأيضا لا بد أنه نظر في الفلسفة اليونانية من منطق بحكم تثقفه بعلم الكلام" [3]، مما اتاح له فرصة طرق قضايا مرتبطة بالحياة والوجود.

وهذا الزخم المعرفي جعله متميزا في ما ينظم ف" كان أبو نواس ضليعا في اللّغة راويا للشعر والأخبار...، ولج أبواب الشعر كلها، إلا أنه امتاز من بين كل الشعراء

[1]– حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 696.

[2]– شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر العباس الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 16، 2004، ص 220.

[3]– المرجع نفسه: ص 223.

بفحش مجونه وصراحة قوله وصدقه في تصوير خليقته، ووصفه الخمر وصفا دقيقا وأقل شعره مدائحه وأكثرها في الرشيد والأمين" [1]، فشعره غالبا ما كان يدور في قالب اللهو والمجون، خارجا به عن القواعد التي ألفها العرب في ذلك الزمان، فمن سمات العبقرية الجمع بين جميع المتناقضات كما هو حال صاحبنا .

كما كان" مشهورا بالتنقيح يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيحذف أكثرها ويقتصر على الجيد منها، ولهذا قصر أكثر قصائده وهو على رقته ومجونه: جزل الألفاظ، فخم الأسلوب، كثير الغريب، ولقد ابتدع في الشعر أشياء أنكرها عليه العقلاء وأخذها عنه الشعراء، كاستهتاره في الفجور، واسترساله في المجون ونقله الغزل من أوصاف المؤنث إلى أوصاف المذكر، ولا ريب أن هذه الطريقة التي شرعها هذا الشاعر الماجن كانت جناية عن الأدب ووصمة في تاريخ شعر العرب" [2]، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على قوة وشعرية أبي نواس الفذة.

ولعل أهم ما تميز به أبو نواس هو شعر الطرد" فقد أصبح الطرد معه فن مستقل يودعه أوصافا ما يتوسل به للصيد من حيوان وأدوات وأوصاف مطاردات الوحش البرية وما إلى ذلك، وقد اعتمد فيه بحر الرجز، وواكب المعنى باللّفظ وكان أسلوبه مليئا بالحيوية والتوثب حافلا بالدقة والابداع زاهيا بألوان البديع وأصباغ الخيال "[3].

فهذا الغرض عرف عنده بعدا تصويريا وجماليا خاصا؛ رغم أنه كان معروفا لذى الشعراء الذين سبقوه.

[1]– أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت، د ط، ص 273.

[2]– المرجع نفسه: ص 274.

[3]– حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص 711.

2 فن الطرديات:

1.2. مفهوم الطرديات:

أ. لغة:

ورد تعريف الطرديات في أساس البلاغة "طرد طردَهُ طردًا أبعده ونحاه، وهو شريد طريد ومشرودٌ مطرودٌ، وطرد العدو طريدة وطرائد وهي النعم يغير عليها فيطردها.

ومن المجاز خرج يَطردُ حُمُرَ الوحش أب بصيدها وبيده مِطرَدٌ: رمحٌ قصيرٌ يطعنها به... وقال أبيات في الطرد أي الصيد، وهذه طرديات فلان"[1].

يستفاد من هذا أن كلمة طرد كانت تدل على الشيء المطلوب من طرف ما ثم استعملت مجازًا للدلالة على ما يطلبه الصائد من أنعام وغيرها.

وزاد صاحب اللسان العرب في مادة (طرد) " الطَرْدُ الشَلُ طَرَدَهُ يَطْرُدُ طَرْدًا وطَرَدًا وطِرْدَةً ... والطرِيدُ المَطرودُ من الناس وفي المحكم المَطْرود والأنثى طَرِيدٌ وطَرِيدَةٌ وجمعها طَرَائِدٌ.

والطَرْدُ الابعاد والمُطردةُ في القتال أن يطرد بعضهم بعضا و الفارس يستطرد ليحمل عليه قوته ثم يكر عليه." [2]

من خلال هذه المدلولات نجد أن طرد يكون غالبا محصلة مجهود يقوم به فرد أو مجموعة بغية سعيهم لنيل شيء مادي وقد استعمل هذا اللفظ في الغالب للدلالة على ما يستخلص الصائد أثناء قيامه برحلة صيد، فكل ما يعود به سواء كان حيوانا أو أسرى يطلق عليه لفظ طريدة، لكن ماورد في أساس البلاغة هو دكره انشاد بعض الأبيات في هذا المقام وهو ما يأتي في العنصر الموالي.

---

[1]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (طرد)، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998 م، ص 599.

[2]– محمد بن منظور: لسان العرب، مادة طرد، ج8، تح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق لعبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان،ط3، 1999م، ص ص 140-142.

ب.اصطلاحا:

ينسحب المعنى اللّغوي على المعنى الاصطلاحي فلا نجد تباعدا بينهما فالطرديات أبيات من الشعر أو "فن شعري عرفه الشعراء الجاهليون ونظموه على بحر الرجز لكن حتى نهاية القرن الهجري الأول لم يكن فنا دقيقا ذا أسس إنما كان رجزا ينشده الشاعر حينما يطرد حيوانا ليصطاده " [1]، يستفاد من هذا القول ما يلي:

– كان فن الطرد ينشده الشاعر في شكل أراجيز تناسب البداهة والمبادرة بالقول والمشافهة الآنية لا التحضير المسبق فهو مرتبط بالحياة.

– يكون غرضه الأساسي الإنباء عن حالة الشاعر في وصفه لرحلات الصيد.

فشيوع فن الطرديات كان بسبب ذلك الاستقرار الذي عرفه العصر العباسي إذ كان الأمراء يخرجون للصيد رفقة شعرائهم مما جعل هؤلاء يؤرخون ويحتفلون بهذه الخرجات ومن أبرز من برع في هذا العصر أبو نواس.

والطرد" هو الشعر الذي يقال في الصيد عرف منذ الجاهلية حين كان الشاعر الجاهل يصف مطاردته بجواده للحمار الوحشي أو تتبعه للظبي أو الطائر أو حين يصف صراع ظبي مع حمار وحشي أو ما شابه من أنواع الصراع التي تنشب بين حيوان في الصحراء القاحلة الجرداء التي كانت تحيط به وكان هذا الوصف بطبيعة الحال جزءا من القصيدة التي يكتبها الشاعر الجاهلي في أغراض كثيرة من مدح إلى هجاء إلى نسيب إلى فخر " [2] فهو وصف مجموعة من المشاهد التي يصادفها الشاعر أثناء رحلته في الصحراء وما تقضيه هذه الرحلة من بحث عن المأكل فيذكر موقفه أثناء مطاردته للحيوانات وبالتالي لم يكن فنا مستقلا بذاته في المرحلة الجاهلية، غير أن تطور هذا الفن كان مرده " التأثر بالصيد عند الفرس والروم والترك على السواء فقد عرف بالفعل عن هذه الأمم استخدامها للجوارح من الطير في الصيد مثل الباز والشاهين والعقاب والصقر يدربونها على تتبع

[1]– محمد التوينجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 199–، ص 602.

[2]– محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1963 ص 467.

الحيوان والطير بالإضافة إلى تدريب الكلاب السلوقية وغيرها للاستعانة بها في الصيد "[1] وهذه العناصر المرتبطة برصد سيرورة الحياة جسدت مظاهر عن طبيعة تلك العصور وبينت دورة الحياة فيها.

2.1 الطرديات في العصر الجاهلي والأموي:

ما يلاحظ عموما على هذا الغرض أو الفن أنه: "تطور عن شعر الصيد في العصر الجاهلي حيث نشأ شعر الطرد في ظلال الحياة المترفة التي عرفها العرب عندما غدا المسلمون في بسطة من العيش ومتعة في الأرض وسطوة في الملك، ومرجع ذلك أن هذه الحياة المترفة اللاهية دعت الناس إلى الأخذ بأسباب المتع و الملاهي فكان من أحب هذه المتع إلى أنفسهم هواية الصيد"[2] فكما تمت الإشارة سابقا إلى أن فن الطرد غدته مجموعة من العوامل أبرزها العامل الاجتماعي نتيجة استقرار الحياة المادية للعرب ونزوعهم نحو التمتع بالعودة إلى فضاء الطبيعة الساحر بعيدا عن سطوة القصور وحياة المدينة.

أ. في العصر الجاهلي: الطرد جزء من القصيدة:

سنحاول في هذا العنصر تقديم لمحة موجزة عن هذا الفن في العصر الجاهلي من هذا العصر عند أبرز رواده وأهم خصائصه، ولكن قبل الولوج في الموضوع لا بد من الإشارة إلى أن هذ الفن لم يكن مستقلا قائما بذاته إذ جاء في ثنايا القصائد التي نظموها في أغراض و مواضيع شتى فيقع الشاعر أثناء نظمه وتصويره لبعض ما يجري أمامه أثناء خوض رحلة شاقة تحتم عليه الحصول على بعض الأكل فيصور تلك المشاهد" فمن طبيعة أهل الوبر– إذا أملقوا– أن يعتمدوا في عيشهم على الصيد وأن يتخذوا من الحيوان مادة حياتهم الأولى فيقتاتون بلحمه إذا عضهم الجوع، ويصطلوا بعضمه إذا مسهم البرد ويستنيروا بدهنه إذا أظلم عليهم الليل ويتخذوا من أوباره غطاءً وكساءً ويجعلوا من جلوده بساطا وسقاءً "[3]؛ لأن طابع الحياة في العصر الجاهلي كان يفرض العيش على الصيد فكما هو معلوم أن حياة عدم الاستقرار تفرض هذا النمط من المعيشة.

---

[1]– محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري، ص 468.

[2]– رجاء السيد الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ت، ص 75.

[3]–عبد الرحمان رأفت الباشا: الصيد عند العرب، مؤسسة الرسالة ، القاهرة، مصر ،دط، دت، ص 23.

كما لجأ الجاهليون إلى البحث عن مواطن الحياة " فقط كان صيد الحيوان الشغل الشاغل لكثير منهم فكانوا يدربون الكلاب عليه ويضرونها تضرية حتى تصبح من الجوارح الفاتكة، وفي شعرهم قطع كثيرة تصف المعارك التي كانت تنشب بينها وبين الأتن وحمارها أو البقر وثورها، وفي معلقة لبيد وصف بارع لأتن الوحش ثم البقر الوحشي يتعقبه الرماة بنبلهم لما يئسوا منها مقتلا أرسلوا في إثرها جوارح الكلاب، يقول:

حَتَى إِذَا يَئِسَ الرُمَاةُ وَأَرْسَلُوا غَضْفَا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا

فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَةُ كَالسَمْهَرِيَةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا

لَتَذُودَهُنَ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَهَمَّ مِنَ الحُتُوفِ هَمَامثهَا" [1]

فهذه المقطوعة تصور لنا بدقة متناهية احد مشاهد هذا الصيد التي عاشها الشاعر إذ وصف لنا صراع بقر الوحش مع الرماة ثم مع الكلاب المدربة لهذا الغرض غير أن هذه المقطوعة أتت عرضا في ثنايا القصيدة.

يستفاد من هذا أن التأصيل لفن الطرديات في العصر الجاهلي يستوجب الخوض في حياة العرب والوقوف على قصائدهم التي كانت تتضمن قطعا شعرية تصف لنا بعض المشاهد من حياة الشاعر وهو يجوب الصحاري مدونا كل ما قد يعترضه، ومنه يمكن القول أن فن الطرديات كغرض مستقل لم يعهده العرب في بداياتهم إنَّما كان يأتي على شكل لمحات عابرة تدخل في الاطار العام لتكوين القصيدة الجاهلية.

ب. في العصر الأموي: استقلال الطرديات:

عرف العصر الأموي نوعا من الاستقرار المادي والاجتماعي فاختلفت غاية الصيد في هذا العصر عما كانت عليه في الجاهلية وحتى صدر الاسلام فقد " نشأ شعر الطرد في ظلال الحياة المترفة التي عرفها العرب عندما غدا المسلمون في بسطة من العيش ومتعة في الأرض وسطوة في الملك، ومرجع ذلك أن هذه الحياة المترفة اللاهية دعت الناس إلى الأخذ

[1]– شوقي ضيف: العصر العباسي ، ص 80.

بأسباب المتع والملاهي فكان من أحب هذه المتع الى أنفسهم هواية الصيد " [1]، فالحياة المترفة ابتدأت في هذا العصر، كما ظهر نوع من اللهو البريء المناسب للاستقرار والصيد والقنص.

ولعل النزعة العروبية في العصر الأموي التي انتهجها الحكام الأمويين سياسة، أغنت الأدب كثيرا، ومن جملة ذلك استقلال الرجز بقصائد طوال مال أصحابها إلى غريب اللفظ وإعادة العربية إلى متانتها الجاهلية ومن أبرز الشعراء في هذه الفترة " أبو النجم إذ برز في سماء هذه الحياة الصاخبة فيعاصر عشرة خلفاء من بني أمية أولهم معاوية وآخرهم هشام بن عبد الملك، غير أن باب الطرد وما تضمنه من وصف مشاهد الصحراء وما فيها من إبل وخيل ونعام وأسود وأفاع احتل المقام الأول في شعره " [2]، وبهذا يمكن القول أن من الشعراء من اختص فعلا بهذا الغرض عن موضوعات الشعر الأخرى.

ففي هذا العصر استقل الطرد بقصائد خاصة كانت تنظم على شكل أراجيز ومقطوعات صغيرة وعرف به فئة محدد من الشعراء كانوا مصاحبين للأمراء والملوك يسيرون في ركابهم ويحضرون اللهو معهم ويعايشون ذلك.

3 فن الطرديات عند أبي نواس في العصر العباسي:

يعتبر أبو نواس علامة فارقة في شعر الطرديات فهو " أكثرهم تمثيلا له لما بلغته هواية الصيد في العصر العباسي من رقي وتحضر وقد صدق كاتب دائرة المعارف حين لاحظ أن ديوان أبي نواس هو أدل ديوان في الأدب العربي ينظم باب في الطرد " [3]، فرغم وجود هذا الغرض في العصور السابقة إلا أن أبا نواس برع فيه وجدد دماءه مما جعل أغلب الدارسين يجزمون بتفرده في هذا الفن مثلما برع في فن الخمريات فقد كان " من الذين

[1]– رجاء السيد الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، ص 75.

[2]– المرجع نفسه: ص 76.

[3]– محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري ، ص 470.

يشتركون دائما في رحلات الصيد التي يقوم بها الخليفة وخاصة الأمين وأن هذه الهواية قد صادفت ميلا في نفسه وإلا لما اهتم بوصف الصيد ذلك الاهتمام الذي يبدو لنا في شعره"[1]، فكما هو معلوم فهو شاعر ثورة وتجديد كان ميالا إلى التفرد في كل شيء فوجد الفرصة سانحة ليبرع في هذا الفن.

وقد اختار الطرديات ليعرض قدرته على النظم في هذا الباب واصطنع فيه الغريب تنحصر بواعثه في هذه الرغبة ولا تعبر عن باعث نفساني غير هذا الباعث كما أنه حرص على محاكاة الأعراب في أسلوبه حتى انه اجتنب التصرف في مطالع الأراجيز[2]، فاتخاذه هذا الأسلوب نابع من رغبته في إضافة نوع من الجدة على هذا الغرض دون أن يأتي مخالفا لما عرفه الأقدمون فقد كانت ثورته تنبعث من محاولته قولبة القديم في قالب جديد.

ومما يلاحظه الباحث عن طرديات أبي نواس أنه انتهج فيها أسلوبا زاوج بين ولعه في تقديم الجديد وبراعة في تقديم صورة شعرية تكون متجاوزة للصورة التقليدية حيث كان" مداره على الصورة والحكاية في قصائده الطردية على الإجمال، فإنه وإن صاحب الصيادين على ما يظهر من بعض شعره، لم يؤثر عنه أنه كان يحب الطرد والصيد ذلك الحب الخلاب وإنما نظم فيه ليعرض قدرته على النظم في هذا الباب، فاختار أكثر طردياته من الرجز وهو وزنه التقليدي عند الشعراء العرب، ومن اتقان الغرض أنه كان يخير القوافي الفخمة العسيرة كالطاء والظاظ ومن أمثلتها قوله في وصف كلب:

أنْعتُ كلباً جالَ في رِباطِهِ،

أنْعتُ كلباً جالَ في رِباطِهِ، جَوْلَ مُصابٍ فرّ من أسْعاطهِ

عندَ طبيبٍ خاف من سياطهِ، هِجْنا به، وهاج من نَشاطهِ

كالكوكب الدرّيّ في انخراطِهِ، عند تَهاوي الشّدّ وانبِساطِهِ

[1]– محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري ، ص 470.

[2]–ينظر: المرجع نفسه:470.

يقمّم القائد في حطاطِه، وقدّهِ البيداءَ في اعتباطـهِ "[1]

فحسب هذا الرأي فإن الشاعر لم يكن الصيد يستهويه وإنما كان يريد إثبات براعته في جميع فنون الشعر العربي وأراد من خلالها التفرد في هذا الغرض.

ومما يسجل على هذا الغرض في شعره هو اعتماده غريب الألفاظ " ولولا أن أبا نواس قد حفظ الغريب وأحب أن يعرضه فلم يجد لعرضه بابا غير هذا الباب لما ألح على هذا الباب ينظم فيه ويعيد النظم على السهل والصعب من قوافيه، وقد اجمع مؤرخو الأدب لعصر أبي نواس على سعة علمه بالغريب وأغرق بعضهم في توسعة نصيبه من العلم حتى زعم أنه لم ينظم الشعر إلا بعد أن حفظ ألف أرجوزة، ثم أمره أستاذه خلف الأحمر بنسيانها " [2].

فنحن إذا أمام شاعر ذي موهبة فذة متمكن من علوم اللغة العربية، مقتدرٌ على جميع ألفاظها فليس من السهل أن نجد شاعرًا مقتدرًا على الإلمام بمعاني الألفاظ ودلالاتها وهذا ما مكنه بالفعل ان يكون– دون مبالغة– شاعر الطرد الأول في العصر العباسي.

وبالعودة إلى مشاهد الطرد نجد الشاعر يرفق أراجيزه بوصف الطبيعة " فمع طبيعة الغرض تملي عليه الطبيعة أن ينعي على الأطلال فينعِيها، وتملي عليه أن يحذو حذو الأقدمين فيبالغ في محاكاتهم وينتزع من دِرايته باللغة شملة يدوية" [3].

وتعد الطرديات عنده وإن كانت تتخذ من القالب التقليدي إطارا لها فهي " في أراجيزه ووصفه للصيد وأدواته وجوارحه أكثر تمسكا بالقوالب القديمة، وقد سبقه أبو نخيلة وأضرابه من شعراء العصر الأموي كالشمرذل إلى اتخاذ الرجز أداة لهذا الوصف ومضى في إثره

[1]– عباس محمود العقاد: أبو نواس الحسن ابن هاني، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 132.

[2]– المرجع نفسه: ص 133.

[3]– المرجع نفسه: ص 134.

يحاكيهم في التمسك في هذا القالب وكل ما يتصل به من لفظ غريب وقارن بهذه المحاكاة الشديدة ضروبا من التجديد في المعاني والصور على شاكلة قوله في إحدى طردياته:

كطلعةِ الأشْمطِ من جلبابهِ	لَمّا تَبَدّى الصّبْحُ من حِجابِهِ
كالحبشيّ افترّ عن أنْيابِهِ	وانعدلَ الليلُ إلى مَآبِهِ
ينتَسِفُ المِقْوَدَ من كَلاّبِهِ	هِجْنا بكَلبٍ طالَما هِجْنا بهِ
ومَيْعةٍ تَغْلِب مِنْ شبابِهِ	من صَرَخٍ يغلو ، إذا اغلوْلى بهِ ،
مَتْنا شُجاعٍ لجّ في انْسِيابهِ	كأنّ متنيه لدى انسلابهِ [1]

فالصورة الشعرية في هذه المقطوعة ممتلئة بالتشبيهات والاستعارات التي أضفى عليها طابعا تجديديا حاول من خلاله تقديم الصورة في أبهى وأجل معانيها مبرزا جماليات الوصف لمشاهد الصيد.

ويركز أبو نواس في طردياته على ذكر وسائل الصيد والحيوانات التي كان يعتمد عليها في صيده " فأما الضواري التي استعملها في طردياته فهي الكلب والفهد وقد خص أبو نواس الكلب بالنصيب الأوفر منها، إذ بلغ ما قيل فيه سبعًا وعشرين طردية، أما الفهد فلم يحضا من الشاعر إلا بأرجوزة واحدة ولعل السبب في ذلك حبه وولعه بها"[2] وولعه بالكلاب يعود إلى خاصية الوفاء التي تتميز بها وكذا سرعتها الشديدة في إدراك طريدتها، ومن جهة أخرى يحيلنا هذا إلى قوله تعالى:﴿ **وَمَا عَلَّمْتُمْ مِنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ**﴾ (المائدة الآية04) فالكلاب لها غريزة الصيد لغيرها، ولا تحتاج إلى ترويض شاق عكس الحيوانات الأخرى ومن

[1]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص 229.

[2]– رجاء السيّد الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، ص 246.

ناحية فالجوارح والفهود لم تكن مشهورة عند العرب بل جاءت من عند الأمم الأخرى كالفرس وغيرهم .

كما وصف بعض الآلات المستعملة في الصيد" فله في الحصان أرجوزة واحدة وأخرى في قوس البندق، فوصف حصانه الذي بادر به للصيد بأنه هيكل تام الخلق مكتمل الحسن نسيب حسيب، ذو قوائم كأنها قدت من شجر القعو الصلب وله كاهل قوي وعنق شديد وحافر صلب يجاري به أنداده ويقول في قوس البندق أنها شقت من الأشجار، وحياة الصائد في إبقائها معه فإذا رمى بها حبته من سبيها بما يكفل الطعام والحياة" [1].

فتحدث فيه عن كل الأوصاف الدقيقة بدءًا من خروجه إلى الصيد، مرورا بالوسائل المستعملة فيه وصولا إلى مشهد صراعه مع الطرائد.

وقد ضمّن الشاعر " ميزات معنوية للطرديات إذ حفلت بطائفة كبيرة من المعلومات المتصلة بالحيوانات الصائدة وخاصة كلاب الصيد، كما توحي لنا هذه الطرديات بأن الصيد أصبح غاية تُقصد لذاتها في بعض الأحيان ولم تعد وسيلة للرزق إلا ناذرًا بدليل تركيز الشاعر على وصف ضواريه وجوارحه دون اهتمامه بالطرائد كما رأينا " [2]، ولعل أبرز صفة تميزت بها طردياته هي وحدة الموضوع والتسلسل المنطقي وهي من أكبر الخصائص التي حققها أبو نواس في هذا الغرض.

ذكرنا فيما سبق أن فن الطرديات نظم على شكل أراجيز شعرية" فأراجيزه تعتمد على قافية واحدة ولغته في وصف الصيد شديدة الأسر كثيرة الغريب كلغته في المدح فهذا فن وإن يكن من ملاهي الشاعر، فإن صاحبنا حباه من قوة الإحكام بشيء كثير، ولا يخفى أن الغريب من ميزات الأراجيز، فلم يشأ أن يجاوز هذه التقليد الموروث، فسار على خطة رؤبة

[1]– رجاء السيّد الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي : ص 253.

[2]– المرجع نفسه: ص 257.

بن العجاج وأبيه ولكنه وشى شعره بالصناعة الجميلة وحلاّه بالمعاني الحضارية الجديدة "[1] فميزة هذا الفن هو إلباسه بطابع الحياة الحضرية الجديدة عن طريق بعث الصورة الشعرية في قالب جديد يوازي الحياة العصرية التي يحياها إلى جانب الخلفاء فقد صاغ أبو نواس الطرد في بنية مشهدية تقوم على كل ما يتصل بتأثيث الفضاء داخل النص ورصد حركات كل العناصر الموجودة في مشاهد الصيد وبث الحياة فيها عن طريق تلك اللغة الجذابة التي استعملها وكذا بث الروح في الصورة الشعرية التي اقتمص جزئياتها الدقيقة حتى جعل من القصيدة مشهدا خلابا وهذه الأمور ما كانت لتكون لولا براعة الشاعر في توظيف الأدوات الشعرية واختياره الإيقاع الموسيقي الملائم حتى يجعل من قصائده سهلة الحفظ ويخلد بها حقبة مهمة من تاريخ الخلفاء والأمراء الذين صاحبهم في نزواتهم وخرجاتهم، وتجدر الاشارة إضافة إلى ما تقدم ذكره عن بعض الطرديات التي صورها الشاعر باعتماده الكلاب المدربة ما هي إلا جزء من فن الطرديات فنجد كذلك اعتماد الصياد على الفخاخ والصقور المدربة والتي سنمثل لها في الفصل الثاني، كما يمكن الوقوف على ملاحظة مهمة تتمثل في إغفال الدارسين لهذا الفن عند أبي نواس وانشغالهم بخمرياته، ومجونه مما أغفل دراسة حقبة مهمّة من حياة الشاعر وشعره وبالأخص أنها كانت تؤرخ لفترة من تاريخ الحضارة العباسية، فمعظم ما صاغه الشاعر من طرديات كانت في ظل اتصاله ببعض الخلفاء العباسيين وبعض رجال الحكم وذوي النفوذ.

ويمكن إضافة إلى ما سبق" أن شعر الطرد فيه تجديد من ناحية استقصائه صنف الكلاب بينما كان الأقدمون يلمون بها إلماما ووصف ديوك الهند وغيرها مما لم يعرفه القدماء من قبل"[2]، والتركيز على هذا الحيوان بالضبط راجع كما تمت الإشارة إلى طبيعته وقربه من الإنسان أكثر من غيره من المخلوقات الأخرى.

[1]– بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار الجديد، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص 87.

[2]– محمد مصطفى هدّارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري ،ص 472.

ومما لا شك فيه أن أبا نواس" قد جدد في شعر الطرد وجعله بابا في ديوان الشعر العربي ولكن هذا التجديد كان في إطار التقليد الموروث في هذا الفن نزولا على ما تفرضه طبيعة الموضوع وبيئته كما سبقت الإشارة"[1]؛ إذن فقد اسهمت البيئة العباسية بكل مظاهرها الحضارية في تقديم خصائص مميزة انعكست على فن الطرديات إذ اكتمل هذا الفن مع شاعر بارع ومجدد هو أبو نواس الذي انطلق في بلورة تجربته الشعرية من خلال اتباع الأقدمين في القالب مع إضفاء ثورة وتجديد بما يلائم طبيعة الموضوع ودور البيئة لتوجيهه، انطلاقا من المنزلة الرفيعة له، وكذا معايشته لكل اللحظات التي ذكر فيه طردياته.

[1]- محمد مصطفى هدّارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري: ص 473.

الفصل الأول

الفصل الأول

المشهدية وضبط المفاهيم

1- مفهوم المشهدية

2- من الصورة إلى المشهدية

3- نشأة المشهدية

1. مفهوم المشهدية:

أ. لغة:

ورد في القاموس المحيط باب " الدال " فصل " الشين والصاد" الشَّهادةُ: خبرٌ قاطعٌ وشَهِدَهُ كالسّمع، شُهُودًا: حَضَرَهُ، فهو الشاهِدُ، شُهُودُ وشُهْدٌ..وشاهَدَهُ: عَاينَهُ... والمشْهَدُ والمشْهَدَةُ والمشهُدَةُ: مَحْضَرُ النّاسِ"[1].

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ لفظة مشهد وهي كما تبدو الإخبار أو الإعلام والمعاينة التي يستوجب الحضور بمعنى أن المشاهد يقوم بنقل ما رءاه إلى غيره عن طريق الأخبار وبالتالي تكون هناك عملية تواصلية عن طريق اللغة.

ب. اصطلاحا:

المشهد كان في أصله مستمدا من ظهور فن المسرح وهذا ما يذهب إليه صاحب المعجم الأدبي" فهو في المأساة الإغريقية حوار مسرحي يدوم وقتا معينا ويجري في فترة زمنية، بين نشيدين تقوم بها الجوقة ولذلك زعم بعض المنظرين الإتباعيين الكلاسيكيين أن المشهد هو ما نسميه الفصل أو هو أهم ما يتم في الفصل من أحداث"[2] .

أهم ما يمكن الوقوف عليه في هذا التعريف أن المشهد مبني على الحوار ومتصل بالزمان والمكان داخل أحداث معينة تحركها شخصيات.

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، باب الدال، فصل الشين والصاد، ج1، ص 303.

[2]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 251.

ويمكنك ذلك القول بأنه:" حدث إضافي متصل بالحدث الأساسي أو هو جزء من المسرحية يكون عدد منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدل في حضور الأشخاص الدين على المسرح"[1].

فهو إذن قد يكون جزءا من حدث عام يصور بواسطة مجموعة من الآليات ما يجري داخل ذلك المشهد.

ومن ناحية أخرى نعثر على تعريف لا يقصره على فن المسرح دون غيره فهو يفتحه على بعض الأنواع الأخرى، فإلى جانب" كل ما يعرض في المسرحية في مدة زمنية محدودة ويكون الجزء منها كالمقطع من القصة، واستخدم كذلك مشهدا في الرواية فهو عبارة عن حدث متصل بالحدث الأصلي ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات أو بدخول أحدها أو خروجها"[2].

فدلالة هذا المصطلح في جل المعاجم الأدبية استمد أساسا من فن المسرحية ثم انتقل كإجراء جديد لمقاربة النصوص الأدبية بفعل ظهور المنهج السيميائي وقد ظهر الاهتمام بالمشهد في الدراسات السردية للرواية باعتباره" أحد سرعات السرد فهو إلى الثغرة ellipsis، أو الوقفة pause، والتمطيط(االتمديد) stretch، والتخلص summary، أحد سرعات الرئيسية عندما يكون تعادل بين المقطع السردي والمروي(narrated) الذي يمثله هذا المقطع كما الحوار مثلا عندما يكون زمن الخطاب discoure time معادلا لزمن القصة، story time، تكون أمام مشهد"[3] ، هذه الهجرة الاصطلاحية هي التي تكفل منهجيا بحث المشهدية في الشعر.

[1]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي،251.

[2]– محمد التوينجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ص 794.

[3]– جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 173.

فزمن القصة هو ما حدث فعلا وزمن الخطاب هو طريقة أحداث القصة وهما يفترضان أن يسبقا أحدهما الآخر، ولكن عندما يتساويان نحصل على مشهد، أمّا على صعيد آخر فقد نعثر على مفهوم المشهدية مرتبطا بالصورة الدرامية.

2.من الصورة إلى المشهدية:

اهتمت البلاغة العربية القديمة بكيفية تشكل الصورة الشعرية والأدبية اهتماما بالغا فقد ركز جل النقاد القدماء والمحدثين على دراسة خصائصها ومرتكزاتها الفنية والجمالية، ودورها في عملية التشكيل الشعري.

ولعل الصورة الشعرية" من أعقد المصطلحات الأدبية والنقدية لأنه حديث نسبيا إذ ترجم من الكلمة الفرنسية(image)، ولأنّ العرب في العصر الحديث لم يتفقوا على تعريفا شافيا، لأن كل واحد منهم يعطيها مفهوما يختلف عن الآخر، وذلك نتيجة تأثير هؤلاء النقا النقاد بالمدارس الغربية المختلفة والمذاهب النقدية العديدة"[1]، وهذا الالتباس هو ماساهم في بقاء الصورة كإجراء نقدي في مقاربة النص الأدبي تتقوقع على ذاتها، ولا تغني النص بدلالات جديدة. وهناك من يعرف الصورة بـ" أنها استحضار مشهد من الطبيعة أو من حقيقة الإنسان، إنها إجمالا ربط الاهتزازات العاطفية التي يريد الفنان أن يولدّها في محاولة لمنافسة الأشياء، وهي نداء إلى العالم من أجل الإحساس الخاص"[2]، وهذا يتوقف على قدرة المبدع وكفاءة المتلقي، في منحها ذاك البعد الجمالي بفعل تأويلاته المختلفة.

وهناك من يعرفها بـ" أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه شكلا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع

[1]– محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائر بين 1954– 1962 نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2009، ص 236.

[2]– محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث –خصائصه واتجاهاته الفنية–، 1925– 1975 ، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 422.

الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[1] لكن هذا التعريف حسب رأينا لا يخرج عن إطار مطابقة الواقع بالمتخيّل، بكيفية متناسقة تجعل كلا منها شيئا واحد، الآخر موجود في الواقع والوجه الثاني مندرج في المثال.

فالصورة من هذا المنظور هي من يكسب المشهد المعبر عنه صفته الفنية والجمالية ويحاول خلق نوع من المطابقة بين العالم المادي المحسوس والعالم الأدبي الجمالي.

وتتوسل الصورة اللغة فهي" تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة تبدأ من العالم المحسوس، أغلبها مستمد من الحواس إلى جانب الصورة النفسية والعقلية، ويدخل في تكوينها الجانب البلاغي من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان، تنطلق من الألفاظ التي تكونها لتستقر إلى المعاني الإيحائية التي قصدها مؤلفها"[2]، ومن هنا يبدو أن الصورة لا يمكن أن تخضع للتجديد، وذلك لأن كل عمل أدبي لا يعدو أن يكون برمته تصويرًا بواسطة اللغة.

ولأن معطيات البحث تحاول إخراج مفهوم الصورة من ذلك التقوقع سنحاول الوقوف على ماهيتها في المدونة البلاغية والنقدية القديمة.

تكلم النقاد والبلاغيون القدامى عن الصورة على أساس أنّها المجاز والاستعارة والتشبيه، وهذا ما لا نلاحظه على تعريفاتهم لها، وقد قرنوها في الغالب بالجانب الشعري، إذ يعرفها عبد الرحمان بن خلدون أثناء حديثه عن الشعر بقوله:" هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف"[3]، أما ابن رشيق القيرواني فإنه يكتفي بإضافة التشبيه:" الشعر ما

[1]– محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 422.

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر الجاهلي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 2001 ص 789.

[3]– عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، تح، خليل شحادة، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2001، ص 789.

اشتمل على المثل السائر والاستعارة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنه لقائله فضل الوزن"[1] فالصورة من هذا المنظور لا تخرج عن الاستعارات والتشبيهات أو الأوصاف الرائعة المطابقة للواقع للدلالة على التعبير الحسي، وبالتالي ضيقت مفهومها لتجعله من منظور أحادي لا يقدم للنص سوى بعض الجمالية، وبالتالي لا يخرجه إلى ظاهرة الرؤية العامة، التي تجعل القارئ لينسج في ذهنه تلك الأفعال والحركات الافتراضية التي تحرك مشاهد الحدث.

وتعد محاولة عبد القاهر الجرجاني فريدة من نوعها في مفهوم الصورة، إذ جعلها نابضة بالحركة" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير الصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منها الخاتم أو السوار، فكما أن محالا إذا أنت حاولت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة"[2].

فهي عنده الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أو مجازية فهو عندما يستعمل مصطلح الخاتم هو الشكل أو الصورة التي شُكّلت من تلك المعاني، والفضة هي المعاني، ومعرفة جودة العمل تكون بالنظر إلى مادته الخاتم، وبالتالي النظر في قدرة المبدع على تقديم الحدث في مشاهد ملائمة وهذا طبعا بواسطة اللغة.

كما يقول في كتابه الآخر: أساس البلاغة:" الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أَتَمُ. والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحدق لمصوّرها أوجب"[3].

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، سوريا، ط 5، 1981، ص 122.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد شاكر، مكتبة الخانجي ،القاهرة، مصر، ط 5، 2004، ص 254.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: أساس البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان، د ط، ط 1998، ص 127.

لكن هذا التعريف يحدث عن طبيعة التشكُّل التصويري في النص، ومدى التئام أجزاء النظم، دون إعطاء أهمية إلى مفهوم التخيل ودوره في تحريك الصورة في ذهن المتلقي، أو الوقوف على طريقة إنجازها، وعلاقات ذلك بعمليات الإدراك الذهني.

ولعل من بين النقاد الذي التفت قليلا إلى الواقع المحسوس الناتج عن تشكيل الصورة في النص الأدبي، ومحاولة جعلها قريبة من نفسية المتلقي ودوره في تحريكها، هو الناقد: ابن الأثير فيقول:" فالتجسيم إلباس المعنويات صور المحسوسات، والتشخيص منح الصفة الانسانية لما هو ليس كذلك، وإظهارها في ثوب المحسوسات وذلك بتشخيص الجمادات"[1]. فالصورة عنده بمعنى بث الحياة في الكائن المجمّد داخل النص، أي إعطاءه نوع من الحركية.

وإجمالا يمكن القول أن الصورة قد فهمت عند القدماء على أنها:" لون من ألوان الزخرف المحلي، ووجه الشعراء جل اهتمامهم إلى البحث عن الجمال الشكلي والزينة، ولم يتوصلوا إلى فهم قيمة الاستعارة في خدمة الصورة الكلية ونقل المعنى المراد وزيادة الاحساس بالصورة كما أنّ هذا الاتجاه حد من انطلاقة الشعر واوقف المد العاطفي لدى الشعراء وصرفهم إلى المظهر الخارجي، فغفلوا عن التعمق بواطن الأشياء"[2]، وبالتالي فإن البلاغيين لم يستغلُّوا معطيات البلاغة كما هي، فبقيت جل الأعمال المدروسة تدور في مدى تمكن الشاعر من التشبيهات والاستعارات، مما أسهم في تغييب حركية الحدث أو المشهد داخل النص، وبالتالي كانت نظرة البلاغة تجاه هذه المعطيات قاصرة، وبقت تدور في البحث عن المعنى.

[1]– عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط 2002، ص 254.

[2]– محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين، ص 329.

غير أنّ هناك ناقدا كبيرا عالج موضوعا مهما في البلاغة العربية ظل مغيبا لفترة طويلة في حقل الدراسات السابقة، وهو مفهوم "التخييل" الذي له دور مميز في تحريك الصورة داخل العمل الإبداعي، وإعطائها قيمة كلية تتجه بها نحو المشهدية. حيث قام بنسخ هذا المفهوم من قراءته الجيدة للمحاكاة عند "أرسطو".

فهو يعتبر " التخييل خصيصة جوهرية في الأقاويل الشعرية، ومقوما أساسا من مقومات هذه الصناعة، إذ به تقوم وتعتبر لأن مجال الشعر هو الكلام المخيل الذي تدعن له النفس، اي الكلام الذي ينفعل له المتلقي انفعالا نفسيا لا عقليا"[1]، وبالتالي فقد أعطى ابعادا كبرى لفعل التخيل لدى المبدع، والفعل الثاني الذي ينتج بُعدًا تخيليا آخر من لدن المتلقي الذي يجسد الصور المبثوثة أمامه في شكل مشاهد نابضة بالحركة والديمومة.

والمُخيّل عند حازم هو عبارة عن" هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط الأمور، أو تنقبض لأمور من غير روية وفكر واختيار بالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري"[2] وهذا الأمر يحصل نتيجة ردة فعل المتلقي بواسطة البعد الدلالي الذي يمنحه النص، فوظيفة المتلقي" تتمثل من لفظ الشاعر المُختل أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، او تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3]، وهذا أمر رده إلى الدور الحركي الذي أناطه حازم بالصورة التي تشكل في الأخير مشهدا متكاملا يخرجها من طابع التقوقع والانكفاء على الذات أوقعتها فيها البلاغة القديمة.

[1]– مصطفى الغرافي: الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدباء، الكويت، ع1، المجلد 40، سبتمبر 2011، ص 263.

[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط3، 1986، ص 86.

[3]– المصدر نفسه: ص 89.

كما يستعين" التخييل بمقومات لفظية ووزنية وأسلوبية من أجل تقديم أمور لها علاقة بالأغراض الانسانية، مما يؤثر في المتلقي ويدفعه إلى الاستجابة للمقاصد التي يُضَمِّنُهَا الشاعر نصه، وهو ما يجعل المقوّمات الشعرية تتحول من مجرد مسموعات إلى وسائل تخييلية تحيل على المعاني المتصلة بالجانب الإنساني، وتخيلها إلى المتلقي الذي يتأثر بها وينفعل لها وهو أمر لا يمكن تحقيقه باللغة العادية أو الاعتباطية الدلالية"[1]، مما يسهم في فتح نوافذ جديدة للنص، وإعطائه طابعا مشهديا كليا، ينقله من حالة السكون إلى حالة الحركة والتطور بفعل عملية الإدراك التي يقوم بها المتلقي، مما يسهم في الأخير في جعله شريكا في العملية الإبداعية عن طريق تكملته للمعنى الغائب غير المصرح به.

وقد التفت الناقد: جابر عصفور" إلى دور التخييل في تحريك الصورة وإخراجها من طابعها الجامد، من خلال وقوفه على مفهوم الخيال، فيقول" الخيال هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه وجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[2]، فهذا المفهوم العام للخيال هو ما ساهم في دفع الصورة نحو بعد جديد جعل منها حدثا متعدد الزوايا والرؤى عكس ما كانت عليه في البلاغة القديمة.

والنظرة الحداثية للصورة هي ما دفعت إلى ظهور المشهدية كإجراء بديل لدفع الصورة نحو نموذج أخر كما يذكر جابر عصفور في نهاية كتابه إذ يقول:" ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز أو حقيقة، أو رغبة أو إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوصل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن

[1]– مصطفى الغرافي: الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

[2]– جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 13.

له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة"[1] ومن هذا المنطلق اهتمت المشهدية بهذا الفهم الجديد للصورة، وقامت باستغلاله في مقاربتها للنصوص الشعرية، متنقلة بها إلى مفهوم أوسع وأعم.

ومن النقاد المحدثين الذين أعطوا بعدا آخر للصورة، نجد الناقد عبد القادر الرباعي إذ جعل" الصورة في المفهوم الفني هي هيئة تثيرها الكلمات في الذهن شريطة أن تكون الهيئة معبّرة وموحية في آن واحد"[2]، وهذا بواسطة اللغة التي تحرك مجرى الحدث، وتحاول استنطاقه بفعل قوة المتخيل عند القارئ.

ولأن الصورة تتوسل اللغة لإضفاء نوع من الحيوية فهي" تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[3]

فالمشاهد المقدمة هي نتاج تلاقح الخيال والعالم المحسوس، والقدرة والبراعة التقنية لدى المبدع وحدها كفيلة بتحريك الصور وجعلها مشاهد نابضة بالحياة تخضع لزمان معين وتجري في فضاء خاص.

وعلى العموم يمكن القول أن الانتقال بالصورة نحو معنى أوسع وآفاق أرحب كان بفعل المفاهيم الجديدة المقدمة حولها فهي" شكل فني تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، يعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالات والتراكيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس و غيرها من وسائل التعبير الفني"[4].

---

[1]– جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي والبلاغي، ص 383.

[2]– عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، ع 464، 1979، ص 42.

[3]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي،ص30.

[4]– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1993، ص 161.

وكل ذلك يسهم في بث الحيوية في الصورة المشهدية التي يقدمها النص، وذلك بالاعتماد على نوع جديد من الأدوات الاجرائية المستمدة من بعض المناهج الحداثية كعلم السرديات والسميائيات وغيرها.

وبفعل هذه الآليات الجديدة التي اعتمدها المحدثون في القراءة، اكتسبت وظيفة جديدة انطلاقا من قوة اللغة" وهي الصياغة اللفظية التي يقدم فيها الكاتب أو الأديب فكرته ويصور تجربته مع حرية التحليق الخيالي والعاطفي وأن يترك في النفس انطباعا جميلا مبهما أشبه بما يتركه منظر من مناظر الوجود الرائعة في نفس الانسان بشحناتها العاطفية وإيحاءاتها النفسية اللتان تبعثان على المتعة والاحساس بالجمال"[1]، فهذا التصور المشهدي الذي ينتج ما هو في حقيقة الأمر إلا انعكاس لتلك البرامج التي يقدمها النص، وما ينسبه القارئ من برامج افتراضية تجعله وكأنه يعيش تلك اللحظة، فالخطاب الشعري يستهدف بالدرجة الأولى الحاسة الجمالية للمتلقي.

ومن هنا يمكن القول أن مفهوم الصورة قد انتقل بفعل مجموعة من الآليات_ الآنفة الذكر_ إلى طور وإجراء جديد هو المشهدية بفعل قراءة ما أغفلته الدراسات البلاغية" فالقدماء يعتمدون على المشابهة عموما والمنطقية العقلية، بينما يعتمد المحدثون على الإثارة والدهشة أو ما تتركه الصورة في النفس والشعور، وهم لا يعتمدون على المشابهة إذ يمكن أن تكون الصورة من فقرة، أو كلمة مشعة"[2].

كما أن القدماء كانوا يرون" الصورة وسيلة من وسائل التزيين وضربا من ضروب الإيضاح العقلي والتحسين اللفظي، بينما يرفض المحدثون هذا، ويشترطون الحرية التامة "عاطفة وخيالا وتركيبا وفكرا"[3]، فمن خلال تحول الصورة إلى مشهد يتمكن القارئ من النفاد

[1]– محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين، ص 240.

[2]– المرجع نفسه: ص240.

[3]– المرجع نفسه: ص 241.

إلى أغوار البنية النصية، وإعطائها بعد آخر لا يقف عند حدود البعد الجمالي الذي تطرفت البلاغة العربية القديمة في التنظير له وجعله إطارا وقالبا لابد من الاعتناء به وعدم الخروج عليه.

لقد فتحت تنظيرات الصورة(القديمة والحديثة) المجال واسعا أمام المشهدية، وأضافت إليها قدرات وآليات جديدة، مما منحها حرية الحركة وتجسيم المحسوسات، وأنست الطبيعة واستنطاق الجماد، وقدمت لها بناءً جديدا، و رؤية خاصة و قدرة فائقة على التمثيل، كما اضافت اليها طابعا خاصا ، بفعل اخراجها من جو التقعقر والانكفاء على الذات بسبب عجز الاليات القديمة على قراءة النصوص خارج اطارها الثقافي فالتصقت الصورة بالمعنى و غُيب المتلقي عن العملية الإبداعية، إلى أن جاءت المشهدية لتفتح له آفاق النص، وتجعل له مكانة مهمة في اكتمال بنائه.

فاصبح المشهد الفني يتكون من مجموعة من الصور وأصبح النص لا يقدم صورة معينة لحدث محدد، إنما أضحى مجموعة من المشاهد، تدور حول بؤرة دلالية تشكل نواة النص لتتفرغ بعدها مجموعة من الأنظمة العاملية الموجودة أو الافتراضية المسكوت عنها والتي يمكن الكشف عنها بواسطة قوة التخييل الذي يتوسم اللغة في بلوغ مقاصده.

3- نشأة المشهدية و تطورها:

بعد أن تم التطرق في العنصر السابق إلى تحول مفهوم الصورة من الدراسات البلاغية _التي عملت على دراسة جانب واحد فيها _الى مفهوم أعم وأوسع، هو مفهوم المشهدية التي فرضت نفسها كإجراء جديد ينطلق من مواطن قصور البلاغة القديمة ولكن مفهوم المشهدية بقدر اعتماده على مفهوم الصورة ،اعتمد كذلك في بلورة مقولاته على بعض المحاولات الأخرى، و التي حسب رأينا تكمل في الفنون: كالمسرح والرسم والسينما والتي أتاحت نوعا من الحرية حتى يحاكونها في بلورة هذا الإجراء، كما ساهمت التنظيرات

الخاصة بعلم السرد في إثراء المشهدية بمقومات مكنتها من الوصول الى عمق النصوص المدروسة فارتأينا أن نقدم أبرز هذه المراحل التي ساهمت في ظهور المشهدية كآلية جديدة في مقاربة النصوص الأدبية.

1.3 في الفنون:

1.1.3 المشهد في المسرح:

ارتبط المسرح في ظهوره بالشعائر الدينية أو الوثنية التي كانت تمجد الآلهة وفق طقوس احتفالية تتجلى في مجموعة من المشاهد التي يمثلها على ركح معين، وتتمثل وظيفته في نقل صورة" تقدم لنا التنبيه في عالم غالبا ما يكون مهددًا لنا بأشكال عدة من الملل وبشكل مريع، فالبشر كائنات محبة للاستطلاع كما يوجد لدينا توق ما للجدة والخبرة ولو من أجل الحفاظ على عقولنا في حالة معينة من النشاط والأشغال"[1].

فالمشاهد التي يقدمها المسرح عبارة عن نمذجة للحياة أي وضع جزء معين لواقع معاش وإعادة بلورته من جديد وفق مجموعة من التقنيات وتقديمها في شكل مشاهد تحرك الحاسة الجمالية لدى المتلقي.

ولعل أول من اشتغل على فن المسرح ونظّر له هو الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي عدل رأي أستاذه أفلاطون في المحاكاة فهي" لاتقف عند ما هو خارجي واقعي بل زاد على ذلك حيث أعطاها مفهوم الممكن والمحتمل؛ فالمحاكاة عنده تكمل ما هو ناقص في الطبيعة أو هي محاكاة أفعال الناس الممكنة الوقوع أو المحتمل وقوعها حتى تصبح الحياة أكثر جمالا بعد تدخل الفنان بخياله الفني"[2].

[1]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 102.

[2]– شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 1985، ص 34.

فمن طبيعة الفن المسرحي أنه يعيد بلورة بعض الوقائع ويجسدها بفعل ممثلين مع إضفاء سمة خيالية، وهذا المشهد الذي يقدم حركيا بفعل الوظيفة التي تؤديها الشخصية أو الممثل فينتج لدينا مصطلح الفعل الدرامي الذي يكون" مُحَصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة بأنه انتقال من وضع لآخر من بداية المسرحية إلى نهايتها لأنه انتقال من وضع لآخر من بداية المسرحية لنهايتها"[1].

فالدراما تقوم أساسا على الحركة أي فعل الانتقال من وضع إلى وضع آخر مما يسهم في خلق صورة حركية أو صورة مشهدية كما تذهب إليها الدراسات المعاصرة.

فيصبح المشهد في" سيرورة يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من بداية إلى نهاية، كذلك فإن ديناميكية الفعل الدرامي تتجلى عمليا في تغيير استراتيجية المواقع عند القوى الفاعلة أو في الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آخر"[2].

وهذا ما تبلور أكثر مع ظهور طرائق تحليل الخطاب السردي وبخاصة سيميائيات المسرح فهي تنظر للفعل من وجهة كونه علامة" تتكون من دال ومدلول– كما حددها دي سوسير– فالعرض دال ومدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور، فالنص علامة كبرى تتلاحم عناصره وتتوحد لتشكل معناه كما أنّ للجمهور دورا كبيرا في تشكيل دلالته"[3].

[1]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص 341.

[2]–المرجع نفسه: ص 342.

[3]– فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص 103.

يصبح المشهد المسرحي من جهة نظر السيمياء علامة تفهم من خلال إدراك الجمهور بفعل قوة التخيل عند كل فرد وتتحد بذلك طبيعته حسب الافتراض السبق الذي يتشكل في وعي المتلقي بفعل ما يملكه من ميكانيزمات تأهله ليضع في عقله برامج مشهدية افتراضية.

2.13. في فن الرسم:

ارتبط المشهد في فن الرسم بمفهوم الصورة ارتباطا وثيقا فهي من المصطلحات المعاصرة التي أولاها الباحثون عناية فائقة" فهي سلعة وموقع للإبداع في الوقت نفسه يمكن استهلاكها والعمل عليها في دورة واحدة كمادة خام ونتاج قابل إلى حد وصفها بأنها خطاب متكامل غير قابل للتجزئة، وإنها تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون ولكنها لا تحوله ولا تبدله"[1].

فاللوحة تقدم لنا زاوية من مشهد تحاول من خلاله اختزال أكبر قدر ممكن من الواقع الذي تمثله أو تجسده، لكنها تعالجه من منظور واحد والمتلقي هو من يمنح الدلالة لتلك الصورة.

وبالتالي يمكن التعامل مع هذه الصورة المرسومة كنص مفتوح الدلالات التي تنشط عن طريق ما يمنحه الشخص من تأويلات افتراضية للمشهد المجسد فهي كما يذهب سعيد بنكراد" لها مداخلها ومخارجها وأنماط وجودها وأنماط تأويلها، وإنها نص ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة"[2].

[1]– طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: الغانمي، المنظمة العربية للترجمة بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 443.

[2]– سعيد بنكراد : سيميائيات الصورة الاشهارية، الاشهار والتمثيلات الثقافية، إفريقيا الشرق الأوسط للنشر، المغرب، ط 2، 2006، ص 31.

فالصورة المرسومة تنتج مجموعة من المشاهد فهي إذن نص كغيره من النصوص الأخرى التي تتشكل دلاليا وفق طبيعة التأويل الممنوح لها.

هذا ما يمكن أن يقال عن الصورة إجمالا أمّا إذا عدنا بها إلى أصلها فإننا نقع على ارتباطها بفن الرسم" فهو ضارب في جدور التاريخ ذلك أن الإنسان الأول اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش صوره في الكهوف والصخور، وكذلك فعل الفراعنة، إذ يقال أن رسوماتهم كانت أداة تعبيرهم بدل الكلمات كما انه وسيلة من وسائل التنفيس عن النفس إضافة إلى الأدب والموسيقى، إنه تعبير رمزي غير واضح المعالم وكالعادة فقط اقتحمت السيميائيات هذا الميدان الجمالي محللة إياه، ومستخلصة مختلف الدلالات والتأويلات الممكنة"[1].

فقد استعمل الإنسان تلك الرسومات عما يكتنز وجدتنه من خلجات أو مناظر أو مشاهد كان يعيشها فوجد أن أبسط الطرق لنقلها هو الرسم.

فبالعودة إلى مرجع تلك اللوحات نجد أنها" تعود إلى الواقع المادي المحسوس وخيال الفنان ووجدانه والأكيد أن الفنان في ذات الوقت يستند إلى مراجع ثقافية تعلمها واحتك بها واستقرت في نفسه"[2].

فلم يجد إلا الريشة والقماش خير وسيلة ينقل بها تجاربه ورؤيته للواقع المادي فأراد بذلك بعث علامة أو رسالة تحمل معان كثيرة" فالعمل الفني عبارة عن علامة وليس شرطا أن يساوي حالة صاحبه النفسية أو مدركات المتلقين إنه موضوع جمالي كامل داخل الوعي الجمالي يقوم مقام الرمز الخارجي بالنسبة لهذا الموضوع غير المحسوس"[3].

---

[1]– فيصل الأحمر : معجم السميائيات ، ص 118.

[2]– المرجع نفسه: ص 118.

[3]– جان موكاروفيسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، تر: خليل الجر، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997، ص 291.

فالفنان يقتنص مشهدا معينا ويصوره ويترك للمتلقي فرصة المشاركة في اكتشاف ما ترمز إليه اللوحة.

بعدها ظهر التصوير الفوتوغرافي وبقي لفترة طويلة مرتبطا بفن الرسم، فأخذت الصورة بعدا آخر، فأضحت" صورة من نوع آخر لكونها تمتاز بالتحميص وسحب الصورة الذي يمكنه من تغيير الدلالة(الخداع الممكن، التأطير الناقص، الانعكاس، جودة الورق) وذلك كله بفضل آلة التصوير وأصبح إنتاج رسم الصور أسرع من رسم لوحة زيتية بفضل تطور التكنولوجيا في الصور الفوتوغرافية فغزت معظم وسائل الإعلام من صحافة وموضة وإعلام إشهار وغيرها"[1].

فهذا النمط من الصور يعتمد على نقل الوقائع المرئية انطلاقا من مجموعة من الوسائط التي تشكل في الذهن شبكة مشهدية وتحاول الاقتراب من الصورة الطبيعية المجسدة كما تستعمل فيها آلة التصوير الفوتوغرافي دورا مهما كما يلعب الورق المستعمل دورا أساسيا في إضفاء ذلك البعد الجمالي للصورة، غير أن هذا الطابع من الصور رغم ما يقدمه من مشاهد تطابق الواقع إلا أنه يظل يحمل طابعا تسجيليا مما يقلص عملية التأويل عكس الصورة المرتبطة بالرسم.

ثم تطور مفهوم الصورة مع ظهور تقنية الفيديو، وأصبحت الصورة تقدم مجموعة من المشاهد وفق بعض التقنيات السنيمائية.

[1]– فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، ص 120.

3.1.3. في السنيما:

تبلور مفهوم المشهد في السنيما بفعل ظهور هذا الفن في مطلع القرن 20 فقد أصبح الإنسان" تواجهه على نحو كاسح باختصار غامض لمجتمع تهيمن عليه آثار وسائل الإعلام الإلكترونية لا سيما الأفلام والتلفاز، " التي غالبا ما تضم معها طغيان ثقافة المستهلك/المشاهير ويتم فيها تحييد الأفراد سياسيا من خلال اختزاله إلى مكانة المشاهد الدائم وقد كان استعمال مصطلح المشهد إلى أواخر الستينيات"[1]، فقد أضحت الصورة عبارة عن تجسيد لوقائع متحركة أكبر من كونها صورة فوتوغرافية جامدة.

وأضحى المشهد في السينما يؤدي دورا جديدا باعتباره نابعا من نظرية الأفلام ومتطورا في الآن نفسه عن تاريخ الفن" فقد جعله المؤرخ طوماس جون كلارك جزءا مركزيا من تحليله المهم للحداثة البصرية في فرنسا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي فهو عبارة عن رسم للحياة الحديثة"[2].

لقد ذُكِر سابقا أن الصورة هي أساس الفنون الجميلة بصفة عامة وفن الفلم بصفة خاصة" إذ تعد في الأخير(الفلم) الوحدة الأساسية في بناء العمل الدرامي بمعنى أنها البنية الأولية للعمل السينماتوغرافي ولكون العمل الفني عبارة عن مجموعة من الصور أي البنى فإنها سوف تتداخل فيما بينها لتتسق ضمن سياق يشبه نظام العقل"[3]، إذن فالمشهد في الفلم يتشكل من مجموعة من البنى التصويرية التي تختار ضمن سياق مجدد وتندمج في بعضها بواسطة مجموعة من التقنيات أو التسريع أو الابطاء لتقدم في الأخير مشهدا حركيا يكون بقوة التخيل في بلورته، كما يكون لقوة الادراك عند المتلقي أهمية قصوى في افتراض طبيعة ذلك المشهد ومن هذا المنطلق يمكن القول" أن العملية السينمائية برمتها ما هي إلا عملية عقلية كما أن الموسيقى فن الأذن والرسم فن العين، وكما أن خلايا العقل تتداخل فيما بينها

[1]– طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحية جديدة – معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع–، ص 627.

[2]– المرجع نفسه: ص 629.

[3]– علاء مشذوب: الحداثة وفن الفلم، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 36.

من أجل إنجاز أي عمل فإن كذلك الصورة تتداخل فيما بينها كبنى من أجل الاشتغال داخل الفلم"[1].

فبواسطة العقل(عمليات التخيل والإدراك) تتشكل مجموعة من الأبنية التصويرية لتقدم في النهاية مشاهد يجسدها مجموعة من الممثلين وتلعب الوسائط والتقنيات المستعملة دورا كبيرًا في تقديمها على أساس مطابق للواقع ومن زوايا متعددة، عكس الصورة المرسومة أو الفوتوغرافية التي كان ينظر إليها من زاوية واحدة.

إن ما ساهم في تطور مفهوم الصورة في الحقل السينمائي هو" ذلك الكيان العام التي تشتغل فيه، أو ذلك التحول بين الوجود والاستقلال والاندماج مع البنى التصويرية الأخرى كوجود عام، يمنحها الشمولية والكلية، وكل ذلك عندما يعتمل داخل الصورة، إذ يجعل للصورة على امتلاك التزامن والتعاقب داخل النص المرئي العام من خلال الحركة المرئية المستمرة"[2].

فخاصية الصورة داخل السينما هي التحول وإمكانية توظيفها للزمن بشكل تعاقبي مما يولد الحركة في الحدث الذي تجسده، فانتقلت من الموقع الثابت إلى الجامد إلى موقع المتحول المتحرك، فأضحى الحدث مجسدًا بطريقة تجعله أقرب إلى ذهن المتلقي وبالتالي جعله يعيش ذلك المشهد بأحاسيسه وعواطفه والتفاعل معه.

هذا المنظور الجديد للصورة أعطاه أهمية قصوى إذ أصبحت تعبر عن حياة الجماهير وجعلتها نصا سرديا بامتياز بفعل قدرتها على انتاج خطاب بكل مكوناته، وبالتالي استفاد النقد الأدبي من كل الفنون(مسرح، رسم، تصوير، فوتوغرافيا، سينما) في بلورة تصوير جديد للصورة إذ قام بإخراجها من طابع الجفاف الذي اتسمت به في الدراسات

[1]– علاء مشذوب: الحداثة وفن الفلم، ص37.

[2]– المرجع نفسه: ص 37.

البلاغية القديمة إلى طابع أكثر حيوية أسهمت مقولات السرديات في اعطائها وظيفة جديدة وهي الصورة.

فالصورة البصرية أصبحت مرتبطة بالوجود الإنساني وأصبحت عملية مهمة في تحقيق التواصل الإنساني وأداة مفيدة في تحليل النصوص الأدبية التي تجسد الوجود البشري فالتصويرية والمشهدية تعملان على تثبيت الراهن؛ وكذا تقييد اللحظة الهاربة.

2.3. في علم السرد:

كان لظهور علم السرد دورا كبيرا في بلورة بعض المفاهيم النقدية التي أسهمت بشكل مباشر في تطور مفهوم المشهدية ويعود هذا العلم في بدايته إلى جهود الشكلانية الروسية(1915–1929) التي مهدت لظهور دراسة علمية للأدب وبخاصة أثناء محاولتهم نقد نظرية أرسطو في التمييز بين الحبكة والحكاية فقد وجدوا أن الحبكة (sejezet) تتميز بالخاصية الأدبية في حين أن القصة والحكاية(fabula) هي بمثابة المادة الخام التي يمتلكها البشر تنتظر يد المبدع البارع الذي يعيد خلقها وبلورتها من جديد، فتصبح الحبكة مجموعة من الوسائل التي تستخدم في تقنيا ت القص أو السرد[1].

وإثر هذه الجهود بدأت نشأة بعض التصورات حول مجموع التقنيات أو الآليات التي تشكل العمل الإبداعي وتسهم في الأخير في تقديم مشهد لحدث معين، وانطلاقا من مقولات علم السرد يتأسس المشهد وفق الآتي:

1.2.3 الفضاء:

يعتبر الفضاء من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت حقل الدراسات النقدية المعاصرة فهو" نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلية تعبير والمضمون

[1]– ينظر: رامان سلدن: النظرية الدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر د ط، 1998، ص 32.

وننظر إليه على أنه مركب كالكلام أي ما يدل عليه المضمون، فهو من غير طبيعة ما يدل عليه التعبير، ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله"[1]، فما يحدد قيمة الفضاء هو مجموع الأفعال أو الحركات التي تجري داخله.

وقد نجد خلطا بين عدة مصطلحات لكنها في الأخير تحيل إلى مدلول واحد في الدراسات النقدية(الحيز، الفضاء، المكان) حيث يذهب الباحث حميد لحميداني إلى القول" إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع"[2]، مما يحيل إلى أن مفهوم الفضاء يختلف في تصوره عن مفهوم المكان إذ أنه يتشكل بشكل أوسع ويتحول الفضاء في النص الأدبي إلى مكان تتم فيه العملية السردية ويتحدد وفق تموضع السارد والمسرود له، فهو" يتعدى مجرد الإشارة إلى مكان من المكنة إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب انعكاسا صادقا لخارج النص الذي يدعي تصويره بمعنى أن دراسة الفضاء ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية"[3]، أي أن الفضاء يتحدد في النص الأدبي انطلاقا من مجموعة الأفعال أو الحركات التي تسير الحدث لتقدم في الأخير مشهدا كليا لمجموع أفعال وحركات الشخصية.

غير أن المنهج السيميائي ربط الفضاء ببعده التصويري من خلاله يشير إلى المدلولات الآتية:

---

[1]– رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000، ص 97.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 2000، ص 53.

[3]– مارتين ولاس: نظرية السرد الحديثة، تر، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، مصر، د ط، 1988 ص 136.

1- يستعمل مصطلح الفضاء في السيميائيات كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها لهذا جاءت لتكون موضوع الفضاء، اعتبار كل الحواس، في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

2- يفترض الفضاء اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

3- يقابل موضوع الفضاء جزئيا سيميائية العالم الطبيعي، لأن اكتشاف الفضاء هو تكون مباشر لهذه السيميائية.

4- تبث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

5- بالإضافة إلى مفهوم الفضائية والتحديد الفضائي تستعمل السيميائية السردية والخطابية الفضاء الإدراكي[1].

وهكذا يتأسس الفضاء كمنظور عام إذ يقدم مجموعة من المناظر أو الصور المقتنصة التي تحدد وفق عوامل أخرى مثل الزمن والحدث الذي يصوره وكذلك العامل أو الشخصية التي تقود لتنتج في النهاية جملة من المشاهد النصية التي يقوم المتلقي بفك شفراتها وفق الخلفية التي يعتمد عليها.

2.2.3 الزمن:

يلعب الزمن دورا مهما في تحريك المشهد فهو" سيّاج يربط كل عناصر السرد فإشاراته المبثوثة في جزئيات العمل السردي تؤثر وتتأثر به، هذا التشابك ينتج دلالات جديدة

[1]- ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، ص 124، 125.

تسهم في خلق عالم القصة"[1]، فهو يقوم بدور توازني داخل القصة ويرى الناقد ميشال بوتور أنّ" الزمن ينقسم إلى ثلاثة أزمنة وهي:

أ/ زمن المغامرة: ويشير إلى الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة.

ب/ زمن الكتاب: ويشير إلى الزمن الذي كتبت فيه القصة.

ج/ زمن القراءة: ويشير إلى الزمن الذي تكون القصة فيه قد تمت وأصبحت موضوعا للقراءة"[2].

ولعل ما يفيدنا في هذا الموضوع هو زمن المغامرة باعتباره محركا رئيسيا للحدث الذي ينسج حوله المشهد.

كما يعتبر الزمن من" أجل البنى الفنية التي تميز النص الأدبي والذي لا يستطيع الاستغناء عنه لذا نجده قد حظي باهتمام الفلاسفة والمفكرين لأنه يضم جملة من الثنائيات المتعلقة" بالكون والحياة كالوجود والعدم، الثبات والحركة، الحضور والغياب، الزوال والديمومة، الإيمان والكفر، الحياة والموت، والزمن هو الوجه الآخر للكون وبوجود الإنسان في الكون بدأت الحياة البشرية مسيرة جريانها، وشرع الزمن بحركته الذاتية يمارس فعله في الوجود على كل المخلوقات لأنه كالموت حق على كل حيّ وهو يعمل في كل الوجود"[3].

فهو إذن من مظاهر الحياة وعنصر مهم في بناء الخطاب الأدبي ويتم وفقه تنظيم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات ويرى جيرارد جينات" أن الزمن مقابل للنظام فيقول يستطيع السارد للشخصية وصف الأحداث الماضية أو الأحداث القائمة أو أحداث

---

[1]– بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 43.

[2]– رولان بورنوف وريال أونيليه: عالم الرواية، تر: نهاد التكريلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1991، ص 118.

[3]– جميلة مصداق: التصوف في الرواية العربية، منشورات القاضي عياض، المغرب، دط، 2005، ص 39.

المستقبل، كما ينصب الزمن في الخطاب على الدوام فتكون في المشهد الفترة الزمنية الموصوفة مساوية لزمن القراءة، وقد يجعل لوصف المفصل للزمن زمن القراءة أطول من زمن الحادثة"[1]، وهذا كله طبعا مرتبط بقدرة المتلقي على إكمال المخيلة أثناء قراءته لنص ما.

ولعل أبرز مقولة يحتفي بها الزمن هي مقولة المشهد والذي هو" ما يناقض الخلاصة ويطابق زمن السرد مع زمن الحدث ويتمثل هذا في المشهد الذي هو قص مفصل لا تلخيص فيه، ونقصد به أيضا المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويسند الكلام للشخصيات فتتكلم وتتجاور فيما بينها مباشرة دون تدخل أي وساطة ويسمى السرد في هذه الحالة بالسرد المشهدي"[2].

فهذا السرد المشهدي تتوقف فيه حركة الزمن وتحرك الشخصيات الحدث عن طريق ما تنسجه حولها من حوار.

وبالتالي يمكن القول أنه في لحظة آنية يمكن أن يمتلك الإنسان حركية زمنية تتكون وفق سير الأحداث داخل المشهد إذ بواسطته يستطيع القارئ اكتشاف تفاصيل مهمة من المشهد المجسد أمامه واضعا مجموعة من البرامج الافتراضية التي أدت إلى خلق هذا المشهد، كما يمكنه من استحضار الماضي وفتح نوافذ أخرى للنص عبر الذاكرة في لحظة الحضور، كما يمكنه من أن يستشرف المستقبل عن طريق توقع ما يمكن أن يحدث.

3.2.3 الحدث الدرامي:

يشكل الحدث الدرامي دورا مهما في بناء النص الأدبي فهو يقوم على" الصراع وتعدد الأصوات وتطور الحدث وتناميه عبر أزمنة تقوده إلى حل وهو البناء الذي تقل فيه الغنائية ويكاد يغيب صوت الشاعر لتظهر الرؤية الموضوعية فنيا للعالم أبعد ما يكون عن

[1]– سلمان كاصَد: علم النص– دراسة بنيوية في الأساليب السردية– دار الكندي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط 2003، ص 183.

[2]– محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، دار الحرف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2007، ص 74.

الغنائية"[1]، حيث يقدم الشاعر قصيدته على شكل توتر، والعنصر الدرامي يمتلك مقدرة فائقة في إبلاغ القارئ للخصائص الدقيقة للواقع الذي يعيش فيه.

يعتبر الحدث من أهم السمات الفنية التي تسهم في بناء النص الأدبي إذ به تدور مجمل دلالات النص الأدبي ورآه وأفكاره، وهو عنصر مهم في تكوين القصة، ببساطة مسرح تتطور فيه حركة الشخصيات إذ يقترن بفضاء وزمان معين كما يحمل بين طياته دلالات متعددة، ويتشكل الحدث من مجموعة من الأبنية:

أ. البناء المتتابع:

باعتبار النص سرد للوقائع والأحداث تتشكل الكيفية التي تقدم بها هذه الأحداث" فإن كان بناؤها قائما على سرد أحداث متعاقبة(حدث تلو الآخر)، بخط مستقيم مند(نقطة البدء إلى نقطة النهاية)، سمّي هذا البناء بالبناء المتتابع، وهو الذي بدأ بنقطة محدودة، ويتتابع وصولا إلى نهاية معينة دون ارتداد أو عودة للخلف"[2]، أي سرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني، وهذا النوع هو أبسط أنواع البناء الروائي لكونه يكون نسخا للواقع المعاش في الحياة العادية، أي يسعى إلى نوع من المطابقة بين الواقع والمتخيل، حتى يكون النص الأدبي قريبا من القارئ، ونجد هذا النوع بكثرة في القصص الشعري الذي يقوم على حالة الوصف لحادث أو مشهد محدد.

ب. البناء المتداخل:

هذا البناء هو عبارة عن" بناء يعمل على تنظيم الأحداث وترتيبها حسب التسلسل الذي يطمح إليه القاص في إطار نصه القصصي، وليس بحسب تسلسلها الطبيعي، إذ يهمل التسلسل الزمني مما يؤدي إلى تقاطع الأحداث وتداخلها، دون ضوابط منطقية، وذلك

[1]– فواز محمد: بنية القصيدة الهزلية في الجاهلية والاسلام، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص 102.

[2]– أدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، القاهرة، دط، د ت، ص 12.

بالاعتماد على تقنية استرجاع أحداث الماضي واستباق أحداث الحاضر إلى المستقبل"[1]. فالقاص لا يعمل على تقديم الحدث كما ورد، فيعتمد على تقنية تداخل مستوى الأزمنة بين الحاضر والماضي والمستقيل بغية إثارة نوع من الحاسة الجمالية لذى المتلقي، حتى يتمكن من ضبط المشاهد الذي يريد أيضا لها إلى ذهنه.

وهذا البناء يمتاز باهتمام القاص بتقديم الكيان النفسي للشخصيات الفاعلة في الحدث، وتقديم الوظائف والوقائع في قالب جديد، يتناسب مع طموح القاص وغايته من أجل إيصال ما يريد إلى المتلقي.

وقد يتم التركيز" على حدث معين وتسير من خلاله القصة إلى فكرة معينة، أو خاصة أو واقعة محددة"[2]، وهذا كله من أجل خدمة المشهد المركزي، داخل النص الأدبي الذي يمهد له الكاتب بتلك الأحداث السابقة، وهو في الحقيقة يريد أن يصل بالقارئ إلى زاوية رؤية محددة.

ت. البناء المتوازي:

وهذا النوع "من البناء يعمد إلى تقسيم حدث القصة على محاور عدة، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبيا، وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطور إلى أن يلتقي في الختام أو تبقى وتظل معلقة"[3]، ومن أهم الخصائص التي تميِّز البناء المتوازي هي طبيعة العلاقة التي تربط بين وقائع الحدث، فغالبا ما تكون تلك العلاقات السببية تؤثر في مجرى القصة بفعل ذلك التعقيد الناتج في البناء النصي، مما يثريه ويزيد من جماليته وقيمته الفنية، إذ يمكن إيراد حدثين متباعدين، لكنهما ينعكسان على نفس الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية المحركة الحدث.

---

[1]– بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة، ص 92.

[2]– المرجع نفسه: ص 92.

[3] – عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1988 ص36.

ج. البناء المكرر:

وهو البناء " الذي يتعدد فيه سرد الحادث الواحد لأكثر من مرّة، ويتم التكرار بواسطة مجموعة من الشخصيات، تبعاً لتعدد الرؤى، إذ أولوا الرؤى المتباينة التي تروي تلك الأحداث جلّ اهتمامهم، وهذا ما جعل الأحداث تتكرر بإطارها العام، لكنها تتباين في بعض التفاصيل، فتتحدد أهمية الحدث بحسب الرؤى التي تقدمه، ومدى علاقة الراوي بذلك الحدث الواحد مرات عديدة بتغير الأسلوب"[1]، وهذا النمط يعتمد على مدى البراعة التقنية للكاتب فقد يكرر حدثاً واحداً مرّات عديدة، لكنه يريد بهذا التكرار ايصال مواقف متباينة، ورؤى جديدة تختلف عن الرؤى القديمة.

4.2.3 العوامل:

يؤدي العامل دوراً مهما في عملية البناء المشهدي، وظهر هذا المفهوم مع جهود مجموعة من الباحثين في حقل السيمائيات، وعلى رأسهم " جوليان آلجرداس غريماس" إذ اعتبر هذا المفهوم تطوراً لمفهوم الوظيفة الذي حدده "بروب" في المنهج المورفولوجي. "فقد تطور مفهوم الوظيفة ليكون العامل فرصة تتيح الفرصة لجميع الإمكانيات المفترضة حدوثها، وتأتي الشخصية بوصفها عاملاً مجرداً في النص، ويمكن توضيحها من خلال مفهوم بروب للوظيفة تبعاً للدور الذي تؤديه، والتي جعلها غريماس في ستة عوامل"[2] وكانت جل الدراسات التقليدية تنظر للوظائف على أنّها أدوار تؤديها الكلمة داخل الجملة وبالتالي تصبح الجملة عبارة عن مشهد، فقد عمل على تقليص عدد الوظائف التي وضعها "بروب" في تشبيه أدواره مقسمة على ثلاث ثنائيات:

- الفاعل/الموضوع.
- المرسل/المرسل إليه.
- المساعد/المعارض.

---

[1] – عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص54.

[2] – السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي– دراسة سيمائية في" غدا يوم جديد" ، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ،ط1، ص13.

و من خلال هذه الثنائيات المقترحة نلاحظ بعض الشبه بينها وبين ما وضعه بروب، غير أن غريماس ربط العوامل بعلاقات جديدة، جعلتها تمثل مفهوما مجردا في أي حكي من خلال العامل، والعامل المشابه له، وتكون بذلك العلاقات التالية:

❖ **علاقة الرغبة(relation de désire):**

تنتج عن هذه العلاقة" بين راغب ومرغوب فيه، وهذه العلاقة بارزة، إذ وفقها تنالها رغبة الذات وطموحاتها، وبناء عليها يتم توزيع الأدوار الأخرى"[1]، وتتحقق بواسطة هذه العلاقة، علاقة اتصال قد تسعى إلى الانفصال بواسطة ملفوظات الحالة التي توجد فيها الملفوظات السردية البسيطة و" ملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيها يسميه غريماس بملفوظات الانجاز، هذا الانجاز يصفه بأنه الانجاز المحول، فمن الطبيعي يكون هذا الإنجاز سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة الذات"[2].

كما أن هناك ذات أخرى يمكن أن تتولد عن الإنجاز المحول وهو ذات الإنجاز" وقد تكون هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى ويصبح العامل الذات(l'actant sujet) وفي هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين سماهما: غريماس البرنامج السردي(programme narratif)."[3].

❖ **علاقة التواصل:(relation de communication)**

يربط بين المرسل والمرسل إليه، وهذه العلاقة غير مباشرة لآنها تمر أولا بعلاقة الرغبة أو" إن فهم علاقة التواصل من بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا إن كل رغبة من لدن ذات الحالة لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا، كما

[1]– رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 120.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 35.

[3]–المرجع نفسه: ص 36.

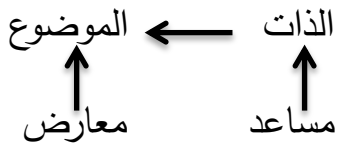
تحقق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر نسميه مرسلا إليه"[1].

المرسل ← الذات الموضوع ← المرسل إليه

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب إلى الموضوع الذي له قيمته، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز أنها قامت بالمهمة على أحسن وجه"[2]، فعلاقة التواصل تربط بعلاقة الرغبة ترتبط بالمرسل والمرسل إليه كما ترتبطان مباشرة بالذات والموضوع داخل البرنامج السردي.

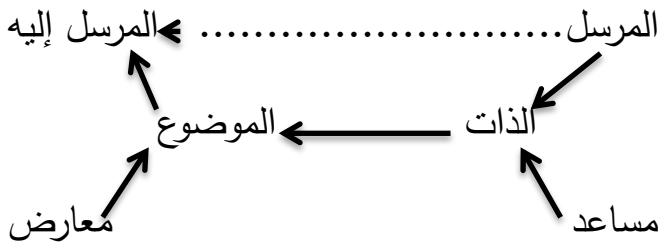
❖ علاقة الصراع:(relation de la lutte)

هذه العلاقة تجسد حالة التعارض بين المساعد والمعارض، لأن المساعد يسعى دائما إلى جانب الذات ويحاول ويعمل على مساعدتها، وينتج عن علاقة الصراع، إما منع حصول الرغبة وعلاقة التواصل، وإما تحقيقها



وهنا نلاحظ أن المساعد يعمل على حصول الذات وتحقيق علاقة الرغبة أما المعارض فيعمل على إبعاد الذات عن الموضوع"[3] وإعاقة تنفيذ برنامجها السردي.

من خلال ما تم ذكره عن هذه العلاقات الثلاث نصل إلى النموذج العاملي وفق الشكل التالي:



[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي: ص 37.

[2]– المرجع نفسه: ص 37.

[3]– المرجع نفسه: ص 37.

❖ الفاعل والممثل: (action et acteur)

ميز غريماس" بين الفاعل والعامل(action)، وبين الممثل(acteur)، واعتبر ذلك ليس شرطا في مطابقة العامل للممثل في نجاح البرنامج السردي، فذات الحالة يمكن أن يمثلها على البرنامج السردي ذات الانجاز، وهذا يعني أن العامل الذات في هذه الحالة ممثل بشخصيتين أطلق عليهما: ممثلين(acteurs)"[1]

ومن هنا يمكن القول بأن العامل يمكن أن يجسده عدة ممثلون وليس ممثلا واحدا فقط، والممثل كذلك يمكن له أن يقوم بدور واحد أو عدة ادوار عاملية في الآن نفسه" فالعلاقة بين الممثلين والعامل ليست مجرد علاقة تضمن الواقعة داخل صنف محدد، بل هي علاقة مزدوجة"[2] من خلال تبادل الأدوار على النحو التالي:

* الممثل: عامل1+ عامل2+ عامل3.

* العامل: ممثل1+ ممثل2+ ممثل3.

وهذا التشاكل العاملي يسهم في بلورة المشهد السردي من خلال مجموع العلاقات التي يصورها ويحاول تحريكها وفق استراتيجية محددة من قبل الكاتب، كما يتيح الكشف عن البرنامج السردي إعطاء تأويل جديد للنص يخرجه من دائرة الدراسات الجمالية التي تبحث في خصوصية تفرده دون غيره من النصوص.

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي ،ص 38.

[2]– عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009، ص 28.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

التلقي المشهدي في طرديات أبي نواس

1- التأثيث المشهدي

2- حركية المشهد

3- تقنيات العرض الزمني

4- الاحتفالية

1 التأثيث المشهدي:

سيحاول هذا البحث رصد أهم المكونات التي تضمنتها طرديات أبي نواس، وذلك من خلال الوقوف على بعض النماذج التي ارتأيناها تتوفر على مجموعة من العناصر التي يمكن إدراجها في تقديم الشاعر لمشاهد الطرد وفق ما يصطلح عليه بالتأثيث النصي.

ونقصد بالتأثيث النصّي جملة الأمكنة التي تدور فيها الوقائع أو الأحداث والكيفية التي يتشكل بها القضاء داخل النص الأدبي، فالفضاء مكون مهم من مكونات الخطاب الأدبي" وهو معادل لمفهوم المكان في الرواية، لا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة "[1].

فهو يحيل إلى ذلك المكان الذي دارت فيه وقائع معينة والكيفية التي نقل بها المبدع تلك المشاهد والقارئ هو الكفيل للوقوف على دلالتها واستنباط جمالياتها وبالعودة إلى طرديات أبي نواس يمكن الوقوف على أهم المكونات التي ساهمت فب إعطاء بعد جمالي للفضاء من خلال العناصر التالية:

1.1 التأثيث المادي: (التأثيث الخارجي)

ونقصد بها مجموعة من المظاهر التي تقدم المشهد في قالب حي بدءًا من الخروج إلى الرحلة والعتاد المحمول لممارسة الصيد وغيرها فقد قام الشاعر بتصوير تلك الوقائع في قالب جمالي بفعل قوة المتخيل.

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي الحديث، ص 54.

*** وصف الخروج إلى الصيد:**

يقدم النص الآتي وصفا دقيقا لإحدى التي يقوم بها مجموعة من الأفراد لأجل الاستعداد للصيد: دعوة إلى الصيد[1]

وانجابَ سِتْرُ الليلِ عن وجه الطُّرُقْ	لَمّا تجلَّى الليْلُ وابْيَضّ الأفُقْ،
نَدْبٌ إذا استندبتَه ، شَهمٌ لبِـقْ	باكرني سَهْلُ المحيّا والْخُلُقْ،
بأكْلُبٍ غُضْفٍ صحيحاتِ الحدَقْ	يدعُو :إلى الصّيدِ ألا قلتَ : انطلِقْ ،
كأنّما أذناهُ من بعض المزقْ	مِنْ أصْفَرِ اللّوْنِ ومبْيضٍّ يَقَقْ،
لوْ يلصَقُ الخدّ بأذنٍ لالتصَقْ	

يصور لنا هذا النص مشهد الاستعداد من أجل الخروج إلى الصيد، وذلك في إطار نقل الصورة من حالة السكون إلى الحركة فبعد انجلاء الليل وبداية انبلاج الصبح يكون الصياد قد جهّز نفسه مستعينا بمجموعة من الوسائل المتاحة أمامه من كلاب وهو ما صرّح به وأمور أخرى لم يصرح بها وإنما يمكن استنباطها من خلال مجموعة من الإشارات التي بثها في النص(ألا قلت انطلق) مما يفرض استحضار بعض المشاهد المغيبة من مثل: تجهيز الفارس لنفسه وحمله السلاح وإعداد الفرس والطعام وغيرها، وتتيح هذه الافتراضات الوقوف على مشهد كلي يستنتج منه أنّ الصياد كان على موعد فانتظر انجلاء الليل للخروج، كما قدّم النص الوسيلة الرئيسية المستعملة(الكلاب) وأشار إليها بذكر أوصافها وقدرتها الفائقة بفعل ما اكتسبته من كفاءة وقدرة أهلتها لتكون جاهزة لليوم المنتظر.

[1]– أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط ،دت، ص467.

وطريقة سرد هذه الأحداث تجعلنا أمام صورة متحركة تسهم في تنمية إحساسنا بتلك اللحظات التي تسبق وقت الصيد فتُسهم في تقريب ذلك المشهد منا وكأننا نعيشه.

*** وصف الكلاب:**

يعد الكلب إحدى أهم الوسائل المستعملة في الصيد وقد جهزت ودربت لأجل إتمام هذه العملية، رغم المشاق الكبيرة التي بدلها مروضها في سبيل جعلها قادرة ومستعدة، وهذا ما يلمس في النص الآتي: يا لك من كلب[1]

لَما بَدَا الثّعلَبٌ في سَفْحِ الجَبَلْ

لَما بَدَا الثّعلَبٌ في سَفْحِ الجَبَلْ صِحْتُ بكَلبي: ها!... فهاجَ كالبطلْ

كَلبٌ جريءُ القلبِ مَحمودُ العمَلْ مؤدَّبُ كلّ الخصالِ قد كَمُلْ

فَجاذَبَ المِقْوَدَ كَفّي، وحَمَلْ، وطَرَدَ الثّعْلَبَ طَرْداً ما بَطَلْ

ومَرّ كالصّقْرِ على الصّيدِ اشْتَمَلْ فلَفّهُ لَفّاً سريعاً ما قَتَلْ

يا لَكَ مِنْ كَلْبٍ إذا صادَ عَدَلْ

يقدم هذا النص تصويرا دقيقا للكلب المستعمل في عملية الصيد و يقدم في الآن نفسه مفارقة بين حيلة الكلب ودهاء الثعلب، فينتقل إلى بعد تخييلي آخر يجعل هذا الكلب مخلوقا عجيبا مما يسهم في نقل القارئ من الصورة الجافة المقدمة إلى صورة تخيلية تثير بعض الأسئلة حول طبيعة هذا الكلب وكيف تحول بفعل التدريب الشاق إلى قناص ماهر يستطيع في لحظة واحدة إخضاع طريدته والعبث بها مما يسهم في بلورة مشهد متحرك يخرج النص من حالة الثبات إلى حالة الحركة.

[1]- الديوان:ص533.

*** وصف صقر:**

يعد الصقر إحدى أهم الوسائل المستعملة أيضا في الصيد وقد تم ترويضها لأجل إتمام مهمة الصيد على أحسن وجه بالرغم من المشاق التي يواجهها أثناء عملية الترويض، فهي أصعب من تدريب الكلاب، وهذا ما نلمسه في النص الآتي:

وَصْفُ صَقْرٍ[1]

قَدْ أَغْتَدِي وَاللَّيْلَ ذُوْ غَيَاطِلَ هَابِي الدُجَى، مُضْرَجُ الخَصَائِلِ

بِتَوَجِي، مُرْهَفُ المَعَاوِلِ حَامِي الحُمْيَا، مُخْلَطُ، مُزَايِلُ

يُوْفِي انْتِصَابَ المُلْكِ الحَلَاحِلِ فَوقَ شَمَالِ القَانِصِ المُخَاتِلِ

أَفْحَجُ، مَخْشِي الشَّذَى، قَصَائِل حَتَى إِذَا أَطْلَقَ غَيْرَ آئِلِ

إِلَا بِمَا اعْتَامَ مِنْ المَعَاقِلِ صَلُ المَغَالِيْ هَذْفَ المَخَاصِلِ

وَالسَرْبُ بَيْنَ خَارِقِ وَوَائِلِ كَأَنَهُ حِينَ سَمَا كَالخَاتِلِ

مُنْقَلِبُ الحِمْلاقِ غَيْرَ غَافِلِ مُنْكَفِتًا لِسرْبِهِنَ الجَافِلِ

جَنْدَلَةِ تَهْوِي إِلَى جَنَادِلِ يَدْوَيْنَ بَيْنَ دَنْفِ مَنَاقِلِ

وَبَيْنَ مُفْرِي القَرَا، خَرَادِلُ كَأَنَهُ فِي جِلْدِهِ الرَعَابِلُ

إن استحضار الصقر في هذه القصيدة كفيل بفتح أفق النص على مجموعة من التساؤلات والافتراضات عن القدرة العجيبة التي جعلت من الصياد يستطيع تدجين هذا الطائر وجعله في خدمته وإعداده بكيفية ملائمة ليقوم بمجموعة من المهام المنوطة به، وكما هو معلوم فإن الصقور ليس من السهل ترويضها وجعلها تقوم بمهام محددة فتنفتح بذلك

[1]– الديوان: ص 534.

نافدة مهمة عن الطريقة التي درّب بها هذا الصقر قيل أن توكل إليه مهمّة القنص ومطاردة الحيوانات البرية مما يقود إلى تخيل مجموعة من المشاهد التي صورت طريقة التذريب والمعاناة الكبيرة التي تكبدها المدرب في سبيل بلوغ غايته وكذا تخيّل تلك الفضاءات التي جرت فيها هذه العملية وإن سكت النص عنها فقد أشار إليها في تقديمه لصفات هذا الصقر وقدرته على مطاردة الفريسة، وكيف اكتسب مجموعة من المهارات الفائقة مما يبلور في الأخير مشهدا مكتملا ساهم النص في تقديمه في شكل جمالي ودقة تصويرية متناسقة بواسطة فعل التخيّل الذي يتوسم اللغة كأداة له.

2.1. التأثيث القريب (اللصيق)

كثيرا ما يكون الصيد باستعمال بعض الوسائل غير الحيوانات مثل الفخاخ، القوس الشرك وتلك الوسائل تسهم في خلق مشهد جامد يحرك فيصبح نابضا بالحياة.

الفَخَّ العَاقِر[1]

قَدْ كَادَ هَذَا الفَخُّ أَنْ يَعْقَرَا وَانْحَرَفَ العُصْفُورُ أَنْ يَنْقَرَا

غَيَّبْتُ بِالتُربِ عَلَيْهِ لَهُ بِالمُسْتَوَى، خَشْيَةَ أَنْ يَنْسَفِرَا

كَمَا رَأَى التُرْبَ، رَأَى جَثْوَةً مَائِلَةَ الشَّخْصِ فَمَا اسْتَنْكَرَ

حَتَى إِذَا أَشْرَفَهَا، مُوْفِيًا وَعَايَنَ الحَبَّ لَهُ مُظْهِرًا

.....

فرغم آنية اللحظة وتلخصها في زمن قصير جدا تحكمه درامية ثلاثة أحداث: نصب الفخ، اقتراب الطائر ونفوره تحيل اللحظة إلى جميع المكونات التي أعدها الصياد للايقاع بهذا الطائر وتصور المشهد الكلي والحوار المتخيل الذي دار بين الطائر ونفسه.

[1]–الديوان: ص357–358.

لقد قدّم لنا هذا النص مشهدًا استنطق فيه الجماد وتحركت العوامل المشكلة له فأصبحنا أمام صورة كلية تحركت أجزاؤها بفعل دقة التصوير ودقة تقديم الحدث.

وبهذه المشاهد قد أكمل دورته في تأثيث النصوص وجعلها نابضة بالحياة متحركة في وعي القارئ وذلك بفعل وسيط متميز هي اللغة التي عبّر بها عن مجموعة من الأمور التي عايشها أثناء خروجه للصيد.

3.1 الأصوات:

ونقصد بها تلك الأصوات التي يمكن أن نستشفها من خلال ما يحدثه المشهد في تقديم صيرورة معينة أثناء فعل الطّرد، فمن خلال التتابع الحركي الناتج عن مطاردة الكلب أو الصقر لإحدى الطرائد تتعالق مجموعة من الأصوات التي تتشكل داخل النص الشعري ويفتح أفق التخيل لدى القارئ مجموعة من الافتراضات التي تجعله يرى المشهد ماثلا أمامه.

ويعد الصوت بمثابة الإيقاع الداخلي للنص ويصطلح عليه بالسنوغرافية والتي تحيل إليها مجموعة من المفردات.

وبالعودة إلى طرديات أبي نواس يمكن أن نقف على مجموعة من الأصوات التي تتحرك في إطار مشهدي حتى تواكب حركيته وتدفعه إلى الأمام ويمكن أن نمثل لذلك بما يأتي[1]:

حَتَى انْطَوَى إِلَّا جَنَانُ الرُوْحْ وَعَرَفَ الصَوْتَ وَوَحْيَ المُوْحِيْ.

فيمكن افتراض مشهد ماثل مجموعة من الأصوات المتمظهرة داخل النص فهذا الصقر استطاع الإحساس بأمر سيده الذي أشار إليه ففهم الإشارة وكأنه نشأت علاقة تخاطبية بينه وبين مدربه عن طريق ما بثه إليه من إشارات شبهها بالوحي وكما هو معلوم أن الوحي له صفة الصوت الخفي، فنصير أمام مشهد غني بالأصوات لا نكاد نتمثله في

[1]– الديوان: ص 178.

تمامه اثناء التلقي إلا بسماع هذه الأصوات المتباينة هيئة ومعنى. أثناء صدورها من طرف الصياد ويمكن كذلك أن نقف على صوت آخر صادرا عن ارتطام الصقر بالهواء وهو يقبل على طريدته التي فزعت من صوت جناحي هذا الصقر فاستسلمت قبل أن يدركها وهذا ما يوضحه البيت الآتي[1]

مِنْ فَلَتَاتِ صَلَتَاتِ شِيْحٍ تَرَجُلَهُ الرِيْحِ بِكَفِ الرِيْحِ

فينسج في ذهن المتلقي ذلك الصوت الناتج عن اختلاط حركات أجنحة الصقر مع قوة الرياح.

وحين تنتقل إلى قصيدة أخرى يتحدث الشاعر عن الصوت الذي يحدثه الصقر وهو يحوم حول طريدته وطريقة انقضاضه عليها بقوة خاطفة مما أحدث إيقاعا سمفونيا، يقول:[2]

عَنْ زَفِ مِلْحَاحِ بَعِيْدُ المُنْكَدَرِ أَقْنَى بِظِلِ طَيْرُهُ عَلَى حَذَرْ

إذ يحرك الشاعر المشهد الختامي داخل القصيدة عن طريق لفظة (زف) التي تحيل إلى الصوت المنبثق عن حركة الصقر وهو يجمع جناحيه أثناء لحظة الانقضاض على الطريدة، وبالتالي يصوّر عمق المشهد وبؤرته وهي لحظة الحسم حين ينال الصقر مبتغاه.

وتحيل هذه الأصوات المنبثقة عن فعل الحركة كذلك إلى حالة التوجس والخوف التي تنتاب الطرائد فتدعن لرغبة هذا المفترس الذي يرهبها بصوته قبل مخالبه.

[1]- الديوان: ص 78.

[2]- الديوان: ص358.

ويتداخل أيضا صوت الصياد أثناء توجيهه لوسيلة الصّيد مما يولّد حوارا بين الصياد ووسيلته ولو كان موجها من طرف واحد حتى يبدو أن هنالك عقد تخاطب ضمني موثوقا بينهما.[1]

لمَّا بَدَا الثَّعْلَبُ فِي سَفْحِ الجَبَلْ صِحْتُ بِكَلْبِي: هَا! ..فَهَاجَ كَالبَطَلْ

فيمكن أن نستنتج الصوت الذي صدر من طرف الصياد والذي امتاز بالخشونة مما دفع بالكلب إلى تلبية النداء وتنفيذه لأمر صاحبه، ويمكن كذلك أن نستنتج أن هذا الكلب قد أصدر صوتا آخر ليدل به على فهم مبتغى الصياد مما يحيل إلى وجود ديناميكية خاصة في المشهد ويحيل كذلك إلى افتراض مشهد آخر متمثل في الطريقة التي تم بها تدريب هذا الكلب لفهم إشارات صاحبه.

4.1 الزمن الداخلي للطرديات:

ونعني بها وقت حدوث وقائع الصيد التي كان يقوم بها الصياد مهما كانت الحالة التي تدور فيها هذه الوقائع سواء كانت في حالة سكون(ليل) أم في حالة حركة(نهار)، أو حالات كالمطر والريح.

* **وقت الفجر**: يقول في قصيدة طالب الأوتار[2]

قدْ أغْتدي، والليلُ داجٍ عسكَرُهْ،

قدْ أغْتدي، والليلُ داجٍ عسكَرُهْ، والصّبْحُ يفْري جُلَّهُ، ويدْحرُهْ

كاللّهَبِ المرْتَجِّ طارَ شرَرُهْ، بأحْجَنِ الكَلّوب، أقْنى مِنسَرُهْ

فمناسبة نهاية الليل وانفجار النور صباحا لَرُؤية حسنة للصياد، وجمود وسكينة الطرائد التي يعتبر الليل بالنسبة لها حالة قلق وخوف من المباغتة.

[1]- الديوان: ص533.

[2]- الديوان:ص357.

ويقول في أخرى:

مخضب بالدم[1]

لَمَّا رَأَيْتُ اللَّيْلَ مُنْشَقُّ الحَجَبْ عَنْ سَائِلِ الغِرَّة مَشْهُورُ النَّقَبْ

وهذه الميزة في اللّيل، تساعد المتكلم على استنطاقه وتحريك الجماد فيه، فيغدو النص مشهدا كليا ترتسم لوحاته وصوره بفعل ذلك التجانس الحاصل بين المفردة ومعناها، وروعة المخيلة في تصوير الوقائع الملموسة، وقدرتها في نقل الواقع الجاف إلى رؤيا مشعة ومتمظهرة بشكل آخر، وكذا قدرة المتلقي على معايشة تلك التجربة الشعورية بدقة.

* **قبل طلوع الشمس**: يقول فيها: أحجن الخطم[2]

قَدْ أَغْتَدِي قَبْلَ طُلُوعِ الشَمْسِ .....

وبما أن الصبح فترة فاصلة بين الحركة والسكون، نجد الشاعر يبلور هذه اللحظة الزمنية داخل النص ليقدم لنا وقت الانطلاق لرحلة الصيد، مما يحدث توالدًا مشهديا، يتحقق من خلاله رؤيا لما لم يصرح به النص، وهي فعل الاستعداد والتجهز من اجل الخروج إلى الصيد.

* **الصبح** : يقول الشاعر: كَلْبٌ كَالسَّهْمِ فِي سُرْعَتِهِ[3]

قَدْ أَغْتَدِي، وَالصُبْحُ مَشْهُوْرُ قَدْ طَلَعَتْ فِيْهِ التَبَاشِيْرُ

والصبح هنا يترافق مع طلوع الضوء ليحل محل العتمة، فهو يشير كذلك إلى وقت حساس، وهو وقت طلب الرزق، ليحدث نوع من التعالق في جماليات الخطاب الشعري،

[1]– الديوان: ص 358.

[2]–الديوان: ص394.

[3]– الديوان:ص352.

وذلك بانفتاح النص على أبعاد حياتية وكذا كون الصبح محملا بدلالات وتباشير بداية مرحلة جديدة وحياة اخرى

* **المطر**: يقول:[1]

يَا رُبَّ غَيْثٌ آَمِنُ السُرُوبِ حِبَارِيَاتُ جَلْهَتِي مَلْحُوبُ

يحيل لفظ المطر إلى النماء والخصب والحياة، فيتحرك ضمن مشهد مهم فالمطر– يحكم البيئة الصحراوية– عنصر مطلوب، ومعه يأتي الرزق، فتنمو الأعشاب، وتخرج البهائم بعد انقشاعه للمرعى والسواقي، مما يسهل عملية الصيد ويسهم كذلك في توفير المأكل مما يحفظ النوع، ومن جهة أخرى ففي حالات المطر تعود الطرائد إلى أوكارها والصياد بحكم خبرته يعرفها جيدا فيطبق عليها في لحظة سكونها.

لقد وفرت آليات القراءة المشهدية معاني ودلالات جديدة ساهمت في إثراء النص وفتح نوافذ متعددة، أخرجت النصوص المشار إليها من حالة الانغلاق إلى حالات أهم ساهمت في بلورة المعنى وفق منظور خاص، فأصبح النص مشهدا متحرك، ووجد القارئ نفسه أمام مجموعة من اللوحات المتحركة، فجعلته وكأنه يعيش تلك الوقائع ويتفاعل معها.

إن اقتصار الطرديات على الأزمنة المذكورة(الليل، الصبح، الشتاء) دليل على العادات المهمة التي كان العرب يخرجون للصيد فيها، ففصل الشتاء مثلا تكون الطرائد في استقرار عكس الربيع الذي تكون فيه في حالة تزاوج، فلا يجوز حينها الصيد، حتى يضمن بقاء النوع.

ولأن الليل هو حالة سكون، ووقت متعب للطرائد التي تترصدها المفرسات.

[1]– الديوان: ص109.

2 حركية المشهدية:

1.2 رصد الحركية:

1.1.2 أزمنة الفعل:

تتحدد حركية المشهد من خلال أزمنة الأفعال وتراكيب الجمل المستخدمة في الطرديات وسنحاول في هذا العنصر الوقوف على أهم أزمنة الأفعال التي تساعد في ديمومة المشهد واستمراريته أو بالأحرى تقديمه في إطار سيرورة زمنية، فالشعر باعتباره" خطابا لا تتوفر له سوى إمكانية تقديم زمن متسلسل واحد"[1].

وبالعودة إلى أزمنة الفعل في قصائد الطرديات نجد أنها تراوحت بين الزمن الماضي والحاضر.

فقد غلب زمن الفعل المضارع في قصيدة(لا صيد إلا بالصقور)[2] وذلك لملائمته للوصف الدقيق لعملية الصيد فقد وردت جملة من الأفعال التي تتحرك ضمن هذا الإطار مثل: لم يزل، لم ينجح، يجلو، لم تعده، لم يولد، ينحى، لم يذبح، يلوي، يسلك، ..... وغيرها فهو يقدم مشهدا واقعا امامه ويحاول قدر الإمكان تقديم فحص دقيق لواقائع مطاردة الفريسة من قبل هذا الصقر الذي يسعى جاهدا باستعمال المهارات التي تعلمها وتوظيفها من أجل الوصول إلى مبتغاه، ولا أدل على ذلك من هذا البيت[3]:

يَلْوِي بِخَزَانِ الصَحَارَى الجُمْح يَنْمِي لَهَا بَعْدَ الطَمَاحِ الأَطْمُحِ

ونجد الأمر نفسه في قصيدة(الكلب نعم الخليل)[4]؛ إذ يغلب عليها زمن الفعل المضارع أثناء تهيئته لمشهد الكلب وهو يصول ويجول مطاردا الطريدة فصوّره كمخلوق

[1]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 159.

[2]– ينظر: الديوان: ص 177.

[3]– الديوان: ص 177.

[4]–ينظر: الديوان: ص392.

خارق وذلك بإكماله لمجموعة من الصور الجزئية ليقدم في الأخير صورة كلية تتحرك ضمن إطارها الزماني موّلدة مجموعة من المشاهد[1]:

أَنْعَتُ كَلْبًا لَقِنَ النَحَاسِ مَحْسُورَ أَقْطَارٍ شَؤُونَ الرَّاسِ

يَدِيْرُ فِي وَقْبَيْنِ، ذَا حَمَاسٍ طَمَّاحَتَيْنِ كَلْظَى المِقْبَاسِ

فهذه الأفعال تؤثث لما كان يجري أمام عيني الشاعر فقد استطاع بفعل قوة المخيلة نقل الصورة المادية المحسوسة إلى مستوى أعمق ذو بعد دلالي أخرجها من حالة السكون إلى الحركة المفعمة بالديمومة والاستمرارية.

وخلاصة القول أن الاعتماد على زمن الفعل هو رمز للتجدد والاستمرار وصف الوقائع الماثلة أمام الشاعر والنمو بها داخل إطارها المشهدي حتى تكتمل حلقات الرؤية التي توخاها وحاول تقديمها، تاركا الحركية للقارئ في كيفية تخيله لها وإعطائه نظرة أخرى.

كما يمكن أن نقف على الزمن الماضي في بعض القصائد التي يستحضر فيها الشاعر بعض الوقائع التي جرت محاولا تقديمها أثناء عيشه للحظات مشابهة لها، لكن ما يلاحظ أن الزمن الماضي يأتي مرافقا للمضارع في مشهد واحد ومثاله في قصيدة (كلبٌ لا يسبق):[2]

جَاءَتْ بِهِ الأَمْلَاكُ مِنْ سَلُوقِ كَأَنَهُ فِي المِقْوَدِ المَمْشُوقِ

فالفعل(جاء) إنما ورد هنا ليعود بنا إلى أصل هذا الكلب ومن أين جاء وما سر تفوقه.

يضع هذا البيت القارئ أمام بؤر دلالية متعددة فاستحضار قصة الكلب لا شك أنه سيفتح النص أمام مجموعة من الافتراضات التي قد تنسج حول عملية احضاره من بلاد

[1]–الديوان: ص 392.

[2]– الديوان: ص 436.

بعيدة مشهورة بأنواع الكلاب الجيدة وطريقة تدريبه والمشاق التي تكبدها المدرب حتى أصبح هذا الكلب جاهزا للصيد.

إنّ هذه الاحتمالات تسهم في خلق مجموعة من المشاهد الثانوية وصولا إلى المشهد الرئيسي المكتمل عند نهاية القصيدة.[1]

أَضْحَى بِهِ مَالاً لَهُ مَخْصُوصًا لَمْ يَرَ مِنْ عَيْشِ لَهُ تَنْغِيْصًا.

فهذا الكلب قد أصبح جاهزا لأداء المهمة المنوطة به، فالماضي هنا وإن كان في أصله يدل على انقطاع الحدث إلا أنه ساهم في تحريك المشهد العام بفعل ما قدمه من معارف عن سرّ تميّز هذا الكلب وقدرته الفائقة، وكأنه في ذلك فتحا لنوافد مشهدية أخرى تحيل على ما حدث في الماضي.

[1]–الديوان ص 400.

2.1.2 تركيب الجمل:

ونقصد بها الجملة في تقسيمها إلى جملة فعلية وجملة إسمية وقد غلب النمط الأول من الجمل الفعلية على الطرديات المبنية أساسا على فعلي الحركة والحدوث وسنمثل هنا في قصيدة: الكلب المحتال[1]

يَا رُبَّ ظَبْيٍ بِمَكَانٍ خَالِ صَبَحْتُهُ وَاللّيْلُ ذُو أَهْوَالِ

بِأَغْضُفٍ غُذِيَ بِحُسْنَ حَالِ مُسْوَّدِ العَمّ حَسَبَ الحَالِ

أُعْطِيَ تَمَامَ القَدِّ وَالجَمَالِ قَلَدَتْهُ قِلَادَةَ الأَعْمَالِ

يَجُولُ فِي المِقْوَدِ كَالمُخْتَالِ هِجْنَا بِهِ فَهَاجَ لِلنِّزَالِ

وَأَنَسَ الظَبْيَ بِتَلِ عَالِ فَانْسَلَ قَلْبِي سَاعَةَ الإِرْسَالِ

وَمَرَّ يَتْلُوهُ، وَلَمْ يُبَالِ بِالحُزْنِ وَالسَهْلِ بِالرِّمَالِ

فَصَادَهُ فِي أَصْعَبِ الجِبَالِ وَقَائِلٌ لِي وَهُوَّ عَنِ حَيَالِي

أَكْرِمْ بِهَذَا الكَلْبِ مِنْ مُخْتَالِ ! أُتِيْحَ حَتْفُ الظَبْيِ وَالأَوْعَالِ

ما يلاحظ على جمل هذا النص أنها فعلية تأتي معطوفة على ما قبلها حتى تضمن نمط التعاقب الذي يولّد تتابعا مشهديا كما أنها تقرر في الآن نفسه مجموعة من الأوصاف لحالات الصيد مثل: يجول في المقود كالمختال، أنسل قلبي ساعة الإرسال، مرَّ يتلوه، السهل والرمال،.... فقد قدمت لنا هذه الجمل مجموعة من المشاهد المنتظمة في الحدث في إطار من التتابع الزمني والسيرورة فكلّ حركة تقود إلى الأخرى مما أفضى إلى توالد مجموعة من المشاهد التي قدمت مشهدا كليا مفعما بالحركة والتجدد.

[1]– الديوان: ص 533.

ولعل غياب الجمل الإسمية في هذه النصوص مردّه إلى طبيعة هذه الجمل التي تأتي مرادفة لحالة السكون فالشاعر لم يكن ينقل وقائع رويت له بل كان يعيش تلك الوقائع أي أنه كان في حالة حركة وديمومة، فقد كان طرفا فاعلا في مشاهد الصيد مما حتم عليه سرد تلك الوقائع في إطار الزمن الذي كان يعيشه.

2.2 الفعل الدرامي:

يقوم الفعل الدرامي" على الصراع وتعدد الأصوات وتطور الحدث وتناميه عبر أزمنة تقود في النهاية إلى حلّ"[1].

إذ يقدم الشاعر نصه على شكل توتر مشوق بغية إبلاغ القارئ لبعض الخصائص الدقيقة الكامنة في أعماق النص الشعري مما يحيل إلى مجموعة من الافتراضات التي تسهم في كشف البنية العميقة للنص.

وسنعمل في هذا العنصر على نقل النص من إطار التصوير إلى بعده المشهدي وذلك بافتراض مجموعة من البرامج السردية الموجودة داخل النص.

أ. مشهد الفخ/ الطائر:

سنقوم بتحديد البنية العاملية للقصيدة باعتبارها تتألف من مقطع سردي وتتحدد هذه البنية من خلال مشهد يقدمه الشاعر(الصياد) الذي نصب فخًّا بغية الظفر بأحد الطيور

يستهل الشاعر نصه بذكر قرب الفخ بالظفر بإحدى الطيور لولا تجنب الطائر الوقوع في الشرك، ثم يذكر أسباب الفشل في الصيد مرجعا إياه إلى فطنة الطائر وحدسه وكذا عدم إحكام الصياد لفخّه جيدًا حيث تركه باديا للعيان يصوّر الشاعر هذا المشهد تصويرا رائعا حيث يقدم حدث الصراع بين الطائر والعصفور بطريقة مميزة توحي لنا بأننا أمام مجموعة من المشاهد المتحركة التي نراها ماثلة أمام أعيننا.

[1]– محمد فواز: بنية القصيدة الهذلية في الجاهلية والإسلام، ص 102.

يقول: الفَخُّ العاقر [1]

قَدْ كَادَ هَذَا الفَخُّ أَنْ يَعْقَرَا وَانْحَرَفَ العُصْفُورُ أَنْ يَنْقَرَا

غَيَّبْتُ بِالتُرِبِ عَلَيْهِ لَهُ بِالمُسْتَوَى، خَشْيَةَ أَنْ يَنْسَفِرَا

كَمَا رَأَى التُرْبَ، رَأَى جَثْوَةً مَائِلَةَ الشَّخْصِ فَمَا اسْتَنْكَرَ

حَتَى إِذَا أَشْرَفَهَا، مُوْفِيًا وَعَايَنَ الحَبَّ لَهُ مُظْهِرًا

خَاطَبَهُ مِنْ نَفْسِهِ زَاجِرٌ قَدْ كُنْتُ لاَ أَرْهَبُ أَنْ يَزْجُرَا

فَاعْمَلَ الفِكْرَ قَلِيْلَا، فَلَا يَقْتُلُهُ الرَّحْمَنُ مَا فَكَرَا

فَاحْتَرَبْتُ لَا وَنَعَمْ سَاعَةً ثُمَ انْجَلَى جُنْدُ نَعَمْ مُدْبِرَا

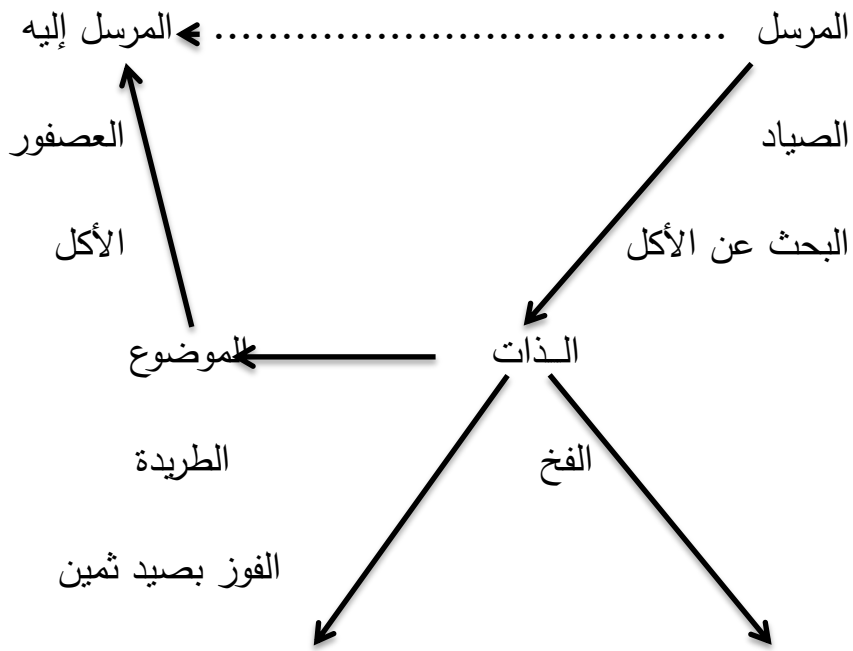
فَصَمَ كَشِحَيْهِ إِلَى جُؤْجُؤ كَانَ إِذَا اسْتَنْجَدَهُ شَمَرَا

فَلَمْ يَرْعَنِي غَيْرَ تَدْوِيْمِهِ آمَنَ مَا كُنْتُ لَهُ مُضْمِرَا

يحيل عنوان القصيدة إلى أن هذا الفخ قد بدا لا ينبض بالحياة ولا فائدة ترجى منه فهو عاقر لا يستطيع تقديم الإضافة ورغم محاولة الصياد نصبه بنجاح وتهيئته ليغدوا نابضا بالحياة بفعل الحيلة التي قدمها الصياد أثناء نصبه حيث عمل على إخفاءه وحيدا وتغطيته بالتراب، وتنشأ ضمن هذا المشهد حوار بين الطائر ونفسه، ويتنازعه أمران الأمر الأول رغبته في الحصول على الغداء، الأمر الثاني الخوف من الوقوع في الشّرك، لكنه يفضل التفريط في الغداء والحفاظ على حياته، ثم يصور لنا الفخ ككائن نابض بالحياة يستطيع الفتك بالطريدة بفعل عمليات الإغواء التي يمارسها، فلم يرعني غير تدويمه، آمن ما كنت له مضمرا.....

[1]–الديوان: ص357–358.

إلا أنه من خلال تحكيم مقولات البنية العاملية نجد أن المرسل هو الصياد الذي يسعى لتحيق مهمته وهي الظفر بصيد ثمين، والمرسل إليه هو العصفور الصغير الذي يضمن للصياد الحياة والاستمرار ولتحقيق هذه الرغبة تقوم الذات ممثلة في الفخ لدور مهم لإنجاح هذه العملية ويقوم الطعم متمثلا في البذور بدور عامل مساعد، غير أن تهاون الصياد وعدم إخفاء الطعم بطريقة جيدة وكذا فطنة الطائر تقوم بدور عامل معارض مما ينتج الشكل الآتي:



يوضح هذا المخطط وجود ثلاث ثنائيات تحدد العوامل المكونة التي تنتظم وفق علاقات مترابطة كالآتي:

أ.1. المرسل/ المرسل إليه:

يعد الصياد انطلاقا من القيمة التي تحركه وهي قيمة الحياة والاستقرار التي تدفعه للبحث عن المأكل محفزا له من ذات الإنجاز(الفخ) تحقيق موضوع رغبته وهي الحصول على الطريدة والفوز بصيد ثمين هذه العوامل هي التي تعمل على إقناعه بالبحث وتسخير قدرته لتحقيق موضوع رغبته.

في حين يقوم بدور المرسل إليه(العصفور) الذي يظهر كعامل تحول الذات تطويعه انطلاقا مما تملكه من مؤهلات

أ.2. الذات/ الموضوع:

يقوم الممثل(الفخ) بدور عامل الذات التي تريد تحقيق موضوع رغبتها الموجهة نحو موضوع محدد حيث يحاول الظفر بالطائر عن طريق لفت انتباهه بواسطة الطعم والموضوع يتجلى في إطار سعي الذات للظفر والفوز بصيد ثمين.

أ.3. المساعد/ المعارض:

يمكن أن نلاحظ من الوهلة الأولى من خلال المخطط المقدم أن العوامل المساعدة تتجلى منذ البداية في الطعم المتمثل في بعض البذور التي تستقطب الطائر باعتباره هو الآخر يبحث عن الأكل هذا من ناحية ومن ناحية أخرى الحيلة بنصبه في مكان يستهوي الطيور ويتبذى لها على شكل مغاير فهي تهتم بما هو موجود فوقه وتتجلى العوامل المعارضة فيما يكسبه الطائر من قيم مكنته من النجاة ولعل أبرز العوامل المعارضة تتمثل في التهاون والفطنة.

ومن خلال رصد حركة هذا البرنامج يمكن القول أن الذات فشلت في تحقيق موضوع رغبتها وهو الفوز بالطريدة.

أ.4. البرنامج السردي لعامل الذات(الفخ):

انطلاقا من علاقة الرغبة التي تجمع بين الذات والعامل القيمي(البحث عن الأكل والاستمرارية) فهي تسعى جاهدة لتحقيق رغبتها عن طريق محاولة انجازها الموكل إليها، إذ تحاول الانتقال من حالة انفصال عن الموضوع القيمي إلى حالة اتصال به مستعملة في ذلك كل ما تملكه من كفاءات لآجل ما تطمح إليه.

- الإيعاز:

تظهر مرحلة الإيعاز في قدرة الفعل الذي يمارسه المرسل(الصياد) حيث يقوم ببث رغبته عن طريق نصبه للفخ وتسخيره لبعض الحيل(نثر الحب، التغطية بالتربة، المكان الملائم للطريدة) فقيمة الحصول على الأكل وضمان البقاء هي التي تحرك الصياد ليأمر الذات ويطوعها لخدمته حتى تنجز ما يريد وهذا ما يجسده الملفوظ التالي:

غَيَّبْتُ بِالتُربِ عَلَيْهِ لَهُ بِالمُسْتَوَى، خَشْيَةَ أَنْ يَنْسَفِرَا

وهذا ما يظهر سعي الذات في اكتساب القيم المتضمنة في الموضوع بغية إرضاء المرسل رغم كون الفخ شيء جامد لكن اجراءات المشهدية قامت بتحريكه ليصبح فاعلا مهمًّا.

- الكفاءة:

لكي تصل الذات إلى موضوع رغبتها لا بد لها من أن تمتلك مجموعة من القدرات والمؤهلات التي تستطيع ان تحقق بها كفاءتها والتي بموجبها تنجز الفعل الهادف وهو الاتصال بموضوع القيمة، والكفاءة المتجسدة في الذات(الفخ) هي القدرة على التخفي، وجود الطعم والمقدرة على لفت انتباه الطائر وكذا الشدّة التي تستطيع أن تمنع الطائر من الهروب هذه الكفاءة هي التي تؤهلها لتحقيق مبتغى المرسل.

- الإنجاز:

تمتلك الذات(الفخ) الرغبة في الإنجاز التي بثها المرسل مما ينجر عنه قيامه بالفعل الموكّل إليه كما تمتلك قيمة أخرى وهي وجوب الفعل باعتبارها أداة طيّعة في يد المرسل غير أن هذا المسعى يصطدم بذات أخرى تسعى إلى تحقيق مشروعها أيضا وهي فطنة الطائر الذي يؤدي في الأخير إلى عرقلة المشروع.

- التقويم:

لم تستطع الذات تحقيق موضوع رغبتها(الفوز بالطريدة) وذلك لوجود عوامل معارضة(فطنة الطائر، تهاون الصياد في إخفاء الطعم) حيث انتصر هذا الأخير على برنامج الذات ورغبة الصّيد مما أدى في النهاية إلى فشل البرنامج السردي وهذا ما يوضحه الملفوظ الاتي:

فَلَمْ يَرْعَنِي غَيْرَ تَدْوِيْمِهِ آمَنَ مَا كُنْتُ لَهُ مُضْمِرَا

فوجود برنامج مضاد حتم فشل برنامج الذات والمرسل وانتصار برنامج العصفور.

إن هذه القراءة المشهدية قد مكنت من الوقوف على طبيعة الشكل المشهدي في هذا النص الشعري إذ بواسطتها تمكننا من الوقوف على خلفيات مشهد الصيد وما تضمنه من برامج سردية افتراضية وبالتالي استطاعت هذه الأداة نقل الصورة من طابعها الجاف إلى بؤرة دلالية لامست عمق النص المدروس.

ب. مشهد الصقر/ الطريدة:

يبتدأ المشهد باستعداد الصياد للخروج إلى الصيد حاملا معه عدته ولوازمه ومن أبرزها طائر مجهز ومدرب للصيد يُطلقه الصياد لمطاردة بعض الطيور المائية وتكلّل العملية بالنجاح وفي الآن نفسه يقدم الشاعر وصفا دقيقا لصولات وجولات هذا الطائر وكيف تمكن من الانقضاض على طريدته دون تعب ممّا يدل على تمكنه من المهمة التي أُعدّ لها.

يمثل المرسل(الصياد) الذي يأمر الذات(الصقر) لتحقيق موضوع رغبتها المتمثلة في الظفر بصيد وفير الذي يوجّه نحو مرسل إليه وهي الطيور المائية ويساعد في إنجاز هذا البرنامج وإنجازه عامل المساعد المتمثل في القوة والقدرة على فعل المباغتة والمهارة والدربة ويوجد عامل معارض متمثل في الكفاءة التي تمتلكها الطيور المائية وقدرتها على التخفي وقبل أن نعرض النموذج العاملي سنقدم نصّ القصيدة إذ يقولّ: صيد موفق[1]

قَدْ أغْتَدي بزُرقٍ صبيحِ

قَدْ أغْتَدي بزُرقٍ صبيحِ مَحضٍ لِمَنْ يَنْسِبُه صَريحِ

صَلتِ الخدود، واضحٍ مليحِ، و ليس ما يُغْمَزُ كالصّحيحِ

بكفٍّ ضَنّانٍ به شحيـحِ، ممّا اشترى بالثّمنِ الرّبيحِ

فلمْ يزَلْ بالنّهْمِ والتقديـحِ، وَرَشّهِ بالماءِ والتّلويحِ

حتى انْطَوَى إلاّ جَنانَ الرّوحِ و عرف الصوت ووحى الموحي

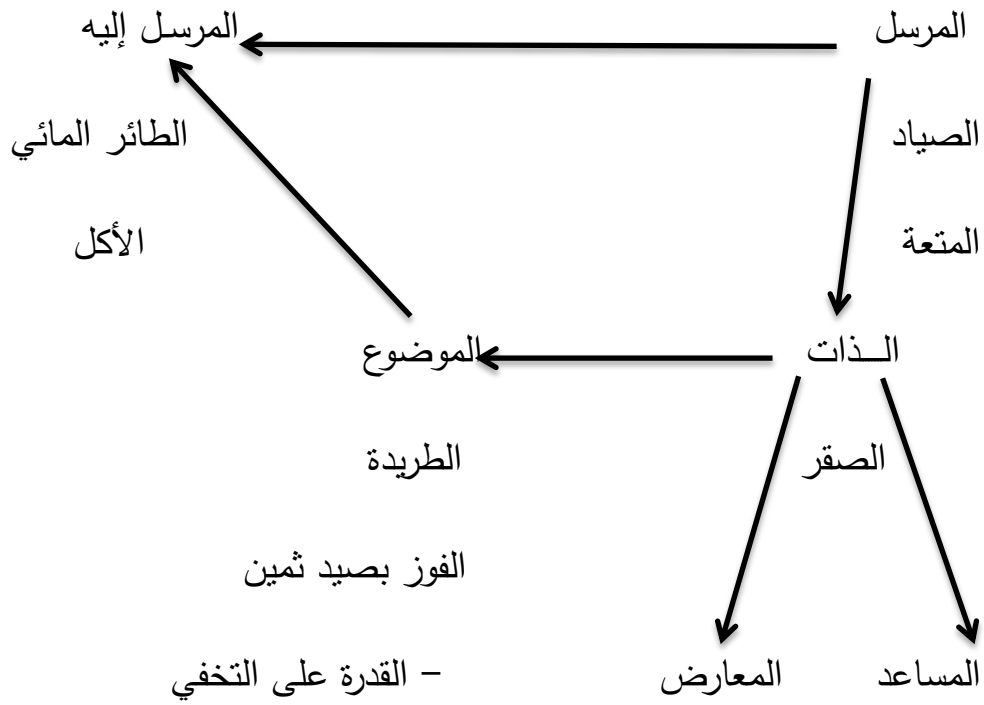
فكم وكم من طُوَلٍ طَمـوحِ، لم ينْجِهِ طُمورُه في اللُّوحِ

من فلَتاتِ صلتاتٍ شيحِ، تُرجلهُ الرّيحُ بكفّ الرّيحِ

و ضربَةٍ بنيْزَكٍ مذْرُوحِ، فاصطاد قبل الأين والتبريحِ

خمسينَ مسْتَحْيىً إلى مذبوحِ

[1]– الديوان: ص 178.



من خلال هذا المخطط يمكن الوقوف على العوامل المكونة له وفق مجموعة من العلاقات وهي:

ب.1. المرسل/ المرسل إليه:

إن رغبة الصياد في إرضاء متعته والبحث عن الأكل هي التي تحركه وتدفعه للبحث عن ما يسد به رمقه وكذا الوقوف على النتائج النهائية لرحلة تدريبه لهذا الصقر وقياس مدى ونجاح عمله، فيطلب من ذات الإنجاز(الصقر) تحقيق موضوع رغبته وهو اصطياد بعض الطيور المائية وتحقيق بذلك نوع من المتعة هذه العوامل مجتمعة تدفعه لتسخير مقدرته وكفاءته لأجل تحقيق موضوع رغبته، في حين يقوم بدور المرسل إليه(الطائر المائي) الذي

يظهر كعامل مهم تحاول الذات بسط هيمنتها عليه انطلاقا من المؤهلات والقدرات التي تمتلكها.

ب.2. الذات/ الموضوع:

يقوم الممثل(الصقر) بدور عامل الذات التي تريد تحقيق موضوع رغبتها لفائدة المرسل الموجه نحو موضوع محدد وهو إخضاع الطريدة والظفر بها عن طريق تسخير ما يمتلكه من قوة ودقة في النظر وما اكتسبه من مهارات ومؤهلات أثناء عملية تدريبه ويتجلى الموضوع في رغبة الذات في إخضاعها للطريدة.

ب.3. المساعد/ المعارض:

يمكن أن نستنتج من خلال المخطط أن العوامل المساعدة تنحصر في القوة التي يمتلكها الصقر مقارنة بالطائر المائي وكذا المهارات التي اكتسبها أثناء عملية التدريب وكذا الزجر الذي يمارسه المرسل وتتمظهر العوامل وإن قلت– كما يحيل عنوان القصيدة–(صيد موفق) إلى قدرة الطيور المائية وتشتيت تركيز الصقر.

ومن خلال رصد حركية البرنامج يمكن القول أنّ الذات بفعل العوامل المساعدة وقلة العوامل المعارضة نجحت في تحقيق موضوع رغبتها وهو الفوز بالصيد واخضاع الطريدة.

ب.4. البرنامج السردي لعامل الذات(الصقر)

انطلاقا من علاقة الرغبة التي تجمع بين الذات والعامل الموجه لها(المرسل) الذي يدفعها إلى اقتناص طريدة بفعل وجوب امتثال للأمر نجدها تُسخّر كل إمكانياتها وجهدها لتحقيق رغبتها عن طريق إنجاز ما أوكل إليها فهي تنجز البرنامج عن طريق الاتصال بموضوعها بعد أن كانت منفصلة عنه مستعملة في ذلك ما تملكه من خبرة وكفاءة للوصول إلى ما تطمح إليه.

ب.5. الإنجاز:

تمتلك الذات عدة مؤهلات تمكنها من تحقيق موضوع رغبة المرسل مما يفضي قيامها بالفعل المطلوب منها، كما تمتلك ميزة أخرى وهي الإنصياع للأمر باعتبارها وسيلة في يد المرسل كما تمتلك مقدرة تتجلى في تفوقها على الموضوع في الأصل خلقت للافتراس بحكم طبيعتها مما يسهل عليها إنجاز مهمتها دون عناء وهذا ما يجسده الملفوظ التالي:

فَكَمْ وَكَمْ مِنْ طُوَلٍ طَمُوحِ، لَمْ ينْجِهِ طُمُورُه فِي اللُّوحِ

ب.6.التقويم :

استطاعت الذات تحقيق موضوع رغبتها واخضاع الطائر المائي وذلك لتفوق العوامل المساعدة على العوامل المعرضة فانتصر برنامج الذات ورغبة الصياد على برنامج الطائر المائي ولم تصمد مؤهلاته أمام كفاءة الذات مما أفضى في النهاية إلى نجاح برنامج الذات وتحقيقها لرغبة المرسل وهذا ما يوضحه الملفوظ الأتي:

وَضَرِبَةٍ بنيْزَكٍ مذْرُوحِ، فاصْطَادَ قَبْل الأَيْنِ والتَبْرِيْحِ

خمسينَ مسْتَحْيىً إلى مَذْبُوحِ

إن عدم وجود برنامج مضاد حتم نجاح الذات والمرسل وانتصارهما على برنامج المرسل إليه.

لقد أتاحت لنا هذه القراءة معرفة النسيج المشهدي في هذه القصيدة إذ استطعنا التعرف على مجموع البرامج السردية والعاملية داخل هذا النص الشعري واستطعنا الوقوف على بعض الخلفيات التي لم يصرح بها الشاعر وأهمها كيفية تدجينه للصقر والمشاق الكبيرة التي تحملها بفعل تمكن في الأخير من تحقيق مآربه.

3. تقنيات العرض الزمني:

يعد الزمن ذا أهمية كبيرة في بناء العنصر المشهدي، فلابد أن تتوفر كل بنية مشهدية على حركية زمنية، تساعد في نمو الأحداث وتعاقبها وخلق دلالات لأحداث السرد.

ويرى الناقد ميشال بوتور أن "الزمن يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أزمنة وهي:

1- زمن المغامرة: ويشير إلى الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة.

2- زمن الكتابة: ويشير إلى الزمن الذي كتبت فيه القصة.

3- زمن القراءة: ويشير إلى الزمن الذي تكون فيه القصة قد تمت وأصبحت موضوعاً للقراءة"[1].

1.3. زمن المغامرة:

وإذا حاولنا إدراج هذه التقسيمات على قصائد الطرديات نجد أن الزمن المهيمن فيها هو زمن المغامرة وذلك أن الشاعر كان يصوغ أحداث تلك القصائد انطلاقا مما كان ماثلا أمامه فهو يعايش تلك اللحظات الزمنية وينقلها إلى قوالب شعرية بواسطة فعل التخييل وبعض ما تمنحه اللّغة من جماليات.

ويمكن تقديم النموذج التالي الذي يصف إحدى رحلات الصيد إذ يقول: وصف الصيد[2]:

وارفةٌ للـطِّيرِ في أرجـائِها كَلَغَطِ الكُتَّابِ في استِملائِهَا

أشرفْتُها، والشمسُ في خِرشائِها لم يبرُز المـقرُورُ لاصـطلائِها

بشِقةٍ، طــوْلُكَ في إبقائِها إذا انتحىَ النازِعُ في انتحائِها

لم يرهب الفطورَ مِنْ سِبَائِها يعزَى ابن عصفورٍ إلى بُرائِها

[1]- بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة،ص43.

[2]- الديوان: ص25.

حـتَّى تأناها إلى انتـهائـها واستوسَقَ القِشرُ على لِحائِها

إن هذا النّص الذي بين أيدينا يشير إلى وحدة الحضور الزمني بحكم أن الشاعر يقرر احدى حالات الصيد في الزمن الحاضر فهو يجمع بين وحدة الشعور ووحدة الموضوع إذ يمكن القول أن الزمن متوقف نسبيا أمام حالة الوصف مما يحيل إلى انغلاق المشهد فهو لا يفتح أي نافدة غير التركيز على الأفعال و الحركات المائلة أمامه أو يجعل كل حركات المشهد داخل إطار واحد و هذا الأمر يأتي بسبب غلبة الوصف على مكونات السرد الأخرى والوصف هو " وصف المكان والطبيعة والوضعية ووصف الشخصيات وطبائعها وغيرها"[1].

وهو بهذا الأمر طريقة تصوير الديكور العام ورصد حركات الأفعال فمثلا في البيت الآتي يقدم لنا مشهد اللحظة التي دارت فيها أفعال الصيد وهي لحظة آنية:

أشرفْتُها، والشمسُ في خِرشائِها لم يبرُز المـقرُورُ لاصـطلائِها.

فقد أراد نقل حالة مباغتة الصياد لطرائده قبل طلوع الشمس لوقت قريب.

ولذا نجد أن الزمن في معظم القصائد يخضع لتتابع منطقي بداية ووسط ونهاية، فالمشاهد لا تخرج عن قانون الزَّمن الفيزيائي وهذا يعد تقريراً ونقلاً لأشياء حدثت بالفعل فنقلت في إطارها الزمني المنطقي.

كما يمكن ملاحظة أنواع أخرى من الزمن وإن قلت نسبيا أمام زمن المغامرة وهذه الأنواع تأتي بسبب تداخل زمن القص وزمن الخطاب إذ تعمل هذه التقنيات على انفتاح المشهد وتثير في مخيلة المتلقي مشاهد افتراضية أخرى.

[1]– فوزية لعيوس الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 ص278.

2.3. الاسترجاع:

والذي يعرّف بكونه "تتبع الرَّاوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها السرد"[1].

وهذا النوع يأتي عادة لسدِّ فجوة محتملة في سرد الحدث حتى يتجنب السارد صدم القارئ بحدث غير متوقع جرى إغفاله أثناء سير الحدث في الحاضر ففي هذه الأبيات التي سنذكرها نجدُ استرجاعاً مهماً ساهم في تقديم إضافة لإحدى مشاهد الصيد حيث يقول[2]:

أنْعَتُ كلباً ليس بالمسْبوقِ،

أنْعَتُ كلباً ليس بالمسْبوقِ، مطهَّماً يجري على العُرُوقِ

جَاءتْ به المْلاكُ من سَلوقِ، كأنّه في المِقْوَدِ الممْشُوقِ

إِذَا عَدا عَدوةَ لَا مُعَوِقِ، يَلعَبُ بينَ السّهْلِ والخُرُوقِ

إن استرجاع في هذه الأبيات جاد بعد أن قدّم الشاعر وصفاً وانباءاً عن هذا الكلب الخارق وجاء ما يحيل على الاسترجاع بجملة (جاءت به الأملاك من سلوق) فرغم ما يلاحظ على هذه الجملة أنها لا تحيل على زمن إلا أن المتمعن في ورودها ضمن هذا السياق يمكن أن يقف على أن الفعل "جاء" مختصٌ بالمضي رغم أن زمن القصيدة هو الحاضر، فقد فتح لنا المشهد الأول مشهداً آخر وهو أن الكلب قد أحضر من بلاد اليمن المعروفة بكلابها المُهيئة الصيد مما يجعل أمامنا افتراضات مشهدية وهو طريقة إحضاره من تلك الكلاب والعمل الذي قام به المدرب حتى يجعله مستعدا للصيد، مما يفسر المشهد اللاحق وهو استطاعة هذا الكلب الاصطياد وتنفيد البرنامج الموكل إليه بنجاح وهذا ما تدل عليه الجملة (لكل صياد به مرزوق).

[1]– بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الإسلامية، ص51.

[2]– الديوان: ص466.

إن هذا الاسترجاع الخارجي قد أفاد المشهد الإطار بمعلومات جديدة كونه عاد بنا إلى زمن ما قبل بداية أحداث الصيد ووظيفته تتجلى في تكملة الحكاية الفرعية للحكاية الإطار وإحالة القارئ إلى أهمية هذا الحدث ودوره في بناء المشهد العام مما يُسهم في خلق حركية متجددة داخل النَّص، التي تقود بدورها إلى فتح النَّص على أمور كثيرة بهدف إحداث نوع من الجمالية ومعرفة بعض العادات والأفكار ونمط الحياة الذي كان يتميز به أهل بيئةٍ في عصر معين.

كما يمكن العثور علي نوع من الاسترجاعات وهو ما يعرف بالاسترجاع المزجي والذي هو "استحضار زمنين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل أحداث القصة والثاني إلى ما بعد بدأها"[1]، ومعناه أن الكاتب يستحضر زمناً سابقا لبدأ الحدث خارجاً عن اطاره وزمن ماضٍ أيضا لكنه متعلق بسير الحدث ومثاله قول الشاعر[2]:

أَعْدَدْتُ كَلْبًا لِلطَرَادِ فَضًا إِذَا غَدَا مِنْ نَهِمٍ تَلَظَى

وَجَابَ المِـقْوَدَ وَاسْتَلَظَا كَأَنَ شَيْطَانَا لَهُ الْظًا

يقوم هذا الاسترجاع المزجي بفتح المشهد الرئيسي المتمثل في قدرة الكلب على الاصطياد وقوته وفطنته على مشاهد أخرى سبقت الفعل الرئيسي في جملة (أعددت كلبا للطراد) تحيل إلى العملية السابقة لتجهيز هذا الكلب والخروج به إلى الصيد، فعملية الإعداد تتطلب جهودا مُضنية يعمد المدرب خلالها إلى استخدام كل طاقاته ومهاراته حتى يستطيع تجهيز الكلب وهذا ما قام به ودل عليه كيفية تحول هذا الكلب من المخلوق عاد إلى مخلوق فظ شديد القوة.

وهذا المشهد كان بالضرورة في زمن ماضٍ قبل زمن الطرد استحضره هنا ليجيب عن تساؤلاتنا حول مقدرة هذا الكلب وقوته الجبارة، ثم يعود بنا إلى مشهد متولدٍ عن المشهد الأول

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985، ص54.

[2]– الديوان: ص410.

وفي شكل صيرورة ممهدة للمشهد الرئيسي وتدل عليه جملة (وجادب المقود واستلظا) فهو هنا مازال يتحدث عن الكلب لكن يرد هذا أثناء خروجه إلى الصيد بعد أن أصبح جاهزاً مدرباً، فقد بين لنا الطاقة الكبيرة التي يملكها هذا الكلب لفعل الصيد، مما يعلّل في الأخير نجاحه في المهمة التي أعدَّ لها مما يفضي إلى النتيجة التي يتوقع بها القارئ بعد أن سمع صفات هذا الكلب واحالته مخيلته على طريقة تدريبه وإعداده للصيد و يقدم لنا نتيجة مرجوة وهو ما ذكره الشاعر:"[1]

يَجُوْزُ مِنْهَا كُلَ يَومٍ حَظًا حَتَى تَرَى نَجْعَهَا مُفْتَظًا

فقد قدم هذا البيت النتيجة المحتملة لما كان ينتظره القارئ من هذا الكلب العظيم، كما ساهمت الاسترجاعات المذكورة في إخراج المشاهد من حالة السكون إلى حالة حركة إذ بفضل هذه التقنيات الزمنية استطعنا أن نكشف حركات التعالق المشهدي فقد ساهمت في التعريف على انفتاح المشاهد على مشاهد أخرى وأن كانت بصبغة الماضي فهي قدمت إضافة للمشهد الإطار الذي يتحدث عن وقائع الصيد كما حدثت فعلا.

[1]– الديوان: ص410.

3.3. الاستباق:

تعد الاستباقات من بين أهم الفواعل الزمنية وهو "أحد المفارقات الزمنية التي تعتمد على تشظي الأنساق الأفقية للزمن، ويتم ذلك بتقديم أحداث زمنية مكان أخرى سبقتها حدوثا"[1].

فهي عملية تتمثل في إيراد حدث آت يحاول الكاتب استحضاره دون الخوض في تفاصيله، ويمكن من خلال تتبعنا لقصائد الطرديات أن نقع على قلة هذا النوع وذلك بحكم سيطرة التتابع الزمني للحدث على الرؤية لاستشرافية التي يقدمها الاستباق ومن بين ما وقعنا عليه هذا البيت الشعري:[2]

قَدْ أَغْتَدِي فِي فَلَقِ الإصباح بِمَطْعَمِ يُوجِزُ فِي سَرَاحِ

فها البيت المبدوء "بقد" التي تفيد التَّحقيق فهي تُنبأ بالأحداث التي قد تقع دون أن يكلِّف السَّارد عناء التفصيل في ما يأتي من حكي، وهذا ما يعكس حالة التوالد المشهدي داخل الطرديات، فهذا الاختصار في تقديم المشهد يهيئ القارئ لافتراض ما سيكون.

وقد غلبت في الطرديات طريقة تقديم الحدث من طرف الراوي وهذا ما اصطلح عليه النقاد "طريقة الراوي العليم، الذي يعرف كل الأحداث قبل بدء سردها، فهو من يقوم بتقديم الحدث، دون أن يمنح للأطراف الأخرى حرية المشاركة"[3]، فهو من يقوم بالنيابة عنها ويرصد حركاتها وهذا مرده إلى الرؤية الفردية التي يتمتع بها الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

1- فوزية لعيوس الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية،ص95.

2- الديوان: ص176.

3- فوزية لعيوس الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية،ص96.

ويمكن العودة إلى القصيدة لنقع على هذه الطريقة أو التقنية، يقول الشاعر[1]:

لمَّا طَوَى اللَّيْلُ حَـوَاشِي بُرْدِه عَن وَاضِحِ اللَّونِ نَقِيُ وَرْدِهِ

نَادَيتُ فَهادِي بِرَدَ فَهده نِدَاء مَنْ جَادَ لَهُ بِوِدِهِ

فَجَاءَ يَــزْجِيْهِ علَى سَنَدُهُ أَصْفَرُ أَحْرَى بيَّنَ بَيْنِ وِدِهِ

فالسارد في هذا المقطع يتجلى حضوره عن طريق غلبة ضمير المتكلم او الأحرف الدالة عليه. فهو يذكر استدعاؤه لهذا الفهد المدرب، و إجابة الفهد للدعاء الموجه من قبل شده، ويذكر أوصافه، لكنه يترك لنا النهاية مفتوحة، فننسخ مشاهد أخرى عما فعله الفهد مع الفرائس التي كان يطاردها.

ولعل أبرز الوظائف التي تؤديها الاستباقات تكمن في فتح باب التكَهُّنِ لدى المسرد له (المتلقي) بما يُمهَّد له من لمحات عن المستقبل أو ما سيجري لاحقا، كما في البيتين الآتيين[2]:

قَدْ أَغْتَدِي فِي فَلَقِ الإصباح بِمَطْعَمِ يُوجِزُ فِي سَرَاحِ

مُـؤَيِدٍ بِالنَــــصْرِ وَالنَـجَاحِ غَدَتْهُ أَظْآرُ مِنْ اللُقَاحِ

فهذا الحذف ر الإيجاز في بلورة الحدث يتيح القارئ إعمال المخيلة توقع مشاهد أخرى متولِّدة عن المشهد الرئيسي– الصيد بالجوارح – فلا شك أن هذا الطائر الذي كان النجاح حليفه قد خاض معركة شيقة مع طريدته، وقام بالتحليق حولها وحاول مباغتتها عدة مرات ليتمكن في الأخير من تحقيق مبتغاه و هو الحصول على الطريدة.

[1]– الديوان: ص234.

[2]– الديوان: ص175.

من خلال هذا العرض الموجز بعض الشيء عن الاستباقات يمكن القول أن، هذه التقنية تسهم في إضفاء عنصر الجمال على فن الطرديات، كما أنها تزيد في توسيع أفق توقع القارئ عن طريق إعماله التخييل، وهذا كله بهدف إعمال نوعا من التفاعل بين النص و القارئ ومن جهة أخرى تسهم في تنمية الحدث و توسيع دائرة المشهد، مما ينتج حركة درامية تخلق عنصر التشويق، وتستهدف الحاسة الجمالية لدى القارئ.

4.الإحتفالية :

من خلال هذه المقاربات البسيطة لبعض قصائد الطرديات يمكن القول إجمالا أن هذا الفن أرّخ لحقبة زمنية مهمة من الحضارة العربية وشكل في عمومه طقسا احتفاليا كان الأمراء يجدون فيه متنفسا يروحون به عن أنفسهم، فيلجؤون إلى الصيد علهم يجدون بعض الراحة و الخروج من رقابة الحياة التي يعيشونها.

وتبعث جل قصائد الطرديات المدروسة بعض الجوانب الطقوسية أو الاحتفالية، ففعل الخروج للصيد كان في عمومه من أجل المتعة و قضاء وقت شيق في البراري، و الخروج من جو المدن الصاخب، فالعودة إلى الطبيعة في حد ذاتها هي العودة إلى الملجأ الأول للإنسان، وبخروج الإنسان إلى الصيد تتجلى مظاهر حب الحياة، فيعود إلى مسكنه الطبيعي الذي فقده في ظل سطوة الحضارة، ولأن الشعر هو خير معبِّر عن هذه الفترة الزاهية في حياة الفرد باعتباره ترسيخا للامألوف، وتشويش للمألوف، فالصيد عبارة عن مطاردة الفرد لإحدى الحيوانات البرية، لكن توظيف هذه المطاردة داخل شعر يخرج هذا الحدث من فعل المألوفية إلى فعل التغريب وكسر الرقابة، فتغدو الصورة المشكلة بناءا مشهديا متحركا، يفتح الحدث على مجموعة من النوافذ الأخرى المتعلقة بجمالية الأفعال الممارسة خلال الصيد.

فقد قدمت الطرديات صورة حية للإنسان في جو صراعه مع الكائنات الأخرى، وكيفية تطويعه لبعض الحيوانات وجعلها خادمة لمبتغاه وما البيت التالي إلا خير معبر عن ذلك[1]:

كَاللَّهَبِ المُرْتَجِ طَارَ شَرَرُهُ بِأَحْجُنِ الكَلُوبِ أَقْنَى مَنْسَرَهُ

فـ"الكلوب" هو اسم أحد الجوارح، وكما هو معلوم أنّها صعبة المران إلا أن قدرة المربي جعلته أداة طيعة في يد الصياد يحقق به مبتغاه.

و الشعر بطابعه الغنائي هو من ينتشل الفرد من العدمية ويعود به إلى مسكنه الأول وتكون هذه العودة إلى المسكن بإبداع صورة إنسانية من الطبيعة، يحرك جمادها، ويحول صورها المادية إلى مشاهد إحتفالية تتغنى بفعله، لتقدم في النهاية طقسا إحتفاليا، مفعمة بالحركة يجسد لذة الحياة ومتعتها.

لقد قدمت القراءة المشهدية دورة الحياة التي قضاها الشاعر بعيدا عن المدينة وحالة المجون التي يحياها، فنقلت بذلك تجربة مهمة تجسدت في طقوس إحتفالية عاشها الشاعر في البراري يطارد الحيوانات الوحشية رفقة الأمراء والقادة الكبار، إذ كان الطرد بالنسبة لهم طقسا مهما يحتفلون فيه بإنجازهم، مما يساهم في جعلهم يشعرون بلذة ومتعة فائقة ومنقطعة النظير[2]:

فَاصْطَادَ قَبْلَ سَاعَةِ التَّأْوِيْبِ خَمْسِيْنَ فِي حِسَابِهِ المَحْسُوبِ

فَالقَومُ مِنْ مُقْتَـدَرٍ مُصِيْبِ وَمُعَجِلِ النَشْلِ عَنْ التَهْضِيْبِ

ففي هذين البيتين يصور لنا حالة القوم بعد نيلهم مبتغاهم من الصيد وفرحتهم الكبيرة ونشوتهم بفعل ما أصابوه وما صوروه من احتفالية بالحياة وما تقدمه للفرد.

[1]- الديوان: ص357.

[2]- الديوان: ص110.

خاتمة

خاتمة:

حملنا بحث (المشهدية في طرديات أبي نوّاس) لخوض مغامرة الكشف عن هذا الفن الشعري الذي أصبح لدى شاعرنا معرضا للّهو العبّاسي المباح، وللحياة الفاخرة، وكذا معرضا للّغة في جزالتها وتعاليها، ليقف بنا هذا البحث على جملة النتائج الآتية:

– فن الطرديات، فن شعري مهم ظهر في العصر الجاهلي ونما وتطور في العصر الأموي، ليكون أبو نوّاس واحدا من روّاده في العصر العباسي، بحكم الثراء والاستقرار الذي عرفهما هذا العصر، وبحكم ملازمة الشعراء للبلاط.

– عرفت طرديات أبي نواس طابعا خاصا واكتمل هذا الفن عنده بصفة كبيرة بحكم قوة معانيه وجزالة لفظه ودقة تصويره لمعطيات الحياة، وكذا بحكم انه كان عنصرا مشاركا في الصيد.

– ظهرت المشهدية بفعل انتقالها من المفهوم التقليدي للصورة الذي كان يعالج منظورا واحدا، ويتعامل مع القصائد كحالة ثابتة غير متحركة، إذ فتحت المشهدية آفاق التخيل للقارئ والمتلقي.

– استمدت المشهدية مقوماتها بفعل اتكائها على جملة من المقولات المستمدة من المناهج والمقاربات النصية الأخرى لالتصاقها بالحياة وتجدد الفنون وافادتها من المقاربات المتاحة من الفنون كالمسرح وما يقدمه من طابع درامي، والرسم زما يقدمه من تقنيات التصوير والتجسيم، وكذا فن السينما الذي يقدم الصورة في حركية دائمة.

– واعتمدت كذلك على بعض مقولات علم السرد، وبخاصة الفضاء الذي يصور جماليات المكان، والزمان الذي يسهم في تنمية الحدث أو المشهد والحدث الدرامي الذي يقوم على أشكال الصراع داخل النص الشعري والعوامل باعتبارها تأسس لحركية الحدث.

خاتمة

قدمت الطرديات تأثيثا مشهديا لعناصر الطبيعة وفق تصوير الأشياء المادية المحسوسة كمناظر الواحات، وبعض الجوانب اللصيقة كصفات الفارس أو الآلة المعتمدة في الصيد.

– تبرز المشهدية باتساعها كرؤية مقاربة للنصوص، واعتناء المشاهد بالأصوات التي تعمل على اغناء التلقي بالكثير من زخم الحياة وفي طرديات أبي نواس تقدم أصوات الحيوانات وهي تصارع الحياة وأصوات الجوارح وهي تتحرك وفق نغم خاص وكأنها تنقل اللحظات التي تترصدها بكل تفاصيلها.

– تتحرك المشاهد وفق إطار خاص يعتمد على رصد الحركة ومعالجة ازمنة الفعل ودورها في بعث الحياة في المشاهد وكذا تراكيب الجمل التي تصف الوقائع كما حدثت.

– تقوم عدة أفعال درامية تصور صراع الصائد وفريسته، وتبرز في الأخير نجاح البرنامج من عدمه، وفق دقة متناهية.

– يسهم الزمن بأنواعه(المغامرة، الاستباق، الاسترجاع) في تحريك المشهد عن طريق إيقاعاته وتواتراته المختلفة، كما يحدث لمسة جمالية تستهدف المتلقي الذي ينسج افتراضات متعددة حول ما يقرأ.

– تفتح المشهدية آفاق التخيل ونوافد عديدة أمام القارئ الذي يعيش الواقع الاحتفالي الذي جرت فيه المشاهد، كما يمكنه من الوصول إلى ماهية الطرديات وهي تقديم نوع من الكرنفالية أو الاحتفالية التي تثير الحاسة الجمالية لدى المتلقي.

– سلاسة المشهدية وشموليتها في تلقي النصوص والنظر من خلال زوايا متعددة مما يتيح للمتخيل في بلورة مفاهيم ماثلة ومتحركة أمامه.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

ثانيا: المعاجم:

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج1، دار الجيل، سوريا، ط 5، 1981.
2. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (طرد)، ج1، تم محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1998.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة طرد، تم، محمد نعيم العرمسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط8، 2005.
4. محمد بن منظور: لسان العرب، مادة طرد، ج8، تم أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق لعبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان،ط3، 1999.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

1. أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة مصر، د ت، د ط.
2. بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط1، 2009.

3. بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار الجديد، بيروت، لبنان، د ط، 1979.

4. جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 1992.

5. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملاين، بيروت، ط2، 1984.

6. جميلة مصداق: التصوف في الرواية العربية، منشورات القاضي عياض، المغرب دط، 2005.

7. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3،دت.

8. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000.

9. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل بيروت، لبنان، د ط، د ت.

10. رجاء السيد الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، د ت.

11. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 2005.

12. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000.

13. سعيد بنكراد : سيميائيات الصورة الاشهارية، الاشهار والتمثيلات الثقافية إفريقيا الشرق الأوسط للنشر، المغرب، ط 2، 2006.

14. السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي- دراسة سميائية في"غدا يوم جديد" رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ،ط1، دت.

15. سلمان كاصَد: علم النص- دراسة بنيوية في الأساليب السردية- دار الكندي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2003.

16. سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985.

17. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 1985.

18. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر العباس الأول، دار المعارف مصر، ط 16، 2004.

19. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر،1960

20. عباس محمود العقاد: أبو نواس الحسن ابن هاني، منشورات المكتبة العصرية بيروت، لبنان، د ط، د ت

21. عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي، دار السبيل للنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 2009.

22. عبد الرحمن رأفت الباشا: الصيد عند العرب، مؤسسة الرسالة، مصر، دط، دت.

23. عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، تر: خليل سمادة، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2001.

24. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، مصر، ط8، 1993.

25.

26. عبد القاهر الجرجاني: أساس البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان، د ط، ط 1998.

27. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر ط5 2004 .

28.

29. عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 1988.

30. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1990.

31. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2002.

32. علاء مشذوب: الحداثة وفن الفلم، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2015.

33. علي البطل: الصورة في الشعر الجاهلي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دار الأندلس، لبنان،2001.

34. فوزية لعيوس الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

35. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2010.

36. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997.

37. محمد التوينجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

38. محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، دار الحرف للنشر والتوزيع الرباط، المغرب، ط1، 2007.

39. محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائر بين 1954- 1962 م، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط 2009.

40. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1963.

41. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، خصائصه، واتجاهاته الفنية، 1925 1975 دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

رابعا: المراجع المترجمة:

1. أدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، القاهرة، دط، د ت.

2. جان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، تر: خليل الجر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997.

3. جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترك السيد إمام، ميرت للنشر، المعلومات، القاهرة مصر ط1، 2003.

4. رامان سلدن: النظرية الدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1998.

5. رولان بورنوف وريال أونيليه: عالم الرواية، تر: نهاد التكريلي، دار الشؤون الثقافية بغداد العراق، ط1، 1991.

6. طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.
7. مارتين ولاس: نظرية السرد الحديثة، تر، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة مصر، د ط، 1988.

خامسا: المجلات العلمية:

1. عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، ع 464، 1979.
2. مصطفى الغرافي: الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدباء، الكويت، ع1 المجلد 40 سبتمبر 2011.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1. محمد فواز: بنية القصيدة الهذلية في الجاهلية والإسلام، أطروحة دكترواه دولة في الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد منتوري ،قسنطينة الجزائر،2006.

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ-ج

مدخل:..... 19-6

1 أبو نواس حياته وثقافته:..... 6

أ. مولده ونسبه:..... 6

ب. ثقافته:..... 7

2.فن الطرديات:..... 9

1.2. مفهوم الطرديات:..... 9

أ. لغة:..... 9

ب.اصطلاحا:..... 10

2.1 الطرديات في العصر الجاهلي والأموي:..... 11

أ. في العصر الجاهلي: الطرد جزء من القصيدة:..... 11

ب. في العصر الأموي: استقلال الطرديات:..... 13

3 فن الطرديات عند أبي نواس في العصر العباسي: تطور فن الطرد:..... 14

الفصل الأول:..... 50-22

1.3 في الفنون:..... 33

1.1.3 المشهد في المسرح:..... 33

2.13. في فن الرسم:..... 35

3.1.3. في السنيما:..... 38

2.3. في علم السرد:..... 40

1.2.3 الفضاء:..... 40

2.2.3 الزمن:..... 42

3.2.3 الحدث الدرامي:..... 44
أ. البناء المتتابع:..... 45
ب. البناء المتداخل:..... 45
ت. البناء المتوازي:..... 46
ج. البناء المكرر:..... 47
4.2.3العوامل:..... 47
- علاقة الرغبة:relation de désire..... 48
- علاقة التواصل:relation de communication..... 48
- علاقة الصراع:relation de la lutte..... 49
- الفاعل والممثل: action et acteur..... 50

الفصل الثاني: 85-53

1 التأثيث المشهدي:..... 53
1.1 التأثيث المادي: (التأثيث الخارجي)..... 53
* وصف الخروج إلى الصيد:..... 54
* وصف الكلاب:..... 55
* وصف صقر:..... 55
.2.1 التأثيث القريب (اللصيق)..... 57
3.1 الأصوات:..... 58
4.1 الزمن الداخلي للطرديات:..... 60
2 حركية المشهدية:..... 63
1.2 رصد الحركية:..... 63
1.1.2 أزمنة الفعل:..... 63
2.2 الفعل الدرامي:..... 67

أ. مشهد الفخ/ الطائر:..... 67
ب. مشهد الصقر/ الطريدة:..... 73
3. تقنيات العرض الزمني:..... 77
1.3. زمن المغامرة:..... 77
2.3. الاسترجاع:..... 79
3.3. الاستباق:..... 82
4.الإحتفالية :..... 84
الخاتمة:..... 90
قائمة المصادر والمراجع:..... 93

ملخص:

يتناول هذا البحث الموسوم المشهدية في طرديات أبي نواس تمظهرات المشهدية باعتبارها بديلا لمفهوم الصورة البلاغية في مجموعة من القصائد أو النماذج المختارة من فن الطرديات عند أبي نواس، كما يقف على خصائصها باعتبارها فنا راقيا غطت عليه خمرياته، مما ساهم في إغفال هذا الفن، أو تجاهله، والواقع يقول أن الطرديات قد أرّخت لحقبة مهمة في تاريخ الشعر العربي في العصر العباسي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المشهدية قدّمت إجراءات جديدة متطورة لمقاربة النصوص الشعرية، بفعل اتكائها على مجموعة من الحقول المعرفية كالفنون مثل الرسم والمسرح والسينما، وكذا مقولات علم السرد التي غذّت البحث الأكاديمي وساهمت في إثراء النصوص المدروسة وفتحها أمام القارئ بفعل عنصر التخييل وكذا أثرت المشهدية على النص الأدبي بمنحه ديمومة وتجدد عن طريق تجدد القراءات.

الكلمات المفاتيح:

المشهدية، الطرديات، أبي نواس، الفنون، علم السرد، الصورة، الاحتفالية.

Résumé :

Cette étude de la scénistique des traques chez Abou Nouas aborde le sujet des manifestations La scénistique tant qu' un substitut de la notion de l'image rhétorique dans un recueil de poèmes ou de certains modèles de l'art des traques chez Abou Nouas, comme il s'appuye sur leurs caractéristiques comme beaux-arts couvrit par sa poésie de vin, qui a contribué à l'omission de cet art, ou l'ignorer et en réalité la poésie des traque a noter une période importante de la poésie arabe au sien de l'époque Abbasside.

Il faut noter que les manifestations scénistiques ont fourni une nouvelles procédures développée pour une approche de textes poétiques , engendré par sa référence à des champ cognitifs tel les arts comme la peinture, le théâtre et le cinéma, ainsi que les discours de science narrative tant que matière de base pour la recherche universitaire et elle a contribué à enrichir les textes étudiés et l'ouvrir au lecteur grâce à l'élément d'imagination ainsi elle influe sur La scénistique du texte littéraire en lui donner une perpétuité renouvellement à travers le renouvellement des lectures.

Mots clés :

La scénistique, la poésie des traques, Abou Nouas, les arts, science de la narration, image, cérémonie.