النزعة الدرامية
في المعلّقات العشر

النزعة الدرامية في المعلّقات العشر (دراسة)

أحمد بن سعيد الأزكي (كاتب وفنان عماني)

الطبعة العربية الأولى 2022

© حقوق الطبع محفوظة بموجب عقد 2022

الآن ناشرون وموزعون

الأردن، عمّان

alaan.publish@gmail.com

هاتف: 797162720، 65620722 (962+)

المدير العام: د. باسم الزعبي

الجمعية العمانية للكتاب والأدباء

سلطنة عمان، مسقط

omani- writers@hotmail. com

هاتف: 96824346753+ / 96824346754+

لوحة الغلاف: Horace Vernet

تصميم الغلاف: بسام حمدان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

رقم الإيداع في سلطنة عمان: (2021/4059)

ISBN: 978- 99969- 862- 9-1

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية الأردنية: (2021/12/6783)

أحمد بن سعيد الأزكي

النزعة الدرامية
في المعلّقات العشر

دراسة

﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَىٰ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾

[القصص: 14]

الإهداء

إلى روح والدي العزيز

وإلى والدتي العزيزة أطالَ الله عمرها

وإلى زوجتي الحبيبة الغالية أم لقمان . .

وأبنائي الأحبّاء (لقمان، سلطانة، جمانة، نور، حور)

أخذتني الأيام منكم قليلاً، لأجلِ العلم فقط

وعليه . . . أعودُ إليكم حاملاً لكم معي

هذا الإهداء .

أحمد

المقدَّمة

كانت القصيدة العربية القديمة في العصر الجاهلي إحدى الوسائل المهمة المعتمدة في رصد الحياة العامة والخاصة وتسجيل أحداثها في كافة جوانبها السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية، بل إنها كانت الوسيلة الإعلامية الأسمى والأفضل عند العرب، لما كان للشعر من أهمية ومكانة كبيرة آنذاك، حتى إن القبائل العربية القديمة كانت تحتفي إذا ما نبغ فيها شاعر، لأنه سيكون لسانها ضد أعدائها، فهو يمثل مؤسسة إعلامية متكاملة، تصوغ الخبر وتسجله وتصوره ثم تنشره، وتتلقى ردة الفعل عليه، وهذه المواقف أخذت تعزز الشعر العربي وتقويه، وتقوي الصلة بين الشعراء ومجتمعاتهم، فقد أخذ يعبِّر عنهم ويعبِّرون به عن مشاعرهم الإيجابية والسلبية المتمثلة في الحب والكراهية، والمدح والذم.

وتكون عملية نشر الشعر إما بواسطة الشاعر نفسه، أو بواسطة راوي أشعاره أو كليهما، قبل أن يكون الشعر متاحًا لكل أفراد القبيلة الذين يقومون من بعد ذلك بعملية نشره، فتحدو به الركبان، وتسير به الفرسان، ويصل حيث تصل رواحلهم، ومن هنا تصبح للشاعر مكانة عظيمة، ويتغنى المنشدون بشعره في كل المحافل، ويظل الاستشهاد به في كل مكان، وبهذه الطريقة تم تناقل الشعر من جيل إلى آخر، في ظل ندرة المعرفة بالكتابة في العصر الجاهلي، إذ إن قلة من الناس يعرفون الكتابة، وليس أدل على تناقل الشعر بين أفراد القبيلة من معلقة عمرو بن كلثوم، إذ ظلت زمنًا طويلًا يتناقلها أبناء قبيلة بني تغلب لشغفهم بها.

لقد كان الفعل ورد الفعل من أسباب تطور القصيدة القديمة في العصر الجاهلي، إذ يستعير الشعراء من بعضهم البعض الصور والرموز والحالات، وهذا ما يمكن أنْ نطلق عليه المحاكاة والتقليد، فنجد على سبيل المثال الاستهلال، وما آل إليه الشعراء

إذ ذاك من الوقوف على الأطلال، والبكاء والاستبكاء، وتذكُّرِ الأحبة وغيرها من الصور، إلى أن جاء من يرنو إلى التطوير والتجديد، فغير الاستهلال في القصيدة الجاهلية من الوقوف على الأطلال إلى صور أُخرى جديدة، فاختار ابن كلثوم مثلًا الاستهلال الخمري، كما آثر كعب بن زهير بن أبي سلمى الاستهلال الغزلي، ولمْ يرفض أحد هذا التغيير.

والذي نشير إليه في هذا المقام أن الأديب العربي كان منذ القدم يقبل فكرة التطوير مع المحافظة على النمط الأصيل، لأن ذلك النمط يعبر عن شخصيته وتاريخه الذي لا يقبل المساومة عليه بأي شكل من الأشكال، لذلك ظلت القصيدة العمودية محافظة على هيئتها حتى زماننا هذا، ولم يرفض الأديب العربي المعاصر النمط الجديد من الشعر سواء الشعر الحر أو شعر التفعيلة، كما لم يرفض في الجانب الأدبي الآخر الدرس النقدي الحديث.

لقد عمد الشعراء الجاهليون من قبل إلى التقليد والمحاكاة، فكانوا يقلدون بعضهم بعضًا، في الأسلوب وفي اختيار المفردات وتوظيف البيئة، واستعمال رموزها المتمثلة في الحيوان وفي الظواهر الطبيعية المتعددة، فكان التمثيل والتشبيه بالحيوانات كالسباع والثيران القوية لحيواناتهم الأليفة مثل النوق والخيول نوعًا من التأثر بالبيئة، فتأثر بعضهم ببعض، فما كان هذا التأثر ليضير الشعر في شيء، لا سيما أنهم كانوا في مرحلة التأسيس للشعر، ومحاولة ترسيخه عند الأفراد، وقد نجح أولئك الشعراء الأوائل حتى وصلتْ إلينا قصائدهم التي لا زلنا نوليها الكثير من الاهتمام والعناية، ويبقى السؤال الأهم والكبير، إلى متى ستظل جذوة اهتمامنا بالشعر الجاهلي مشتعلة متقدة؟

باتت الهجمة شرسة على تاريخنا وتراثنا العربي، وهذه الهجمة ليست وليدة الساعة، بل هي هجمة قديمة ظهرت مبكرًا، وأخذت تعيش بيننا، فالكثير منا يحاول تجاهلها ولا يوليها أي اهتمام، لكنها موجودة معنا شئنا أم أبينا، فإذا كان هناك من يحاول

تهميش الأدب العربي القديم، بحجة أن نصوصه لا تتوافق مع المعايير التي وضعها الغرب للدرس النقدي الحديث، فإنها حجة واهية لا تثبت عند النقاش، وتدحضها الدراسات التطبيقية.

إن النظر إلى النص الشعري العربي القديم نظرة دونية أصبح هاجسًا يؤرق الغيورين من أبناء هذه الأمة على هذا التراث الأدبي الفكري الخالد، وحتى يبقى خالدًا لا بد من التعاطي معه بصور شتى فيها شيء من التجديد، فلا نقف في وجه الحداثة، ولا نقف ضد العلم، ولا نعترض على التجديد ولا التجريب، إذ إن دراسة الأدب العربي القديم على وفق المناهج الحديثة، والرؤى الجديدة تحول دون تغييبه، وتقف سدًّا منيعًا دون تقزيمه، فهذا الأدب ليس بمنأى عن الدرس النقدي الحديث، فآفاق الرؤية فيه كثيرة ومتنوعة، وأبواب البحث فيه ما تزال مشرعة لكل جديد وطريف.

إن الولوج إلى عالم المعلّقات العشر، يكشف عن حضور مكثف للدراما إذ يمكن لمن يسبر أغوار تلك المعلّقات استخلاص النزعة الدرامية من بين مفرداتها، بل إنها قد تصلح أن تكون سيناريو شبه مكتمل العناصر، إلا أن هذا قد يكون ضربًا من المجازفة والاستعجال، إذ إن النص الشعري يبقى جنسًا أدبيًّا، والسيناريو هو جنس أدبي آخر، فقد لا تكون تلك المعلّقات ولا غيرها من الشعر الجاهلي سيناريو مكتملًا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، ولكن التداخل بين الأجناس الأدبية أمر مسلم به في الدرس النقدي الحديث، إذ تتداخل عناصر هذه الفنون مع بعضها البعض، وهذا ما يظهر جليًّا في المعلّقات العشر إذ اشتملت على عناصر كثيرة من عناصر البناء الدرامي.

وإذا كانت الدراما في تعريفها الموجز والمكثف تعني الفعل والحركة، وتعد أيضًا جزءًا من المسرح حسبما جاء في تعريفها عند اليونان، فهي أيضًا محاكاة للواقع

وتقليد له، لأنها تسلط ضوئها عليه، وعلى الحياة المعيشة للأفراد، فتهتم بتفاصيل الأحداث السائدة، بعد أن توشحت الصراع، فجعلت منه سربالًا لها، تتخذه في كافة أغراضها، فإن الدراما وما فيها من عناصر فنية يطلق عليها عناصر البناء الدرامي، مثل الشخصيات والزمان والمكان والحوار وغيرها من العناصر، قد تسربت وتأصلت في القصيدة العربية القديمة، وأضحت الدراما في العصر الحديث منتشرة بين الإذاعة والتلفزيون والسينما، بعد أن كانت مقتصرة على المسرح فقط، وأضحت النصوص المقدمة في تلك الأوعية الحديثة تجمع في شكلها وهيئتها بين الأدب الفن.

وعند وقوفنا على المعلّقات العشر تضافرت في ذهننا عدة أسئلة شكلت في جوهرها إشكالية دراستنا، فلنا أن نتساءل عن درجة حضور الدراما في المعلّقات العشر، وهل اشتملت تلك المعلّقات على كل عناصر البناء الدرامي؟ وما المصادر التي استلهم منها شعراء المعلّقات مشاهدهم الدرامية؟ وما درجة حضور تلك المَشاهد في معلقاتهم؟ وما آليات توظيف تلك المشاهد؟ وما القصص والصور التي شكلت الأحداث الدرامية؟ وما تقنيات توظيف عناصر البناء الدرامي في تلك المعلّقات العشر؟ وكيف تبدو الحبكة الدرامية في تلك المعلّقات؟ وهل يمكن أن تشكل المعلّقة رؤية بصرية للأحداث التي يعرضها الشاعر مع توظيف فكر المتلقي وخياله؟ وكيف تأتّى لأولئك الشعراء الجاهليّين الوصول إلى ذلك البناء الدرامي؟ أكان ذلك بوعي منهم أم دون وعي؟

ولا شك في أن هذه الأسئلة المنبثقة عن إشكالية البحث شكلت حيرة بحثية زادته وجاهة وطرافة، يدعمها الحاجة إلى دراسة المعلّقات من زوايا حديثة كتناول الجوانب الدرامية في ذلك الإنتاج الشعري إذ لا توجد ـ في حدود علمنا ـ دراسة أكاديمية متخصصة تناولت هذا الجانب البحثي على الرغم من أنه جدير بالبحث

والدراسة، وهذا ما سوغ لنا اختيار هذا الموضوع الذي اخترنا له عنوان (النزعة الدراميّة في المعلّقات العشر).

وانطلاقًا من إشكاليات البحث رسمنا مجموعة من الأهداف سعينا إلى تحقيقها، منها:

- السعي إلى تقديم مادة علمية جديدة تجمع بين الأدب والفن لتثري الساحة الأدبية والنقدية والثقافية عامة.
- النظر في التراث الشعري العربي من زاوية تتسم بالجدة من خلال توظيف مناهج حديثة، وإثارة قضايا جديدة.
- الكشف عن الصور الدرامية الكامنة في المعلّقات العشر.
- التأكيد على أن النص الشعري الجاهلي يمكن إخضاعه للدرس النقدي الحديث.
- الدعوة إلى اكتشاف المزيد من الفنون التي يكتنز بها النص الشعري الجاهلي، مثل الفيلم التسجيلي أو الوثائقي.

وعند وقوفنا على مجموعة من المؤلفات والبحوث ذات الشأن بموضوع دراستنا، وجدنا أن الكثير من الرسائل أقرب ما تكون إلى التكرار حينًا، وتجزئة العناصر الدرامية حينًا آخر، والتجزئة ليست عيبًا، فالبحث في عنصر من عناصر الدراما يتطلب التركيز على العنصر الدرامي الذي يتناوله الباحث، كالحوار مثلًا، كما هو شأن محمد سعيد حسن مرعي إذ قدم بحثًا وسمه بِـ «الحوار في الشعر العربي القديم (امرؤ القيس أنموذجًا)»، فجعل جل تركيزه على الحوار، مقتصرًا على امرئ القيس دون غيره من شعراء المعلّقات.

ولا يمكن أن ندعي أن هذه الدراسة النقدية فريدة من نوعها، فقد سبقنا إلى ذلك

بعض الباحثين، فقدموا دراسات في المجال الدرامي، منها:

1- «**البناء الدراميّ في الشعر العربي القديم**» لعماد حسيب، وقد تتبع الكاتب في هذه الدراسة التي نشرت في كتاب عن دار شمس للنشر والإعلام سنة 2011م، البواعث التي أدت بالشاعر القديم إلى استعمال عناصر الدراما في الشعر، وقد قسم دراسته إلى بابين، فجعل الباب الأول في أربعة فصول، والباب الثاني في ثلاثة فصول، ولم يلتزم الكاتب في هذه الدراسة عصرًا زمنيًّا واحدًا في تناوله موضوع الدراما في الشعر، فقدْ نوع في العصور، وجعل من كلمة القديم في عنوان بحثه (البناء الدرامي في الشعر العربي القديم) تشمل العصر الجاهلي والأموي والعباسي، وقد اشتملت الدراسة على موضوعات متنوعة من الدراما، كدراما الرحيل، ودراما الحرب، ودراما الحب، ودراما الموت، كما تناول موضوع القصة الشعرية، وقدم لها نموذجين، وهما: القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت، والقصة الاجتماعية عند الحطيئة، فلم يكن للدراما في المعلّقات العشر في هذه الدراسة إلا حضور يسير لا يعدو أن يكون إشارات سطحية عابرة.

2- «**البناء الدرامي في شعر بُلند الحيدري، دراسةٌ وصفيةٌ تحليلية**» للباحث جهاد عطيَّة جميل جمعة، قدمتْ هذه الدراسة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية: جامعة الأزهر- غزة، 1436هـ - 2015م.

وقد تناول الباحث في هذه الدراسة العناصر الدرامية في شعر بلند الحيدري واستنطاقها من خلال النص، وكيف استطاع الشاعر توظيفها في بناء قصائده الشعرية، وقد قسم هذه الدراسة إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، إذ تناول في

المدخل السيرة الذاتية للشاعر العراقي المعاصر بلند الحيدري، كما تناول أيضًا موضوع العلاقة بين الدراما والشعر، وكيف استطاع الشعراء المعاصرون أن يوظفوا الدراما في بناء قصائدهم، ودرس في الفصل الأول الشخصية الدرامية في شعر بلند الحيدري، وعالج في الفصل الثاني من دراسته موضوع الحوار، فقد قسمه إلى قسمين الحوار الدرامي الخارجي (الديلوج) والحوار الدراميّ الداخليّ (المونولوج) والجوقة، وفي الفصل الثالث تناول الباحث موضوع الحوار، إذ قسمه إلى قسمين الحوار الدرامي الداخلي والحوار الدرامي الخارجي.

3- «**النزعة الدرامية في ديوان صلاح عبد الصبور «الناس في بلادي»** للباحثة أحلام شكَّال، قدمتْ هذه الدراسة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة محمد خيضر بسكرة، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2016-2017، وقد عرضت الباحثة في رسالتها مجموعة من الإشكاليات، تتمحور في مفهوم الدراما وما ينطوي عليه البناء الدرامي، وكيف تجلت النزعة الدرامية في ديوان «الناس في بلادي» لصلاح عبد الصبور، وقد قسمت الباحثة هذه الدراسة إلى مقدمة وثلاثة فصول، تناولت في المقدمة مفهوم الدراما، ثم تطرقتْ إلى عناصر البناء الدرامي، كما تطرقت الباحثة في الفصل الأول إلى الآليات المسرحية الموجودة في الشعر، وتناولت في الفصل الثاني القصة والرواية والآليات المشتركة بينهما، وجاء الفصل الثالث من الرسالة حاملًا عنوان السيرة الشعبية والرواية.

ولا شك في أن المطلع على تلك الدراسات السابقة يدرك أن ثمة فروقًا بينها وبين دراستنا الموسومة بـ(النزعة الدرامية في المعلّقات العشر) ويمكن الإشارة إليها بشيء من الإيجاز.

جاءت دراستنا للنزعة الدرامية مؤطرة بمدونة واحدة تتمثل في المعلّقات العشر دون غيرها، وقد حملت عنوان (شرح القصائد العشر، للإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، الصادرة عن دار الجيل بيروت – لبنان) وقد أُنتجت في عصر أدبي واحد يتمثل في العصر الجاهلي على خلاف دراسة عماد حسيب (البناء الدرامي في الشعر العربي القديم) إذ اتسعت الحدود الزمنية للدراسة فشملت ثلاثة عصور: الجاهلي والأموي والعباسي، وعليه فقد اتسعت مدونة البحث، فكان نصيب المعلّقات العشر في هذه الدراسة محدودًا.

أما الدراستان الثانية والأخيرة فلم يكن لهما أي علاقة بالعصر الجاهلي الذي تعنى به دراستنا، ولا بالنصوص التي نتناولها.

لقد كانت الفرصة متاحة بالنسبة لدراستنا للنظر إلى المعلّقات من الناحية السينمائية والتلفزيونية، وقدْ أدرجنا من خلال الدراسة كثيرًا من وجهات النظر الفنية ذات البعد السينمائي والتلفزيوني، وكيف أن للشاعر الجاهلي تلك النظرة الفنية التي اكتسبها من البيئة المحيطة به.

فقد وقفنا في دراستنا على الصور المشهدية التي وظف فيها الشاعر الجاهلي الكثير من عناصر البناء الدرامي، وكيف كان الشاعر يبني تلك المشاهد، مستفيدًا من بيئته التي تمثل مسرح الأحداث والشخصيات التي تسهم في دفع الحدث نحو التصاعد حتى الوصول إلى الذروة، مستعملًا في ذلك عددًا من المكملات الدرامية، كالحيوان والسلاح والأطلال.

وقد توخينا لبلوغ مرامنا السير وفق منهج وصفي تحليلي، نصف به النزعة الدرامية في المعلّقات العشر، ونكشف عن عناصرها وأبعادها بتحليل النصوص وسبر أغوارها، فتتبعنا وفق هذا المنهج النزعة الدرامية في المعلّقات العشر وكشفنا

عن مفهوم الدراما، وعلاقته بالأدب، وتناولنا عناصر البناء الدراميّ، ورصدنا مصادر الدراما وحضور القصص الدرامية والصور البصرية في تلك المعلّقات، وحللنا نصوص تلك القصائد الطوال من الاستهلال إلى الخاتمة، فأمطنا اللثام عن عناصر البناء الدرامي فيها من سرد، وشخصيات، وحوار درامي، ومكملات درامية، وسبرنا أغوار الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي، وتناولنا الدراما الظاهرة منها والمخبوءة بما فيها من حبكة درامية ومكان وزمان واسترجاع، ونحن في كل هذا لم نغفل الإفادة من نظرية التلقي في تناول تلك النصوص وتأويل المواقف الدرامية وتفسيرها.

وكانت المصادر والمراجع الفنية السينمائية والتلفزيونية العربية والمعربة ذات فائدة كبيرة لهذه الدراسة، فرجعنا إلى جملة من المصادر الفنية التي أفدنا منها في إنجاز دراستنا هذه، وذلك بوضع المصطلح الفني نصب أعيننا ومقارنته بما جاء به الشاعر الجاهليّ، إنْ كان ذلك ينطبق عليه أم لا، فقد أفدنا من تلك المصادر والمراجع أيما إفادة، مثل «كتاب، البناء الدراميّ في الراديو والتلفزيون، لعدلي سيد محمد رضا» وكتاب «تشريح الدراما، لمارتن إسلن (Martin Aslant) ترجمة أسامة منزلجي» وكتب أخرى كثيرة ملحقة في قائمة المصادر والمراجع.

وقد اْقتضت حيثيات الدراسة أنْ قسمتها إلى مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة، وكل فصل تتشعب منه أربعة مباحث على النحو الآتي:

الفصل الأول: **الدراما بين الفنّ والأدب**، ووقفنا فيه على مفهوم الدراما والعلاقة بينها وبين الأدب، واستعرضنا عناصر البناء الدراميّ، ثم استنبطنا مصادر الدراما في المعلّقات العشر.

الفصل الثاني: **القصص الدرامية والصور البصريّة في المعلّقات**، ووقفنا على الاستهلال بين الدراما والشعر، ثم استعرضنا الشخصيات الدرامية الرئيسة، وتناولنا

الحوار الدرامي، وكيف وظفه الشعراء في معلقاتهم، كما تناولنا في هذا الفصل مكملاتِ الشخصية الدرامية وتوظيفها، مثل الحيوان والأطلال والسلاح، وكيف وظف الشاعر كل مكمل من تلك المكملات الدرامية في معلقته.

الفصل الثالث: **الصِراع الدرامي**، تناولنا فيه الصراع الدرامي الداخلي، والصراع الدرامي الخارجي، والدراما الظاهرة والمخبوءة في المعلّقات، وتضمنت الحبكة الدرامية والزمان والمكان، وأخيرًا تناولنا الاسترجاع في مبحث مستقل من هذا الفصل.

ومن الصعوبات التي واجهناها في كتابة هذه الدراسة، ندرة المؤلفات التي تنظر إلى القصيدة الجاهلية نظرة سينمائية أو تلفزيونية، فلعل هذه الدراسة تكون فاتحة لدراسات أخرى قادمة تتناول هذا الموضوع أو ما يشبهه، حيث يمكنُ مسرحة المعلّقات العشر وتلفزتها على وجه الخصوص والشعر الجاهلي على وجه العموم.

الفصل الأول

الدراما بين الفن والأدب

المبحث الأول: مفهوم الدراما

المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب والدراما

المبحث الثالث: عناصر البناء الدرامي

المبحث الرابع: مصادر الدراما في المعلّقات

مدخل

أضحت الدراما في معظم المجتمعات الإنسانية، مادة أساسية ذات أهمية كبيرة عند المتلقي فهي تناقش قضايا الأفراد والمجتمعات، وتقدم الأدب في أجل صوَره وأسمى معانيه، فالدراما مهما كان نوعها، سواء كانت على الخشبة السمراء أو بين ردهات الشَّاشتين الصغيرة والكبيرة، ما عادت من كماليات الحياة، إذ لم يعد الترفيه هو الأساس فيها – لا سيما في الفترة التي اخترعت فيها السينما – فقد أصبحت أحد أسسها لأنها وسيلة التعبير الأسمى والصوت الأعلى، والغاية الأسمى، فهي وسيلة مهمة لحمل الأفكار والرسائل وتشكيل العقول وتنفيذ السياسات واجترار الماضي وبناء المجتمعات «وصورة العمل الفني قد تتغير، إلا أن وظيفتها في ربط النشاط الإبداعي عند الفنان بالمجتمع الذي يمثله والتأليف بينهما تبقى ثابتة لا تتغير»[1] لأنها تعكس صورته، مهما كانت ألوان تلك الصورة قاتمة شاحبة أو جميلة مشرقة.

لم يُبقِ أي من الفن والأدب على صورة واحدة منذ أن اكتشفا لأول مرة، بل صاحبهما التطور الذي لا يقف عند حد معيَّن، وقد «دخلت الدراما بوصفها تقنية اتصال بين البشر مرحلة تطور جديدة كل الجدة تتسم بأهمية معاشة حقيقية»[2]، ويبقى السؤال القديم الجديد: إلى أي جانب تميل الدراما؟ أتميل إلى جانب الفن وحده، أمْ هي جنس أدبي محض؟ وهنالك سؤال آخر يفرض نفسه: أتكون الدراما

(1) علي، سامية أحمد: أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون، الدار المصرية اللبنانية للكتاب، مصر – القاهرة، ط1، 2009م، ص56

(2) إسلن، مارتن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن – عمَّان، ط1، 1987م، ص11.

هي المسرحية وما يكتب للمسرح فقط؛أمْ ما يكتب من نصوص روائية سينمائية وتلفزيونية على حد سواء؟ «لقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قدْ تم إعداده عن طريق نصوص أدبية»[1].

ولهذا فإن مادة الدراما التي تقدم على خشبة المسرح ولا سيما عند الإغريق كان الأدب هو منْ يشكلها، بل هو مصدرها الأساسي، ومع «بداية القرن استعمل جورج ميلييه Georges Melies)[2] المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه»[3] فهل يكفي الدراما أن تقدم موضوعاتها من مخزون الأدب وحده فقط؟ بالطبع لا، فالحياة بشكلها العام تشكل مادة الدراما الأساسية وأصبح الأدب هو أحد مصادرها، وإذا ما قلبنا النظرية بين الأدب والفن فنتساءل هل يمكن للدراما أنْ تغذي الأدب من مادتها الرئيسة فيما إذا استقت مادتها الحقيقية من واقع الحياة المعيشة؟ وقد يكون ذلك بتحويل فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني أو عرض مسرحي استُقيت مادته من الحياة بعد أن أُنجز كعمل بصري يتم تحويله إلى نص أدبي مقروء، فالمسألة هنا معكوسة تمامًا، لكنها مقبولة بطبيعة الحال، فلربما لا تجد ذلك الرواج والنجاح لدى بعض المتلقين، فيكاد يجزم بعض النقاد أن «القليل من النصوص السينمائية المنشورة تستطيع توفير المتعة للقارئ رغم أنها نادرًا ما تكون بالقدر الذي يوفره

(1) جانيتي، لوي دي: فهم السينما، 8 السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المغرب – مراكش، ص3.

(2) جورج جان ميلييه Georges Melies: سينمائي فرنسي شهير ولد في 8 ديسمبر 1861 وتوفي في 21 يناير 1938.ابتكر جورج العديد من الأساليب التقنية والسردية في بدايات السينما، حيث كان شخصا مبتكرًا في استعمال المؤثرات الخاصة.

(3) جانيتي، لوي دي: فهم السينما 8 السينما والأدب، سبق ذكره، ص6.

الفيلم النهائي نفسه»[1] وهذا أمر طبيعي، فالمشاهدة أسهل بكثير للمتلقي من القراءة، لأن زمن المشاهدة محدود جدًا، وأما القراءة فزمنها مفتوح بلا حدود، ولكل من المشاهدة والقراءة متعة خاصة، وهذه المتعة لا تفقد عند بعض الكتاب الذين يمتلكون زمام أمورهم في الكتابة الأدبية والكتابة الفنية، فبعضهم يستطيع تحقيق المتعتين معًا في آن واحد، وذلك من خلال كتابة رواية بأسلوب أدبي وتقديم ذات الرواية برؤى فنية سينمائية كانت أو مسرحية.

إن الأمثلة على ما ذكرته آنفًا لا يمكن حصرها في هذه المساحة الضيقة، وما سنذكره منها هنا ليس حكرًا عليها فقط، فهناك أعمال كثيرة يمكن الرجوع إليها لمن أراد، فمثلًا «نص فيلم هتشكوك (Hitchcock) [2] (شمال في شمال غرب) الذي كتبه أرنستْ ليمان (Ernest Lehman)[3] مثال على ذلك حيث يمتلك ليمان موهبة الروائي الذي يقدم حالات داخلية عن طريق وصف أحداث خارجية ويمتلك تدفق الكاتب الدرامي في حوار واضح قليل..»[4] ثم يستطرد الكاتب دي لوي جانيتي

(1) جانيتي، لوي دي، فهم السينما، 8 السينما والأدب، ص3.

(2) ألفريد جوزيف هتشكوك Alfred Hitchcock: 13 أغسطس 1899 – 29أبريل 1980) منتج ومخرج أفلام إنجليزي، كان رائدًا في العديد من التقنيات والتشويق والإثارة النفسية في الأفلام، بعد نجاحه في السينما البريطانية في كل من الأفلام الصامتة والأفلام الصوتية في وقت مبكر عُرف بكونه أفضل مخرج إنجليزي، انتقل إلى هوليود عام 1939 وأصبح مواطنًا أمريكيًّا في عام 1955.

(3) أرنست ليمان Ernest Lehman: هو منتج أفلام وكاتب سيناريو أمريكي، ولد في 8 ديسمبر 1915 في نيويورك في الولايات المتحدة، وتوفي في 2 يوليو 2005 في لوس أنجلوس في الولايات المتحدة.

(4) جانيتي، لوي دي: فهم السينما، 8 السينما والأدب، سبق ذكره، ص16.

(D. Lwy Janiti) في كتابه (فهم السينما/ السينما والأدب) قائلًا: «في الواقع أن نص(شمال في شمال غرب) مثل أغلب النصوص المنشورة يتألف في جوهره من مزيج من تقنيات الروائي والمؤلف المسرحي، أي أنه يقدم لنا في الجوهر خبرة أدبية لمادة الموضوع، نصوص من هذا النوع قصد بها إعطاء القارئ وصفًا متماسكًا بشكل معقول و(عامًّا) لما تقوم به وتقوله الشخصيات، ويندر أنْ تحتوي على معلومات تقنية كتفتيت اللقطات وأطوالها والمحتوى التفصيلي للميزانسين»[1].

نص (شمال في شمال غرب) يجمع بين الفن والأدب، ولكنه لا يحدد صراحة إن كانت الدراما جنسًا أدبيًّا محضًا أو أنها جنس فني محض أيضًا، ولكن الاشتغال على النص جمع بين الفن والأدب.

شكّل كل من الفن والأدب بعضهما البعض، ثم أصبحت لكل منهما ذاتيته المستقلة عن الآخر، وهذا لا يعني أنهما يستغنيان عن بعضهما بعضًا بعد تلك الاستقلالية، فهما مورد ووعاء لبعضهما، ففي الفصل الأول من هذه الدراسة سنكون على مقربة من عنصريْ الفن والأدب، من خلال أربعة مباحث هي:

المبحث الأول: مفهوم الدراما.

المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب والدراما.

المبحث الثالث: عناصر البناء الدراميّ.

المبحث الرابع: مصادر الدراما في المعلّقات.

***

(1) نفسه، ص16.

المبحث الأول

مفهوم الدراما

جاء في كتاب تشريح الدراما للكاتب مارتن إسلن (Martin Aslant) قولُه: «لقد ألفتْ آلاف المجلدات عن الدراما، ومع ذلك لا يبدو أن الأمر استقر على تعريف مقبول عمومًا للمصطلح»[1] فمنذ عصر أرسطو ومرورًا بنشأة الدراما الحديثة وحتى يومنا هذا والدراسات تترى في هذا المجال وذلك لخصوبة الموضوع وتطوره مع تطور الحياة وحركتها، وطواعيته للتشكل من جديد، فالدراما لم تقف فقط على عتبات المسرح وحسب، بل انسلت من تحت عباءته وكواليسه إلى شاشتيْ السينما والتلفاز، بل وإلى أثير الإذاعة، لكن الغريب في الأمر وعلى الرغم من كثرة الدراسات المتعددة عن الدراما، يمكن الإشارة عن قرب أنه لا يوجد تعريف واحد متفق عليه في مفهوم الدراما كما أشار إسلن من قبل، حتى وإنْ بدت بعض التعريفات متقاربة، أو أنها تحمل نفس الفكرة والمضمون على أقل تقدير «إلا أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات أو جمل»[2].

فأي تعريف إذن يمكن اعتماده لهذا الفن الرائع الذي يصب فيه الفن القصصيّ والروائيّ ويشترك معهما الشعر أحيانًا بشتى أغراضه وفنونه، كما تصب فيه بعض أحداث الحياة الطبيعية اليومية وذلك عند تناول حدث أو حكاية أو موضوع ما بأسلوب فني من واقع الحياة؟

(1) إسلن، مارتن: تشريح الدراما، ص9.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: دار الفكر العربي، مصر – القاهرة، 1988، ص35.

من المهم جدًّا الوقوف بادئ الأمر على معرفة المعنى الحقيقي لكلمة دراما، فهذه الكلمة» مشتقة من الفعل اليوناني(دراؤ) بمعنى اعمل»[1] والعمل هو الفعل اللازم للدراما «وعندما انتقلت كلمة الدراما إلى اللغة العربية انتقلت كلفظ لا كمعنى، فهي لفظ شائع بدأ في اللغة اليونانية ثم انتقل إلى جميع اللغات»[2] ويبدو أن المتمعن في مفردة الدراما يوقن تمام اليقين أن ليس لها أصل في اللغة العربية لا من حيث الاشتقاق، ولا من حيث التصريف، إلا أن بعض المعاجم العربية أضافت هذه المفردة إلى موادها اللغوية، مثل معجم المنجد في اللغة والأعلام فإنه يعرِّف الدراما بأنها: «رواية تمثيلية يختلط فيها المحزن بالمضحك، ترجمت إلى العربية بلفظة فاجعة (لاتينية)[3] وأما المعجم الوسيط فإنه يعرف الدراما بأنها: «حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم و– رواية تعد للتمثيل على المسرح»[4] وجاء تعريفها في المعجم الوجيز بأنها «المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة أو ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشكلات الحياة الواقعية»[5]، وبالنسبة لمعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش فإنه يعرف الدراما أنها: «1– تقليد أدبي، يختلف عن المأساة والملهاة. 2– وتعالج الدراما، مشكلة من مشاكل الحياة. 3– و(الدرامية) نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما، كتعارض مع الغنائي الملحمي»[6]، ويسرد المعجم المفصل في الأدب تعريفه الخاص عن الدراما فيقول «الدراما مصطلح يعني أدب المسرح، من

(1) سكر، إبراهيم، الدراما الإغريقية: المكتبة الثقافية، العدد 203، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1986، ص3.

(2) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، سبق ذكره ص35.

(3) المنجد في اللغة والأعلام، مادة (درم).

(4) المعجم الوسيط، مادة درم.

(5) المعجم الوجيز، مادة درم.

(6) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مادة الدراما.

كلمة إغريقية تعني الحدث، أو الحالة، أو العمل»[1] فهذا التعريف قد أعطى المعنى بعدًا زمانيًّا، ثم يستطرد المعجم المفصل في الأدب في تعريفه للدراما فقال: «وقد عرفها الإغريق وتبلورتْ في عهدهم، واختصتْ بعرض قصة بعد أنْ كان المسرح مقتصرًا على المسائل الدينية وطقوسها، وهي ليستْ تراجيديا كاملة، ولا كوميديا كاملة، بل تجمع بينهما تصويرًا للحياة بأفراحها وأتراحها ورصانتها ومباذلها»[2] ولمْ يكتفِ التعريف السابق عند ذلك الحد، فقد كان أكثر شمولية «فالدراما فن جامع لطَرفيْ العمل المسرحي يفترض وجود مسرح وممثلين وجمهور»[3].

الأمر الذي نركن إليه ونتفق معه من خلال التعريفات الآنفة عن الدراما والذي تشترك فيه جلها هو أن الحكاية سواء في الرواية أو المسرحية أو القصيدة هي أساس الدراما، ولذلك نرى أن الدراما بذرة حدث تتسربل عناصر البناء الدرامي ثم تتفرع منه أحداث وشخصيات يحركها الصراع فتتعاظم معه وبه، فلا تقوم الدراما إلا على حكاية لها أبعادها ومكوناتها وأسسها سواء كانت تلك الحكاية أو الرواية منشورة أو غير منشورة، وهي بحاجة إلى من يؤديها ويقدم موضوعها ورسالتها، فالدراما إذنْ «حكاية تصاغ في شكل حدث لا سرد، وفي كلام له خصائص معينة، ويؤديها ممثلون للعرض على جمهور»[4]، «وعندما يقوم فنان بصنع فيلمه اعتمادًا على رواية أدبية منشورة فإن هذا لا يعني متابعته لكل ما يرد فيها، وليس هذا بإمكانه بالطبع، أنه إنما يقوم بخلق عالم فني آخر له مقوماته وخصائصه»[5] فهو بالتالي سيبرز الدراما والذي

(1) المعجم المفصَّل في الأدب، مادة الدراما.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) جمال الدين، مروة محمود، الدراما والمجتمع.قضايا الطفولة نموذجًا: دار الفكر العربي ط1، 2015، ص15.

(5) الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما:منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات (349)، الجمهورية العراقية، ص5.

يمثلها الصراع أجل تمثيل من خلال سير الأحداث وتصاعدها.

إنَّ العملية الدرامية هي عملية فنية مقننة جدًّا سواء أُخذتْ مادتها لإنتاج عمل فني- إبداعي بصري أو سمعي - من مرجع أدبي بشكل صريح مثل بعض روايات الأديب العالمي نجيب محفوظ على سبيل المثال رواية بين القصرين، ورواية اللص والكلاب وغيرهما، إذْ تحوَّلتا فيما بعد إلى فيلمين مهمين من أفلام السينما العربية، أو أُخذتْ مادتها من واقع الحياة دون أنْ تكون رواية مكتوبة بأسلوب أدبي، وما أكثر الأفلام والمسرحيات التي كانت مادتها مستوحاة من الحياة! مثل فيلم الرسالة وفيلم عمر المختار للمخرج العالمي مصطفى العقاد (1930- 2005م) وغيرها من الأفلام «ولعل الإنتاج الأدبي للآخرين وبصفة خاصة كبار كتاب الرواية والقصة الطويلة والقصة القصيرة، بل والقصائد الشعرية من الآداب المحلية والعالمية يعتبر مصدرًا مهمًّا من مصادر التأليف والإعداد الدرامي»[1].

الحكايات المستوحاة من المراجع الأدبية - كالروايات والقصص الطويلة والقصيرة والقصائد الشعرية - فإن التقنين للحكاية وأحداثها يبدو واضحًا تمام الوضوح، لأن لتلك الحكاية بداية ووسطًا ونهاية، والأمر ذاته ينبغي أن يكون فيما إذا أُخذتْ الحكاية من واقع الحياة فهي الأخرى يجب أن تقنن، لأن «الحياة بأحداثها ضخمة فعلًا، وضخمة ظاهرًا، الحياة التي كلها دراما، ولكن الدرامات التي فيها لم تكتب، وتمسرح، وتمثل»[2]، فالحياة في حالة ديمومة بأحداثها وشخصياتها وأزمنتها وأمكنتها، فما يؤخذ من الحياة لا بد أنْ يكونَ مقننًا بشكل صريح وواضح.

للحدث الدرامي زمان ومكان، وللشخصيات قدرات وطاقات محدودة، ينبغي

(1) شكري، عبدالمجيد: الدراما التلفزيونية.فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية، دار الفكر العربي، القاهرة ط1 2009، ص90.

(2) بنتلي، إريك:الحياة في الدرامة، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت، ط3، 1982، ص18.

أنْ يستوعبها النص الدراميّ، ولا يعني هذا أن كل ما يحدث في الحياة من أحداث يمكن أن يُصنَّف على أنه دراما، فليس من الدراما في شيء أنْ نرى شخصًا ما يخرج من بيته في الصباح الباكر إلى مقر عمله فيدخل مكتبه وينجز ما يكلف به من عمل بكل هدوء ثم يعود إلى منزله ثانية بعد أنْ ينقضي وقت عمله الرسمي، وفي اليوم التالي يكرر الفعل نفسه دون زيادة ولا نقصان، أو مثل بائع يبيع في دكانه ويقبل نحوه زبائنه يشترون منه حاجاتهم، فجُلُّ ما يصنعه أنْ يبيع ما يحتاجه الزبائن ويقبض منهم النقود..

هاتان الصورتان النمطيتان مأخوذتان من الحياة، وهما تتكرران كل يوم بالنمط نفسه وبالحال ذاته، وأشباههما كثير جدًّا، فهل يمكن أنْ نصنفهما ضمن مفهوم الدراما لأنهما مأخوذتان من الحياة؟ بكُل تأكيدٍ لا يمكن ذلك، فثمة شيء ينقصهما، لأن للدراما أسسًا وقواعد تنشأ عليها وأهمها الصراع، فلا يمكن أنْ تنشأ دراما حقيقية دون وجود كتل تتصارع فيما بينها لتحقيق هدف أو تغيير مسار، لكنما الأحداث الدرامية في الحياة كثيرة هي الأخرى لا تُعدّ ولا تُحصى، والكاتب الدرامي دائمًا ما يبحث عن الموضوع الذي يثيره ويحرك كوامن نفسه حتى يصنع منه نصًّا دراميًّا متماسكًا، لا سيما تلك الموضوعات الجديدة المثيرة التي لم يتطرق لها كاتب من قبل، فالأفكار ملقاة على قارعة الطريق، فهي كالتبر في التراب تحتاج إلى ذلك الخبير المتفحص الذي يعلم الجيد منها والرديء، فيترك الأفكار المكررة وينسج من الأفكار الجديدة نصه الدرامي العميق ليبدع فيه، وكذلك هو الحال فيما إذا كان نصه في الأصل عملًا أدبيًّا، فيتخير من ذلك النص الأدبي ما يراه بنظرته الفاحصة الدقيقة بأنه سيقول شيئًا أو يترك أثرًا عند المتلقي، فبه يستطيع إنجاز نصه الدرامي متخذًا الإجراءات الضرورية والقواعد الأساسيّة لتحويل النص الأدبي إلى نص درامي، ثم يأتي دور المخرج ليضع رؤيته الفنية في ذلك النص الذي أبدعه كاتبه، وهنا «يبدو لي أن الإجراء المفعول هو عدم تهميش أي جزء من النص الدرامي، لأن عملية التمثيل

أو الإخراج بصفة خاصة لا تعني تحويل العمل الأدبي إلى واقع ملموس»[1] لأن الواقع لا يمكن تحويله إلى عمل درامي، وكل الذي يمكن حدوثه هو نقل صورة من الواقع إلى الوعاء الفني، مسرحًا كان أو تلفزيونًا أو سينما.

تجدر الإشارة هنا إلى أنه ليس من الضروري أن يقوم الكاتب ذاته بتحويل نصه الأدبي إلى نص درامي، فيما إذا كان المؤلف الأساسي لا يمتلك أدوات الحرفة الفنية التلفزيونية أو السينمائية، إنما يمكن القيام بها من قبل كاتب سيناريو متخصص في هذا المجال، فهو – أي المؤلف الجديد- سيصبح كاتب النص الدرامي مع المحافظة بطبيعة الحال على القصة الأساسية وشخوصها ويمكن أنْ يكون ثمة تعاون بين الكاتبين فيما إذا أراد الخروج بعمل يحمل رؤى مشتركة بينهما.

ويجب «الاقتراب أكثر من تعريف الدراما من الزاوية التالية: لا توجد دراما دون ممثلين، سواء حضروا بلحمهم ودمهم، أو عرضوا كظلال على الشاشة، أو كانوا من الدُّمى»[2] وهذا معناه أن النص الدرامي الذي لا يُجَسَّد ولا يُشخَّص يبقى نصًّا جامدًا لا حياة فيه حتى وإنْ كان مليئًا بالشخصيات والأحداث والصراعات، لأن الحركة هي أصل الدراما لأنها فعل والفعل يتطلب الحركة، والجمود لا يتوافق مع الحركة ولا يسير في اتجاهها فهو لا يجعل للحكاية قيمة من الناحية الفنية فهي تحتفظ بقيمتها الأدبية فقط، وهذه بطبيعة الحال حالة النصوص الأدبية كالروايات والقصص ونصوص المسرحيات إلا إذا استطاع خيال القارئ تحريك شخصيات الروايات وهنا يكون لكل قارئ وجهة نظره الخاصة فيما يقرأ وفيما يتخيل ولا يمكن أنْ نعد تخيُّلَ القارئ عملًا دراميًّا «وبالرغم مما قاله برناردو شو (Bernard Shaw) ضد العقدة فإنه استعمل في مسرحياته الكثير من الحركة، وحبك في عدد من أفضل

(1) بريتش، ديفيد: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، مراجعة وتصدير: جمال عبدالناصر، المجلس الأعلى للثقافة 2005، ص23.

(2) إسلن، مارتن: تشريح الدراما، ص11.

مسرحياته عقدًا شديدة الإحكام»[1]، وأما بالنسبة للنصوص التي أُعدَّتْ للعرض فإن الحركة يرسمها المخرج سواء كان في المسرح أو على شاشتيْ السينما والتلفزيون، وتلك الحركة ينفذها الممثلون كل حسب دوره، ولا أعني بالحركة هنا مجرد تحرك الممثلين على خشبة المسرح أو أمام آلة التصوير من مكان إلى آخر، وإنما أعني بها أداءَهم للشخصيات الموكلة لهم، وبث الحياة فيها، سواء كانت شخصيات أساسية أو فرعية أو هامشية، حتى ذلك الممثل الذي يؤدي شخصية رجل متوفًّى فإنه يتحرك بتوظيف صمته وإحساسه كممثل لأنه لا بدَّ أن يصل إلى المتلقي بدرجةٍ من الإقناع، وكذلك الحال مع الممثل الذي يؤدي شخصية مريض مقعد فإنه يتحرك بأحاسيسه أيضًا ومشاعره، فإذا جئنا للواقع فإن ما نشاهده في الفيلم أو المسرحية أو المسلسل التلفزيوني بعد جاهزيته للعرض هو ما كُتِبَ في الورق أصلًا أيْ ما كان نصًّا دراميًّا أو مسرحيًّا، فالمشاهدون يشاهدون الممثلين وهم يؤدون الشخصيات الدرامية كما يشاهدون الصور والمناظر الطبيعية والمواقع التي تدور فيها تلك الأحداث المرسومة سلفًا على الورق ويستمتع المشاهد بالقصة وأحداثها والصراع بأنواعه المختلفة والأدوات المستعملة في كل مشهد التي نطلق عليها الإكسسوارات أو مكمِّلات الشخصية.. ويستمع المشاهد إلى الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ومشاهدة أمكنة وأزمنة مختلفة ومتعددة... وما إلى ذلك.

ببساطة هذا ما نشاهده عادة في الأفلام السينمائية وكذلك المسرحيات، وكل ما تتم مشاهدته إنما هو مدون على الورق، وهذا الورق هو ما يطلق عليه تلفزيونيًّا أو سينمائيًّا (السيناريو) «فيعتبر السيناريو الخطة العامة للفيلم تُثَبَّتُ فيه جميع تفاصيل الحدث بالإضافة إلى تصوير أشكال الحدث، ودون السيناريو لا يمكن نسج

(1) بنتلي، إريك: الحياة في الدرامة، ص15.

أحداث فيلم ما وذلك لاعتبارات فنية واقتصادية»[1].

وما ينبغي الإشارة إليه أن الفيلم السينمائي أو المسرحية لا ينقلان الواقع، إنما الواقع تنقله نشرات الأخبار والبرامج المباشرة وبرامج التواصل الاجتماعي الحديثة المنتشرة في كل مكان، حيث يوثق البعض بالصوت والصورة ما يحدث معنا أو مع غيرنا مباشرة، أما الدراما فهي تحاكي الواقع «فالمحاكاة هي مصدر من مصادر المتعة للإنسان»[2]، وثمةَ فرق بيِّنٌ بين النقل والمحاكاة «فالدراما تشير إلى نوع من الفن لا بد أنْ تتوفر له عدة مقومات وشروط كي يمكن أنْ يطلق عليه اسم دراما»[3] التي لا تخرج عن النطاق الذي رسمه وحدده لها أرسطو من قبل، إذْ يتلخص معناها في الفعل (اعمل) فإنّ الفعل لا يتحقق بذاته، بل لا بد من وجود فاعل يحركه، فالمبدعون «يحاكون أشياء كثيرة بوساطة عمل صور لها باستعمال الألوان والأشكال»[4] وكذلك باستعمال الأصوات، ولكنْ كان «يدور عدد من المقولات المتكررة عديمة الجدوى عن الدراما حول طبيعة (الخداع) الدراميّ.

لقد وضع أرسطو طاليس الدراما ضمن فنون المحاكاة، فأثار هذا في عصر النهضة الرأي القائل بأن الجمهور يُضلَّلُ أو يُخدع لكي يدخل في روعه أن ما حدث على المسرح قد حدث (فعلًا) وأن الدراما يجب أن تتحد عمليًّا بالممكنات أو

(1) كوتبرود، كورت هانو: فن كتابة السيناريو، كتاب الثقافة الأجنبية، تر: إقبال أيوب – دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام – العراق– بغداد، ص11

(2) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000 م، ص5.

(3) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص35.

(4) طاليس، أرسطو: فن الشعر..تر وتقديم وتعليق: دكتور إبراهيم حمادة...الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ص56.

المحتملات في (الحياة الواقعية)»[1].

إنَّ ما تقوم به الدراما هو محاكاة لحدث أو قصة ما دون خداع أو تضليل، فالكاتب يهذب ويشذب ذلك الحدث ويختزل زمنه ويحدد شخصياته، ويقوم بإعادة كتابة معظم حوارات شخصيات ذلك الحدث تأليفًا وليس نقلًا، فهو لا يستطيع الإحاطة بكل الكلام الذي يقال في أي مكان على ألسنة ذات الشخصيات، ولكنه يؤلف الكلام الجديد للشخصيات حسبما يتوافق مع تركيبها وأدوارها وثقافتها، فالمحاكاة تبدأ أولًا من الكاتب ثم يجسدها الممثل «والسبب في هذا يرجع إلى أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة في حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وليست مقتصرة على الفلاسفة بل هي عامة بالنسبة للناس أجمعين»[2].

أقسام الدراما

لعل من الإيجاز جدًّا القول إن الدراما هي الصراع، أو لنقل هو محورها الرئيس، وعادة ما يتمثل الصراع بين كتلتين مهما كانت أنواع تلك الكتل المتصارعة فيما بينها مثل شخصين أو أسرتين أو جماعتين أو دولتين أو حضارتين، وقد أشرنا في التمهيد السابق لهذا المبحث أن الحياة هي مصدر مهم للدراما وهي النبع الذي لا تنضب موضوعاته، فتتجدد بتجدد الأحداث والظروف التي يعيشها البشر، فالناس كل يوم هم في شأن، وكل شأن يصدر عنه حكايات وروايات وأخبار وأحداث درامية تغري كتَّاب الدراما، كما أن مصادر الدراما تتنوع وتتعدد، وبطبيعة الحال فإن الحياة فيها الكثير من المتضادات كالفرح والترح، والسرور والحزن، والصحة والمرض،

(1) داوسن، س.د: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة2، 1989م، ص22.

(2) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر – القاهرة، 2000م، ص5.

والفقر والغنى، والجمال والقبح، والبكاء والضحك، وكثير من الموضوعات الأخرى التي بدورها تولد موضوعات مهمة للدراما وترفد كتَّاب هذا الفن بتلك القصص والحكايات الناتجة من المتضادات وغيرها، فالكاتب الواعي هو الذي لا يترك موضوعات الحياة ومختلف قضاياها تمر سدى من أمام ناظريه دون أنْ يتوقف عندها، فثمَّة فرق بين الإنسان العادي وبين المؤلف الدرامي الذي يجد في حكاية ما صورًا وخيالات كثيرة ومتنوعة تسمح له بأنْ ينسج على شاكلتها إبداعًا فنيًّا يؤثر في المتلقي مهما اختلفتْ وسيلة تقديم تلك الحكاية، فقد اعتادت المسارح والسينما وشاشات التلفاز وكذلك الإذاعة تقديم ألوان عديدة من موضوعات الدراما مثل موضوعات الجريمة والحروب والملاحم والأعمال الاجتماعية والروايات التاريخية وقصص الرعب والخيال العلمي والدراما الوثائقية وغيرها الكثير، فكل تلك الموضوعات الدرامية تنقسم «إلى عدة أشكال كالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والفَارْس وغيرها»[1] وهناك أنواع أخرى من الدراما كالتراجيكوميدي والمونودراما، وسوف نعرف بإيجاز بعضا من أشكال الدراما.

التراجيديا

عرفها المعجم المفصل في الأدب بأنها: «المأساة والكارثة والحادث المفجع، وهو عمل درامي شعري أو نثري يتتبع مصير شخص نبيل يندفع إلى خرق قانون إلهي أو قاعدة أخلاقية تسببه الكبرياء أو الغيرة أو الطموح المفرط، ينتهي به إلى الدمار بحادثة مفجعة، بل ينتهي أكثر أبطالها إلى الموت، فهي أفجع من الحزن، ولا يعبر عنها البكاء لأن المَشَاهد المرعبة، والأحداث الأليمة تذهل المُشاهد»[2].

(1) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص43.
(2) المعجم المفصَّل في الأدب..مادة (تراجيديا).

أما أرسطو فتغلغل كثيرًا في تفنيد المعنى وشرحه، فقد عرف التراجيديا بأنها «محاكاة لفعل، وإن الفعل يقضي بوجود بعض الأشخاص كي يؤدوه، وأن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة – بعض الخصائص المميزة في الشخصية والفكر «وهذان العنصران يحددان نوعية الفعل «فإن الأمر يستتبع القول بأن المسببين الطبيعيين بهذه الأفعال هما: الفكر والشخصية، وهذان المسبِّبان يحددان نجاح أو إخفاق كل إنسان»[1] ومعنى هذا أن التراجيديا تؤدي بالشخصية الرئيسة في العمل الدرامي إلى الدمار الشامل، الدمار النفسي أو الدمار الجسدي أو الاثنين معًا، إذْ لا يرتجى من ذلك أية بارقة أمل إيجابية لما يحدث لتلك الشخصية من العنف والقسوة والشدة، لا سيما أن الأسباب ستكون مجتمعة لسحقها والقضاء عليها، وفي الغالب فإن النتيجة في التراجيديا متوقعة، أما النهاية في أغلب الأحيان فتكون غير معروفة لدى المتلقي.

أما عن أصل التراجيديا عند أرسطو ويوافقه على ذلك عدد جم من المؤرخين الثقات فإنه يرجع «إلى الإيثرامبوس، وهو نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي، وذلك في مهرجانات الإله ديونيسيوس وكان أفراد الجوقة يرتدون أثناء قيامهم بهذا اللون من الأداء الغنائي الراقص جلود العنز (تراجوس) تشبها بأتباع ديونيسيوس، ومن هنا أصبح يطلق على أفراد الجوقة (تراجودي) أي المغنين العنزيين، وأُطلق على الأغنية نفسها اسم (تراجوديا) أيْ الأغنية العنزية، وهي الأصل في كلمة (تراجيدي)[2]، لكن كلمة تراجيديا لم تقف عند هذا التعريف الذي حدده ورسمه أرسطو قبل آلاف السنين، فقد تطور المعنى العام للكلمة، متجاوزًا موضوعات الأساطير التي كانت هي الأساس لهذه المفردة، فقد دخل في نطاق التعريف بالتراجيديا الكثير من المعاني، كالأحزان والفواجع والآلام والمآسي

(1) طاليس، أرسطو: فن الشعر، ص96.

(2) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص37.

«وينبغي أن نذكر أن المأساة بمعناها الصحيح إنما تتمثل عند كتاب الإغريق بالذات مثل (سوفوكليس) حيث يصور صراع الإنسان في اختياره بين المقادير والدافع الأخلاقي، بعكس (يوربيد) الذي كان متشائمًا يرى الحقيقة في جوهرها في الشر، ولا يرى قيمة للصراع، ولم يتحقق المعنى التراجيدي فيما بعد، وإن ظهرت مسرحيات كثيرة تصطنع الجدية والخطورة»[1].

الكوميديا

الكوميديا «مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفظين، الأول منها: (كومكس) ومعناه (أكلة) ثم أُطلق على التنزه بعد الأكلة، والثاني منها: (أوذي) ومعناه (غناء) ولقد كان يراد بهذا المصطلح في الأصل نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن وضواحيها»[2]، والسخرية تقوم في الأصل على تضخيم الأمور بشكل مبالغ فيه كالرسم الكاريكاتيري، أو استعمال الألفاظ المثيرة للضحك في وصف موقف ما، وأصل الكوميديا أنها «ملهاة تنتهي نهاية سعيدة، ويقل موضوعها سموًّا عن المأساة»[3] أيْ التراجيديا، وقد «تحدد معنى (الكوميديا) مع القرن 17، ليعني حبكة، تضم شخصيات ذات انتماء طبقي متواضع، وتعرض مفاجآت تكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، بطريقة نقدية ساخرة»[4] فهي قد دخلت في حياة الناس كافة، وناقشت جل الموضوعات، حتى إنها لتتواجد أحيانًا في ثنايا الموضوعات

(1) عزالدين، إسماعيل: الأدب وفنونه، «دراسة ونقد»، درا الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2013، ص138

(2) فينسنت: نظرية الأنواع، تر: حسن عون، هامش ص 245.

(3) المعجم المفصَّل في الأدب..مادة (كوميديا)، ص193.

(4) نفسه، ص193.

الجادة أو تلك التي تحتوي على مسحة حزينة بل وحتى المأساة تتخللها بعض الكوميديا حينًا من الأحيان من خلال شخصية من الشخصيات يؤتى بها لتخفيف حدة الحزن والمأساة والمعاناة في عمل من الأعمال الدرامية، أما من حيث النشأة فقد «نشأت الكوميديا في أوربة من الأغاني الصاخبة، أو من الحوار حول شعائر الخصوبة في أعياد الإله «ديونيسيوس» في اليونان، ثم تطورتْ الكوميديا في الغرب حتى بلغت ذروتها في إنكلترا في العصر اليصاباتي على يد شكسبير، وفي فرنسا على يد موليير، ثم ظهرت أنواع للكوميديا منها الساخرة والكوميديا المغرقة في العواطف والانفعالات والكوميديا الاجتماعية وعلى رأس كتَّابها «شو» و«موم»[1].

باتت الكوميديا بغية المتلقي في أي وسيلة من وسائل العرض سواء المسرح أو السينما أو التلفاز، وهي أحد أهم مطالب الإنسان في زمن شحت فيه الابتسامة، حتى وإنْ كانت الكوميديا تعري واقع ذلك الإنسان ومجتمعه وتفضح خفاياه، ودائمًا ما تجعله يسخر من نفسه إذ يرى نفسه من خلال الشخصيات التي يجسدها ممثلو الكوميديا، فهو لا يتورع أن يرى مشاكله وهمومه تعرض أمام العامة وبشكل هزلي مقنن ويضحك مع الضاحكين، فالضحك والسخرية على الذات نوع من التطهير «ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء في السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع»[2].

وإذا ما خُيِّر المتلقي الحديث أو المعاصر بين عملين فنيين راقيين لمشاهدتهما،

(1) نفسه، ص730.

(2) عناني، محمد: فن الكوميديا، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ص102.

أحدهما تراجيدي، والآخر كوميدي، فإنه سيتجه مباشرة ودون أي تردد إلى العمل الكوميدي، لأنه يريد أن يطرح ما في حياته من هموم ومنغصات جانبًا فيسري عن نفسه بهذا العمل الكوميدي أو ذاك، ولعل البعض يقول هل انتهت همومي وأحزاني حتى أذهب لأشاهدها مجسدة على خشبة المسرح أو السينما، والحقيقة التي ينساها المشاهد أو التي يتناساها حينئذ أنه لا يشاهد على خشبة المسرح أو السينما سوى مشاكله وهمومه وأوجاعه أو هموم غيره من الناس ولكن بشكل مختلف عما يعيشه في الواقع، يشاهدها بسخرية فجة فيضحك عليها ويستمتع بها «إذ إن الكوميديا تعتمد في جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان وذلك فهي دائمًا ما تبقي على الأمل والتصالح مهما حدث من تصارع وتنازع بين القوى التي تشترك في الحدث الدرامي، أي أنها تؤكد نزوع الإنسان إلى التقارب وتخطيه الصعاب ونشدانه الدائب للتوافق من أجل الحياة»[1].

إذن فالكوميديا هي مطلب الجمهور، وحديثنا هذا لا يعني تلك الكوميديا الرخيصة المستهجنة التي لا تقدم فكرًا ولا تناقش قضايا ذات قيمة، فثمة فرق شاسع بين الكوميديا وبين التهريج الفاحش وخدش الحياء الذي يستجدي الضحك، ويمكن الولوج إلى الأدب العربي لاستخراج موضوعات تثير الضحك عند المتلقي وتتصف بالكوميديا، وكفى بالجاحظ وبخلائه خير شاهد على ذلك.

(1) نفسه ص49.

التراجيكومدي

يـدرك القـارئ منـذ الوهلـة الأولـى أن هـذه الكلمـة التـي يراهـا أمـام عينـه (تراجيكومدي) هي مفردة منحوتة من كلمتي التراجيديا والكوميديا، ونحت الكلمة له علاقة وطيدة بنحت المعنى، فالتراجيكومدي «مزيج من المأساة والملهاة، وهي نوع مسرحي ازدهر خلال السنين الأولى من القرن السابع عشر، وهي في أوج ازدهارها قد انقسمت إلى نوعين عامين: أما النوع الأول فقد كانت فيه القصة جادة، وهي تتحرك نحو نهاية مأساوية، حتى إذا كان المشهد أو المشهدان الأخيران من المسرحية إذا بالحوادث تنتهي إلى نهاية سعيدةٍ أو كوميدية»[1] فهذا هو النوع الأول وهو على كل حال يمثل نصف المعنى للتراجيكوميدي «أما النوع الثاني فيتمثل في المسرحية التي يمتزج فيها العنصران التراجيدي والكوميدي خلالهما، فالحادثة مأساوية برغم أنها تنتهي نهاية سعيدة»[2] وهذا هو المعنى الثاني وهنا يمكن أنْ نلخص التراجيكوميدي ونقول عنها إنها البكاء حتى الضحك، وقد قيل في المثل العربي القديم «شر البلية ما يضحك».

إن ما تمت الإشارة إليه من أشكال الدراما ليس محصورًا على ما تم ذكره من التراجيديا والكوميديا والتراجيكومدي، بل إن هنالك أنواعًا أخرى مثل الميلودراما والمونودراما والفَارْس، تتمايز فيما بينها من حيث موضوعاتها وطرق تناولها وتقديمها.

***

(1) عزالدين، إسماعيل: الأدب وفنونه، «دراسة ونقد»، درا الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2013م، ص138

(2) نفسه، 138.

المبحث الثاني
العلاقة بين الأدب والدراما

أيجوز لنا القول إن الدراما خرجت من رحم الأدب؟ أم إن لكل من الدراما والأدب عالمه الخاص به؟ لربما يوجد من يؤكد أن الدراما هي وليدة المأساة والملهاة، أو أن الفن قد تمخض فأنجب الدراما، ولكن متى كان ذلك؟ وكيف؟

«منذ انطلاق المسرح اليوناني برز فن هجين بين المأساة والملهاة عرف بالدراما الهجائية التي كان المؤلف يقوم عادة بتقديمها للجمهور مستعينًا بشخصيات تقليدية معروفة الملامح تشاركه في الإلقاء والتمثيل»[1]، والسؤال الجدير بالطرح عن حقيقة المأساة والملهاة، ألم يكونا في الأصل أدبًا محضًا احتضنهما المسرح الإغريقي ثم بعد زمن ليس بالقصير عرفتهما السينما ونشرهما التلفزيون إلى أبعد مدى في العصر الحديث؟

«إذا قلنا إن الأدب هو فن الكلمة، سواء الكلمة المقروءة والكلمة المسموعة»[2] والسؤال الذي يطرح نفسه دائمًا «هل يتمثل الأدب فيما نقرأ مكتوبًا من شعر مثلًا؟[3] أم فيما نسمعه من الشعر؟

إذا كان السؤال عن القراءة والاستماع فقط فماذا عن الكتابة التي كُتب بها ذلك الشعر هل تعد هي الأخرى من الأدب في شيء؟ أي هل تكون «الحروف المنقوشة

(1) عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي: دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط2، 1984م، ص109.

(2) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، سبق ذكره، ص10.

(3) نفسه، ص10.

بالحبر على الورق جزءًا من القصيدة؟»[1].

يرى الكثير من النقاد أن «هذا لا يمكن الأخذ به، لأن الشعر مستقل تمامًا عن الحروف المكتوبة، وعن نوع الحبر الذي كُتبتْ به، وليست الكتابة في الواقع إلا نوعًا من التسجيل لهذا الشعر يضمن بقاءه في مكان ما، ولذلك يمكن أن يوجد الشعر غير مكتوب حين يتمثل في الذاكرة»[2] وقد وصلَنا الكثير من الشعر منقولًا عبر الذاكرة قبل أن تسجله الكتابة وتحفظه السجلات والدواوين.

إذا كان الأدب هو فن الكلمة مسموعة كانت أو مقروءة، فالدراما هي فن الفعل والحركة اعتمادًا على الكلمة كمفردة – أدبية – أو إحساس وشعور أو معنى، وهذا المعنى لن يصل إلى المتلقي إذا لم يجسد ماديًّا ومعنويًّا، والتجسيد يحتاج إلى وعاء (خشبة المسرح – السينما – التلفزيون – الراديو) يقدم من خلاله، وبذا تتضح مفهومية الدراما من خلال الكلمة التي تمثل الأدب، والفعل والحركة اللذين يمثلان الدراما «فالأدب إذن هو المعنى المبتكر في اللفظ الفصيح والتعبير المتين والأسلوب البارع والخيال»[3] وتأكيدا على ما سبق فإن الأدب يتجسد في المفردة المعبرة، وتتجسد الدراما في الصورة والحركة والفعل «والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان»[4] فليس من الغرابة في شيء أن تجتمع الدراما والأدب في

(1) نفسه، ص10.

(2) نفسه، ص10.

(3) فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج1:دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1984، ص44.

(4) ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1988م، بيروت – لبنان ص68.

نص واحد، فهذا ما نود تأكيده من خلال هذا المبحث.

إن الحديث عن الدراما عادة ما يأخذ بعدًا متشعبًا وعميقًا «فقد أصبحت الدراما من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية إحدى أقوى وسائل الاتصال بين البشر، بل أكثر قوة من الكلمة المكتوبة[1] «وكذلك الحديث عن الأدب يقودنا إلى مسارب شتى، فليس من اليسر في شيء سبر أغوارهما، لكننا نحاول لملمة وإيجاز القول فيهما في هذا المبحث حتى نصل إلى تحديد هوية العلاقة بين الدراما والأدب، وإن أضحى كل منهما علمًا مستقلًا بذاته ولكل منهما أدواته وخصائصه وشروطه، فمن «شروط الأدب أن تكون له بنية واضحة، هذه البنية وإن كانت تنهل من القص والشعر والصورة إلا أنها في السيناريو تكتسب وحدتها عبر مصطلحات العرض وعبر التجسيد اللازم العياني»[2] فالسيناريو صورة بصرية تكتسب مادتها الأساسية من الكلمات المكتوبة «وعلى هذا فعبارة (فن الكلمة) لا تكفي للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة، سواء المكتوبة والمنطوق بها»[3] فهذه الكلمة أو تلك هي أساس لا يستغني عنهما الأدب والدراما، إذ يعملان بها، ويصلان إلى جماهيرهما من القراء والمشاهدين، وبها أيضًا – أي الدراما– يتطوران تطورًا متسارعًا.

فالأدب والدراما في تطور دائم ودؤوب، ولم يتوقفا عند حد معين، من التطور الفكري والفني والتقني، لأن الابتكار في هذين المجالين متاح جدًّا، ولكن على من ينشد الابتكار فيهما أن يكون مطلعًا على ما قدمه الأولون، ومارسه أولئك المبدعون السابقون صناع الأدب والدراما حتى يستطيع الإتيان بالجديد المفيد، فما هو

(1) إسلن، مارتن، تشريح الدراما، ص13.

(2) الهاشمي، طه حسين عيسى: تجنيس السيناريو– موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية – الدار الثقافية للنشر– مصر – القاهرة، ط1، 2010، ص140.

(3) إسماعيل، عزالدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص10.

الابتكار والتجديد الذي ينبغي أن يأتي به المجددون في هذين المجالين؟ «ليس الابتكار في الأدب والفن أن تطرق موضوعًا لم يسبقك إليه سابق، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر ببال غيرك.. إنما الابتكار الأدبي والفني، هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقًا جديدًا يبهر العين ويدهش العقل.. أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين، فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك»[1] فالقضية إذن ليست قضية البحث عن الجديد الصرف لمجرد كونه جديدًا، فليس كل جديد يمتلك مقومات القديم، وهنا نؤكد أنه يمكن إعادة تجديد القديم ليصبح جديدًا شكلًا ومضمونًا، «ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز بفنه حدود الزمان والمكان إلاّ إذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التي تحيط به أو الموضوعات التي يعالجها إلى فن رفيع»[2] فأيًا يكن أصل الدراما وأيا تكن حقيقتها فهي لا تنفصل عن الأدب، فإذا كانت الدراما هي وليدة المأساة والملهاة كما أسلفنا، فهذان العنصران هما أيضًا وليدا الأدب، فالأدب «في معناه الحديث هو علم يشمل أُصول فن الكتابة، ويعنى بالآثار الخطية، النثرية والشعرية وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس»[3].

إن المأساة والملهاة شكل من أشكال السرد الفني، ومنهما انبثقت الدراما التي عُرِّفتْ فيما بعد «بأنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع

(1) الحكيم، توفيق، فن الأدب: دار مصر للطباعة، مصر – القاهرة، 1977م، ص11.

(2) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1984، ص41.

(3) عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، سبق ذكره، ص109.

ويتضمن تحليلًا عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل، أو أنها مجموعة من مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن عمليًّا تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خال من الحوار»[1]، والحقيقة أن الدراما يمكنها أن تنطوي على شخصية واحدة وليس كما جاء في تعريفها السابق أنْ تفترض وجود شخصيتين على الأقل، ففن المونودراما وهو قسم من أقسام الدراما ينطوي على ممثل واحد فقط طوال عرض المسرحية حتى إن قام بتجسيد عدد من الشخصيات التي يتحدث عنها النص..

إذن فثمة علاقة وطيدة تربط بين الأدب والدراما، لا سيما أن الدراما تنطوي على أي موقف أدبي كما جاء في تعريفها، فاعتقادنا الجازم أن الدراما خرجت من رحم الأدب ثم عادت لتحتضنه من جديد، فهي بالنسبة له كالأم الرؤوم التي ترعى وليدها ثم يرعاها ذلك الوليد ليبر بها، والأدب بالنسبة لها كالأب الحنون الذي لا يبخل عليها بشيء مما لديه من الشعر والنثر فينعشها بنصوصه وأفكاره، فهي تأخذ منه لتعطيه وهو يعطيها ليأخذ منها، إنها عملية تكاملية، «والدراما كمصطلح نقدي يسعى لتكوين أدوات منهجية في دراسة الشعر والمسرح والقصة معًا من أجل وضع نظام تشكيلي وصفي يخدم الأدب»[2] وليس هذا وحسب فالدراما تنشئ علاقات ووشائج كثيرة مع الفنون والعلوم الأُخرى، فلها علاقاتها مع التاريخ والطبيعة واللغة وعلوم الدين والخيال العلمي والوثائق والطب والصحة النفسية وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم، ومن خلال هذه الدراسة سنكشف عن النزعة الدرامية في

(1) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب: ص68.

(2) سعدون، نادية هناوي: التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الاجناسي (مقدمة نظرية وتطبيق نقدي)، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية.

المعلّقات العشر، وكيف أنها قامت برفد الدراما بموضوعاتها وشخصياتها.

وإذا مثلنا على علاقة الدراما بشيء من تلك العلوم لعلمنا أنها تلعب دورًا مهمًّا فيها، نستذكر الصحة النفسية، فإذا ما اقترنت الدراما بهذا العلم أُطلق عليها السيكودراما، وهي «شكل من أشكال العلاج النفسي الذي يستخدم التمثيل لمعاونة العميل (المريض) في حل مشكلاته»[1] وتتجسد الدراما للقيام بدور البطولة في العملية العلاجية لذلك المريض النفسي، فالدراما وما تمثله من صراع تصبح هي ذاتها بطلًا حقيقيًّا في ذلك، وهذه البطولة تتجلى في «العون الذي يقدمه الموجه (المعالج) ومعالجون آخرون مدرَّبون، يجسد المريض المواقف التي تشكل بالنسبة له أسبابًا لاضطراب سلوكه»[2].

يمكن أن تتطور السيكودراما[3] إلى ما يعرف عند علماء النفس بالسوسيودراما «والسوسيودراما في شكلها المتطور تركز بصفة خاصة على حل المشكلات الجماعية وذلك من خلال التأكيد على إعادة التدريب أكثر من تركيزها على التحرير والتخلص من التوتر الانفعالي»[4] فمن باب أولى أنْ تكون علاقة الدراما مع الأدب أقرب وأقوى من أي علاقة أخرى، فالأدب المنطوي على الشعر والنثر يحوي الحكايات والشخصيات والأمكنة والأزمنة فكل هذه المعطيات مادة خصبة للدراما فهي تسبح في فضائها وتنسج من خيوطها مادتها الدرامية، فهي تشترك معه ومع تلك

(1) سليمان، عبدالرحمن سيد: السيكودراما، مفهومها وعناصرها واستخدامها، حولية كلية التربية – جامعة قطر، العدد 11، 1415ه- 1994م، ص396.

(2) نفسه، ص58.

(3) يتكون مصطلح السيكودراما من كلمتين هما النفس(Psycho)، ودراما (Drama) ومعناها السلوك والتمثيل، فالسيكو دراما كلمةٌ مركبةٌ تعني الدراما النفسية، وهي تطلق على شكلٍ من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية..ص149.

(4) سليمان، عبدالرحمن سيد، السيكودراما، مفهومها وعناصرها واستخدامها: ص58

العلوم الأخرى لتقدمها من خلال قصة ما تناقش موضوعاتها وقضياها بأسلوبها الدرامي، لأن الدراما هي الأسرع والأنسب في تحقيق الغايات والوصول إلى الأهداف التي تستهدف المتلقي.

يمكننا «النظر إلى الدراما كشكل من أشكال الفكر، عملية إدراك، وسيلة نستطيع بواسطتها أن نترجم التصورات المجردة إلى علاقات إنسانية صلبة أو أن نوجد وضعًا ونعالج نتائجه»[1] ولو تمعنا في المادة الأدبية تمعنًا بينًا لأيقنا أن «مادة الأدب في أي صورة من صوره هي الحياة، وانتقال هذه الحياة يحدث في نفوسنا المتعة، وقدْ يشكل حياتنا»[2] والسؤال الذي يطرح نفسه، هل هذا الدور منوط بالأدب وحده؟

لا شك أن الأدب يشتمل على عناصر أخرى، فإذا نحن رجعنا إلى العبارة القائلة إن الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة كان علينا أن نفهم أن الأدب لا ينقل إلينا الحياة كما هي، ولكنه يعبر عنها، وقد يقال إنه يفسرها، وقيل أيضًا إنه ينقدها»[3] وفي حقيقة الأمر فالأدب يسهم في نقل بضع مواقف من الحياة ولا ينقل الحياة كاملة، فلا الأدب ولا غيره يستطيع ذلك «وقد نقول إنه ينقل إلينا فهم الأديب للحياة من خلال تجاربه الشخصية، وهنا نكون قد أدخلنا عنصرًا جديدًا يقوم عليه الأدب، فبجانب الحياة لا بد من (فهم) الأديب لها»[4] وكذلك الحال مع الدراما فهي تشترك مع الأدب في عدم نقل الحياة بواقعيتها كما هي وبكل تفاصيلها، لكنها تحاكي الحياة ولا سيما أفعال الناس فيها، فالحياة كثيرة الشخصيات وتتطلب أزمنة طويلة تمتد لسنوات من أجل متابعة حدث واحد أو شخصية واحدة فقط، فليس من العقل أن

(1) إسلن، مارتن، تشريح الدراما: ص26.
(2) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص14.
(3) نفسه، ص14.
(4) نفسه، ص14.

تقوم الدراما بنقل مادة الزمن والشخوص في العمل الإبداعي مثلما هي في الواقع بل إنها تقوم بعملية الاختزال لكل ذلك، أي أنها تقوم بعملية التقنين كما أشرنا إلى هذا من قبل.

كم من الروايات الأدبية التي ملأت خشبات المسارح وشاشات السينما والتلفزيون وحلقت عبر أثير الإذاعة، فكانت النبع الذي يغذي وسائل العرض من الكم المهول الذي يمتلكه الأدب من النصوص منذ أن عرف الإنسان الكتابة وإلى آخر الكلمات التي سيكتبها المبدعون، وكم من الأشعار الكلاسيكية والحديثة العربية والغربية بشتى موضوعاتها السياسية والدينية والعاطفية وغيرها تلك التي تم توظيفها دراميًّا في الكثير من النصوص الدرامية، التي تصلح للتمثيل السينمائي والتلفزيوني في آن معًا، والحال ذاته بالنسبة للروايات والقصص الطويلة والقصص القصص القصيرة التي تمت معالجتها فنيًّا وتطويعها لأن تصبح سيناريوهات لكل من السينما والتلفزيون «والأدب يعني ضمنًا شيئًا مكتوبًا، وبالتالي فالسيناريو قد يكون (أدبًا) بالمعنى الأساسي جدًّا، لأنه نص مكتوب، ولكن نادرًا ما يكون أدبًا بمعنى كونه أدبًا كلاسيكيًّا»[1].

وليس الأمر بالمستحيل أن يصبح السيناريو أدبًا كلاسيكيًّا إذا تم الاشتغال عليه وتطويعه للقارئ بشكل صحيح، فقد أصبح بعضُ الكتَّاب ينشرون سيناريوهاتهم بعد أنْ نُفذت سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا «لقد طبعوا هذه السيناريوهات بكتب مطبوعة وأصبحت متداولة من القراء أيضًا، مثل انجمار برجمان (Ingmar Bergman)»[2] أي

(1) ديك، ك برنارد ف: تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، الفن السابع(234)، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سورية – دمشق، ص427.

(2) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، ص140.

أنها أصبحت أدبًا مقروءًا، حتى وإنْ تباينت الآراء في هذا الأمر فقد وافق عليه بعض النقاد ورفضه البعض الآخر، والباحث في هذه الدراسة قد حسم أمره في هذا الشأن فهو ينضم إلى الفريق الأول، لأن السيناريوهات المطبوعة هي بمثابة محاضرات علمية للطلبة الراغبين في هذا العلم الحيوي المهم، إنها تجارب عملية حقيقية، ويؤكد الباحث أن من الأفضل طباعة السيناريو الأصلي وليس السيناريو الذي تم الاشتغال عليه من قبل مخرج الفيلم، حتى تكون استفادة القارئ أكبر وأشمل وأعم، وهذا الرأي ذاته الذي ذهبت إليه الناقدة حنان شومان إذ ترى أن «طباعة السيناريو في كتاب موجود في السينما العالمية منذ زمن بعيد، وأن «أمهات الأفلام»، إن جاز التعبير، تحولت إلى كتب، فلهذه الخطوة قيمتان، الأولى أنها توثيق لعمل فني يوازي العمل الأدبي، والثانية أنها فرصة لتعليم الأجيال أسلوب كتابة السيناريو»[1].

إن من الأفلام التي أشارت إليها الناقدة شومان فيلم «كازابلانكا (Casablanca) وهو فيلم رومانسي صدر عام 1942 خلال الحرب العالمية الثانية، في مدينة الدار البيضاء، المغرب، وهذا الفيلم من إخراج مايكل كورتيز (Michael Curtiz) ومن بطولة همفري بوغارت (Humphrey Bogart) ممثلًا شخصية ريك بلين (Rick Blaine)، وإنغريد برجمان (Ingrid Bergman) ممثلة شخصية إيلسا لوند (lond Elsa)»[2].

في تحقيق صحفي حول موضوع طباعة سيناريوهات الأفلام ككتب للقراء قال المؤلف المصري الأستاذ محفوظ عبدالرحمن (11يونيو 1941 - 19 أغسطس

(1) الجريدة/ موقع إلكتروني https://www.aljarida.com بتاريخ 25/ 1/ 2013.

(2) ويكيبيديا (بتصرف) https://ar.wikipedia.org/wiki

2017م) الذي قام بطباعة سيناريو فيلم (ناصر56[1]): «انتابتني حيرة وتساءلت هل أنشر السيناريو الأول أم سيناريو الفيلم؟ فنصحني أصدقائي بنشره كاملًا ليستفيد القارئ، إنما لا تغني قراءة السيناريو عن مشاهدة الفيلم بل هي مكملة له»[2] ويتضح من كلام المؤلف محفوظ عبدالرحمن أن سيناريو الفيلم الواحد يمكن أن يتحول إلى سيناريوهين اثنين، أحدهما ما كتبه المؤلف قبل إجراء أي تغييرات عليه من قبل المخرج، والثاني هو السيناريو المعدل بعد الأخذ بملاحظات المخرج العامة والخاصة «وأن أي ملاحظة أجناسية للسيناريو تريد أنْ تجد له مكانًا في نظرية الأدب لا بد لها أن توجه عنايتها إلى النصوص التي من الممكن أن نجد فيها ما يجعلها جيدة لهذا المشروع»[3] لأن السيناريو ممكن قراءته كأي كتاب أدبي آخر، وما قيل عن السيناريوهات يمكن أن يقال الكلام نفسه عن المسرح ولا سيما الشعر المسرحي، فهذا النوع من الكتابة عرف منذ أيام الإغريق، فنص الشعر المسرحي هو النص «المكتوب شعرًا وإن كانت الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، وحين نصل إلى المسرح الشعري يكون أمامنا النص المكتوب شعرًا وهو القابل – في الوقت نفسه – للتمثيل، فمن المؤكد هنا أن البناء الدرامي البالغ الدقة فيه يهيمن

(1) ناصر 56 هو فيلم سينمائي مصري ولا يعد الفيلم تسجيلا روائيا لحياة الرئيس جمال عبد الناصر، لكنه استقطاع عدة شهور من حكمه فقط خلال عام 1956 قبل وبعد تأميم قناة السويس، تناول الفيلم حياة عبد الناصر بين وزرائه ومكتبه وخطبه وعلاقاته بأعضاء مجلس قياده الثورة، ثم بوالده، وزوجته، وأولاده الصغار الأربعة..أُنتج هذا الفيلم سنة 1996م وقام ببطولته الممثل الراحل أحمد زكي وتم عرضه بالألوان الأبيض والأسود.الفيلم من تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج محمد فاضل.

(2) الجريدة/ موقع إلكتروني https://www.aljarida.com سبق ذكره.

(3) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو– موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية: ص140.

على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة الدراما»[1]، وهذه الدراسة تحاول العثور على النزعة الدرامية في المعلّقات العشر من خلال الفصلين القادمين، فسوف نخضع تلك المعلّقات تحت مجهر عناصر البناء الدرامي.

من هنا سندرك تمام الإدراك أن العمل الفني مهما كان نوع الوعاء الذي سيقدم من خلاله أنه أمام ثلاثة نصوص على أقل تقدير، أولها النص الأدبي وهو النص الأصلي المراد تحويله كعمل فني، ويعقبه النص الدرامي أو المسرحي الأول، ويليه النص الذي اشتغل عليه المخرج بوضع ملاحظاته وتحريكه للشخصيات مسرحيًّا أو سينمائيًّا، أو تحريك آلة التصوير التلفزيونية أو السينمائية بما يتناسب مع المشاهد وحركة الممثل، ولذا فإن النص الأدبي قادر على أن يصبح نصًّا دراميًّا، وكذلك فإن النص الدرامي يمكن أن يكون هو الآخر نصًّا أدبيًّا، فالعملية عملية توافقية بين الأدب والدراما.

إن بعض مبدعي الرواية الأدبية من ذوي النظرة الثاقبة استطاعوا أن يجعلوها – أي الرواية – ترتدي ثوب الفن الجديد سواء ثوب السينما أو التلفزيون أو حتى المسرح الحديث الذي كان البيت الدافئ بالنسبة لها، قبل أن تصبح فيلمًا، أي قبل أن تتحول إلى صور متحركة من خلال وعاء الشاشتين «بل إن بعض الروائيين تحول من كتابة الرواية إلى كتابة السيناريو وحتى إلى إخراج أفلام خاصة بهم أمثال (كوكتو/ Cocteau) و(أندريه ما لرو/ Andre-Malrau) و(آلان روب غريبه/ Alain Robbe-Grillet)»[2] والمفارقات في هذه الجزئية كثيرة أيضًا «وهناك من الكتاب من

(1) عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل): سلسلة عالم المعرفة (402)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو 2013، ص22.

(2) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو– موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، ص139.

يكتب الدراما وكأنه يمارس عملًا واحدًا مثل (روبرت بولت/ Robert Bolt) الذي كتب الدراما الإذاعية (رجل لكل الفصول) وحولها إلى مسرحية ناجحة وسيناريو ناجح أيضًا»[1] فالكتابة في هذين الفنين معا تحتاج إلى مهارة فائقة قلما يمتلكها كل كتاب الأدب، فليس كل مبدع يمتلك خاصية هذه الكتابة في هذين الجنسين الفنيين الأدب والدراما.

إن الدراما والأدب يمكن أن يكون كل واحد منهما إناءً للآخر فيستوعبه، بكل ما تحمله كلمة الاستيعاب من معنى، كمًّا وكيفًا، فالأدب يستوعب الدراما وهذا أمر طبيعي – لأن الأدب هو كل النثر الأدبي والشعر – وهو بالنسبة لها معين لا ينضب، فإذا ما اجتمع الأدب والدراما في نص من النصوص فهما بهذا يشكلان ما يطلق عليه بالأدب الدرامي حيث «يتطلب الأدب الدرامي استجابة، ليس من العقل وحده، بل من الجسد جميعًا»[2] إذ إن الجسد يمثل الحركة والحركة هي أساس الفعل الدرامي، فليست الدراما «ولا الخصائص الدرامية مقصورة على ما يكتب للمسرح بشكل تمثيليات، إلا أن إمكانية الشكل الدرامي القادر على تخطي دراما المسرح بعمق لم تظهر حتى القرن التاسع عشر»[3] وهو القرن الذي اخترعت فيه السينما «وشهد ميلاد أول وأقدم فيلم سينمائي في التاريخ ويحمل عنوان «مشهد حديقة رواندي» حيث تم إنتاجه في عام 1888م، ومدة الفيلم لا تزيد عن ثانيتين وتم تسجيله باستعمال 12 صورة في الثانية الواحدة. مخرج هذا الفيلم هو المخترع المهندس الكيميائي الفرنسي لويس لي برنس»(Louis Le Prince) [4] ومنذ ذلك الوقت والدراما تنتقل

(1) نفسه، 139.

(2)موسوعة المصطلح النقدي ج3، تر: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: لبنان – بيروت، ط2، ص.308

(3) داوسن، س.و، الدراما والدرامية: ص108.

(4) ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki

من طور إلى آخر مسجلة حضورها وتألقها بشكل ملحوظ، فقد تكون أحيانًا أقرب إلى قلب المتلقي من الأدب الذي خرجت منه.

إذا كانت الرواية تمثل جنس الأدب، والدراما تمثل جنس الفن فلا بد «من الإشارة في البدء إلى أن لكل من فن الرواية وفن السينما لغة فنية خاصة به ووسائل تعبير وبناء معالجة تميزه»[1] فالكلمة هي لغة الرواية، ولغة الدراما هي الحركة والصورة، ومن الكلمة والصورة يتشكل المعنى المراد توثيقه والتأثير به على المتلقي.

ستبقى العلاقة بين الأدب والدراما قوية مهما تطورت الدراما وتقدمت، حتى وإنْ وجدت لها أوعية أُخرى جديدة تقدم من خلالها في المستقبل، فالأدب بالنسبة للدراما هو عصب حياة وهي بالنسبة له الرئة الثالثة التي يتنفس من خلالها، وقد نتج عن هذه العلاقة بين هذين العنصرين اللذين يغذيان ذائقة المتلقي قارئًا كان أو مشاهدًا مجموعة من الروايات استأنست بها السينما والتلفزيون وتم تقديمها للمتلقي المشاهد بأسلوب عرض يختلف عن أسلوب القراءة الذي يتطلب حضور خيال القارئ بشكل مستمر، هذا الأسلوب الجديد هو أسلوب المشاهدة والتوقع، لأن المشاهد يعد أحيانًا جزءًا من اللعبة الدرامية، فإذا كان المتلقي اعتاد قراءة رواية ما، أو مشاهدتها مجسدة على المسرح، فالأمر يختلف بطبيعة الحال في تجسيد ذات الرواية بواسطة هذا الفن السينمائي أو التلفزيوني، إذ إن «هذا الفن السريع يقوم على لغة أُخرى غير لغة الأدب المكتوب»[2] فهو يعتمد على لغة الصورة أساسًا في معالجته تلك الرواية المعدة أصلًا للقراءة، حيث تختلف لغة الصورة اختلافًا جذريًّا عن لغة

(1) الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما: الجمهورية العراقية – بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات (349)، ص5

(2) الحكيم، توفيق، فن الأدب: ص11.

الكلمة، فالصورة كما يقال تعبر عن ألف كلمة، والأمثلة على ذلك كثيرة جدًّا، فإذا كتب مؤلف وصفًا لمكتب من المكاتب وفي هذا المكتب ستحدث جريمة ما، فالكاتب هنا سيصف المكان وصفًا دقيقًا جدًّا بكل ما في ذلك المكتب من أثاث وديكورات ومقاعد وطاولة وأبواب وكتب وأدوات مكتبية وأجهزة إلكترونية وغيرها، فهذا الوصف يتطلب منه جهدًا كبيرًا جدًّا، فلا بد أن يختار كلماته لذلك الوصف، ويجمل عباراته بأساليب البلاغة والبيان، فهذه هي لغة الكلمة، أما في لغة الصورة فإن آلة التصوير التي سيضعها المخرج في زاوية ما فإنها سوف تقوم بالتقاط مكونات ذلك المكتب في ثوان معدودة، بل وستركز بشكل غير مباشر أو مباشر حسبما يتطلبه النص الدرامي على أداة الجريمة، أو أن يقوم المخرج بتقديم معلومته البصرية عن تلك الأداة تمهيدًا لما سوف يحدث لاحقًا، كل هذا يجري في زمن قصير جدًّا.

استطاعت لغة الصورة أن تختزل كل ذلك الكم الهائل من كلمات الوصف والصفحات المعبرة عن المكان، وفي هذا يقول توفيق الحكيم «فمن ألوان الفن ما يمكن أنْ يقدم إلى الناس إلا في وعاء واحد، هو الوعاء المتحرك، من ذلك فن الصور المتحركة(السينما) فهي فن السرعة التي تخطف البصر، وهي من أجل ذلك يجب أن تتجرد من كل ما يدعو إلى التمهل»[1].

يلاحظ عشاق الدراما والمشتغلون فيها تلفزيونيًّا وسينمائيًّا بأنها قفزت بتطورها قفزات هائلة، شكلًا ومضمونًا وتقنية فنية وصناعية، فالدراما التلفزيونية على سبيل المثال هي شكل من أشكال الدراما الحديثة «لذا فإن النص في الدراما التلفزيونية هو نتاج فكر وتكنولوجيا جمعت فنونًا متعددة قديمة وحديثة وصناعية في قالب فني

(1) نفسه، ص184.

وتقني جديد وحديث»[1]، والجديد التكنولوجي لن يتوقف عند حد معين، فالتطوير الصناعي في هذا المجال دائمًا ما يفاجئنا بالجديد.

على المستوى الفكري الخاص بالدراما تتساءل الناقدة عزة أحمد هيكل من خلال كتابها (الدراما التلفزيونية – رحلة نقدية–) «هل بعد موت المؤلف وغياب النص كما في المدارس النقدية لمدرسة الحداثة غاب النص الدرامي؟»[2]. إنه سؤال مهم للمشتغلين في المجال الدرامي، وقد أجابت عليه الناقدة عزة هيكل قائلة: «لا أظن، لأن النص الدرامي هو المحرك الفعال وكود الاشتعال والحركة لهذا الفن، وأبرز مثال لذلك النصوص المختلفة في فن الدراما التلفزيونية: النص القصير، النص السينمائي، النص الروائي، والنص الصحفي، النص المترجم، النص التلفزيوني»[3] فالنص المرئي تلفزيونيًّا كان أو سينمائيًّا لا يمكن الاستغناء عنه إذ هو العمود الفقري للعمل الفني ولا يختلف الباحث مع مَنْ يظن أن للفيلم السينمائي أكثر من عمود فقري كالنص مثلًا والممثل وآلة التصوير التي لا يمكن الاستغناء عنها وغير ذلك.

هل آلة التصوير تكون قادرة على إيصال فكرة النص الأدبي إلى المتلقي؟ ما من شك في قدرتها على ذلك ولكن يعتمد على من يدير دفة تلك الكاميرا وحرفيته فكرًا ومهارة حتى يستطيع إخراج مكنونات ذلك النص الأدبي، وأشير هنا بطبيعة الحال إلى المخرج – ولربما «سيكتشف مُشاهدٌ محب للرواية تفاصيل لا حصر لها اشتقها الفيلم من مصدره الأدبي»[4]، ولا ننسى دور الممثل وأهميته في العملية الدرامية إذ هو

(1) هيكل، عزة أحمد، الدراما التلفزيونية: رحلة نقدية، ص11.

(2) نفسه، ص11.

(3) نفسه، ص11.

(4) روثمان، وليم، عين الكاميرا، مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليتها، ترجمة وتقديم محسن ويفي، العدد 1462، المركز القومي للترجمة، 2010، ط1، ص163.

من يكون في الواجهة أمام المتلقي إذ يقوم بنقل أفكار الكاتب وعرضها على الملأ، ونماذج الروايات التي قدمت للسينما أو التلفزيون كثيرة جدًّا، وحتى لا يطول بنا المقام في هذا المبحث نكتفي بنموذجين اثنين فقط أحدهما من الأدب العربي والآخر من الأدب الغربي، وهما يجسدان معنى العلاقة الحميمة والحقيقية بين الأدب والدراما.

النَّموذج الأوَّل: رواية «رجال في الشمس»، للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني وفيلم «المخدوعون» للمخرج توفيق صالح

إن النماذج الأدبية التي حُوِّلتْ إلى أعمال درامية كانت سينمائية أو تلفزيونية أو مسرحية كثيرة جدًّا، والنموذج الذي اخترناه في هذا المبحث هو أحدها، فرواية «رجال في الشمس» هي الرواية الأولى للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني الذي «ولد في عكا في 9 نيسان عام 1936 ودرس فيها وواصل دراسته في كلية الفرير بيافا حتى نزح عن فلسطين مع أسرته عام 1948 إلى صيداء ثم إلى حلب واستقر أخيرًا في دمشق»[1] أما روايته فقد صدرت عام 1963 في بيروت، حيث تصف الرواية تأثيرات النكبة في سنة 1948 على الشعب الفلسطيني من خلال نماذج من أجيال مختلفة، وتحكي أحداث الرواية عن «توقف قطار يقل عربة صهريج في الحر اللاهب عند نقطة التفتيش لساعات طويلة تأخرت بفعل حوار سخيف ومسهب راح يدور بين طاقم القطار ورجال التفتيش والجمارك، دون أنْ يدري هؤلاء أن ثمة أكثر من ستين عاملًا بائسًا كانوا يحاولون التسلل بتلك الطريقة، مختبئين داخل العربة، فانتهى الأمر باختناقهم وموتهم جميعًا تحت وقع حرارة الجو وفساد الهواء، وتراكمهم داخل العربة دون أن يجرؤ أي منهم على طرق ميدان العربة التي تحولت بذلك إلى قبر

(1) دشو، عبد الحميد، معجم الأدباء العرب في الرواية والأدب: منبج، 2018، ص424..

جماعي مريع»[1].

صوّر كنفاني معاناة الفلسطينيين الذين سلبتهم النكبة حق الحياة الكريمة، ممثلة في قصة ثلاثة فلسطينيين يمثلون أجيالًا متعددة، تنكرت لهم الدنيا والناس، فسعوا وراء أمل بعيد، أو حلم بسيط، دفعوا مقابله حياتهم، لقد كانوا يحاولون الخروج من فلسطين إلى الكويت عبر العراق..

هذه الرواية مثلت الجانب الأدبي بكل تفاصيله، فكان لموضوعها ولكلماتها ووصفها تأثير كبير على المخرج السوري توفيق صالح الذي وجد فيها رؤية بصريةً تحمل فكرًا عميقًا وقضية عربية مهمة أراد إيصالها للمتلقي في كل مكان وقد استطاع المخرج أن يحقق من خلال الرؤية الدرامية ما أرادته الرواية الأدبية للموضوع نفسه والقضية ذاتها، فكان التجانس بين الجانب الأدبي والجانب الدرامي بينًا واضحًا، لكن المخرج لم يستنسخ الرواية لفيلمه كما جاءت في جانبها الأدبي بل إن المخرج توفيق صالح كتب نصًّا آخر مقتبسًا من الرواية الأصلية (رجال في الشمس) وهذا تبيان لوجود علاقة وطيدة بين الفن والأدب، فالنص الجديد الذي كتبه المخرج لم يخرج عن إطار الفكرة الأساسية للرواية الأدبية، بل هو إعادة كتابة لذات الأفكار من زاوية فنية محضة، فنص صالح إنما هو سيناريو بصري صرف تم تطويعه وتوظيفه بما يتناسب مع إمكانيات الجانب الفني السينمائي لتقديم تلك الرواية (رجال في الشمس) والتي آثر صالح أن يكون عنوان فيلمه المقتبس منها «المخدوعون».

هذا الفيلم العربي السوري (المخدوعون) هو من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، أُنتج سنة 1972م وقد قام بدور البطولة فيه كل من: الفنان عبد الرحمن آل رشي، محمد خير حلواني، بسام لطفي، وثناء دبسي، ويعد أحد أهم مائة فيلم في تاريخ السينما العربية، كما

(1) العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي – القاموس النقدي للأفلام – مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان – بيروت، ط1، 2015، ص409.

يعد واحدا من الأعمال التي تقترب من رؤية كنفاني للقضية الفلسطينية، والعربية، فيما يشكل الفيلم على الجانب الآخر، رائعة من روائع المخرج الكبير توفيق صالح، الذي يعتبر مدرسة إخراجية وحده في تاريخ السينما العربية.

إن فيلم «المخدوعون» «على فقر إنتاجه والظروف الصعبة التي تحكمت بصنعة مخرجه الذي كان منفيًّا خارج وطنه عرف كيف يكون فيلمًا جيدًا مفعمًا بالأبعاد الفكرية العميقة والفنية التجديدية وهو الذي عرف كيف يُدخل الأدب الفلسطيني إلى السينما»[1].

إن الدور الذي لعبه المخرج توفيق صالح في فيلم «المخدوعون» لم يكن سهلًا قط، فإيمانه بالقضية الفلسطينية وحق تقرير المصير للشعب الفلسطيني كان السبب الرئيس الذي جعله يتناول رواية كنفاني الأدبية، وحولها إلى عمل فني يعتبر أحد أهم مائة فيلم في السينما العربية، وهذا النموذج ما زال مهمًّا ويحتذى به وهو من النماذج التي تم الاشتغال عليها بكل اقتدار وإبداع في تحويل العمل الأدبي إلى عمل فني سينمائي، حيث استقبل فيلم «المخدوعون» بشكل إيجابي من قبل النقاد والجماهير العربية وغيرها وفاز بعدة جوائز عربية وأجنبية.

النّموذج الثاني: رواية «العجوز والبحر» لإرنست هيمنجواي (Ernest Hemingway) وفيلم «الشيخ والبحر» للمخرج الأمريكي جون ستيرجيس (John Sturges)

رواية «العجوز والبحر» أو «الشيخ والبحر» (The Old Man and the Sea) هي للكاتب الأمريكي إرنست هيمنجواي قام بتأليفها في هافانا، كوبا في عام 1952

(1) العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي – القاموس النقدي للأفلام – مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان – بيروت، ط1، 2015، ص409.

وكانت إحدى روائعه، حاز هيمنجواي بفضل هذه الرواية على جائزة نوبل في الأدب وجائزة بولتزر الأمريكية (Pulitzer Prize) «لأستاذيته في فن الرواية الحديثة ولقوة أسلوبه» كما جاء في تقرير لجنة نوبل..

وتتلخص الرواية في حكاية سانتياغو وهو صياد عجوز متقدم في السن ولكنه لا يزال متمتعًا بحيويته ونشاطه، كان لا يزال رابضًا في زورقه، وحيدًا، ساعيًا إلى الصيد في خليج غولد ستريم (Gold Stream) ومضى أكثر من ثمانين يومًا ولم يظفر ولو بسمكة واحدة..

رافقه في الأيام الأربعين الأولى ولد صغير كان بمثابة مساعد له، لكن أهل هذا الولد أجبروه على قطع كل صلة بالصياد، وذهب الغلام يطلب العمل في زورق آخر وأشد ما كان يؤلم الغلام رؤية العجوز راجعًا إلى الشاطئ، في مساء كل يوم، وزورقه خالٍ خاوي الوفاض من أي سمكة، ولم يكن يملك إلا أن يسرع إليه ليساعده في جمع حباله، وحمل عدة الصيد وطي الشراع حول الصاري.

وفي يوم خرج العجوز إلى البحر لكي يصطاد، إذا به علقت بخيوطه سمكة كبيرة جدًا حجمها أكبر من حجم قاربه، وبدأ يصارعها فلا يتخلى العجوز عن السمكة وظل يصارعها عدة أيام وليالٍ وتأخذه بعيدًا عن الشاطئ، ثم تمكن منها وملأه السرور وربطها في المركب وبدأ رحلة العودة.

لقي في طريق العودة أسماك القرش التي جذبتها رائحة الدم من السمكة، فأخذ سانتياغو يصارع أسماك القرش وفي النهاية تنتصر أسماك القرش، فلا يبقى سوى هيكل السمكة العظيم، فقام بتركه على الشاطئ ليكون فرجة للناظرين وعاد إلى منزله منهكًا ومتعبًا، فعندما رأى الناس هيكل السمكة اندهشوا من كبرها وعظمتها فبقي اسم الصياد سانتياغو مرفوعًا ومفتخرًا به حتى هذا اليوم[1].

(1) جريدة البيان الإلكترونية بـ(تصرُّف) https://www.albayan.ae/books/eternal-books

لقد دغدغت رواية «العجوز والبحر» أحلام صانعي السينما، بالإنجاز العظيم، على مدار أربعة عقود، ولم يكن تحويلها إلى نص سينمائي سهلًا، فهي قصيرة وذات حبكة بسيطة ومحورها شخصية واحدة وسمكة، كما أن المكان فيها محدود: القرية والبحر.. والزمن قصير: ثلاثة أيام!. لكن المخرج الأمريكي جون ستيرجيس(John Sturges) وجد في الرواية صورة وحركة فرسمها في مخيلته وقرر خوض غمار التجربة الفنية فيها فطلب من الكاتب السينمائي بيتر فيرتل (Peter Viertel) كتابة سيناريو الفيلم فقام الأخير بذلك.

يقدم فيلم «الشيخ والبحر» صيغة واقعية للرواية الأصلية التي استند إليها، علمًا بأن الكثيرين كانوا يعتقدون أن هذه الرواية لا تصلح للتحويل إلى فيلم سينمائي، لأنها تعتمد أساسًا على أفكار وتأملات بطل القصة، وتختلف اختلافًا كبيرًا عن روايات هيمنجواي الأخرى التي تحولت إلى أفلام ناجحة للغاية بفضل الشخصيات المشوقة الكثيرة، والأحداث المثيرة التي تخللتها[1].

ويعتمد فيلم «الشيخ والبحر» أساسًا على ما يدور في رأس الصياد العجوز، وهو يصارع الأمواج بحثًا عن سمكة كبيرة، ويصور الفيلم الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة، ويظهر قوة الإنسان وإصراره على نيل أهدافه، ويتميز الفيلم بقوة إخراجه على يد المخرج جون ستيرجيس وبتجسيد الممثل سبنسر تريسي (Spencer Tracy) الواقعي لشخصية الصياد العجوز، وهذا الممثل حائز على اثنتين من جوائز الأوسكار، وهو واحد من أقدر الممثلين في تاريخ هوليوود.

فاز فيلم «الشيخ والبحر» بسبع جوائز سينمائية بينها جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية، وثلاث جوائز من المجلس القومي الأميركي لاستعراض

(1) جريدة الدستور بـ(تصرُّف) https://www.addustour.com/articles/

الأفلام السينمائية لأفضل ممثل وفيلم وضمن أفضل عشرةٍ من أفلام العام 1958.

تم تصوير مشاهد هذا الفيلم في عدة دولٍ هي كوبا وكولمبيا والإكوادور وبنما وبيرو وجزر البهاما وولاية هاواي، بالإضافة إلى أستوديوهات هوليوود، ويتضح لنا من خلال تنوع أماكن التصوير أن المخرج أراد تنويع المكان، حتى لا يبعث الفيلم على السآمة والملل، لأن قصته البسيطة محدودة الحبكة، فقد أراد المخرج كسر ذلك الإحباط الذي يمكن أن يصاحب الفيلم بتنويع أمكنة التصوير.

الفيلم السينمائي «العجوز والبحر» والرواية التي تحمل العنوان نفسه يمثلان إحدى العلاقات القوية بين الأدب والدراما، وهذا النموذج المهم الذي يحتذى به، هو ليس الوحيد في هذه العلاقة، إنما هنالك الكثير من الروايات العربية والغربية التي تحولت إلى أفلام سينمائية أو مسلسلات تلفزيونية، وتكون أحيانًا الرواية نفسها يمكن أن تتحول إلى أكثر من عمل فني كمسلسل تلفزيوني وفيلم سينمائي ومسرحية وأفلام كارتونية، ففي عام 1989 قدم مسلسل تلفزيوني أوروبي لصالح التلفزيون البريطاني، مقتبس عن رواية «العجوز والبحر»[1].

لقد تجلت العلاقة واضحة بين الأدب والدراما من خلال النموذجين اللذين قدمناهما، إذ تبين أن الأدب مصدر رئيس بالنسبة للدراما، وكذلك أن الدراما ذات أهمية قصوى بالنسبة للأدب ولا سيما في طريقة تقديمه وإيصاله إلى المتلقي مهما بلغت ثقافة ذلك المتلقي.

***

(1) الشيخ والبحر، موقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki

المبحث الثالث

عناصر البناء الدراميّ

في المبحث الأول من هذا الفصل توقفنا عند مفهوم الدراما، وعرفنا ما يعنيه هذا المصطلح، فأضحى الفعل (يفعل أو يعمل) هو المعنى العام للدراما، وبات من اليقين لدينا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقوم للدراما قائمة دون وجود قصة أو حكاية ما، فالدراما ليست مجرد شعر ينشد على الملأ ويؤجج المشاعر بما فيه من بوح – ولست هنا بمعرض نقد الشعر أو التقليل من شأنه إنما بصدد تبيان عنصر لا يعد أساسيًّا في الشعر وهو البناء الدرامي – وحتى الشعر الذي يتفاعل معه الجمهور ويخلب ألبابهم ويتغلغل إلى نفوسهم وعقولهم وقلوبهم هو ذلك الشعر الذي لا يخلو من قصة أو حكاية أو خبر، فمعظم الشعر إنما يقوم على قصة ما وهو ما يطلق عليه مناسبة القصيدة، لأن القصة هي المنطلق الرئيس لبناء عمل فني أو أدبي متكامل ومتماسك، «إذ إن إدخال مقومات وتفاصيل الحركة والتركيز على الشخصية من شأنهما توسيع خط القصة وإبراز تفاصيلها»[1] فلن تكون هنالك تفاصيل دقيقة أو شخصيات درامية ما لم تكن هنالك قصة، فالقصة بما فيها من شخصيات متباينة وأحداث متطورة، وأزمنة وأمكنة متعددة، تعد هي المرتكز الأول الذي يؤدي إلى خلق حالة إبداعية، ولكي تنشأ هذه الحكاية أو تلك لا بد من بناء درامي قوي تقوم عليه ليسندها وإلا فإنها ستنهار كما تنهار البناية ذات الأساس الهش الذي لم يكن في الأصل قويًّا، فتصبح أثرًا بعد عين «واصطلاح (البناء) يتضح أكثر بوضعه تحت

(1) فيلد، سِد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص31.

العنوان العام: التكنيك، إنه يشير إلى الوسائل التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومن ثم ربطها بالمسرحية ككل، بحيث يجلب انتباهنا إلى ما هو الأهم في الحركة»[1].

إنَّ ما ينطبق على المسرحية ينطبق أيضًا بشكل أو بآخر على بقية أشكال الأدب والفنون الأخرى كالقصة والرواية والدراما في الفيلم السينمائي أو الأعمال التلفزيونية «فعندما تعبر عن موضوعك بجمل قليلة، بلغة الحركة والشخصية، فإنما تبدأ بتوسيع عنصري الشكل والبناء»[2] وهذا من الأسس الكبيرة التي تقوم عليها أنماط الكتابة الفنية للإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح، فالبناء الصلب يقف شامخًا ضد عوارض الزمن لأنه يراد له البقاء، فقد اعتمد اعتمادًا كبيرًا على أساس قوي.

وكذلك الحال مع البناء الدرامي للعمل الفني أو الأدبي، ويتحتم على ذلك وجود «مجموعة من العناصر الأساسية التي لا بد من توافرها، في أي شكل فني من أشكال الدراما، كالمسرحية والفيلم السينمائي وأشكال الدراما المسموعة والمرئية [3] ومن أهم العناصر في البناء الدرامي يمكننا استعراض العناصر التالية:

أولا: الفكرة

قبل الشروع في أي بناء، يكون بحاجة ماسة إلى فكرة مدروسة وواضحة بشكل بيِّن، فلكل أساس أساس آخر يقوم عليه، فإذا كانت القصة هي أساس الدراما، فالدراما والقصة أساسهما الفكرة لأن «الفكرة هي المادة الأساسية للرواية، ولا

(1) داوسن، س.و، الدراما والدرامية: ص120.

(2) فيلد، سِد، السيناريو: ص30.

(3) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، سبق ذكره، ص57.

يمكن أن توجد رواية دون مادة أساسية»[1] أيْ دون فكرة ما تحمل من خلالها الأحداث، وتدور في فلكها الشخصيات مستندة إلى الأسباب التي تؤدي بها إلى النمو والتطور وإلى معرفة النتائج وردود الأفعال أو ما يعرف بالحلول والنهايات، فدون فكرة أساسية لن يحدث كل ذلك، ولهذا يقال للكاتب ولا سيما الكاتب المبتدئ «تذكَّرْ أنَّ أصعب جزء في الكتابة هو معرفة ماذا ينبغي أن تكتب»[2] أيْ لا بد أنْ تكون الفكرة حاضرة حضورًا كبيرًا، وبشخصيتها الرئيسة على أقل تقدير إن لم تكن بحضور جميع الشخصيات.

مرحلة الكتابة هي المرحلة الثانية في عملية الإنجاز الإبداعي، لأن المرحلة الأولى هي الاشتغال على الفكرة، فمن لم يشتغل على الفكرة بشكل جدي وصحيح، سيضحى عمله الفني أو الأدبي مهلهلًا، ولن يكتب له النجاح الذي يرجو، فالمرء يحصد نتيجة ما يزرع، والفكرة يمكن التعبير عنها بعدد محدود من الأسطر، ويمكن اختزالها في كلمة واحدة، مثل التضحية، الإيثار، الانتقام، وغيرها من المعاني، كما يمكن التعبير عنها بعدد محدود من الكلمات مثل الحث على العمل، الوقوف في وجه الظلم، تقويم سلوك الأجيال، وما إلى ذلك من الأفكار التي يمكن أنْ تبنى عليها القصص والروايات وتنشأ منها الدراما والمسرحيات، وقد حدد عدلي سيد محمد رضا في كتابه (البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون) خمس صفات مهمة للرواية الدرامية قبل أن يشرع الكاتب في التأليف، شريطة أن تكون الفكرة الرئيسة التي يريد الكاتب تناولها واضحة لديه، والصفات الخمس هي:

«أ- يجب أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد ممكن من الناس.

ب- يجب أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.

(1) نفسه، ص57.

(2) فيلد، سِد، السيناريو: ص31.

ج- يجب أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان.

د- يجب أن تسعى الفكرة إلى إثارة العواطف، فالأفكار الجيدة فقط هي التي يمكنها أنْ تثير العواطف فتكون عملًا دراميًّا ناجحًا.

هـ- يجب أن تكون الفكرة واضحة بالنسبة للجمهور، وعلى سبيل المثال الفكرة في «ماكبث» هي الطموح، وفي «عطيل» الغيرة، وفي «هاملت» هي الانتقام، وفي «يوليوس قيصر» هي القوة السياسية، وفي «روميو وجولييت» هي حب الصبا»[1].

إن العناوين السابقة (ماكبث، عطيل، هاملت، يوليوس قيصر، روميو وجولييت) هي مسرحيات كتبها الشاعر الإنجليزي وليم شكسبير(William Shakespeare)[2] قد أوضحت مفهوم الفكرة في العمل المسرحي والدرامي في آن واحد، فالفكرة لا تعني القصة أو الحكاية أو الأحداث مطلقًا، فالفكرة هي خلاصة الرواية، أيْ هي القول الأخير الذي أرادت الرواية قوله، فهذا القول ينبغي أن يكون حاضرًا لدى المؤلف قبل الشروع في الكتابة، بل ينبغي أنْ يكون هو المحفز الأول لجعل الكاتب يخوض غمار التأليف، ليعرف بعد ذلك كيف ينسج قصته على أساس فكرته، فهناك الكثير ممن يبدؤون الكتابة بفكرة ناقصة أو غير عميقة، وهذا مما يؤثر سلبًا على نسج الحكاية التي يريد الكاتب تأليفها، فيقوم بتأليف الحكاية دون الاستناد على فكرة واضحة المعالم، فتسير الأمور معه على ما يرام لعدد من الصفحات، ثم يتوقف فكره ولا يستطيع إكمال ما بدأه، ويجد ذلك المؤلف نفسه في مأزق لا يستطيع الخلاص

(1) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص58.

(2) وليم شكسبير1616 – 1564) William Shakespeare) كبير شعراء الإنجليز، كان ممثلًا ومؤلفًا مسرحيًا، سبر في مسرحياته أغوار النفس البشرية، وحلَّلها في بناءٍ متساوقٍ جعلها أشبه بالسيمفونيات الشعرية..(معجم أعلام المورد ص267).

منه، والسبب في ذلك يعود إلى عدم الاشتغال الجيد على الفكرة.

ولكي يتم هذا الاشتغال الصحيح ويصبح الكاتب قادرًا على تعميق فكرته من خلال القصة التي سوف يبنيها ينبغي عليه أنْ يطرح السؤال التالي على كل الشخصيات التي تدور في إطار الفكرة التي تبناها بعد أن رسم خطوطها بوضوح، والسؤال الذي أُشير إليه هو ماذا.. لو...؟ بمعنى ماذا يحدث لو قامت الشخصية بعمل كذا أو كذا، أو أنها تصرفت على هذا النحو أو ذاك، أو ماذا يحدث لو أن هذا الموقف تم تناوله من هذه الزاوية أو تلك؟ بمعنى أنه يترك مساحة واسعة للشخصية تحلق كيفما تشاء دون أن يلجمها، فالشخصيات الحرة تبحث عن التحرر ولا تطيق التقييد، فهذا السؤال في العادة يولد أفكارًا أخرى صغيرة تكون قابلة لأن تكبر وتصب في مصب الفكرة الرئيسة للموضوع الذي يتناوله الكاتب، والحال نفسه عند الكاتب الدرامي الذي نقول له: «عندما تعبر عن فكرتك بإيجاز ووضوح بلغة الحركة والشخصية، عندما تعبر عنها كاسم علم تكون قد بدأت بإعداد نصك السينمائي»[1] فالسؤال ماذا.. لو.. يجيب على كل الشخصيات، ويفتح نوافذ جديدة على الأحداث الدرامية، ويبرز الفكرة التي رسمها الكاتب منذ البدء حتى تتجلى رسالتها أو قولها بوضوح تام «ويمكن للفكرة أنْ تقول رأيًا يستغرق تفكير المتفرج فكريًّا إلى حد ما، ومن خلال إثارة العواطف للجمهور، لا بد أن يوجد عنصر إثارة أو شد للجمهور»[2]، فعنصرا الإثارة والتشويق من أهم عناصر البناء الدرامي، لأنهما عنصران يجذبان المتلقي.

(1) فيلد، سِد، السيناريو: ص31.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص58.

ثانيًا: الحبكة

الحبكة هي نسج الأحداث من حيث ترتيبها وترابطها وتماسكها وفق أسلوب يختاره الكاتب لذلك، بحسب القصة التي بدأ العمل عليها، فهي التي ترسم إطار القصة أو الرواية وتحدد مسارها، صعودًا ونزولًا، اختلافًا وانسجامًا، قوةً وضعفًا، وتبرز الصراع الذي يعتبر أحد المكونات الرئيسة في الرواية أو القصة أو الدراما، وذلك من خلال إبراز السبب المؤدي إلى كل النتائج المتوقعة وغير المتوقعة، وكما يقول إ. م. فورستر A. M. Foster)في كتابه (أركان القصة): «لقد عرفنا الحكاية على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبًا زمنيًّا، والحبكة أيضًا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا «مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك فهذه حكاية، أما مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنًا، فهذه حبكة، وقد احتفظنا بالترتيب الزمني ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه»[1].

إن الحبكة تركز على الأسباب التي تؤدي إلى النتائج سواء كانت النتائج متوقعة أو غير ذلك، فالسببية هي الجزء الأهم في الحبكة، وكما تشير الحبكة إلى الطريقة التي «ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود»[2] وهذا التأثير هو التشويق الذي يعد عنصرًا مهمًّا في العمل الفني أو الأدبي، لأنه عامل الجذب الرئيس الذي يسيطر على المتلقي ويشد انتباهه، فالحبكة هي عنصر أساسي من عناصر البناء الدرامي، ووجودها ضروري في القصة أو الرواية لأنها تقدم الأحداث بشكل متتابع ومنظم، ويرى أرسطو أن الحبكة هي أول وأعظم شيء له أهمية في التراجيديا، فهي موجودة في الدراما والقصص والروايات أيضًا «بهذا تكون الحبكة القصصية طريقة في إعطاء

(1) فورستر، ا.م: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960، ص105.

(2) نفسه، ص105.

الشكل والصورة الملائمة للتجربة البشرية التاريخية التي هي مفككة باستمرار، أو أنها بصيغة أخرى رسم تخيلي توهمي بتعبير ريكور يمكننا من مجموعة الملابسات والقصود والدوافع والنتائج غير المرغوب فيها وكذلك النجاحات والإخفاقات»[1].

الحبكة تروي ما يحدث لشخصيات الرواية والأحداث التي تجري خلال فترة معينة من الزمن، وكيف تكون تلك الأحداث قد أثرت في شخصيات الرواية مع تبيان السبب الذي يؤدي إلى تغيير سلوك أو تصرف تلك الشخصيات، ولهذا يكون التغير في أحداث الرواية بشكل عام ولا بد أن يكون ذلك التغير مدروسًا من قبل الكاتب دراسة وافية وبشكل منطقي، فلا مجال للمصادفات في الكتابة والتأليف – أيْ في تصرف الشخصيات وسير الأحداث– وإنْ وجدت صدفة ما من خلال الأحداث فتلك الصدفة يجب أن تكون مدروسة ومعروفة من قبل كاتبها، ولها أسبابها المنطقية التي قامت عليها «ويفضل أنْ تكون الحبكة متماسكة مترابطة برابط فكري، يشد بعضها بعضًا وإلا تعرضت للضعف والتفكك، كأن تكون العلاقة بين الأشخاص واهية أو تكون هذه العلاقة حقيقية بين هذه الشخصية والحادثة، فلا بد إذن من الانسجام والبناء المحكم في حبكة القصة»[2].

هنا يجب أنْ نشير إلى أن الحبكة نوعان، حبكة متماسكة، وأخرى مفككة، فالحبكة المتماسكة «تقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها»[3] أي أنها تسير بشكل تصاعدي بدءًا من المشهد الافتتاحي وصولًا إلى العقدة الرئيسة في الرواية تليها الأزمة التي تبلغ منتهاها في القمة ثم يبدأ ذلك المنحنى المتصاعد في النزول إلى النهاية أو الحل.

(1) بلخن، جنات، السرد التاريخي عند بول ريكر: دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2014.

(2) الطائي، حسن دخيل عباس، الحبكة: الموقع الإلكتروني جامعة بابل http://www.uobabylon.edu.iq

(3) نفسه.

أما الحبكة الأخرى هي الحبكة المفككة فهي التي «تبنى على سلسلةٍ من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي لا يجمعها رابط، والحوادث فيها بعيدة عن التسلسل والانتظام فالكاتب يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها عن الأخرى»[1] ويمكن أن نجد هذا النوع من الحبكات في الروايات التي تجمع أكثر من قصة ولا يكون بينها رابط أساسي وإنْ وجد ذلك الرابط من خلال إحدى شخصيات الرواية فإنه ليس له أي تأثير في الخط الرئيس للرواية وسير أحداثها فلا يتصاعد معها تصاعدًا أفقيًّا، ويمكن أن نجد هذا النوع من الحبكات أيضًا في رواية ما، لم يشأ الكاتب أن يبدأ روايته بالمشهد الافتتاحي الاعتيادي الذي يصل بالمتلقي إلى نهاية الحدث، بل يمكن أن يبدأ من عمق الأحداث ثم يسردها مقدمًا حدثًا على آخر «ولكي نضع قاعدة تعريفية تقريبية، يمكن القول بأن الحد الصحيح والكافي للحبكة هو الطول الذي يسمح للبطل بأن ينتقل من- خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية- من حال الشقاوة إلى حال السعادة، ومن حال السعادة إلى حال الشقاوة»[2] مع وجود الأسباب المنطقية لذلك الانتقال أو التحول من حال إلى آخر.

والخلاصة التي يمكن سردها عن الحبكة بأنها «الرواية في وجهها المنطقي؛ إذ إنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد، وبينما القارئ يتخبط في عوالم مجهولة يسير الروائي راسخ القدم، فهو شخص ماهر، يجلس أعلى من عمله، يلقي شعاعًا من الضوء هنا، أو يتحرك مرتديًا طاقية الإخفاء هناك»[3]، فهو يسرد أحداثه ويقدم شخصياته ويضيف لها الأسباب المنطقية التي تدعوها إلى التحرك في مختلف

(1) نفسه.

(2) أرسطو، فن الشعر: ص109.

(3) فورستر، إ.م:أركان القصة: ص119.

الاتجاهات، فالكاتب يسير بعمله الأدبي أو الفني بشكل واضح ومقنع للمتلقي حتى النهاية، مبددا ذلك الغموض الذي اكتنفه في البداية.

ثالثًا: الصِّراع

لعل أكثر المصطلحات شيوعًا في مجالي الفن والأدب مصطلح الصراع، فهو العنصر المهم الذي يعطي العمل الأدبي والفني في آن معًا قيمة وقوة وجاذبية، وكيف لا وهو أحد المكونات الرئيسة للقصة والرواية والدراما، بل هو قطب عناصر البناء الدرامي وجوهرها، فلا تكون لتلك الأنواع الأدبية والفنية قيمة لولا وجود صراع حقيقي فيها، ينقلها من حالة الركود إلى حالة الحركة والديمومة، فمنه تتولد عناصر عدة أهمها الإثارة والتشويق وجذب المتلقي وتحريك الزمن والانتقال بالحدث من مكان إلى آخر وتحديد مصير الشخصيات، بل وهو القادر على شحذ خيال المتلقي مهما كانت ثقافته، وإدخاله إلى العوالم اللا محسوبة فيما يدور أمامه من أحداث بين الشخصيات ولا سيما المتصارعة منها، فالصراع الدرامي عادة ينجم عن التضاد والاختلاف وعدم التوافق بين الأطراف، مما يؤدي إلى التصعيد الناجم بشكل طبيعي ومدروس بسبب ذلك الاختلاف، بل هو نتيجة حتمية لكل الاختلافات والخلافات، فلكل فعل رد فعل كما يقول إسحاق نيوتن(25) (Isaac Newton ديسمبر 1642 – 20 مارس 1727) في قانونه الثالث.

معنى هذا أن الصراع يتشكل بين طرفين متناقضين أو مختلفين أو متعارضين حتى وإن كان الصراع نفسيًّا أُحاديًّا يعيشه شخص واحد بشكل منفرد، بمعنى أن الحالة النفسية للشخص الواحد تجعله ينقسم إلى شخصين ولربما إلى أكثر من ذلك وهذا ما يطلق عليه علماء النفس الفصام أو انفصام الشخصية، ولذلك يكون هذا المرء شريرًا وخيرًا في آن معًا، فهو إذن يتصارع مع نفسه ضد نفسه.

ليس من الضروري أن يكون الصراع بين كتلتين كبيرتين كتصادم الحضارات أو صراع القارات ولا حتى اختلاف الدول حيث يؤدي الصراع فيما بينها إلى الدمار الشامل بل وحتى إلى الإبادة، وهذا هو أكثر أنواع الصراع خطورة بشكل عام على الفرد والمجتمع والإنسانية، لكن الصراع من خلال العمل الفني أو الأدبي هو الذي يصنع المتعة للمتلقي حتى وإن كان قاسيًا ويجعله يحلق في عوالم متعددة، بل هو عنصر الجذب الرئيس في العمل الأدبي والفني، «والصراع وحده هو الذي يستطيع أن يتولد عنه صراع آخر»[1] ويشكل الصراع لدى المتلقي حالات الكراهية والتأزم وعدم الانسجام وغيرها من الحالات الواقعية الجسدية والنفسية والعاطفية «لذا يمكن تعريف الصراع بأنه النزاع الذي يقوم بين رغبات الفرد ودوافعه وغرائزه الأساسية من ناحية، وبين مقاييسه ومُثله الاجتماعية والخلقية والشخصية من ناحية أخرى»[2] فله صور متعددة «وقد يكون هذا الصراع واعيًا جزئيًّا أو كليًّا وقد يكون على مستوى غير الواعي تمامًا، أو هو حالة يمر بها الفرد حين لا يستطيع إرضاء دافعَيْنِ معًا أو عدة دوافع، ويكون كل منها قائمًا لديه»[3].

الصراع الحقيقي قابل على أن يكبر ويتطور، فهو ينمو مثلما ينمو الجنين طالما أن هنالك مَنْ يغذيه ويعتني به «فيجب أنْ نبيِّنَ هنا بالذات أنه حتى أشد أنواع الصراع سكونًا له حركة، ولا بد من حركة من أي نوع، وذلك لأنه لا يوجد شيء في هذا الوجود يكون ساكنًا سكونًا مطلقًا»[4] وليس صوابًا أن نرى صراعًا يبدأ كبيرًا أو

(1) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، سبق ذكره، ص70.

(2) أبوعال، مهدي محمد جواد، مفهوم الصراع وتعريفه: جامعة بابل، كلية التربية الاساسية، قسم العلوم، المرحلة 2، http://www.uobabylon.edu.iq 08/ 11/ 2015.

(3) نفسه.

(4) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص69.

ضخمًا وعملاقًا، لأن الصراع في الأصل هو بذرة صغيرة تبدأ في النمو والتطور، كطمع أحدهم في شيء مادي مما لدى الآخرين، وذلك بالسطو على الأموال وغيرها، أو معنوي من خلال محاولة أحدهم تغيير قناعات وأفكار الطرف الآخر، أو فرض وجهة نظره في أمر ما دون تقبل الآخر وجهة النظر هذه أو تلك، ثم تتصاعد الاختلافات إلى الخلافات ومعها يتدرج الصراع في التضخم والتعملق، فمهما اختلفت الوسائل في وجود الصراع وتطوره إلا أن وجوده ضرورة حتمية في العمل الفني والأدبي «والصراع الذي بدأ ذلك الإنسان يدركه ويشعر بوجوده صراع إرادي، تحاول فيه إحدى القوتين كسر إرادة القوة الأخرى، ولا أدل على ذلك من استمراره وديمومته..»[1]، ولهذا فإن الصراع ليس له صورة واحدة ولا يحقق النتائج ذاتها مع الجميع ولا مع كل الأحداث الدرامية، ولكن صوره وأشكاله تتعدد وتتنوع نتيجة ذلك الحراك الذي يقع في محيط الحدث الدرامي «وهذا الحَرَاك هو ما يسمى بالصراع الدرامي، حيث يختلف الصراع الدرامي ويتنوع إلى عدة أنواع وأشكال كل وفق النوع الفني أو الأدبي الذي يمثله أو يجسده، لكن الثابت أن هذا الصراع هو المحرك الأول لمفهوم الدراما على كافة المستويات وفي مختلف الأنواع»[2] وتتابين أشكال وأنواع الصراع، فمنها[3]:

- صراع فرد ضد فرد.
- صراع فرد ضد معنى.
- صراع فرد ضد تقاليد مجتمعية.
- صراع فرد ضد مجموعة.

(1) حمودة، عبدالعزيز، البناء الدرامي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص102.
(2) هيكل، عزة أحمد، الدراما التلفزيون: رحلة نقدية، ص139.
(3) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص67.

- صراع فرد أو مجموعة ضد القوانين.
- صراع مجموعة ضد عادات مجتمعها.
- صراع نفسي. (الصراع الداخلي).

ومن أنواع الصراع الأخرى صراع الفرد أو الجماعة مع الطبيعة، أيْ أن الصراع قد يكون ضد الأمطار والأودية الجارفة والعواصفِ والأعاصير والأمواج العاتية وما إلى ذلك من قوى الطبيعة الكثيرة التي يحاول الإنسان التغلب عليها، فينجح حينًا، ويفشل في أحيان كثيرة، إذ إن قوة الطبيعة تفوق قوة الإنسان أثناء المواجهة.

يقوم العمل الروائي والدرامي على قطبين أساسيين هما الخير والشر، وهما قطبان أزليان ودائمًا ما يتواجهان بدرجات متفاوتة يحددها موضوع المواجهة، وهذان القطبان الرئيسان هما اللذان يشكلان الصراع بأي شكل من أشكال الصراع السالفة الذكر وغيرها من الصراعات الأُخرى، التي يمكن أنْ تنشأ وتنجم من التحام عدة حالات، وتتشكل على مدى الزمان، وهذا يجعلنا نؤكد حقيقتين أساسيتين: «الأولى أن الدراما فن أدائي في المقام الأول، والثانية أن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث»[1] فهاتان الحقيقتان يجب على الدارس أنْ يتوقف عندهما طويلًا، ولنا ومع الصراع فصل كامل في هذه الدراسة.

رابعًا: الحدث الدرامي

لما كان العمل الفني أو الأدبي متمثلًا في الدراما قائمًا على فكرة ما ترسم أهداف الكاتب وتحقق أغراض الشخصيات الدرامية التي أُوكل إليها حمل أحداث الفكرة الرئيسة التي انبرى الكاتب من خلالها لطرح قضية من قضايا مجتمعه أو من القضايا

(1) حمودة، عبدالعزيز، البناء الدرامي: ص105.

الإنسانية بشكل عام، كان لا بد من موقف يعبر عن تلك الفكرة التي نشأ من أساسها هذا العمل الفني أو الأدبي، ولهذا فإنه يبرز شخصيات هذا العمل بتفاصيل أساسية تتصرف على ضوئها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال ديناميكية الحركة والتفاعل، وليس من مجرد الحديث عنها، فالرجل الطيب لا يبدو للمتلقي طيبًا حقًّا إلا من خلال موقف تظهر من خلاله طيبته، والشرير كذلك، وجميع الشخصيات الدرامية، فرسم الشخصية الذي يسبق الكتابة هو العامل الرئيس في تصرف تلك الشخصية بناءً على ما تم رسمه لها من خطوط درامية تسير على نهجها طولًا وعرضًا، إذ إن الحركة الداخلية للأحداث هو ما نطلق عليه بالحدث الدرامي «فالتطور الدرامي ينتج عن طريق تغييرات في التوازن، وأي تغييرات في التوازن داخل العمل الدرامي يشكل حدثًا»[1].

إن الحدث الدرامي هو ذلك الموقف المؤسس للمَشَاهد الدرامية القادمة، ويكون منبعه الفكرة الرئيسة للعمل الفني أو الأدبي ويجب أنْ يكون ذلك الموقف متصلًا بشكل مباشر أو غير مباشر ببطل القصة أو الرواية، فهذا الموقف الأول أو الحدث الدرامي هو الذي يحدد خط السير الذي ستنتهجه بقية الأحداث، ويحدد ملامح الشخصيات الرئيسة في العمل وهو بمثابة اللبنة الأُولى للصراع ويكون نتيجة فعل درامي «والحدث الدرامي هو الحدث الذي يساعد على تطور القصة ويساعد على رسم الشخصيات، وما عدا ذلك فهو حدث غير درامي، وأهم عنصر من عناصر الحدث الدرامي هو عنصر الصراع»[2].

ولصناعة حدث درامي حقيقي بعيد عن الافتعال أو التصنع لا بد من تحقق مرحلتين مهمتين لذلك، هما مرحلة الإرادة الواعية ومرحلة مواجهة الصعوبات «فالإرادة التي تخلق الدراما تكون موجهة نحو غرض محدد، هذا الغرض يجب أن

(1) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون: ص146.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص73.

يتوفر له قدر من الواقعية بحيث يمكن أن يكون للإرادة أثر واقعي»[1]، وأما مرحلة مواجهة الصعوبات فهي المرحلة التي يختبر فيها البطل، يقول سانت جون أرفين (Erwin Saint John): «عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فإنه لا يعني الضوضاء أو الحركة المادية بل يقصد التطور والنمو، ومن هنا فإن الفعل أو الحدث لا يعني بالضرورة عمل شيء ولكن المهم هو إحداث التطور والنمو في العمل الدرامي»[2]، وليس بالضرورة لإحداث فعل درامي في سياق العمل الفني أن يكون هنالك حوار قائم على الفعل ورد الفعل، أو أن يكون الحوار سجالًا بين شخصيتين أو أكثر، بل يمكن أن يبنى الفعل الدرامي من مشهد يخلو من أي حوار، فالحركة كالنظرة بأنواعها المتعددة ومغازيها المختلفة وأيضًا تشبهها الابتسامة وكذلك طأطأة الرأس بهدف التهديد والوعيد جديرة بحد ذاتها أن تصنع فعلًا دراميًّا، فلو ألقى أحدهم التحية على آخر ورد عليه تحيته فهذا أمر طبيعي، ولكن إذا كان الآخر صمت ولم يرد التحية أو رد بأسلوب غير طبيعي ولا اعتيادي ومن ثم نظر نظرة حادة في الشخص الأول دون أن يقول كلمة واحدة فإن هذا الحدث يصبح حينها حدثًا دراميًّا، وهو يؤسس لأحداث درامية أخرى تتنامى وتتصاعد «ولو أشعل أحدهم عود ثقاب لإشعال سيجارة يكون حدث إشعال عود الثقاب أمرًا، أو فعلًا عاديًّا، ولكن إذا أشعل عود الثقاب ليشعل النار في مخزن ما لإخفاء جريمة سرقة، يصبح الفعل هنا فعلًا دراميًّا»[3] دون أن تكون هنالك كلمة حوار واحدة، فالفعل كان جديرًا

(1) نفسه، ص146.

(2) نفسه، ص146.

(3) المصري، عزالدين عطية: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابها الفنية، رسالة ماجستير، ص151، الجامعة الإسلامية بغزة، إشراف أ.د.نبيل خالد أبو علي أستاذ الأدب والنقد..نائب رئيس مجمع اللغة العربية الفلسطيني، 2010م.

على التعبير عن الحدث بشكل عميق جدًّا، فالأحداث ليست درامية بحد ذاتها، وإنما تكتسب دراميتها من السياق الذي توضع فيه، وهنا يتجلى بوضوح معنى الحدث أو الفعل الدرامي.

خامسًا: الشخصية الدرامية

تمثّل الشخصيات الدرامية عنصرًا مهما في العملية الدرامية ككل، إذ إن الشخصيات هي التي تقوم بنقل أفكار الكاتب فيما بينها، وتجسد تلك الأفكار حسبما خطط لها من قبل مؤلفها، وهي التي تعرف المتلقي بما يدور من أحداث داخل العمل الفني، فالشخصيات الدرامية تقوم بدور الوسيط، وهي الرابط المهم والأساسي حتى وإن كانت لا تقول ذلك صراحة، لكننا نتلمس هذا الدور الذي تقوم به بين الكاتب من جهة، وشخصياته الدرامية من جهة أخرى، والجمهور من جهة ثالثة..

ما من شك في أن أهم عنصر في أي أداء درامي هو الممثل «إنه الكلمة التي تتحول إلى لحم حي، ولحم بأكثر معاني الكلمة مادية»[1] فبدون الشخصيات الدرامية لا يكون هنالك دراما يتفاعل معها الجميع، سواء داخل النص الفني أو خارجه «وعلى الكاتب ألا يستخدم الشخصيات التي لا تحتاجها التمثيلية، فلو أن الشخصية ضرورية يجب أن يضعها في النص، والشخصية غير الضرورية يجب انْ تستبعد فورًا من النص»[2] وعادة ما يقوم الكتاب بالتركيز على الشخصيات الرئيسة في العمل الفني مبرزين جوانبها وأبعادها الثلاثة المتمثلة في البعد الجسماني أو ما يطلق عليه بالبعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، فالأبعاد الدرامية الثلاثة تشيرُ إلى ما يلي:

- البعد الجسماني (الفسيولوجي): (الجنس، السن، الطول، الوزن، لون الشعر

(1) إسلن، مارتن، تشريح الدراما: ص40.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص142.

والعينين، الهيئة والوضع، المظهر، العيوب والتشوهات، الوراثة).

- البعد الاجتماعي(السوسيولوجي): (الطبقة، العمل، التعليم، الحياة المنزلية، الدين والجنسية، المكانة في المجتمع، مشاركته السياسية، هواياته)»[1].
- البعد النفسي (السيكولوجي): هذا البعد ينتج عادة نتيجة البعدين الأولين البعد الجسماني المادي والبعد الاجتماعي، فهو محصلة لهما..

وهذه الأبعاد الثلاثة تظهر بشكل أو بآخر في الشخصية الطبيعية الواقعية مثلما ترتسم بها أيضًا الشخصية الدرامية التي ترتكز في تصرفاتها وتحركاتها على خطوط الأفعال الدرامية المعدة سلفًا من قبل الكاتب، فهي وإن بدت أمام المتلقي أنها تتصرف بشكل تلقائي وطبيعي، إلا أن تلك التلقائية والطبيعية مقننة ومرسومة من قبل لأنها تسعى إلى تحقيق فعل ما «وجوهر الشخصية هو الفعل، فالشخصية هي التي تقوم بالفعل، وهذا الفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها، ولم يعد النقاد يشيدون بالعقدة التي يصنعها الكاتب، بل صاروا يمتدحونه في رسم شخصياته لأنها كائنات إنسانية حقيقية نشعرها ونحس بها، ونصدقها، بعكس الشخصيات النمطية»[2] ولا يقتصر وجود الشخصيات في الأعمال الفنية التلفزيونية والسينمائية والمسرحية فقط، بل هي أساس رئيس في الأعمال الأدبية مثل القصص بأنواعها وأحجامها المتعددة والروايات، كما أنها في الأعم الأغلب تكون ركنًا أساسيًّا في الشعر، كما سنرى كيف وظفت الشخصيات التاريخية في الشعر الجاهلي- ولا سيما في بعض المعلّقات الشعرية- توظيفًا دراميًّا.

(1) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابها الفنية: ص192.
(2) نفسه، ص192.

سادسًا: الحوار

المتابع للأعمال الدرامية الإذاعية يوقن أنه يوظف حاستي السمع والبصر في حاسة واحدة وهي حاسة السمع، فيرى المستمع بأذنه ما لا يراه بعينه، ولذلك يطلق على هذه العملية الدرامية الإذاعية فن الرؤية بالأذن، لأن الدراما الإذاعية تعتمد بنسبة تفوق التسعين بالمائة على الحوار الدرامي والباقي من النسبة الكاملة يتم توظيفه للموسيقى التصويرية – المعبرة عن الزمن أو توصيف الحالة ومصاحبتها– والمؤثرات الصوتية والأغاني والمواويل فيما إذا كانت طبيعة العمل الدرامي تعتمد على ذلك، وإلا فإنها كانت تعتمد على الحوار الدرامي بنسبة مائة بالمئة، والبعض «يعتبر الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته»[1] هذا قد يكون مقبولًا إلى حد ما في المسرح، لأن نصوص المسرحيات أقرب ما تكون إلى النصوص الدرامية الإذاعية التي تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الحوار «الذي يجب أن يكون متناسبًا مع الشخصيات والمواقف، أي أنه يجب أن يكون دراميًّا، ويتماشى مع الحوار في الحياة الحقيقية، ولكنْ ليس نقلًا مباشرًا لحوار الحياة اليومية»[2].

وهنا يذهب عادل النادي في كتابه (مدخل إلى فن كتابة الدراما) متحدثًا عن الحوار بأنه «الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار، وخشبة المسرح»[3]

(1) النادي، عادل: مدخل إلى فنِّ كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات ع.الكريم بن عبدالله، تونس، 1987، ط1، ص20.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص144.

(3) النادي، عادل، مدخل إلى فنِّ كتابة الدراما: ص28.

لكن المسرح تطور كثيرًا جدًّا وأصبح يستغني عن الحوار في بعض المسرحيات، لا سيما في المسرح التجريبي، وهنا أختلف مع مَنْ يعتبر الحوار أساسًا في البناء الدرامي بشكل مطلق، إلّا أنني أعتبره مكملًا لعملية البناء، فهو في اللغة الدرامية المرئية السينمائية والتلفزيونية عنصر مساعد لعملية البناء الدرامي ويمكن الاستغناء عنه أو عن معظمه إذا كانت الصورة كافية ومعبرة لشرح وتقديم الموقف الدرامي، فاللغة التي تعتمدها السينما هي لغة الصورة لا لغة الحوار، أما الشاعر الجاهلي فلم يستغن عن الحوار في كثير من الأحيان، لا سيما أصحاب المعلّقات حيث ستتبين لاحقًا من خلال الفصل القادم كيف وظَّف الشاعر الجاهلي الحوار الدرامي في شعره ولا سيما في شعر المعلّقات، ولنا أن نتوقف يسيرًا مع أحد الشعراء الهذليين المخضرمين وكيفية توظيفه للحوار الدرامي في الشعر، فهذا الشاعر المخضرم أبو ذؤيب الهذلي الذي عاش شطرًا من حياته في الجاهلية ثم أسلم على عهد النبي محمدٍ ﷺ إلا أنه لم يره، هو القائل في حوار بينه وبين أُميمة بعد موت أبنائه [بحر الكامل]:

أمِنَ المنونِ وريبِها تتوَجَّعُ ... والدهرُ ليس بِمُعتِبٍ مَنْ يجزعُ
قالتْ أُميمةُ ما لجسمِكَ شاحِبًا ... منذُ ابتُذلتَ ومثلُ مالِك ينفعُ
أمْ ما لجنبِك لا يُلائِمُ مضجعًا ... إلّا أقضَّ عليكَ ذاك المضجَعُ
فأجبتها أنْ ما لجسمي أنه ... أودى بنيَّ من البلادِ فودَّعوا
أودى بنيَّ وأعقبوني غُصَّةً ... بعدَ الرُّقادِ وعبرةً لا تُقلِعُ[1]

إلى آخر ما قاله أبو ذؤيب الهذلي في هذه القصيدة العينية المليئة بالحوار الداخلي والخارجي، وهناك نماذج كثيرة من الشعر العربي على مر العصور تقوم على الحوار سواء الحوار النفسي الداخلي، أو الحوار الخارجي بين الشاعر وآخرين أو على

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: تحقيق وشرح أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ص141.

كليهما في ذات القصيدة، ولكن المقام لا يتسع لسرد كل ذلك.

حاولنا من خلال هذا المبحث تقديم أهم عناصر البناء الدرامي، واضعين نصب أعيننا تطبيقها من خلال المباحث القادمة على المعلّقات العشر موضوع هذه الدراسة، محاولين استنطاق تلك القصائد وتبيان عناصر البناء الدرامي التي تم طرحها وإضافة عناصر أخرى يمكن اكتشافها في المعلّقات في حينه.

***

المبحث الرابع
مصادر الدراما في المعلّقات

إن الحديث عن مصادر الدراما في المعلّقات العشر يقودنا أول ما يقودنا إلى مصادر الشعر الجاهلي، وثمة فرق شاسع بين مصادر الدراما في المعلّقات وبين مصادر الشعر الجاهلي، فالذي يعنينا في هذا المبحث هو النوع الأول، إلا أن مصادر الشعر الجاهلي بشكل عام باتت معروفة ومحفوظة عند الكثير من الدارسين والمهتمين بالأدب العربي، وبواسطتها تم حفظ هذا التراث العربي الكبير من الضياع والاندثار، فهي لا تزال إلى يومنا هذا مرجعًا مهما يعود إليه كل من أراد التصدي لدراسة الأدب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، والجاهلي منه في كل فنونه وألوانه وأغراضه وأهدافه على وجه الخصوص، ليس هذا وحسب بل حتى دراسة العصر الجاهلي والحياة فيه بشكل عام، فلقد انطوت الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية وغيرها بين أبيات القصائد ومنها المعلّقات، فاحتاجت إلى ذلك الأديب الأريب الذي يستطيع استخلاص واقع الحياة الجاهلية من ذلك الشعر، وهذا ما قام به الكثير ممن درسوا هذا اللون الأدبي.

إذا كان ثمة التفاتة حول مصادر الشعر الجاهلي قبل سبر أغوار مصادر الدراما في المعلّقات العشر فتأتي المنتخبات العامة بالمعلّقات أولًا، ثم تتبعها (المفضليات) نسبة إلى جامعها المفضل الضبي، فـ(الأصمعيَّات) نسبة إلى الأصمعي، وهنالك كتب أخرى عُدَّتْ مصادر مهمة للشعر الجاهلي عمومًا والمعلّقات خصوصًا، مثل (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد محمد بن أبي الخطَّاب القرشي، و(طبقات فحول الشعراء) لمحمد بن سلّام الجمحي، وغيرهما.

ومما هو ليس بخاف على أحد – وإنْ اختلف حتى اليوم في سبب تسمية المعلّقات بذلك، إن كانت قدْ عُلِّقتْ على أستار الكعبة بعد كتابتها بماء الذهب، أو

لعلوقها في الأذهان – فإنها تعدُّ من نفائس الشعر العربي، ويقال: «إن أول من رواها مجموعة في ديوان خاص هو حمَّاد الراوية[1] وهي عنده سبع: لامرئ القيس وزهير وطرفة ولبيد وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلِّزة وعنترة، ونراها عند صاحب الجمهرة[2] سبعًا أيضًا، إلا أنه أسقط اثنين من رواية حماد هما الحارث بن حلَزة وعنترة وأثبت مكانهما الأعشى والنابغة»[3] ويمكن الإشارة هنا بشكل خاطف وسريع، إلى أن تفاوتًا بيِّنًا في عدد المعلّقات بينَ راوٍ وآخر، وتفاوتًا ثانيًا بين أعداد الأبيات الشعرية للمعلقات ذاتها عند الرواة أنفسهم، كما أن هنالك تفاوتًا ثالثًا في عملية تسلسل وترتيب بعض الأبيات الشعرية عند أولئك الرواة، أيْ أننا نلحظ تقديمًا وتأخيرًا في بعض الأحيان، ونحن لا يعنينا هذا الموضوع بشكل مباشر، إذ ليس هذا هدفنا، ولكننا فيما إذا وجدنا ما يحقق بغيتنا في هذه الدراسة بوجود بيت شعري في رواية أحدهم ستتناوله لعلة وجود الدراما فيه، فهذه هي الغاية التي ننشدها من هذه الدراسة، لا سيما أننا نركن إلى الكتب التي تصدت للمعلقات شرحًا وتفسيرًا، فقد «عني الشرَّاح بهذه المجموعة فشرحوها مرارًا، وطبع من شروحهم شرح الزوزني[4] المتوفَّى سنة486هـ»[5] «وقد كتبه على رواية حمَّاد، ثم شرح التبريزي[6] المتوفَّى سنة

(1) هو أبو القاسم حماد بن ميسرة الديلمي الكوفي من موالي بكر بن وائل، ويلقَّب بالراوية لأنه كان أعلم الناس بأيام العرب، وأشعارِها، وأخبارِها، وأنسابها ولغاتها. (أدباء العرب في الجاهلية والإسلام ج1، بطرس البستاني، توزيع دار الجيل بيروت، دار مارون عبود، ص427.

(2) يعني جمهرة أشعار العرب لأبي زيدٍ القرشي(ت 170هـ)

(3) ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط11، ص176.

(4) الزوزني، هو حسين بن أحمد بن حسين الزوزني، أبوعبدالله، عالم بالأدب، قاض، من أهل زوزن(بين هراة ونيسابور)./ الأعلام ج2.

(5) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: ص176.

(6) التبريزي، يحيى بن علي بن محمد الشيباني، أبو زكريا ابن الخطيب التبريزي، كان أحمد

502هـ» وهذا الأخير نعدُّه مرجعًا أساسيًّا وفنيًّا لهذه الدراسة.

لقد كثر الحديث في قضية الدراما إن كانت فنًّا محضًا أو أنها أدب محض، واشتغل الدارسون والنقاد بهذه القضية طويلًا، ونظرتنا لهذا الموضوع ليس لأجل الخوض في هذه القضية أو ندلو بدلونا فيها، إنما نريد من هذه الدراسة النظر إلى شعر المعلّقات العشر، حيث إن «النظرة الفنية التي نقصدها هي تلك التي تنظر إلى النص الشعري على أنه فن»[1] ولا يعنينا بطبيعة الحال موضوع الخلاف القديم الجديد إن كانت الدراما تعدُّ أدبًا أم أنها فن، فليست هذه بغيتنا ولا غايتنا، بل أننا نتتبع بشكل مباشر الدراما في المعلّقات العشر ولا شيء آخر سواها، اعتمادًا على شرح التبريزي الذي نعتبره المدونة الرئيسة لهذه الدراسة، ومن ثم الاستعانة بالشرَّاح الآخرين كلما احتجنا إليهم وكذلك الاستعانة بالعلوم الأخرى في السينما والمسرح والتلفزيون» فتتوازن المعارف كلها في سبيل تقديم النص الشعري للقارئ تقديمًا معقولًا ومفيدًا»[2] وجديدًا قدر الإمكان.

إن دراستنا دراسة فنية درامية سينمائية أو تلفزيونية، فالصورة البصرية هي الأساس والمعبر عما فيه، إذ إننا نحاول أن نلبس الكلمة لحمًا ونغذيها دمًا حتى تتحرك في الحيز المرسوم لها من قبل الشاعر أولًا، وبآلة التصوير الافتراضية ثانيًا، بل وكأننا ننظر إلى الشاعر أكثر من كونه شاعرًا، فيمكن أن يكون كاتبًا دراميًّا ومخرجًا، وممثلًا بطلًا في معلقته، وكيف لا يكون كذلك، فمعظم شعراء المعلّقات كانوا أبطال معلقاتهم، لأن جل الأحداث التي ساقتها تلك الأبيات إنما تعبر عن أحداث درامية وقعت للشعراء بشكل مباشر، أو أن الشعراء كانوا قد حضروا وقوع تلك الأحداث،

الأئمة في النحو واللغة والأدب حجةً صدوقًا ثبتًا..(معجم الأدباء ج20/ ص25).

(1) الشطي، سليمان: المعلّقات وعيون العصور، عالم المعرفة380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 2011، ص196.

(2) نفسه، ص196.

فالقصص التي وردت في معلقات بعضهم كانوا هم أبطالها، ويتضح ذلك جليًّا بشكل مباشر عند الحديث عن عناصر الدراما في المعلّقات العشر التي ستتعرض لها في حينها.

لقد سبقت الإشارة من قبل أن هذا المبحث لا يهدف إلى تقديم مصادر الشعر الجاهلي بشكل عام، وإن كانت الإشارة إلى ذلك ضرورية بعض الشيء، إلا أننا نريد أن يكون للموضوع خصوصية أكبر من خلال تحديد المصادر العامة التي أدت إلى وجود الدراما في المعلّقات كفعل حقيقي في تلكم الأشعار «لأن الشعر الجاهلي هو السجل الوحيد الذي خلفه العرب الجاهليون، ولعل هذا هو السبب في القول المشهور: (الشعر ديوان العرب)[1]

لقد كان لحياة الصحراء تأثير كبير على الشعراء في العصر الجاهلي، وانعكس ذلك التأثير على أشعارهم، فـ«البيئة العربية، وحياة العرب السياسية والاجتماعية والدينية ومعارفهم العامة، ومدى اتصالهم بغيرهم من الأمم والشعوب»[2] من العوامل الرئيسة التي شكلت هذا اللون الأدبي من شعر المعلّقات بشكل عام، وعند الوقوف على استنطاق تلك النصوص الشعرية اتضح لنا أن هنالك عددًا من المصادر الخاصة كان لها التأثير الأكبر دون غيرها على أولئك الشعراء في معلقاتهم، وقد تجلت تلك المصادر في المرأة، والحروب، والخيول والإبل، وكذلك الأطلال، وسنتوقف عند هذه المصادر بشيء من التفصيل.

(1) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط3، 1966، ص7.

(2) خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي: دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ص23.

المرأة

تتباين الآراء حول المرأة في العصر الجاهلي، وتتعدد النظرة حولها، وهذا الاختلاف والتباين إنما هو في صالح المرأة أولًا – إذ ليس هنالك رأي واحد متفق عليه ضدها، فما يمكن أن يقال عنها بالسلب، يكون هنالك رأي إيجابي يدحض تلك الآراء السلبية– ويكون في صالح الأدب العربي ولا سيما الشعر الجاهلي ثانيًا، فبسبب المرأة أتتنا من ذلك العصر الموغل في القدم نفائس الدرر من الشعر والنثر، والحقيقية التي يمكن إيجازها عن المرأة أنها لم تكن عند الشاعر الجاهلي أداة مكملة لرغباته ونزواته، وإنْ كان الكثير من النقاد القدامى والمحدثين يقولون إنها لكذلك بل – في رأينا– كانت المرأة أعظم مما ذهب إليه أولئك الذين قالوا إنها مجرد جسد يفرد ويطوى متى ما شاء صاحبها، ولهذا نراها تتصدر معظم شعره بل ومعظم موضوعاته، فلا ننسى كعب بن زهير عندما جاء معتذرًا لرسول الله ﷺبعد أن أهدر دمه، فقال بردته الشهيرة وكان مطلعها الغزل جريًا على عادة الشعراء في الجاهلية، فقال في مطلع تلك القصيدة: [البسيط]

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ ... مُتيَّمٌ أثرها لمْ يفدَ مكبولُ

وما سعادُ غداةَ البين إذْ رحلوا ... إلّا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ [1]

من يمعن النظر جيدًا في هذا الموضوع يجد بونًا شاسعًا بين ما أتى كعب من أجله، وبين ما افتتح به موضوعه، وقد أسهب أيما إسهاب في ذكر ووصف محاسن محبوبته سعاد، فكيف إذن أنْ يأتي كعب معتذرًا لرسول الله –ﷺ– ويبدأ اعتذاره متغزلًا كل ذلك الغزل ورسول الله –ﷺ– منصت إليه ولم يكفه عن ذلك، وكعب يومها ما زال على الشرك فلم يعلن إسلامه بعد، أي أنه على جاهليته، أفلا يدل هذا على مكانة المرأة في الجاهلية وقدرها فيها على وجه العموم، إذْ صدر بها شعره

(1) ديوان كعب بن زهير، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، حققه وشرحه وقدَّم له علي فاعور، ط1، 1987، ص60.

الاعتذاري، وقدرها عند رسول الله – ﷺ – على وجه الخصوص، نعم إنها لكذلك، فقد كانت للمرأة مكانة عالية ومنزلة رفيعة، فهي بحق تمثل نصف المجتمع، ومن يتعمق في دراسة حياة المرأة في الجاهلية لأدرك أنها مصدر الحياة، إذ لا يقوى الرجل على مجابهة الحياة وما فيها من مشاق دون أن يطلب عونًا من المرأة مهما اختلفت درجات القربى من الشاعر.

لقد كانت المرأة المحرك الرئيس لمشاعر أولئك الشعراء، وعند الحديث عنها كمصدر من مصادر المعلّقات العشر فإننا لا نعني بالمرأة تلك الحبيبة أو العشيقة فقط، بل أن هناك الأم والحبيبة والأخت والخليلة والزوجة والصديقة، فمثل سعاد الحبيبة التي عند كعب بن زهير هنالك الكثيرات اللاتي أوردهن الشعراء الجاهليون في أشعارهم – لقدرهن ومكانتهن – ولا سيما أصحاب المعلّقات العشر، فقد ذكروا محبوباتهم في معلقاتهم، فامرؤ القيس يقول: [الطويل]

أفاطمَ مهلًا بعد هذا التدللِ ... وإنْ كنتِ قدْ أزمعتِ صِرمي فأجملي
أغرَّكِ مني أنَّ حبَّكِ قاتليَ ... وأنكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ[1]

إنَّ فاطمة ويمكن أنْ تسمَّى عنيزة كما جاء ذلك في معلَّقته:

ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنيزةٍ ... فقالتْ لكَ الويلاتُ إنكَ مُرجلي[2]

تعتبر المرأة هي المحرك الرئيس لقلب امرئ القيس، وهي التي تجعل من شاعريته دفاقة رقراقة، وعند النظر إلى ديوان هذا الشاعر، نجد الكثير من الشعر مما قاله في فاطمة، فله معها ذكريات كثيرة، فلطالما استطاعت فاطمة بحركة رمش منها، أو نظرة ثاقبة تخترق بها قلب الشاعر، أو تمنُّع بدلال تارة وبصدق تارة أخرى عن تحقيق رغبات الشاعر، كل هذه الأسباب وأشباهها قادرة أن تفجر شاعرية الشاعر، فالمرأة لها القدرة الكبيرة في ذلك، فهي التي تصنع الدراما للشاعر ومعه، لأنها توفر

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص21.
(2) نفسه، ص17.

الأسباب الدافعة إلى ذلك، حتى نجد بعض الشعراء يفتتحون معلقاتهم وقصائدهم بأسماء محبوباتهم، ومثل أولئك الشاعر طرفة بن العبد الذي يقول: [الطويل]

لخولــة أطــلالٌ ببرقــة ثهمــدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ»[1]

إن ما قامتْ به فاطمة أو عنيزة من دور كبير في تفجير شاعرية امرئ القيس فإن خولة وهي امرأة من بني كلب استطاعت أن تسكن قلب طرفة، وتملك لبه، وتحدث فيه ما تحدثه النساء في قلوب الرجال، فلمجرد أطلال خولة ببرقة ثهمد تفجرت ينابيع الشعر عند طرفة، وولدتْ معلقته التي تعد من عيون الشعر العربي، كما تفجرت تلك الينابيع الشعرية أيضًا عند زهير بن أبي سلمى وفاضت بها معلقته لحنينه لأم أوفى التي كانت زوجته قبل عشرين عامًا فقال: [الطويل]

أمِــنْ أُمِّ أَوْفى دِمْنــةٌ لــم تكلّــم بحومانــةِ الــدرَّاج فــالمُتَثَلّمِ[2]

وما كانت نوار عن ذلك ببعيد، فهي الأخرى لها في قلب لبيد بن ربيعة العامري مكانة عظيمة، ومنزلة رفيعة، وذكرها في معلقته يدل على تلك المنزلة: [الكامل]

«بـلْ مـا تـذكَّرُ مـن نـوارَ وقـدْ نـأتْ وتقطّعــتْ أســبابُها وَرِمامُهــا»[3]

إن خط الحب ظاهر في الشعر، وظهوره في المعلّقات أكثر بروزًا، وهذا الخط هو من الخطوط الرئيسة في الدراما، حيث تبنى عليه أحداث جسام، مثل البناء الدرامي في حكاية عنترة بن شداد وعبلة بنت مالك، فهذا الخط الدرامي قائم في الأصل على الحب والتحدي، وأكبر الصراع في هذه الحكاية محاولة القضاء على هذا الحب من قبل والد عبلة وأخيها، فأنىَّ يمكن ذلك، وقدْ تمكن الحب من الحبيبين، ولم يكن أمر عنترة وعبلة خافيًا على أحد، ليس في قبيلة عبس وحدها، بل سارت به الركبان

(1) نفسه، ص55.
(2) نفسه، ص102.
(3) نفسه، ص139.

إلى حيث تصل نوقهم وخيولهم في شتى الحواضر والبوادي.

فقد قال عنترة في محبوبته عبلة التي هي مصدر إلهامه ووحيه: [الكامل]

«يــا دارَ عبلــةَ بــالجواء تكلّمــي وعِمي صَباحًا دارَ عبلة واسلمي»[1]

ومرة أخرى يقول فيها: [الكامل]

وتحُــلّ عبلــةُ بــالجواء وأهلُنــا بــالحَزْنِ فالصَّــمَّانِ فــالمُتثلّمِ[2]

ويكنيها تارة أخرى بأم الهيثم: [الكامل]

حُييــتَ مــن طلــلٍ تقــادمَ عهــدُه أقــوى وأقفــر بعــدَ أمِّ الهيــثمِ[3]

ومن النساء الخليلات العشيقات اللاتي افتتح الشعراء الجاهليون بهن أشعارهم هريرة وهي عشيقة الأعشى ميمون بن قيس، فقد قال فيها متغزلًا وواصفًا مفاتنها: [البسيط]

ودَّعْ هريــرةَ أنّ الرَّكــبَ مرتحــلُ وهــلْ تطيــقُ وداعًــا أيهــا الرَّجُــلُ

غَــرَّاءُ فرْعَــاءُ مصــقولٌ عوارِضُــها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحِلُ

كــأنَّ مِشــيتَها مــن بيــتِ جارتهــا مَــرُّ السـحابةِ لا ريــثٌ ولا عجَــلُ[4]

لو تصفحنا ديوان الشعر الجاهلي دون المعلّقات العشر، لوجدنا أن كثيرًا من الشعراء جعلوا المرأة محركًا أساسيًّا لشعرهم، فهي المصدر الأول الذي يؤجج عاطفتهم، ولم تكن الحبيبة أو الزوجة والعشيقة هي المحرك وحسب لتلك العاطفة، بل كان للأم نصيب من ذلك، «وكان الفخر بحرية الأم وشرفها عامًّا، يشيد به العلية والعامة»[5] فالشنفرى على الرغم من صعلكته يقول: [الطويل]

(1) نفسه، ص177.

(2) نفسه، ص178.

(3) نفسه، ص178.

(4) نفسه، ص289.

(5) الحوفي، أحمد محمد، المرأة في الشعر الجاهلي: دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، ص80.

«أنا ابنُ خيارِ الحِجرِ بيتًا ومنصِبًا وأمي ابنةُ الأحرارِ لو تعرفينها»[1]

ويتصل بهذا الفخر والمدح التبرؤ من أن تكون الأم أمَةً، والتعيير بالأمة، يقول القتَّال الكلابي: [البسيط]

أنا ابن أسماءَ أعمامي لها وأبي إذا ترامى بنو الإمـوان بالعَارِ
أما الإماءُ فلا يدعونني ولدًا إذا تُحدِّثَ عن نقضي وإمراري
لا أرضعُ الدهر إلّا ثديَ واضحة لواضح الخدِّ يحمي حوزةَ الجارِ[2]

النماذج الشعرية في هذا الشأن كثيرة جدًّا، ولا يتسع المقام لسرد كل ما جاء من المديح في الأم عند الشاعر الجاهلي، ولكن مكانتها ظلت محفوظة، ولا نذهب بعيدًا عن المعلّقات العشر فالأمر الذي أدَّى بعمرو بن كلثوم إلى قتل مضيفه الملك عمرو بن هند هي أمه، والحكاية معروفة ويمكن إيجازها من كتاب (الشعر والشعراء لابن قتيبة) حيث قال: «كان سبب ذلك أن عمرو بن هند قال ذات يوم لندمائه: هل تعلمون أن أحدا من العرب تأنف أمه من خدمة أمي؟ فقالوا نعم: عمرو ابن كلثوم، فقال: ولِمَ ذلك؟ قالوا: لأن أباها مهلهل بن ربيعة، وعمها كليب وائل أعزّ العرب، وبعلها كلثوم بن عتَّاب أفرس العرب، وابنها عمرو بن كلثوم سيد من هو منه، فأرسل عمرو بن هند إلى ابن كلثوم يستزيره ومعه أمه، ففعل، وأثناء الطعام، قالت هند أم عمرو بن هند لليلى بنت مهلهل: يا ليلى ناوليني ذلك الطبق، وهنا أدركت ليلى مغزى طلب هند، فقالت لها لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعادت عليها هند وألحت فصاحت ليلى وا ذلاه، يا لتغلب، فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم في وجهه، فقام إلى سيف لعمرو بن هند معلَّق بالرّواق، فضرب به رأس عمرو بن هند

(1) ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه دكتور إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1996م، ط2، ص78.

(2) ديوان القتَّال الكلابي، حققه وقدم له إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1989م، ص54

فقتله»[1]، وفي هذا الموقف تجلّتْ قيمة الأم وقدرها، فأضحت المرأة الأم أحد أهم مصادر الدراما في المعلّقات العشر.

لقد كان للمرأة الابنة نصيب من الذكر والإطراء في الشعر الجاهلي، فها هو النابغة الذبياني يخاطب ابنته أميمة بقوله: [الطويل]

كِليني لهَمٍّ يا أميمةُ ناصبِ وليلٍ أقاسيهِ بطيء الكواكبِ[2]

أما في معلقة طرفة بن العبد ففيها جنس آخر من النساء، فهو يخاطب ابنة أخيه دون غيرها من الناس ولهذا الخطاب قيمته المعنوية الكبيرة للمرأة، فهو تقدير من الشاعر الجاهلي لها، وتأكيد آخر لكون المرأة بشتى درجاتها الاجتماعية تعد مصدرًا من المصادر الدرامية في الشعر على وجه العموم والمعلّقات العشر على وجه الخصوص، فهو يقول: [الطويل]

فإنْ مَتُّ فانعيني بما أنا أهلُهُ وشُقّي عليَّ الجيبَ يا ابنة معبدِ[3]

لقد كانت المرأة مادة مهمة للشعر عند الشاعر الجاهلي فهي مصدر ملهم بالنسبة له، فتزينت المعلّقات العشر بأسماء عدد من النساء، اختلفت درجة القرابة بينهن والشعراء، كما اختلفت قوة تأثيرها على الشاعر بنسب متفاوتة، فرأينا المرأة الزوجة والمرأة الحبيبة والعشيقة والأم والأخت والابنة وابنة الأخ، وهنالك غيرهنَّ كثيرات مما لا يمكن ذكرهن في هذا المبحث خوف الإطالة، وهذا يؤكد على قوة جاذبية المرأة العربية، وقوة حضورها، فقد «كان من طبيعة تلك الشخصية القوية التي تتمتع بها المرأة العربية، أن توقظ في الرجل عاطفة خاصة ذات لون سحري لا سبيل إلى وصفه، سوى أنه إعجاب تمازجه الرقة، أو احترام ينقلب بفعل الأنوثة إلى ولع وتعلُّق، دون

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1: دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص157.

(2) ديوان النابغة الذبياني، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص29.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص98.

أنْ يخسر طبيعته الجدية الوقور»[1] فتهيأت لها كل الظروف والسبل لتكون مصدرًا مهمًّا للشعر ولا سيما المعلّقات.

الحرب وأوزارها

كانت شبه الجزيرة العربية منذ الأزل منطقة صراعات قبلية، فلا يمر وقت إلا ونار الحرب تشتعل بين القبائل، وقد كان هنالك الكثير من التحالفات القبلية ضد القبائل الأخرى، حتى أصبحت الحروب ديدن تلك الشعوب ومن علاماتها البارزة، و«لعل أهم ما يميِّز حياة العرب في الجاهلية أنها كانت حياة حربية تقوم على سفك الدماء حتى لكأنه أصبح سنة من سننهم، فهم دائمًا قاتلون مقتولون، لا يفرغون من دم إلا إلى دم»[2]، فلا تكاد تجف دماء القتلى في حرب من الحروب حتى تراق دماء أخرى أكثر منها، فتجري تلك الدماء أنهارًا لا تعرف إلا التدفق والجريان، وقد «وصف الشعراء الحرب بأنها شر كبير لا ينعب به إلا طير الشؤم، ساحتها خطيرة، وهولها شديد، طعمها مر، وفزعها عظيم»[3].

لقد كانت أعمار الحروب التي حدثت في العصر الجاهلي ليست بالقصيرة بل إنها تبقى عمرًا خربًا، فحرب مثل حرب البسوس وحرب داحس والغبراء استمرت كل واحدة منهما أربعين سنة، وعند الوقوف على الأسباب والدوافع التي كان تشعل فتيل تلك الحروب بين الجاهليين وجدت متفاوتة، فمنها الدافع الاقتصاديّ» فهم يتنازعون على المرعى يسيمون فيه أنعامهم، وعلى المنهل يطفئون به ظمأهم في بلاد شحيحة بالكلأ ضنينة بالماء، لا ملكية فيها لأحد»[4]، وقدْ يظن أبناء الجيل الحاضر

(1) شرارة، عبداللطيف، فلسفة الحب عند العرب: منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص67.
(2) ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص62.
(3) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص7.
(4) الحوفي، أحمد: الحياة العربية من الشعر الجاهلي: ط2، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ص169.

والمستقبل أن ذلك السبب سبب واه ليشعل حربًا ضروسًا تأتي على الأخضر واليابس، لكنها الحقيقة المرة، فقد كانت الحرب تبدأ بنزاع بين الرعاة على الماء والكلأ، حتى تتأجج تلك النار وتظل مشتعلة أربعين عامًا كحرب البسوس.

من الدوافع الأخرى التي تشعل الحروب القبلية في العصر الجاهلي الدافع الاجتماعي فهو قائم على الأخذ بالثأر، فالقتل يتبعه قتل آخر، لأن من العيب عند الجاهليين ألا تأخذ بثأرك من قاتل قريبك حتى لا تكون تلك سُبَّة تُعيَّر بها بين أفراد قبيلتك والقبائل الأخرى، كما عرفنا كيف كان امرؤ القيس يطلب العون من القبائل ليثأر من بني أسد الذين قتلوا أباه، وقد يتعدى الثأر حدود الأسرتين المتخاصمتين المتقاتلتين «عندما لا يكتفي الرجل بالثأر من القاتل فحسب، وإنما يصر على إبادة القبيلة»[1] كما قام بذلك الزير سالم فقد كان يريد أن يفني قبيلة بكر، وهنا بطبيعة الحال يتأجج الصراع أكثر لأن دائرته تتسع، ولا تنطفئ نيران تلك الحروب إلا بعد أنْ تحصد الأرواح، وتغرق الأنفس في بحور الدم، وما أجمل الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى في معلقته عن الحرب: [الطويل]

وَمَا الحربُ إلّا مَا عَلِمتُمْ وذُقتُمُ ... وَمَا هُو عنها بالحديثِ المُرجَّمِ
متى تبعثوهَا تبعثوها ذميمةً ... وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فَتَضْرَمِ
فَتَعرُكُكمْ عرْكَ الرَّحى بثفالها ... وتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ[2]

ولا يمكننا إغفال الدافع السياسي من مَشاهد الحروب المتعددة، فالسياسة هي أحد أهم محركات هذا الجانب بين أفراد المجتمع الجاهلي، فقد «تشتعل الحرب لتنازعهم على شرف أو رياسة، وهم قوم كلفون بالشرف والرياسة كما حدث بين هاشم وأمية بمكة، وبين عبس وذبيان من قيس، وبين بكر من ربيعة، وبين دارم

(1) نفسه، ص30

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص116.

ويربوع من تميم»[1] ومن المؤكد أن هنالك أسبابًا أخرى تضطرم بها نيران الحروب الجاهلية.

إن الحروب في العصر الجاهلي ما كانت لتترك دون الوقوف على مشاهدها، واستعراض أهوالها، ومعرفة تأثيراتها على الفرد والمجتمع، بل إن هناك من قام بنقلها وصورها من أرض المعارك وساحات الوغى إلى ساحات الفكر والأدب، وقد قام الشعراء بهذا الدور الكبير، وهم يرسمون صور المعارك، مدافعين عن قبائلهم ومسترجعين من خلال أشعارهم بعض منجزات أسلافهم، فهم يقدمون واقعهم الحربي ويبحرون في تاريخهم مستلهمين شجاعة فرسانهم ومقاتليهم، فكثير من المؤرخين والدارسين والأدباء يعتبرون «أيام العرب في الجاهلية مصدرًا خصيبًا من مصادر التاريخ، وينبوعًا صافيًا من ينابيع الأدب»[2] ويراد بأيام العرب هي تلك الحروب التي كانت تدور رحاها في العصر الجاهلي، وعلى الرغم من قساوتها وشدتها وطول أزمنة الصراع بين المتحاربين فيها إلا أنها كانت تشكل مصدرًا رئيسًا من مصادر المعلّقات العشر «بما اشتملت عليه من الوقائع والأحداث، وما روي في أثنائها من نثر وشعر»[3]. وقد ألف العلماء والمؤرخون الكثير من الكتب في أيام العرب» ويظهر مما كتبوه أنها كانت كثيرة جدًّا، ففي كتاب «كشف الظنون» يقول حاجي خليفة إن أبا عبيدة معمر بن المثنَّى اللغوي المشهور (حوالي سنة 208هـ: سنة 825م) كتب كتابين عن الأيام: أحدهما يسمى «كتاب الأيام الصغير» وتحدث فيه عن خمسة وسبعين يومًا، وثانيهما يسمى «كتاب الأيام الكبير» وتحدث فيه عن ألف ومائتي

(1) أبو الرب، ابتسام نايف صالح، صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي: ص30.

(2) جاد المولى، محمد أحمد، البجاوي، علي محمد، إبراهيم، محمد أبو الفضل، أيام العرب في الجاهلية؟

(3) الحوفي، أحمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي: ص169.

يوم»[1]، ليس هذا وحسب فهناك كتب أخرى كثيرة تناولت موضوع الحروب أو الأيام ولاشك في أن من بينها الحروب التي وقعت في العصر الجاهلي والتي ألهمت الشعراء في ذلك الوقت بنقل صور الحرب بالصور الكلامية، أو الرسم بالكلمات..

ولمجرد الإشارة الموجزة إلى موضوع الحروب من باب ضرب الأمثلة فقط، فقد أورد ابن النديم في كتابه (الفهرست) عددًا من الكتب لهشام الكلبي(204هـ – 819م) تدور موضوعاتها حول الحروب[2]:

- كتاب داحس والغبراء.
- كتاب أيام فزارة ووقائع بني شيبان.
- كتاب وقائع الضباب وفزارة.
- كتاب يوم سنيق.
- كتاب الكلاب، وهو يوم السنابس.
- كتاب أيام بني حنيفة.
- كتاب أيام قيس بن ثعلبة.
- كتاب الأيام.

وهنالك الكثير من الأدباء ممن تناولوا موضوع الحرب في مؤلفات خاصة وبعضهم أفرد في كتابه أو بعض مؤلفاته أبوابًا وفصولًا لموضوعات الحروب.

لقد كان الشاعر الجاهلي شاهد عيان لمجريات تلك الحروب التي تحدث بين قبيلته والقبيلة الأخرى أو بين القبائل بعضها ببعض، فهو أداة مهمة في الحرب والسلم، بل إنه كان مؤسسة إعلامية متكاملة يمتلك من الوسائل الفنية ما لا يمتلكها غيره، وإذا ما نظرنا إليه كمبدع فني حقيقي فنراه – أي الشاعر الجاهلي – مصورًا بارعًا، يصور بكلماته ما تراه عيناه، وكاتب سيناريو متمكن، يجيد الوصف ويرسم

(1) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص28.

(2) ابن النديم، الفهرست: دار المعرفة، بيروت– لبنان، ص142، د.ت.

الشخصيات ويكتب حواراتها، فالوصف مهم للغاية لتقريب القارئ من الحدث الدرامي الذي يقع اثناء الحروب، ولأن الحروب كانت دائمة في عصر الشاعر الجاهلي فقد كان الشاعر أداة لقبيلته يشحذ همم رجالها وشبابها بكلماته وعباراته التي تخترق قلوبهم بل وقلوب أعدائه في حالة الفخر، وقد وجدنا معظم شعراء المعلّقات يسجلون حروب قبائلهم، وهم يتفاخرون بقوتهم وشدة بأسهم، وإنْ كانت الحرب في حقيقتها تفضي إلى الفناء وإراقة الدماء، إلا أنها خلَّفت وراءها أدبًا شعريًّا مهمًّا ومخزونًا رائعًا، ومصدرًا لا يمكن تجاهله ولا حتى تجاوزه.

تعد الحروب في العصر الجاهلي من أهم مصادر الدراما للمعلقات العشر، لأن معظم المعلّقات تناولت هذا الموضوع أو أشارت إليه بشكل أو بآخر، فإذا كنا لا نلمس أي ملمح للحرب في معلقة امرئ القيس إلا أننا «نلمس إحساسًا بانتصار وهمي للشاعر من خلال وصفه لفرسه الخارق وانتصار ذلك الفرس على الوحوش»[1] لكن هنالك صورة شعرية مهمة للحرب عند هذا الشاعر الجاهلي في غير معلقته فهو يقول: [الكامل]

الحربُ أول ما تكون فتيَّةً ... تبدو بزينتها لكلِّ جهولِ
حتى إذا حَمِيَتْ وشُبَّ ضِرامُها ... عادتْ عجوزًا غيرَ ذاتِ حليلِ
شمطاءُ جزَّتْ رأسَها وتنكَّرتْ ... مكروهةً للشمِّ والتقبيلِ[2]

أما طرفة بن العبد فقد ضمن معلقته بعض الأبيات التي يشير فيها إلى استعداده الكبير للقتال والحرب في شجاعة وقوة وإقدام، ولأن الشاعر كان ممن شهد حرب البسوس التي وقعت بين قبيلتي بكر وتغلب فإن تأثير الحرب يبدو واضحًا على بعض أبيات معلقته، فهو يقول: [الطويل]

(1) شبلول، أحمد فضل، لوحات تشكيلية في معلَّقتي امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، الموقع الإلكتروني ميدل إيستْ أون لاين 12/ 4/ 2010، middle-east-online.com

(2) ديوان امرئ القيس، سبق ذكره، ص161.

إذا ابتدر القومُ السلاحَ وجدتني منيعًا إذا بلّتْ بقائِمهِ يدي[1]

إذن فالشاعر على استعداد تام ليخوض غمار الحرب، فإذا الحرب أطلت برأسها تلقتها السيوف والقنا، ورصدتها كلمات الشعراء، فالتأثير الذي تحدثه تلك الحروب تترجمه القوافي وتصيره أدبًا تتناقله الأجيال، فإذا ما استمرت الحرب أربعين عامًا فأكثر أو أقل ثم تنتهي بعد ذلك بالصلح، يأتينا شاعر مثل زهير بن أبي سلمى لينقل لنا صورها الجديدة، فإن هذا ليدل على التأثير القوي الذي أحدثته الحرب في نفس الشاعر، ثم يترجم شعرًا ما قام به المصلحان هرم بن سنان والحارث بن عوف، فلولا الحرب كمصدر رئيس للمعلقات لما خرجت تلك المعلّقة الرائعة من زهير بن أبي سلمى، ومما جاء في ذلك قوله: [الطويل]

لدى أسدٍ شاكي السلاحِ مقاذفٍ لـه لَبَدٌ أظفارُهُ لمْ تقلّمِ
جريءٍ متى يُظلَمْ يُعاقبْ بظلمِهِ سريعًا وإلّا يُبدَ بالظُّلم يَظلِمِ
لعمرُك ما جرَّتْ عليهم رماحُهم دَمَ بنَ نهيكٍ أو قتيل المثلَّمِ
ولا شاركتْ في الحربِ في دمِ نوفلٍ ولا وهبٍ فيها ولا ابنُ المخزَّمِ[2]

لقد كان تأثير الحرب كبيرًا جدًّا على الشعراء حتى في وصفهم للحيوان في غير الحرب، إلا أن صور القتال والمعارك حاضرة في نفس الشاعر، ونرى ذلك جليًّا عند لبيد بن ربيعة في وصفه البقرة الوحشية، فذكر المنايا التي تحدث بسبب السهام، فالموت نتيجة حتمية إذا تكالبت السهام على جسد المقاتل: [الكامل]

صادفنَ منها غِرَّةً فأصبنها إنّ المنايا لا تطيشُ سِهامُها[3]

ويقول أيضًا: [الكامل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص95.
(2) نفسه، ص124.
(3) نفسه، ص151.

إنْ يفزعـوا تُلـقَ المغـافرُ عنـدَّهم والسِّـنُ يلمـعُ كالكواكـبِ لامُهـا

يريد بالسن الأسنة، واللام جمع لامة وهي الدروع»[1] وكل هذه منْ عِدَّةِ الحرب.

ونرى صور الحرب والمعارك تتجلى في معلّقة عنترة بن شداد، ولعلها أكثر المعلّقات صورا للمعارك بالإضافة إلى معلقة عمرو بن كلثوم، حيث يقول عنترة العبسي في معلقته: [الكامل]

ومـدجَّجٍ كـرِه الكُمـاةُ نِزالَـه لا ممعـنٍ هربًـا ولا مستسـلمِ
جـادتْ يـداي لـه بعاجـلِ طعنـةٍ بمثقَّـفٍ صـدقِ الكعـوبِ مقـوَّمِ
فشـككتُ بـالرُّمح الأصـمِّ ثيابـه لـيس الكـريمُ على القنا بمُحـرَّمِ[2]

يحشد الشاعر جملة من الصور في هذه القصيدة تعبِّر عن شيء واحد هو واقع الخراب والكارثة والموت «واقع الحرب الذي تنطق به الكلمات والاستعارات وبناء العبارات وإيقاع الأوزان»[3] ومما قاله أيضًا من هذا المصدر الرئيس للمعلقات وهي الحرب: [الكامل]

مازلـتُ أرمـيهم بثُغـرةِ نحـرِهِ ولَبَانِـه حتـى تسـربلَ بالـدَّمِ
فـازورَّ مـن وقـعِ القنـا بلبَانِـهِ وشـكا إلـيَّ بِعَبْـرةٍ وتحمْحُـمِ
لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى ولكـان لـو عَلِـم الكـلام مُكلِّمـي
ولقد شفى نفسي وأذهـبَ سُـقمَها قيـل الفـوارس ويـكَ عنـتر أقـدمِ
والخيـل تقـتحم الخَبَـارَ عوابسًـا مـن بـين شـيظمةٍ وأجـردَ شـيْظَمِ[4]

لقد رسم الشعراء الجاهليون صورًا للحرب، لأن الحرب حركت مشاعرهم،

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص173.
(2) نفسه، ص202.
(3) مكاوي، عبد الغفار: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، هنداوي سي آي سي، 2017، ص30.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص212.

وفجرت قرائحهم «وفي شعرهم ما يدل على التنظيم والتعبئة والهجوم، فمثلًا عمرو بن كلثوم في معلقته يشير إلى تقسيم المحاربين إلى ميمنة وميسرة:

«وكنَّـــا الأيمنـــين إذا التقينـــا وكـــان الأيســـرين بنـــو أبينـــا»[1]

إن التقسيم الحربي الذي قام به عمرو بن كلثوم في البيت السابق ليؤكد أن الرجل فارس شاعر، ومقاتل عتيد، وإلا لما استطاع أن يقضي على الملك عمرو بن هند في لحظة قصيرة، فهذا الرجل قد شكلته المعارك وصقلته الحروب، فغدا شاعرًا فارسًا مقدامًا، حتى إن المعارك التي خاضها رسمت جزءًا كبيرًا من شخصيته: [الوافر]

نـــدافعُ عـــنهم الأعـــداءَ قُـــدْمًا ونحمِـــلُ عـــنهمُ مـــا حمَّلونـــا
نُطـاعنُ مـا تراخـى النـاسُ عنـا ونضـــربُ بالســـيوفِ إذا غُشـــينا
بسُـــمْرٍ مـــن قنـــا الخطـــيِّ لُـــدْنٍ ذوابـــلَ أو ببـــيضٍ يعتلينـــا
نشُـــقُّ بهـــا رؤوس القـــومِ شـــقًّا ونُخلِيهـــا الرِقـــابَ فيختلينـــا
تخـــالُ جمـــاجمَ الأبطـــالِ فيهـــا وسُـــوقًا بالأمـــاعزِ يرتمينـــا
نحُـــذُّ رؤوســـهم في غيـــرِ بِـــرٍّ فمـــا يـــدرون مـــاذا يتَّقونـــا
كـــأنَّ ســـيوفنا فينـــا وفـــيهم مخـــاريقٌ بأيـــدي لاعبينـــا[2]

إنَّ السبب الرئيس الذي فجَّر طاقات الشعر عند الحارث بن حلِّزة اليشكري هو ذات المصدر الذي يعدُّ أحد أهم مصادر الدراما في المعلّقات العشر ألا وهي الحرب التي كانت دائرة بين بكر وتغلب، فهو في معلقته يرد على عمرو بن كلثوم حيث «ارتجل قصيدته ارتجالًا وتوكَّأَ على قوسه، فزعموا أنه انتظم بها كفه وهو لا يشعر من شدة الغضب»[3] والمرادُ من ذلك أنْ «دخلتْ أجزاؤها في كفه من شدَّة

(1) الحوفي، أحمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص175.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص231.
(3) نفسه، ص250.

الاتكاء عليها»[1] ومما جاء في تلك المعلّقة قوله:

وثمانون من تميمٍ بأيدي هِمْ رِماحٌ صدورُهُنَّ القضاءُ
لم يُخلُّوا بني رِزاحٍ ببرقا ءَ نَطَاعٍ لهمْ عليهم دُعاءُ
تركوهم ملحّبين وآبوا بنهابٍ يَصُمُّ منها الحُداءُ
ثم جاءوا يسترجعون فلم تر جعْ لهم شامةٌ ولا زهراءُ
ثم فاؤا بقاصمة الظَّهـ ـرِ ولا يبْرُدُ الغليلَ الماءُ
ثم خيلٌ بعد ذلك مع الغُلّا قِ لا رأفةٌ ولا إبقاءُ
ما أصابوا من تغلبيٍّ فمطلو لٌ عليهِ إذا تولَّى العَفَاءُ[2]

أمَّا الأعشى ميمون بن قيس الشهير بأبي بصير فقد قال متوعدًا في حرب يزيد بن مسهر الشيباني: [البسيط]

لأعْرِّفَنَّكَ إنْ جدَّ النفيرُ بنا والتمس النصرَ منكُم عَوْضُ تحتملُ
تُلزِمُ أرماحَ ذِي الجَدَّينِ سوْرَتَنا عند اللقاءِ فتُرديهم وتعتزِلُ
لا تقعُدنَّ وقدْ أكَّلتها حَطَبًا تَعُوذُ من شرِّها يومًا وتبتهلُ
سائِلْ بني أسَدٍ عنَّا فقد علِموا أنْ سوفَ يأتيك من أنبائِنا شَكَلُ
واسألْ قُشيرًا وعبدَالله كلَّهمُ واسألْ ربيعةَ عنا كيف نفتعِلُ
إنَّا نقاتلُهم حتى نقتِّلَهم عند اللقاءِ وإنْ جَاروا وإنْ جَهِلوا
قدْ كانَ في أهلِ كهفٍ إنْ هُموا قعدوا والجاشريةِ مَنْ يسعى وينتضلُ
إني لعمرُ التي حطَّتْ مناسمَها تخدي وَسيقَ إليهِ الباقِرُ الغُيُلُ
لئِنْ قتلتُم عميدًا لمْ يكُنْ صددًا لنقتُلَنْ مثله منكم فنمتثِلُ
لئِنْ مُنيتَ بنا عن غبِّ معركةٍ لا تُلفِنا عن دماء القومِ ننتفِلُ

(1) نفسه، ص250.
(2) نفسه، ص، 175.

حتـى يظـلَ عميـدُ القـومِ متكئًـا ... يـدفعُ بـالراح عنـه نِسـوَةٌ عُجُـلُ
أصـــابه هُنـــدوانيٌ فأقصَـــدَهُ ... أو ذابـلٌ مـن رِمـاحِ الخـطِّ معتـدِلُ
كـــلّا زعمـــتم بأنَّـــا لا نقـــاتلُكم ... إنَّـــا لأمثـــالكم يـــا قومنَـــا قُتُـــلُ
نحنُ الفوارس يـومَ الحِنـوِ ضـاحيةً ... جنبـيْ فطيمـةَ لا ميـلٌ ولا عُـزُلُ[1]

إنَّ الفخر الذي يأتي به الشاعر الأعشى يشعر القارئ بأن قائل تلك الأبيات إنما هو من الفرسان المعدودين، فإن لم يكن الأعشى رجل حرب، إلّا أنه فارس الكلمة وسيِّدها، فكلامه هو الذي يحرك ميادين المعارك، والمعارك هي التي تقدم ذاتها للشاعر حتى يقول فيها ما يحلو له من القول.

أما معلقة النابغة الذبياني الاعتذارية فإنه لا مجال له فيها بذكر بطولاته أو بطولات قبيلته وحلفائها، أي لا يمكن أنْ يذكر الحروب والمعارك بشكل مباشر، لأن المقام لا يسمح له بذلك، ولكن الشاعر الجاهلي لا يتوانى عن الفخر والمديح، فهو إن لمْ يذكر الحرب صراحة إلا أنه أشار إليها إشارة عابرة، لأن ذكر الحروب والمعارك من الأمور التي يسعى الشاعر إلى ذكرها، لأنها من مواطن الفخر التي يحبِّذها الشعراء، لكن النابغة يقول في معلقته مخاطبًا وُدَّ النعمان حتى يصلح ما أفسده الدهر بينهما، في جو قريب من أجواء المعارك: [البسيط]

مهـلًا فـداءً لـكَ الأقـوامُ كُلّهـمُ ... ومـا أَثمِّـرُ مـن مـالٍ ومـن ولـدِ
لا تقـذِفنِّي بـركنٍ لا كِفـاءَ لـه ... ولـو تأَثَّفـكَ الأعـداءُ بالرَّفـدِ[2]

أما معلقة عبيد بن الأبرص فلم تدخل إلى أجواء المعارك، لأن جوها العام مختلف عن أجواء بقية المعلّقات الأخرى، فتصوير الطبيعة وما فيها، وتضمينها بعض الحكم والمواعظ جعلها بعيدة عن ذلك الجو الحربي القتالي.

(1) نفسه، ص306.
(2) نفسه، ص320.

الخيول والإبل

إذا كان لا بد للدراما من مصادر ترفدها، فللمعلقات العشر مصادر من واقع البيئة الصحراوية التي تولدت فيها تلك المعلّقات مع اختلاف الأمكنة، فمن المصادر الحاضرة في جلِّ المعلّقات هي الخيول والإبل والتي تتعدد أسماؤها وتتنوع إلى الحصان والفرس والخيل والناقة والبعير والعيرانة وغيرها من الأسماء.

لقد ارتبط العربي الجاهلي في حياة الصحراء ارتباطًا كبيرًا بالخيول والإبل، واعتنى بها عناية خاصة، وجعلَها في مقدمة اهتماماته في حياته اليومية، فيفتخر بها في السلم، ويعتمد عليها في الحرب، وأصبحت من ضمن مكونه الأساسي الاجتماعي، ولهذا نراها دائمًا في شعره، مفتخرًا بها، وواصفًا إياها في قوتها وسرعتها وجمالها وحسن مظهرها، ويختار لها من الأسماء ما يناسبها، وقد «جاءت صورة الناقة في الشعر الجاهلي مثقلة بالرموز، فهي رمز للجاهلي في صراعه من أجل الحياة، وهي أيضًا وسيلة انطلاق الشاعر وسبيله إلى تحقيق وجوده»[1] فلا غرو أن نجدها في المعلّقات العشر، فهي بالنسبة للشاعر الجاهلي مصدرًا من مصادر شعره عمومًا، ومن مصادر الدراما للمعلقات العشر، وهذا المصدر لا يجف ماؤه، ولا ينضب معينه، فهو متدفق تدفق البحر الهادر، فكم قيل من الشعر في العصر الجاهلي وغيره من العصور في مدح النوق والخيول، وأول ما نجده من ذكر للناقة عند امرئ القيس في معلقته قوله: [الطويل]

وقوفًا بها صَحبي عليَّ مطيَّهم يقولـــونَ لا تهلِـــكْ أســـىً

إنَّ السيناريو العام الذي يشكله امرؤ القيس في المشهد السابق تبرز المطايا من خلاله بشكل أساسي في تلك اللقطة السينمائية، والمطايا كما جاء عنها في شرح

(1) العجمي، الحسين بن علي بن سلمان، الشتاء في الشعر الجاهلي، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة نزوى، ص80.

(2) ديوان امرئ القيس، سبق ذكره، ص31.

التبريزي قوله: «وواحد المطي المطيَّة، والمطيَّة الناقة، سُميتْ مَطيَّةً لأنها يركب مطاها أيْ ظهرها، وقيل سُميتْ مطيَّة لأنه يُمطا بها في السير أيْ يُجِدُّ بها في السير»[1] ولما أراد امرؤ القيس التعبير عن حبه لابنة عمه فاطمة نحر ناقته لها ولصاحباتها اللائي كنا معها عند الغدير بدارة جلجل، والناقة هي أعز ما يملكه امرؤ القيس، بل هي أعز ممتلكات العربي القديم، لكن فاطمة أعز عنده من أموال الدنيا كلها وليس من ناقته فقط، ولكن بعد نحرها تحركت عاطفته الشعرية فقال: [الطويل]

ألا ربَّ يَـومٍ لـكَ مـنهُنَّ صـالحٍ ... ولا سـيَّما يومًـا بـدارة جُلجـلِ
ويـومَ عقـرتُ للعَـذارى مطيَّتـي ... فيـا عجبًـا مـن كوْرِهـا المتحمّـلِ
فظـلَّ العـذارى يَـرتمين بلحمِهـا ... وشَحمٍ كهُدَّابِ الدَّمقس المُفتَّلِ[2]

لمجرد نحر امرئ القيس ناقته، تدفقت شاعريته، وتفجرتْ ينبوعًا أدبيًّا، ما دام المصدر هو الناقة، وليس أي مصدر، بل هي مصدر درامي آخر للمعلقة، لأنها تحتوي على الصراع ظاهرًا كان أو خفيًّا، ثم تأتي فاطمة لتقول وهي تؤكد أن الناقة أو الجمل هما الوسيلة الأساسية للتنقل في أرجاء الصحراء، فبعد أن نحر امرؤ القيس ناقته للعذارى اختار العودة على بعير ابنة عمه: [الطويل]

تقـولُ وقـد مَـالَ الغبـيطُ بنـا معًـا ... عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ[3]

ومثلما استطاعت الناقة أن تحرك عاطفة امرئ القيس الشعرية فإن الفرس أو الخيل والحصان هو الآخر قادر أن يمسك الشاعر من زمامه، وزمام الشاعر مقوله، فلنْ يغادر الشاعر شعره ما دام هنالك مصدر يفرض نفسه فرضًا عليه وعلى الشعر: [الطويل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص8.
(2) ديوان امرئ القيس، سبق ذكره، ص33.
(3) نفسه، ص34.

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقبــلٍ مُــدبِرٍ معًــا كجُلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ[1]

ثم يسترسل امرؤ القيس في وصف فرسه الكُميت إلى أن يقول: [الطويل]

لــهُ أيطــلا ظبــيٍ وســاقا نعامــةٍ وإرخــاء سـرحانٍ وتقريـب تتفُـلِ[2]

لقد نالت الناقة حظها الوافر في معلقة طرفة بن العبد باعتبارها مصدرًا رئيسًا لمعلقته هي الأخرى، فقد جاء ذكرها في اللوحة الثانية من لوحات هذه المعلّقة، حيث استغرقت هذه اللوحة منه ثمانية وعشرين بيتًا، فالناقة مكون رئيس في حياة العربي القديم، فكيف لو كان هذا العربي شاعرًا مثل طرفة الذي رسم ناقته «بريشة رسّام جعل منها لوحة فنية إبداعية أفاض عليها من روحه وحالته النفسية ودفقاته الشعورية، فهي رفيقة دربه، وأنيس غربته، وصاحبة وحدته»[3] ومما قاله الشاعر في ناقته: [الطويل]

كــأنّ حــدوجَ المالكيــةِ غُــدوةً خلايَـا سَـفينٍ بالنواصـفِ مـن دَدِ

عَدَوْليـة أو مـنْ سَـفين ابـنِ يَـامنٍ يجـورُ بهـا المـلَّاحُ طـورًا ويهتـدي

يشـقُّ حُبـابَ المـاءِ حيزُومُهـا بهـا كمـا قَسَـمَ التُـربَ المُفايـلَ باليـدِ[4]

صور جميلة، وتشبيهات رائعة ساقها طرفة عن الناقة فـ«هذا التصوير الفني يعد من أبرز ألوان الابتكارات»[5] ولمْ يأتِ طرفة بهذا التشبيه المبكر لسفينة اليابسة بسفينة الماء إلا من خلال معايشته لذلك الواقع، فالصورتان مطبوعتان في عقله قبل أنْ يرسمهما في شعره «فطرفة يرى الناقة سفينة الصحراء على الحقيقة، وتتشابه قطع

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص39

(2) نفسه، ص41.

(3) نفسه، ص7.

(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص57.

(5) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: بحث منشور على الإنترنت، ص571.

الإبل للفيافي والرمال الشاسعة مثلما تقطع السفن البحرية أمواج البحار سعيًا للوصول إلى بر الأمان والاطمئنان فكلتاهما وسيلة، إحداها للبر والأخرى للبحر»[1] ثم يستطرد طرفة كثيرًا في الحديث عن الناقة، ولولا الخوف من الإطالة لأوردنا كل ما قاله هذا الشاعر العشريني تأكيدًا لكون الناقة أحد أهم مصادر الدراما في المعلّقات، وسنقتطف من كل ذلك الكم هذين البيتين: [الطويل]

وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارِه بعوجاءَ مِرقالٍ تروح وتغتدي
أمونٍ كألواح الإرانِ نسأتها على لاحِبٍ كأنه ظهرُ بُرجُدِ[2]

يريد طرفة بن العبد من قوله ذلك، إنه «إذا نزل بي هم سلبته عني وأمضيته بأن أرتحل على هذه الناقة العوجاء وهي الضامرة التي لحق بطنها بظهرها واعوج شخصها»[3] ولم يغفل طرفة ذكر الفرس، ولم نغفله نحن أيضًا باعتباره مصدرًا آخر من مصادر الدراما في المعلّقات العشر، فقد ذكره طرفة فقال: [الطويل]

وكرِّي إذا نادى المُضافُ مُجنَّبًا كَسِيدِ الغضا نبَّهْتُهُ المتورِّدِ[4]

إن الدارس لمعلقة زهير بن أبي سُلمى والمتمعن فيها ليلحظ أن هذا الشاعر لم يهتم بذكر الفرس والناقة في معلقته، على الرغم من أن سبب حرب داحس والغبراء التي حصدت الأرواح والزرع وقضت على الضرع مدة أربعين عامًا هي الخيل، بل «لقد قلّتْ لوحة الطير والحيوان عند زهير في معلقته، وقد يلتمس له الأعذار الطوال، فلم يشغله الصيد ووصف الفرس مثلما رأينا امرأ القيس، ولم يهتم بالناقة اهتمام طرفة، إنما شغله الشاغل (مدح سيدي القبيلتين) أيْ الحارث بن عوف وهرم بن

(1) نفسه، ص571.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص62.
(3) نفسه، ص61.
(4) نفسه، ص83.

سنان اللذين أخمدا نار الحرب، أما الذي شغل زهيرًا أكثر ترهيب القوم من نتائج وسوء عاقبة الحروب المدمرة، وترغيب القوم أيضًا في السلام والمهادنة دون العداوة والبغضاء[1].

وإذا ما توقفنا عند لبيد ربيعة العامري، فهو الآخر من زمرة الشعراء الجاهليين، الذين أولوا الناقة والخيل كثيرًا من الاهتمام في أشعارهم «وتأتي صورة الناقة التي تحمل هودج الظعينة تاركة طللًا قد أراق دمع الشاعر تحسرًا عليه وتألمًا لذكره وأيامه الخوالي»[2] [الكامل]

شاقتْكَ ظُعنُ الحيِّ يومَ تحمَّلوا فتكنَّسوا قُطُنًا تَصِرُّ خيامُها[3]

قد يلاحظ القارئ أن الشاعر لا يذكر أحيانًا لفظ الناقة أو ما يدل عليها من الألفاظ الأخرى كالجمل والبعير والعيرانة والإبل، لكن القرائن تدل على أن المقصود في البيت هي الناقة، فالسياق العام للمعنى يدل عليها، فذلك منهج تضبطه قواعد الشعر، أما «على منهج الاستطراد الفكري في الشعر نرى (لبيدًا) قد يذكر صورة الناقة التي ترتبط برحلته، ومحبوبته ولوحة الظعائن وأيضًا يضبط إيقاع البعير الضامر كثير الأسفار قليل الشحم ليكون أداته في الغربة والترحال؛ قائلًا: [الكامل]

بطلـيح أسـفارٍ تـركنَ بقيَّـةً منهـا فـأحنقَ صُـلْبُها وسـنَامُها
فـإذا تغـالى لحمُهـا وتحسَّـرتْ وتقطَّعـتْ بعـدَ الكـلالِ خِـدامُها
فلهـا هِبـابٌ في الزِمـامِ كأنَّهـا صهباءُ راحَ معَ الجنوبِ جَهَامُها[4]

إنَّ الناقة كمصدر من مصادر الدراما في المعلّقات العشر لم تقف عند حد البناء الدرامي وحده، ولا عند الصور السينمائية المُتَخَيَّلة التي يسوقها الشعراء في مشاهد

(1) نفسه، ص576.
(2) نفسه، ص582.
(3) نفسه، ص136.
(4) نفسه، ص143.

متتابعة متلاحقة فيها الكثير من الإثارة والتشويق وحسب، بل إنها استطاعت أن تكون كظاهرة فنية جديدة عند معظم شعراء المعلّقات وذلك من خلال «تشبيه الحيوان بحيوان آخر، فقد مزج الشاعر في معلقته ووازن بين ناقته وآتان الحمار الوحشي، وخص جوانب الإناث في الإبل والحمار الوحشي لمدى قوتها ودفاعهما المستميت عن صغارهما «وتجسد ذلك عند لبيد في معلقته واضعًا جوانب المقارنة الفكرية التصويرية بين الناقة والبقرة»[1]:

أفتلِكَ أمْ وحشيةٌ مسبوعةٌ ... خذلتْ وهاديةَ الصّوارِ قِوامها
خَنساءُ ضيَّعتِ الفريرَ فلمْ يَرِمْ ... عُرضَ الشقائقِ طوفُها وبُغامُها
لِمُعَفَّرٍ قهدٍ تنازعَ شِلوَهُ ... غُبْسٌ كواسِبُ ما يَمُنُّ طعامُها
صَادفنَ منها غرَّةً فأصبنها ... إنَّ المنايَا لا تطيشُ سِهامُها
باتتْ وأسبلَ واكِفٌ من ديمةٍ ... يَروي الخمائلَ دائِمًا تسجامُها
تجتافُ أصلًا قالصًا مُتنبِّذًا ... بِعُجوبِ أنقاءٍ يميلُ هَيامُها[2]

وفي إيجازٍ سريع للمشهد السابق الذي عرضته تلك الأبيات، فيمكنُ الوقوف عليه واختزال معناه إنْ كانَ لا بد من ذلك، فالمشهد «أكثر إثارة وهو يحمل النوازع الإنسانية المسلطة على البقرة الوحشية التي فقدت الفرير فتنازعته الذئاب الغبر في غفلة منها»[3] وخوفنا من الإطالة لوقفنا أيضًا على معاني جُلِّ المفردات التي قد تحتاج منا إلى تفسير.

لا نريد أن نستفيض كثيرًا في طرحنا لهذا الموضوع، إذ إن هدفنا في هذا المبحث هو تبيان بعض المواضع التي تؤكد للقارئ أن الإبل والخيول أسهمت بشكل كبير في

(1) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر، ص584.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص152.
(3) جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة العربية: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، ص95.

تشكيل وبناء المعلّقات، بل إنها هي بعض مصادرها الحقيقية، فالهدف من هذا المبحث ليس التتبع بشكل إحصائي عن المواضع التي جاء فيها ذكر الخيل والنوق على سبيل المثال، وإنما تقديم بعض النماذج للفكرة التي يدور حولها هذا المبحث.

في معلقة عنترة بن شداد العبسي نرى هذا الشاعر قد أولى الخيل عنايته الخاصة، فليس أعرف الناس بالخيول من فرسانها، حتى تصبح العلاقة بين الخيل والخيَّال علاقة محبة وتوادٍّ ورحمة، بل حتى تصبح بينهما لغة مشتركة لا يعرفها سواهما، فعندما نظر عنترة بن شداد إلى حبيبته عبلة أراد مشاركتها تلك اللغة التي بينه وبين حصانه الأدهم فقال لها:

هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ ... إنْ كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
إذْ لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ ... نَهْدٍ تَعاورُهُ الكُماةُ مُكلَّمِ
طوْرًا يجرَّدُ للطعانِ وتارةً ... يأوي إلى حصدِ القِسِيِ عرمرمِ[1]

إن العلاقة بين الخيل وفرسانها لجديرة أن تصبح مادة للدراما، بل إن تكون الخيول ذاتها مصدرًا مهمًّا وملهمًا للشاعر ولا سيما لشعر المعلّقات، وهذه هي الحقيقة التي لا مناص منها، فقد وجدناها عند معظم شعراء المعلّقات، وإذا أشرنا إلى اللغة المشتركة بين الفارس والفرس فيؤكدها عنترة بن شداد العبسي بقولِه: [الكامل]

مازلتُ أرميهم بِغُرَّةِ وجهِهِ ... ولبَانِهِ حتى تسربلَ بالدمِ
فازورَّ من وقع القنا بلبانِه ... وشكى إليَّ بعبرةٍ وتحمحُمِ
لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى ... ولكان لو علِمَ الكلام مُكلِّمي[2]

ما أجلها من صورة فنية درامية! وما أروعه من مشهد التقطته عدسة الشاعر

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص200.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص212.

بكلماته وبراعة وصفه كسيناريو سينمائي محكم! فالصور السينمائية تتحرك أمام عيني القارئ إذا أعمل خياله بشكل جيد، فلكأن صور المعركة تتجلى أمامه، يتخللها صليل السيوف وصهيل الخيول، وعنترة مستوٍ على ظهر حصانه الأدهم وكل منهما يعرف ماذا يريد من الآخر «فالفرس والفارس كلاهما على قدر عالٍ من التفاهم والمهارة والاقتدار، يجيدان كلاهما فنون الحرب والمبارزة على مختلف أشكالها»[1].

أما صورة الناقة في معلقة عنترة بن شداد فهي أقل حضورًا عنها من الخيل، فلقد كان للخيل النصيب الأوفر لأن الشاعر فارس خيَّال، إلا أن حضور الناقة في المعلّقة إنما هو حضور مغذٍّ للدراما فيها، لأنها ذات المصدر الذي انتهجه معظم شعراء المعلّقات لمعلقاتهم: [الكامل]

فوقفتُ فيها نَاقتي وكأنها فَدَنٌ لأقْضي حاجةَ المتلوِّمِ[2]

لم يكتفِ عنترة بمجرد وقوفه على ناقته بالقرب من ديار عبلة، بل إنه راح يكيل لها الوصف، وهو بذلك يقدِّم شيئًا من الصور البانورامية، فقد «استطاع كثير من الشعراء أن ينجحوا في عرض صور دقيقة لما يريدون تصويره، فجاء تصويرًا محكمًا متقنًا وأصبحت صورهم هذه أكثر تأثيرًا، وأعظم حيوية»[3] لأنها جاءت من المصدر المهم الذي يغذي هذه المعلّقة كما فعل مع المعلّقات الأخرى» فكان للناقة تأثيرها الجم على تحريك الصور الشعرية «وما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمز من النضال من أجل الحياة»[4] [الكامل]:

(1) نفسه، ص579.

(2) نفسه، ص178.

(3) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص408.

(4) العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص232.

وَكَأَنَّمَـا يَنْـأَى بِجَانِـبِ دَفِّهَـا الـ ... وَحْشِـيِّ مِـنْ هَـزِجِ العَشِـيِّ مُـؤَوَّمِ
هِـرٍّ جَنِيـبٍ كلَّمـا عطفـتْ لـهُ ... غَضْـبى اتقاهـا باليـدينِ وبـالفمِ
أبقـى لهـا طـولُ السِّـفارِ مُقْرْمَـدًا ... سَـنَدًا ومِثْـلَ دعـائِمِ المُتَخَـيِّمِ
بَرَكـتْ علـى مـاءِ الـرِّداعِ كأَنَّمـا ... بركتْ على قَصَبٍ أجشَّ مُهضَّمِ[1]

إن كان عنترة بن شداد العبسي قد أسهب في وصف ناقته وفرسه، وحقَّق معهما معادلة الإلهام الشعري من مصادره الأولى المتمثلة في الخيول والإبل، فإن عمرو بن كلثوم يختلف كثيرًا عن عنترة فيما استقاه من ذلك المصدر، فهو إن لم يذكر الناقة فيها بشكل صريح على الرغم من طول هذه المعلّقة التي تربو على مائة بيت من الشعر، وقيل أكثر من ذلك بكثير، فلعلنا «نعزو السبب إلى اختلاف مقصد الشاعر في المعلّقة، حيث توجَّه في جُلِّ معلقته إلى وصف الخمر والمرأة، ثم وصف مفصل شامل لحادثة (عمرو بن هند) معه، وفخره بقتله إياه، والتدرج المفصل لعلامات الفخر الفردي الذاتي مع الفخر القبلي الجماعي»[2]، غير أن الحس الوجداني للناقة حاضر لدى هذا الشاعر وإن كان بشكل متواضع، والسبب في ذلك يعود إلى تأثير الناقة على حياته وحياة بقية الشعراء الجاهليين على وجه الخصوص وترجمة ذلك في أشعارهم ولكن ليس بذات القدر الذي أولاه الشعراء السابقون للناقة، فعندما أراد ابن كلثوم التغزل بالحبيبة ووصفها فلم يجد بُدًّا من تضمين هذا الوصف شيئًا من أوصاف الناقة «فقد وصف جمال المرأة في أجزائه أنها ذراع وكشح بالناقة ذات الأوصاف الساحرة والعين المعجبة للعربي»[3] حيث يقول: [الوافر]

ذِراعَـيْ عيطـلٍ أدمـاءَ بِكْـرٍ ... تربَّعَـتِ الأجـارِعَ والمُتونـا[4]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص193.
(2) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص587.
(3) نفسه، ص587.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص221.

«أيْ تريك ذراعي عيطل وهي الطويلة، وقيل الطويلة العنق، والأدماء البيضاء»[1]
وفي معلقته يورد ذكر الخيل ذكرا يسيرًا، فيقول: [الوافر]

تركنـــا الخيـــلَ عاكفـــةً عليـــه مقلّـــدةً أعِنَّتَهـــا صُـــفُونا[2]

والخيل هي أحد الأبطال الأساسيين في المعارك التي خاضها الشاعر، فعمرو بن كلثوم معروف وشهير بفروسيته، فهو وإن لم يأت على ذكر الخيل بشكل أوسع من ذلك، فلأن المقام لا يسمح له بأكثر من هذا، فهو في وضع نشوة النصر، ولكنه يشير إلى الخيل إشارات سريعة، ويمكن تلمس ذلك من خلال المعلّقة.

لقد أدرك الإنسان القديم أهمية الناقة في حياته، فكان يراها شيئًا أساسيًّا في أيامه، لأنها تحمل عنه وعثاء السفر، ومشاق الترحال، فهي وسيلته المهمة التي تقرب له المسافات، وتختصر له الطرقات، وتأخذه إلى اللقاءات العامة والخاصة، فبها يصل الأمراء، وبواسطتها يلتقي بمن يحب ويعشق، ليس هذا وحسب بل إن مجرد النظر إليها يشعره بالراحة والسرور والطمأنينة، وهذا هو شأنها عند الحارث بن حلِّزة صاحب المعلّقة السابعة: [الخفيف]

غيـر أني قـدْ أستعينُ على الهـمِّ إذا خَـــفَّ بـــالثويِّ النَّجـــاءُ
بزفـــــوفٍ كأنهـــــا هِقْلَـــــةٌ أُمُّ رئـــــالٍ دَوِّيَّـــــةٌ ســـــقفاءُ
أنسَـــتْ نبـــأةً وأفزَعهـــا القُنـــ نَّـاصُ عصـرًا وقَـدْ دنـا الامسـاءُ
فـترى خلفَهـا مـن الرَّجـعِ والوقـْ ـــــعِ مَنينًـــــا كأنَّـــــه إهبـــــاءُ
وطِراقًـــا مـــن خلفِهـــنَّ طِـــراقٌ ســـاقِطاتٌ تلـوي بهـا الصَّـحراءُ
أتلهَّـــى بهـــا الهـــواجرُ إذْ كُـــلُّ ابـــنِ هـــمٍّ بليَّـــةٌ عميـــاءُ[3]

لا يختلف الشاعر الحارث اليشكري عن بقية شعراء المعلّقات ممن اتخذوا

(1) نفسه، ص221.
(2) نفسه، ص226.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص255.

الناقة مصدرًا رئيسًا لشعرهم بشكل عام والمعلّقات بشكل خاص، لكن الظروف تحكم الشعراء في كثير من الأحيان، ولذا نلحظ عند البعض عدم إيفاء الناقة حقها من الوصف، لأن مقتضى الحال يفرض عليه ذلك، فإذا ما تخيلنا الوضع الذي ينشد فيه الحارث معلقته لعذرناه، لأن وجوده أمام الملك النعمان بن المنذر والقضية التي يناقشها آنذاك المتعلقة بصراع قبيلته بكر مع قبيلة تغلب أمران كفيلان لإعطائه العذر الكامل فيما إذا ذكر الناقة بشيء أيسر مما جاء في المعلّقة، ولكنه فوق ذلك هو لم يتجاوزها لأهميتها في حياته وأهميتها كمصدر مهم لشعره ولا سيما معلقته، وكذلك الحال بالنسبة للفرس، فقد «جاء ذكر الفرس بلغة اسم الجمع، وهو (الخيل)»[1] [الخفيف]

مِنْ منادٍ ومِن مجيبٍ ومِنْ تصـ ـــهالِ خيلٍ خِلالَ ذاك رُغاءُ[2]

إن الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، هكذا قال عنها رسول الله – ﷺ – ولهذا فمن باب أولى أن تكون الخيل مادة جميلة للشعر إلى جانب الخير الآخر المعقود في نواصيها، بل أن تكون مصدرًا من مصادره، وقد أضحت كذلك في المعلّقات العشر، فشعراء تلك المعلّقات إنما هم بين الخيول والإبل يتصرون لها، بالوصف والمديح والتشبيهات التي تزيدها جمالًا، والبيت الشعري السابق للحارث بن حلِّزة «قد جمع وصفًا لصوت الخيل بالتصهال، ولصوت الناقة الرغاء، كناية على وافر استعداد تلك القبيلة بملكها العظيم لخيل قوية عالية في صوتها، ومرعبة في اندفاعها، وأيضًا لبعير أو ناقة لها رغاء من الغضب والهجوم الضاري»[3] فكلا الصوتين يعلنان عن نفسيهما في حالتي الحرب والسلم، ويسجلان إيقاعاتهما العروضية الخليلية في ديوان العرب، وهما يجسدان الصور الدرامية السينمائية

(1) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص590.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص259.
(3) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص590.

الناطقة من أرض المعارك.

يصل بنا المطاف في هذا المبحث إلى الشاعر ميمون بن قيس الشهير بالأعشى، فأبو بصير لا يختلف عن الشعراء الجاهليين الآخرين الذين أبدعوا في وصف الناقة والفرس، فللناقة عنده وفي شعره بشكل عام مكانة كبيرة، فقد وصف قوتها وضخامتها وصلابتها وإقدامها على العمل، كما استأنس بجمالها وسرعتها، إلا أنه في معلقته لم يأتِ على ذكرها إلا لمامًا، فقد شغلته هريرة التي اعتبرناها سابقًا – كونها إحدى النساء – كأحد أهم مصادر الدراما في المعلّقات، وهذا التواضع في عدم ذكر الناقة والفرس في آن معًا لا يخرجه من دائرة عدم الاهتمام بهما كمصدر رئيس للمعلقات، إلا أن المقام لم يفِ بالغرض من أجل ذلك، فالأعشى «قد أخذ مأخذ التفرغ التام في معلقته بوصف الغزل والمرأة نسيبًا وتشبيبًا، وغزلًا صريحًا واصفًا لهوه ومغامراته مع تدبيج آخر بموضوع به اشتهر في وصفه، وعنه عُرِفَ ابتكاراته، ألا وهو (الخمر)»[1] ثم تناول موضوعات أخرى متنوعة، كفخره بقبيلته، والتطرق لبعضِ ممدوحيه، الأمر الذي أبعده عن ذكر الحيوان في معلقته إلا قليلًا، ولكن ذكره للناقة وإن كان يسيرًا فهذا يعطي انطباعًا صادقًا أن هذا الحيوان يسكن أحشاء قلب الشاعر، ويرينا صوره الدرامية التي يمكن تجسيدها سينمائيًّا من خلال ما جاء في شعره: [البسيط]

ألستَ منتهيًا عن نحتِ أثلتِنا ... ولستَ ضائِرَها ما أطّتِ الإبلُ

كناطحِ صَخرةٍ يومًا ليفلِقَها ... فلمْ يَضِرْها وأوهى قرنَه الوعِلُ[2]

في معلقة النابغة الذبياني حضرتْ الناقة حضورًا جيدًا في لوحة فنية جميلة، وقد «دبَّجَ الشاعر أيضًا لوحة الناقة بصورة كلاب الصيد الضواري المتدربة على الصيد

(1) نفسه، ص600.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص302.

بمهارة واقتدار»[1] وفي هذه اللوحة تعنينا الناقة فقط ليس من حيث مشهدية الحدث أو الصراع الدرامي المحبك في تلك الصورة الفنية الرائعة، إنما باعتبارها مصدرًا من مصادر المعلّقات التي جعلت من حضورها الفني حضورًا أدبيًّا واسعًا على مستوى الشعر، فهي بطلة المشهد السابق، ومصدر ذلك المشهد، فقد «صاغ النابغة لوحة فنية (لناقة مع كلاب الصيد) عندما تكون ثورًا طاعنًا بقرنه، وهي وسيلته لممدوحه (النعمان بن المنذر) فدونها لا يحقق الأمل، ولا يصل إلى مبتغاه، فيقول»:[2] [البسيط]

فَعَدِّ عمَّا ترى إذْ لا ارتجاعَ له ... وانمِ القُتودَ على عيرانةٍ أَجُدِ
مقذوفةٍ بدخيس النَّحضِ بازِلُها ... له صَريفٌ صريفَ القعوِ بالمسَدِ
كأنَّ رحليْ وقدْ زال النهارُ بنا ... بذي الجليلِ على مُستأنسٍ وَحَدِ
من وحشِ وَجْرَةَ موشيٍ أَكارِعُهُ ... طاوِي المصيرِ كَسَيفِ الصَّيْقَلِ الفَرَدِ
سرتْ عليهِ من الجوزاءِ ساريةٌ ... تُزجي الشمالُ عليه جامِدَ البَرَدِ
فارتاعَ من صوتِ كلّابٍ فباتَ له ... طوْعَ الشوامتِ منْ خوْفٍ ومن صَرَدِ
فبثَّهُنَّ عليه واستمرَّ به ... صُمْعُ الكعوبِ بريئاتٌ من الحَرَدِ
فهابَ ضُمْرانُ منهُ حيثُ يوزِعُه ... طَعْنَ المُعارِكِ عندَ المُجْحَرِ النَّجُدِ[3]

إن الصورة التي رسمها النابغة لناقته في الأبيات السابقة كأنها استنساخ لصورة العربي القديم الذي يجابه الطبيعة ويناضل فيها، ولا بد أن يحارب حتى النصر، فهو لا يستسلم لشيء قط، فأما النصر وأما الموت في سبيل ما يقاتل من أجله، فشجاعته وقوته تتصدران أي ظرف صعب، وذلك على مستوى الطبيعة، أما على مستوى الرمزية التي سربتها الناقة العجماء إلى الشاعر - بكونها مصدرا لمعلقته - واختلجتْ مع نفسه

(1) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص593.
(2) نفسه، ص593
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص313.

فذلك الصراع الذي ظل الشاعر يعانيه مع حساده والحاقدين عليه لقربه من الملك النعمان بن المنذر الذي يؤاكله ويسامره ويلاطفه حتى أنقلب عليه بسبب تلك الدسائس وصار كل شيء ضد النابغة فاسودت الدنيا في وجهه، ونحن لا نريد الخوض في التفسير العميق للأبيات السابقة أو أية أبيات أخرى في هذا المبحث لأن عنوانه لا يسمح بهكذا تحليل وتفسير، إنما كانت بغيتنا التأكيد على مصادر الدراما في المعلّقات، فكما كانت الناقة مصدرًا من تلك المصادر فالفرس تعد كذلك واحدة من مصادر الدراما في المعلّقات مثلها كالناقة تمامًا لتشابههما في ذات الدور وبعد مرحلة يسيرة من أبيات المعلّقة «ينسج الشاعر صورة أخرى متتابعة (للخيل) و(الناقة) في بيتين متتالين، يسخرهما لوصف خيل ونوق الحيرة التي عُرِفَتْ واشتُهِرَتْ في الجزيرة العربية بعلوِّ شأنها وعظم نعوتها بقوله»[1] [البسيط]

والخيلُ تمزَعُ غربًا في أعِنَّتِها ... كالطيرِ تنجو من الشؤبوبِ ذي البرَدِ
والأُدْمُ قدْ خُيِّسَتْ فُتْلًا مرافِقُها ... مشدودةً بِرِحالِ الحيرةِ الجُدُدِ[2]

إذا كانت معلقة عبيد بن الأبرص الأسدي وهي المعلّقة العاشرة من سلسلة المعلّقات العشر قد خلت من الدراما كما أشرنا من قبل، وانزوت بذاتها بعيدًا نحو وصف الطبيعة وشيء يسير من الحكم التي تعبر عن خبرة الشاعر الحياتية، إلا أن بعض الصور الدرامية القائمة على الصراع بين الحيوان من خلال تصوير الشاعر لها، انتظمت في بعض أبيات المعلّقة، لأن الناقة قامت بهذا الدور، فالشاعر يلقانا «في معلقته بصورة الإبل في بوتقة حكمه، لأن موروث التراث الجاهلي في مقياس الثراء هو أن يكون الجاهلي صاحب إبل كبيرة العدد عالية النوع»[3]: [مجزوء البسيط]

(1) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص595.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص319.
(3) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص596.

وكُـــلّ ذي إبـــلٍ مـــوروثٌ وكُـــلّ ذي سَـــلَبٍ مســـلوبُ[1]

وهذه الإبل كلما نظر إليها الشاعر سرَّته وأسعدته، وأوحتْ إليه من جميل الشعر، ولاشك أن عبيد بن الأبرص قد آمن مثلما آمن غيره من الشعراء، بأن الإبل هي مصدر ووحي إلهام، وقد امتزج وصف الحيوان وتشبيهه بالطير ولكن الحيوان هذه المرة هو الفرس وليس الناقة، فهو يعقد مقارنة بين الفرس في سرعته والعقاب الطائر في قوته، وقدْ ضمَّن اللَّوحة الفنية صورة الثعلب، فالمشهد بحد ذاته يرسم صورة بديعة: [مجزوء البسيط]

فـــذاكَ عصـــرٌ وقـــدْ أراني تَحمِلُنـــي نهـــدَةٌ ســـرحوبُ
مُضـــبَّرٌ خلقُهـــا تضـــبيرًا ينشـــقُّ عـــن وجههـــا الســـبيبُ
زيتيـــةٌ نـــائِمٌ عروقُهـــا ولـــيِّنٌ أســـرُها رطيـــبُ
كأنَّهـــا لِقـــوةٌ طلـــوبُ تَخِـــرُّ في وكرِهـــا القلـــوبُ
باتـــتْ علـــى إربٍ عَـــذُوبًا كأنهـــا شـــيخةٌ رقُـــوبُ[2]

في هذه المعلّقة «حاك عبيد بن الأبرص صورتين كبيرتين؛ إحداها (للناقة) وأخرى (للفرس) متوسلًا بتشبيهه بطائر، وأخرى بحيوان ليرصد طبيعة الصراع والبيئة الجاهلية وتداعياتها[3].

الأطلال

جاء في لسان العرب لابن منظور أن الطلل «ما شَخَصَ من آثار الدِّيار، والرَّسمَ ما كان لاصقًا بالأرض، قيل: طلل كُلِّ شيءٍ شخصه، وجمع كلِّ ذلك أطلالٌ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص327.
(2) نفسه، ص332.
(3) بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص600.

وطلول»[1].

من خلال التعريف السابق فإن الأطلال التي توقَّف عندها كثير من الشعراء، إنما هي بقايا وآثار المنازل التي كان يقطنها أهلها قبل الرحيل عنها، وكانت تلك المنازل قد ضمَّت في الماضي شخوصًا بأعينهم تربطهم علاقات بالشعراء، وكانت لهم ذكريات حميمية هنالك، وأكثر تلك الذكريات ما كان مرتبطًا بالنساء، سواء كانت حبيبات أو زوجات أو غير ذلك، وبعد مرور السنين أصبحت تلك الأطلال مصادر للشعراء لأنها كانت تحرك مشاعرهم، فيزداد حنينهم لذلك الماضي، فيترجمون تلك المشاعر شعرًا يسيل على ألسنتهم، فمعظم تلك المعلّقات كان استهلالها قائمًا «على الأطلال والبكاء على الديار، والاستطراد إلى وصفها، وجعلوا من ذلك شبه قاعدة فنية، لا يخرجون عليها إلا في أحوال نادرة»[2] مثل حالة عمرو بن كلثوم الذي اختلف عن بقية الشعراء في معلقته، حيث آثر أنْ يكون استهلاله خمريًّا بمقتضى الحدث الدرامي الذي كان يعيشه وقتذاك بعد فتكه بعمرو بن هند ملك الحيرة.

إذا كان للاستهلال قيمة أدبية ومعنوية، فإن قيمته الدرامية الظاهرة أو المخبوءة تمثل مصدرًا رئيسًا من مصادر الدراما للمعلقات على وجه الخصوص والشعر الجاهلي على وجه العموم «فالمطلع الطللي والمقدمة الطللية يكشفان عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان»[3] تلك العلاقة تؤجِّجُ المشاعر، وتستحضر الماضي فتراه العين شاخصًا أمامها وكأنه يحدث الآن، فتلك الذكرى تكون مفعمة بالحيوية

(1) لسان العرب لابن منظور، حرف الطاء، فصل اللام، مادة طلل.

(2) حسن، عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث – دراسة تحليلية.دمشق، 1388هـ – 1968م، ص13.

(3) زواغي، حنان، شعرية المطلع في المعلّقات السبع– دراسة أسلوبية–، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي–مسار الأدب القديم، (دراسة غير مطبوعة) جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي– الجزائر، ص41.

والدراما أي بالصراع النفسي الذي تتنازعه أنفس الشعراء، ومع الذكرى تتحرك قرائحهم فتنتج من الشعر ما يأسر الروح، ويملك الفؤاد، ويخالج النفس، ويحدث كل ذلك بفضل قوة تأثير الطلل مهما كان نوعه على نفسية الشاعر، كبقايا من خيام، أو أثافي تُركتْ على حالها، أو شيء من الأوتاد، أو ربما تكون هنالك صور ذهنية لا يراها إلا الشاعر نفسه، فتتجسد أمامه صورة من يحب ممزوجة بشيء من الأطلال كأغصان شجرة عفى عليها الزمان، أو حتى شيء من الدِمَن، بل وكذلك بعر الأرآم، كما رأينا ذلك عند امرئ القيس: [الطويل]

تَــرى بَعــرَ الأرآمِ في عَرصَــاتِها وقيعانِهــا كأنَّــهُ حَــبُّ فُلفُــلِ[1]

لقد كان الوقوف على الأطلال أحد المحركات الأساسية لأحاسيس الشاعر، حيث تتدفق أبياته الشعرية ومعانيه الحسية من ذلك المصدر الملهم لمعلقته، فكان لذلك المكان أثر لا يحسه إلا مَنْ كابده الحنين إلى ماضي تلك الذكريات، وهنا تصبح الأطلال مفاتيح المعلّقات، وقد تتباين صور الوقوف على الأطلال بين شاعر وآخر، فتزيد المعاني أو تقل وذلك بنسب متفاوتة أيضًا، ونعزو السبب في ذلك إلى الظروف التي تحدو الشاعر في نسج معلقته، ولكن «قد صار عندنا ما يقرب من اليقين أن معاني شعر الوقوف على الأطلال لا تخرج، أو لا تكاد تخرج عما نذكره في هذا التسلسل:

1- ذكر الوقوف على الأطلال.
2- تعيين مكان الديار.
3- التسليم على الديار.
4- تعيين زمن الوقوف على الديار.
5- ذكر مدة فراق الديار.

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص6.

6- سؤال الديار، وتكليمها، واستعجامها عن الجواب.
7- الدعاء للديار بالسُّقيا.
8- وصف الديار ووصف بقاياها.
9- تخريب الديار.
10- الحيوان الذي يألف الديار بعدَ خلائِها من أهلِها.
11- حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار.
12- استعانة الشاعر بأصحابه والمشاركة الوجدانية بينهم وبين الشاعر.
13- ذكر صاحبة الديار والتغزل بها»[1].

إن جُلَّ تلك المعاني واردة عند شعراء المعلّقات، وهذا ما يجعلنا نؤكد بصحة اعتبار الوقوف على الأطلال مصدرًا مهمًّا من مصادر المعلّقات، فهذا المصدر غني جدًّا بالمعاني، زاخر بالصور، وقد اعتمده الشعراء الجاهليون ومَنْ أتى بعدهم، والتسلسل السابق لا يعني وجوب الترتيب في موضوعات المعلّقات ولكن التباين والتقديم والتأخير متروك للشاعر حسب الموضوع الذي يطرقه والجدول التالي يبرز وقوف شعراء المعلّقات على الأطلال، وبذلك استهلوا معلقاتهم، وخوفنا من الإطالة يجعلنا نقدم البيتين الأولين من كل معلقة:

امرؤ القيس [الطويل]

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل　　بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فحوملِ
فتوضِحَ فالمقراةِ لَمْ يعفُ رسمُها　　لما نسجتْها من جنوبٍ وشمألِ

طرفة بن العبد [الطويل]

لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمِدِ　　تلوح كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ

(1) حسن، عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث – دراسة تحليلية: ص21.

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم ... يقولون لا تهلِكْ أسىً وتجلّدِ

زهير بن أبي سلمى [الطويل]

أَمِنْ أمِّ أوفى دِمنةٌ لم تكلّمِ ... بحومانةِ الدرَّاجِ فالمتثلّمِ
ديارٌ لها بالرَّقمتينِ كأنها ... مراجيعُ وشمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ

لبيد بن ربيعة [الكامل]

عَفَتِ الدِّيارُ مَحِلّها فمُقامُها ... بمنىً تأبَّد غولُها فرجامُها
فمدافع الريَّانِ عُرِّي رسمُها ... خَلَقًا كما ضمِنَ الوُحِيُّ سِلامُها

عنترة بنُ شدَّاد [الكامل]

هلْ غادرَ الشعراءُ من مُتردَّمِ ... أمْ هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهُّمِ
يا دار عبلة بالجواءِ تكلَّمي ... وعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي

الحارث بن حلِّزة [الخفيف]

آذنتنا ببينها أسماءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلّ منه الثّواءُ
بعدَ عهدٍ لنا ببرقةِ شمَّا ... ءَ فأدنى ديارِها الخَلْصاءُ

الأعشى [البسيط]

ودِّعْ هريرةَ إنّ الرَّكبَ مرتحِلُ ... وهلْ تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ
غرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها ... تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحلُ

النابغة الذبياني

يا دار ميَّة بالعلياءِ فالسَّندِ ... أقوَتْ وطالَ عليها سالِفُ الأمدِ
وقفتُ فيها أصيلًا كيْ أُسائِلَها ... عَيَّتْ جوابًا وما بالربعِ من أحدِ

عبيد بن الأبرص [**مجزوء البسيط**]

أقفرَ من أهلِه ملحوبُ ... فالقُطَبيَّاتُ فالذَّنُوبُ

فـــــــراكِسٌ فثُعالِبـــــــاتٌ فـــــذاتُ فـــــرقينِ فالقليـــــبُ

تلك هي افتتاحيات المعلّقات العشر باستثناء معلقة عمرو بن كلثوم فلم نأتِ على ذكرها لاختلاف الاستهلال فيها، فقد استهلها بذكر الخمر «تحت نشوة الانتصار والفخر والأنفة، بعدما واجه عمرو بن هند، والخمر هنا ترمز إلى الزهو بالغلبة والنصر»[1] بينما الشعراء الآخرون استهلوا معلقاتهم بالوقوف على الأطلال يقينًا، جازمًا أن الأطلال تمثل مصدرًا رئيسًا لشعراء المعلّقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين ومن جاء بعدهم من الشعراء في مختلف العصور.

بعد هذا التطواف قدمنا في هذا المبحث أربعة مصادر من مصادر الدراما في المعلّقات العشر، ولا يعني هذا أن هذه المصادر هي الوحيدة في هذا الشأن، فقد كان لشعراء الجاهلية «جوانب في نفوسهم يصورونها ويصدرون في أشعارهم عنها، فالجري وراء النساء وشرب الخمر والاستماع إلى الغناء، والانصراف إلى القتال وتعشُّق الحروب، كل أولئك كانت تحرك مشاعر الشعراء وكانت تدفع بهم إلى قول الشعر»[2] ومثل تلك الأمور وغيرها مدعاة لأن تكون مصادر حقيقية للدراما في المعلّقات العشر، فتلك المجموعة التي لم نتوقف عندها فإن السبب في ذلك هو الخوف من الإطالة وقد آثرنا الاقتصار على تلك المصادر الأربعة فقط كنماذج لا أكثر.

بعد سبر أغوار العلاقة بين الأدب والدراما، في الفصل الأول من هذه الدراسة وذلك من خلال (شرح القصائد العشر) بحسب ترتيب أبي زكريا يحيى بن علي

(1) صالح، مخيمر، مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوُّع «المقدمة الطللية أنموذجًا» بحث غير مطبوع، تاريخ النشر 26/ 6/ 2004، المنارة، المجلد13، العدد1، 2006، ص4.

(2) العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص178.

التبريزي، اتضح لنا أن ثمة علاقة قوية تربط بين هذين العنصرين منذ نشأتهما، حتى وإن انبثقتْ الدراما من التراجيديا والكوميديا، اللذين تولَّدا في الأصل من الأدب.

ولم يتوقف كل من الأدب والدراما عند مستوى ثابت، فقد كانت الديناميكية تلازمهما، فلازمهما التطور والتجدد الفكري والفني والتقني، فشقَّ كل منهما طريقه، مؤكِّدينِ أنهما ليسَا نسخة واحدة ولا مكررة، بل لكل واحد منهما شخصيته واستقلاليته على الأقل من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فيمكن أن يكون أحدهما مصدرًا مهمًّا للآخر، كما رأينا ذلك عند تحويل الأفلام السينمائية إلى نصوص أدبية، والعكس صحيح، وذلك عند تحويل الروايات إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية.

ولقد اشترك الأدب الروائي والقصصي بشكل مباشر مع الدراما في الكثير من عناصر البناء الدرامي، على الرغم من الخصوصية التي تميز كل واحد منهما عن الآخر.

***

الفصل الثاني

القصص الدرامية والصُّور البصرية في المعلّقات

المبحث الأول: الاستهلال بين الدراما والسَّرد

المبحث الثاني: الشَّخصيات الدرامية الرئيسة

المبحث الثالث: الحوار الدرامي

المبحث الرابع: المُكمِّلات الدراميَّة

المبحث الأوَّل

الاستهلال بين الدراما والسَّرد

لم يترك دارسو الشعر الجاهلي الاستهلال دون أن يولوه جل اهتمامهم وعنايتهم، لأن الاستهلال هو الباب الأول للولوج إلى عالم القصيدة الجاهلية، بل هو عنوانها ومفتاحها الذي يتم به سبر أغوار القصيدة العربية، والاستهلال في معناه الموجز والبسيط هو حسن الابتداء، وقد قال أهل البيان: «من البلاغة حسن الابتداء، ويسمى براعة المطلع وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقها وأحسنها، نظمًا وسبكًا، وأصحها مبنىً، وأوضحها معنىً، وأخلاها من الحشو والركة والتعقيد، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب»[1] وكأن الاستهلال بمثابة سلاح الشاعر المحفز الذي يرغم به قارئ القصيدة على البقاء في جوها وعالمها، فكان لا بد من إجادته «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة على ما بعدها»[2]، فحسن الاستهلال وبراعته هو أول شيء يجذب القارئ إلى القصيدة، وربما يتمثل ذلك في صورة بديعية أو مفردة فريدة، أو تركيب لغوي غريب، أو لفظ ذي معنى عجيب، أو أي صورة أخرى من صور الفصاحة والبلاغة والبيان، يتركز ذلك كله مجتمعًا أو مفردًا في أول صدر بيت شعري من القصيدة أو المعلّقة، كما حدث عند امرئ القيس عندما استهل معلقته بقوله: [الطويل]

(1) المدني، علي بن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ج1، ص34.

(2) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3، ص109.

«قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل»[1]

فهذا المطلع أو الاستفتاح توقف عنده الأدباء والنقاد وقفات طويلة جدًّا «وهو الذي قيل عند سماعه للمنشد: حسبك فإن قائل هذا الكلام أشعر الناس، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت، ولم يستنشد العجز شغلًا بحسن الصدر عنه»[2]، فهذا الاستهلال العجيب ملأ الدنيا وشغل الناس، ولكن بعضهم رأى أن «ابتداء امرئ القيس على تقدمه وكثرة معاني ابتداءاته متفاوت القسمين جدًّا، لأن صدر البيت جمع بين عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكثرة المعاني بالنسبة إلى العجز ما لم يجمع العجز، فإن ألفاظ العجز غريبة بالنسبة إلى ألفاظ الصدر، والعجز أقل معانيَ من الصدر»[3] إذ يقول في العجز: [الطويل]

«بسقط اللِّوى بين الدَّخول فحوملِ»[4]

وإنْ قيل ما قيل في عجز البيت الأول من معلقة امرئ القيس من التقصير فإن جمال الصدر شغل النقاد عن تقصير العجز، فقد أدى ذلك الاستهلال ببراعة الشاعر الحصيف أن يملك قلوب متذوقي الشعر وأرباب الصنعة وأهل النقد والأدب.

واعتاد الشاعر العربي القديم أن يصدر شعره في الزمن الجاهلي بالوقوف على الأطلال، متخذًا هذا الشكل في بناء قصيدته العصماء نوعًا من العرف أو التقليد، فأصبح هذا النمط من الاستهلال ديدن الشاعر في ذلك الزمان، وسار عليه معظم الشعراء فنهجوا النهج ذاته في قرضهم الشعر، وفي هذا يقول ابن قتيبة(ت/ 276)[5] في

(1) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص7.

(2) المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: د.حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص170.

(3) نفسه، ص169.

(4) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص7.

(5) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، أصله من مرو الروذ أو من بلاد الترك، ولد في

كتابه الشعر والشعراء: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها»[1] إلا أن الشَّاعر عمرو بن كلثوم شذَّ في معلقته عن القاعدة الطللية مقدِّمًا أُسلوبًا جديدًا للاستهلال لم يسبقه إليه أحد من قبل، فجعل معلقته خمرية المطلع، فاستفتح شعره بذكر الخمر، وهو «بدء غير معهود في الشعر الجاهلي بعامة، وفي مطولاته بخاصة»[2] فقال في مستهل معلَّقته: [الوافر]

آلا هُبِّي بصحنِك فاصبحينا ولا تبقي خمورَ الأندرينا[3]

وينبغي في هذا المبحث الوقوف على الاستهلال في المعلّقات العشر من المنظور الدرامي، «لا سيما أن (للدراما) دوائر للتأثير أوسع من دائرة القراءة للكتب والمقالات، وتأثيرًا أفعل لدى المشاهدين لها- بحكم تعدُّدِ أدوات التأثير فيها، وبحكم نفاذ الأسلوب الفني»[4] فهل تندرج مطالع المعلّقات واستفتاحاتها إلى الدراما بما فيها من عناصر أساسية وفرعية تمَّتْ الإشارة إليها في الفصل الأول من هذه الدراسة، لا سيما أن الدراما استقلَّتْ «بالمنحى القصصي والأداء المسرحي بنمو وتصعيد وتماسك وتوتر ومحاكاة الفعل، وعُرفتْ أدبًا متكاملًا متطورًا يبحث

الكوفة سنة213هـ(828م)، ونشأ في بغداد وأخذ عن علمائها التفسير والحديث واللغة والنحو والأدب والتاريخ/ (تاريخ الأدب العربي ج2..د.عمر فروُّخ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط5، 1987، ص329.

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ج1، دار الثقافة بيروت – لبنان، ص20.

(2) شلبي، سعد إسماعيل، الأصول الفنية للشعر الجاهلي: مكتبة غريب، مصر-القاهرة، 1982، ص132.

(3) الزوزني، الحسين بن أحمد: شرح المعلّقات السبع، سبق ذكره، ص118.

(4) عمارة، محمد، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، سبق ذكره، ص19.

عن قدرات فذَّة»[1] وتلك القدرات هي براعة الاستهلال، وسرعة الوصول إلى المتلقي، وأسره ومشاعره منذ اللحظة الأولى، فما عادت الدراما- بشتى أنواعها- تلك التي تتطلب الأريحية التامة في طريقة عرضها وتقديمها، وما عادت تحتمل التمهيد الطويل الممل الذي يفضي في النهاية إلى أنْ تخسر جمهورها ومتابعيها، وتخسر كذلك أهدافها.

«إن الفن السينمائي هو الفن الأقدم بالنسبة للتلفزيون، والأقدم بالنسبة للراديو، وإذا كانت السينما أقدم وأغنى، وتتوافر لها إمكانيات واسعة ومجالات عديدة مع توافر تكنولوجيا متقدمة في التصوير والمؤثرات الحركية والصوت والإخراج وغير ذلك، فقد دخل التلفزيون ميدان المنافسة، بل لقد أصبح التلفزيون منافسًا خطيرًا للسينما»[2] فهذا الجهاز العبقري الذي فرض نفسه فرضًا على البشرية بعد أقل من مائة عام من اختراعه، أثبت للجميع أنه لا يمكن الاستغناء عنه بسبب الخدمات الجليلة التي يقدمها للبشرية، فتنوعت رسائله بين الإخبار والتعليم والتثقيف والإعلان والترفيه، فلم «يسبق لأيّ وسيلة جماهيرية أنْ أثبتت قدرة فائقة في جذب الانتباه وإثارة الاهتمام كما هي الحال مع التلفزيون»[3]، ولم يعدْ التلفزيون هو ذلك الجهاز السلكي الذي يقبع في الدار أو في أي مكان دون تحريك، بل أضحت الهواتف النقالة الذكية قادرة على الارتباط بكافة القنوات التلفزيونية الفضائية، فمحطات تلفزيونية بأكملها أصبحت في الهاتف الصغير الذي تحمله معك أينما ذهبت، وباتت مشاهدة الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية أسهل من أي

(1) الخياط، جلال رضا: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، 1983، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (304)، ص11.

(2) شكري، عبد المجيد: الدراما التلفزيونية، فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2009، ص42.

(3) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون: ص29.

شيء آخر، فمع تطور هذه الصناعة كان لا بد للدراما أن تتطور هي الأخرى، فالجهاز الذي يحمله المشاهد معه أينما حل وارتحل يحوي على أقل تقدير أكثر من ألفيْ محطة فضائية تلفزيونية، فأصبح العالم لديه متحولًا ومتغيرًا ومتبدلًا بضغطة زر واحدة لا تكلفه شيئًا، ولكي تفرض الدراما نفسها على متلقيها كان لا بد من دراسة براعة الاستهلال دراسة فائقة دقيقة، فهذه البراعة التي تحدثنا عنها في الشِّعر كان يقوم بها في المعلّقات شخصٌ واحدٌ فقط وهو الشاعر، فرأينا كيف استطاع امرؤ القيس أنْ يفرض نفسه بحسن استهلاله على النقاد القدامى والمحدثين، بل وعلى جميع متذوقي الشعر، حتى وإن ظهر هنالك بعض من يعارض جماليات مطلعه في معلقته الشهيرة، لكن براعة الاستهلال في العمل التلفزيوني والسينمائي تختلف جذريًّا عن مثيلتها في الشعر، فالعمل التلفزيوني والسينمائي هو عمل جماعي بامتياز ولا يقوم على الفردية مطلقًا، إذ إن هناك مؤلفًا يكتب نصًّا يتوافق وطبيعة العمل التلفزيوني فهذا النص يختلف عن بقية النصوص الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة بأنواعها والمقالة وغير ذلك من الأصناف الأدبية، وهناك مخرج مبدع بارع يتحمل عبء العمل الفني فهو المسؤول الرئيس عن براعة الاستهلال في فيلمه أو مسلسله، ولا ننسى أيضًا الممثل الذي يضع قضية براعة الاستهلال أمام عينيه أثناء تأديته أحد الأدوار الدرامية، لا سيما ذلك الممثل الذي سيظهر في المشاهد الأولى من الفيلم أو المسلسل، لأن هذه المسألة لا تقوم على جماليات العمل وحده من حيث الشكل أو المضمون، بل قد تسعى إلى تحقيق هدف ما – تم تحديده مسبقًا– حسب نوعية الدراما المقدمة، فإن «ما يميز الدراما البريختية[1] مثلًا عن الدراما الأرسطية»[1] أو

(1) نسبة إلى برتولت بريشت، بـ(الألمانية: Bertolt Brecht) وتكتب أيضًا بريخت، (ولد في أوجسبورج في 10 فبراير 1898 – مات في برلين في 14 أوغسطس 1956) هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين.كما أنه من الشعراء البارزين..(ويكيبيديا)

العبثية هو الهدف، أي تصور كل تيار لوظيفة الدراما، وقد يؤدي تصور تيار جديد لوظيفة الدراما إلى إعادة تعريف عناصر الدراما كما طرحناها، ولكن المفهوم لا يتغير»[2] ومن هنا كان المشاهد هو أسمى أهداف الدراما، حيث تسعى إلى جذبه منذ الوهلة الأولى لتحقيق غاياتها، إذ لا قيمة تحسب للعمل الدرامي إذا لم يحقق أولًا وأخيرًا أعلى نسبة مشاهدة، فلو لم يستطع طاقم العمل الدرامي أن يقوم بهذه المهمة لانتقل المشاهد من تلك المحطة إلى أُخرى «وإذا كان التلفزيون يرتبط بالجماهير التي يتوجه إليها، فإن موضوعات التمثيلية التلفزيونية ينبغي أن تعبر عن حياة الجماهير ومشكلاتهم، لما تتميز به من قدرة على جذب المشاهد»[3] وليس ذلك دائمًا، فالدراما تعود كثيرًا إلى التاريخ الذي يعتبر مادة دسمة للتلفزيون والسينما والمسرح.

إذن تأتي أهمية براعة الاستهلال في العمل الفني التلفزيوني أو السينمائي من أجل كسب الجماهير، ولهذه المسألة حسابات معقدة ومتعددة قد تكون تجارية وقد تكون سياسية أو غير هذا وذاك، بينما الشاعر العربي قديمًا لا سيما- في العصر

(1) رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير وهو أن يندمج المشاهد كليًّا في العمل المسرحي والتالي تثار لديه عاطفتي الخوف والشفقة ومن ثم التطهير منها، أما بريخت فقد رفض هذا المفهوم رفضًا قاطعًا واعتبر أن المسرحي الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إذهاب عقل المشاهد وحصره داخل أحداث العمل المسرحي من دون أن يكون لعقله أي دور في مناقشة الاحداث وتحليلها، أما المسرح الملحمي عند بريخت فيعتمد اعتمادًا كليًّا على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل ما يحدث وبالتالي مناقشة مشاكله وتغيرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس..(انظر الموقع الإلكتروني دنيا الوطن https://pulpit.alwatanvoice.com/ ، مقال المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت بقلم: أ.نادر ظاهر، تاريخ النشر 7/ 8/ 2012م.

(2) صليحة، نهاد: المسرح بين النص والعرض، مهرجان القراءة للجميع99، مكتبة الأسرة، المشرف العام د.سمير سرحان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص27.

(3) علي، سامية أحمد: أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون، سبق ذكره، ص187.

الجاهلي – قد لا يعنيه كسب أي نوع من الجماهير، إلا إذا أراد التكسب بشعره فقط، بحيث ينال حظوة عند من يمدحه من الخلفاء أو الأمراء ومن على شاكلتهم، مثلما افتتح النابغة الذبياني باب التكسُّب بالشعر حيث قيل عنه إنه أوَّل المتكسِّبين بشعره «فمدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادرًا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسَّب مالًا جسيمًا»[1] أما الفخر والذود عن القبيلة كما يقول عنترة: [الطويل]

تداعى بنو عبسٍ بكُلِّ مهنَّدٍ حسامٍ يزيل الهامَ والصفُ جانحُ
تركنا ضرارًا بين عانٍ مكبَّلٍ وبين قتيلٍ غابَ عنه النوائحُ[2]

فهذان البيتان نابعان في الأصل من مسؤولية الشاعر الاجتماعية تجاه مجتمعه، ولا يهدف من ذلك أنْ يكوِّن له جماهير ترفع من قدره كشاعر، ولذلك يفترض أنْ يكون «الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور(علاقة معينة) بينه وبين مجتمعه، وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أي ظاهرة بعزلها عن مجالها»[3]، وأقرب مثال إلى ذلك ما قاله عمرو بن كلثوم في معلَّقته: [الوافر]

إذا بلغَ الفطامَ لنا صبيٌّ تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا[4]

(1) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع بيروت – لبنان، ط5، 1401هـ/ 1981م، ص80.

(2) القرشي، حسن عبد الله، فارس بني عبس: دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط3، 1983، ص127.

(3) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملي بإشراف د.يوسف مراد، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص119.

(4) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص135.

إن الوقفة التأملية الأُولى لمطالع المعلّقات العشر تجعلنا نمعن النظر جيدًا في افتتاح تلك القصائد، لتتبين المطالع الدرامية التي يمكن أن تكون الدراما فيها واضحة صريحة بينة، أو تلك التي تنطوي على الدراما المخبوءة فيها أو التي تخلو منها تمامًا، فعند تأملنا لتلك المطالع سيتبين لنا اهتمام الشعراء بالمطالع اهتمامًا بالغًا، كما اعتنوا «بالأطلال عناية فائقة، فقد حددوا مواقعها تحديدًا دقيقًا، كأنما يرسمونها على الورق»[1] ليس هذا وحسب، بل إن معظم شعراء المعلّقات وظفوا في مطالع معلقاتهم أو في الأبيات الأولى منها على وجه التحديد الفعل (وقف) أو أحد اشتقاقاته وتصريفاته للتعبير عن وقوفهم الصريح على الأطلال، فقد قال امرؤ القيس: (قفا نبكِ من ذكرى..) أما طرفة فقد قال: (وقوفًا بها صحبي..)، ويقول زهير بن أبي سلمى: (وقوفًا بها من بعدِ عشرين حجَّةً)، ويقول لبيد بن ربيعة: (فوقفت أسألُها..)وكذلك عمرو بن كلثوم استعمل ذات الفعل ولكنْ بصيغة الأمر هذه المرة فقال: (قفي قبل التفرُّقِ يا ظعينا)، أما عنترة بن شداد فيقول: (فوقفتُ فيها ناقتي....)، وأخيرًا يأتي النابغة الذبياني ليستعمل الفعل (وقف) في معلقته هو أيضًا فيقول: (وقفتُ فيها أصيلًا...)، ولمْ يستعمل كل من الحارث بن حلِّزة والأعشى وعبيد بن الأبرص الفعل (وقف) أو ما يشتق منه في مطلع معلقة كل منهم.

وذلك الفعل قد لا يعبر بشكل أو بآخر عن الدراما لأنه يحمل معنى الثبات والجمود، بينما الدراما تتطلب الحركة الدؤوبة، ويبقى السؤال التالي قائمًا، أَعَنِي الشعراء بالدراما عن قصد في مطالع معلقاتهم، أم جاءت بمحض الصدفة؟

قبل كل شيء لنستعرض تلك المطالع وشعراءها حسبما جاء ترتيبها عند الإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي في كتابه شرح القصائد العشر، فهذا أولا امرؤ القيس استهل معلقته بقوله: [الطويل]

(1) عبد الواحد، سعيدة علي، بنية القصيدة الجاهلية، إشراف د.عبدالرحمن عطا المنان، جامعة أم درمان الإسلامية،، كلية الدراسات العليا، 2006-2007 ص11.

قفا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فحوملِ[1]

وافتتح طرفة بن العبد معلَّقته بذكر محبوبته خولة، فقال: [الطويل]

لخولــةَ أطــلالٌ ببُرقــةَ ثهمــدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ[2]

ويختلف عجُزُ مطلع معلقة طرفة بن العبد عند ابن الأنباري كما جاء في الكتاب الذي حققه وقدم له عبدالسلام هارون شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات بقوله: [الطويل]

ظلِلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغدِ[3]

ثم يطالعنا زهير بن أبي سلمى بمطلع معلقته التي يقول فيها هو الآخر: [الطويل]

أمِــنْ أمِّ أوفى دِمنــةٌ لــم تكلّــمِ بحومانةِ الدرَّاجِ فالمُتــثلّــمِ[4]

ويستهل لبيد بن ربيعة العامري معلقته بقوله: [الكامل]

عَفَــتِ الــدِّيار محَلّهــا فمُقامُهــا بمنــىً تأبّــدَ غولُهــا فرجامُهــا[5]

ثم يأتي عنترة بن شداد ليفتتح معلقته فيقول: [الكامل]

هــلْ غــادرَ الشــعراء مــن مــتردَّمِ أمْ هــلْ عرفــتَ الــدارَ بعــد تَــوَهُّمِ[6]

ويفتتح عمرو بن كلثوم معلقته بقوله هو الآخر: [الوافر]

ألا هُبِّــي بصــحنِكِ فاصــبحينا ولا تُبقي خمــــورَ الأندرينا[7]

أما الحارث بن حلِّزة البكريّ يفتتح معلقته بقوله: [الخفيف]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص3.
(2) نفسه، ص55.
(3) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص132.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص102.
(5) نفسه، ص129.
(6) نفسه، ص177.
(7) نفسه، ص217.

آذنتنـــا بـبَيْـنِـــها أسمـــاءُ رُبَّ ثـاوٍ يُمـــلّ منـه الثّـــواءُ[1]

يقول أبو بصير، ميمون بن قيس الشهير بالأعشى الكبير، مفتتحًا معلقته بقوله: [البسيط]

ودِّعْ هُريـرةَ إنّ الرَّكـبَ مرتحِـلُ وهـلْ تطيـقُ وداعًـا أيهـا الرَّجـلُ[2]

وفي المعلّقة التاسعة قال النابغة الذبيانيّ، وكنيته أبو ثمامة وأبو أُمامة، وهما ابنتاه: [البسيط]

يـــا دارَ ميَّـــةَ بالعليـــاءِ فالسَّـــندِ أقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأمدِ[3]

أما المعلّقة العاشرة الأخيرة وصاحبها عبيد بن الأبرص يقول في مطلعها: [مجزوء البسيط]

أقفـــرَ مـــن أهلِـــهِ ملحُـــوبُ فالقُـطّـبيَّـــــاتُ فالذّنُـــــوبُ[4]

تبدو معظم مطالع المعلّقات متشابهة إلى حد ما، وكأن الشعراء يقلد بعضهم الآخر، أو كأن ذلك عُرف ونهج سار عليه الجميع فأخذ يحاكي بعضهم بعضًا، والتشابه المقصود هنا هو من حيث الموضوعات ومن حيث العرض، فالموضوعات التي تناولتها معظم المعلّقات إن لم تكن جميعها «الوقوف على الأطلال، وتذكر الأحبة والحنين لهم، وتذكر الأيام التي خلت وتلك اللحظات السعيدة التي قضاها في هذه الديار مع الأحبة، والدعاء لهذه الأطلال بالسقيا وغير ذلك من عناصر المقدمات الطللية»[5] إلا عمرو بن كلثوم الذي شذ عن تلك القاعدة

(1) نفسه، ص251

(2) نفسه، ص288.

(3) نفسه، ص308.

(4) نفسه، ص324.

(5) زواغي، حنان: شعرية المطلع في المعلّقات السبع- دراسة أسلوبية- رسالة ماجستير غير مطبوعة، إشراف د.رزيقة طاوطاو، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي – الجمهورية

أو ربما يصح أن نقول إنه امتاز بمقدمته الخمرية على بقية الشعراء، ولا يعلم إنْ كان قد تعمد ذلك أم لا، أمْ أن المقام الذي كان فيه، وهو تعاطيه الخمر جعل مطلعه خمريًّا، فكما يقال لكل مقام مقال.

إنَّ النظرة الفنية الدرامية لمطالع المعلّقات العشر انطوت جلها على مشاهد درامية ظاهرة ومخبوءة أحيانًا، وهي التي حركتْ مشاعر الشعراء حتى تفجرت ينابيع قرائحهم بها، إذ إن مكونات الدراما الأساسية تضمنتها تلك المطالع، فالشخصيات الدرامية نابضة بالحياة فيها وإن كانت مخبوءة هي الأخرى في أحيان كثيرة، فمن تلك الشخصيات الحاضرة شخصية الشاعر نفسه- ولسوف نأتي على ذكر الشخصيات الدرامية الأساسية التي تنطوي عليها المعلّقات مفصلة، ونعرف بها من خلال المبحث القادم- فنرى أن كل تلك المطالع جاءت على ألسنة أصحاب المعلّقات العشر أنفسهم.

وأيضًا نرى تحقق عنصريْ الزمان والمكان للمطالع، واحتفظ بعض الشعراء في ذاكرتهم بعنصري الحدث الدرامي والحبكة الدرامية، وحتى لا يساء الفهم من قبل القارئ فإن حديثنا في هذا المبحث هو عن مطالع المعلّقات فقط وليس عن المعلّقات كلها.

في المبحث الثالث من الفصل الثالث من هذه الدراسة سنتحدث عن الأماكن الواردة في مطالع المعلّقات وغيرها، وسنذكر أهميتها بالنسبة للشاعر أو لمن يحب، فيما إذا عرفنا أن كل شاعر شبَّبَ بفتاته التي يعشق، وسنحاول قدر الإمكان تحديد مواقعها اليوم حسبما وردت في المعلّقات بما يخدم العملية الدرامية المشهدية التلفزيونية والسينمائية فيما إذا كان هنالك مَنْ يريد التصدي لتصوير أحداث المعلّقات في مواقعها الأصلية.

الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ص26

ويبقى السؤال التالي مفتوحًا للدراسة والمعرفة، ما الذي سوَّغ للشعراء أن يفتتحوا معلقاتهم بتلك المطالع؟

إنَّ إجابة هذا السؤال ستكون متباينة بين النقاد والمشتغلين في الحقل الأدبي، لأنه لم تصلنا معلومات واضحة ومؤكدة من العصر الجاهلي عن ذلك، لكننا نبقى في دائرة البحث عن إجابات يقبلها العقل والمنطق، فمما لا مراء فيه أن كل شاعر من أولئك الشعراء قدْ وظف ملكته الشعرية وموهبته الثرية في استدرار الماضي واسترداده، فما مرَّ بباله من الأحداث إنما هو أحداث درامية مُحرِّكة، حرَّكتْ مخيلته الفذّة، وتجسدت تلك الأحداث في ذاكرته، حتى صاغها شعرًا، وبقيت كأنها صور ماثلة تراها العين ويستشعرها الفؤاد بشخوصها ومواقفها وأزمنتها حتى وإن لم يعبر عنها صراحة، بلْ لمَّحَ إليها تلميحًا، وذلك التلميح هو الذي بلور تلك المشاهد الافتتاحية.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة امرئ القيس

جاء في تعريف نسبه عند الإمام التبريزي بأنه «امرؤ القيس بن حُجْر بن الحارث»[1] ونقلًا عن كتاب شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائها لأحمد بن الأمين الشنقيطي أنه «امرؤ القيس بن حُجُر(ضم الحاء والجيم وليس بهذا الضبط غيره) بن الحارث بن عمر بن حُجر آكل المرار بن عمرو بن معاوية بن ثور بن مرتع، هكذا نسبه الأصمعي وزاد الحارث بين معاوية وثور وقال إن ثورًا هو كنده، وهكذا ساق نسبه ابن حبيب»[2] وهنالك اختلافات كثيرة في اسم امرئ القيس ونسبه، وليس هذا مقام الخوض فيها «ويكنى امرؤ القيس بأبي وهب، وكان يقال له الملك

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص2.

(2) الشنقيطي، أحمد بن الأمين، شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائِها: دار الكتاب العربي، 1988، ص13.

الضليل، وقيل له ذا القروح لقولِه: [الطويل]

وبُـدّلت قرحًـا داميًـا بعـدَ صـحةٍ لعــل منايانــا تحــوَّلنَ أبؤســا[1]

وامرؤ القيس هو أصغر أبناء الملك حُجر بن الحارث ملك بني أسد الذي مات بيد قومه بعدما ضاقوا به ذرعًا وبحكمه المستبد بهم.

وعن معلقته الشهيرة يقول عمر فروخ في كتابه تاريخ الأدب العربي: «نظم امرؤ القيس معلقته ليذكر حبه لابنة عمه وليذكر يوم دارة جلجل»[2] وقد استهلها بقولِه: [الطويل]

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسقطِ اللَّوى بينَ الدَّخولِ فحوملِ[3]

جاء في شرح التبريزي في فعل الأمر (قفا) الذي صدَّر به امرؤ القيس معلقته أن فيه «ثلاثة أقوال، أحدها أن يكون خاطب رفيقين له، والثاني أنْ يكون خاطب رفيقًا واحدًا، لأن العرب تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، قال الله تبارك وتعالى مخاطبًا لمالك «أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ»(ق/ 24) وقال الشاعر: [الطويل]

«فإنْ تزجُرَاني يا ابنَ عفّانَ أنزجِرْ وإنْ ترعيـاني أحـمِ عَرْضًـا ممنَّعـا

أبيـتُ علـى بـاب القـوافي كأنمـا أُصادي بها سربًا من الوحش نُزَّعـا»[4]

أما القول الثالث الذي أورده التبريزي في فعل الأمر (قفا) فقد «أرادَ قفَنْ بالنون، فأبدلَ الألف منه النون وأجرى الوصلَ مجرى الوقف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف»[5].

وأكثر من شرح وحلل معلقة امرئ القيس يرجحون القول الثاني فهم يرون أن الشَّاعر خاطب الواحد خطاب الاثنين، وإنما فعلت العرب ذلك لأن الرجلَ يكون أدنى أعوانه اثنين، راعي إبله، وراعي غنمه، ومثل التبريزي فعل أبو بكر الأنباري في

(1) نفسه، ص13.

(2) فروُّخ، عمر، تاريخ الأدب العربي: ج1، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط5، 1987، ص117.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص3.

(4) نفسه، ص3.

(5) نفسه، ص4.

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ومثلهما قال الإمام أبو عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني في كتابه شرح المعلّقات السبع، وجرى مجرى الثلاثة أحمد بن الأمين الشنقيطي في كتابه شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، وأيًا كان الأمر فإنَّ امرأ القيس قد خاطب أحدًا ما كان يسير معه في رحلته تلك سواء كان حقيقة أمْ تخيُّلًا- وهذا مما لا يختلف عليه أحد- سواء كان شخصًا واحدًا أو أنهما كانا اثنين أو أكثر من ذلك، فالفعل (قفا) إنْ دل على اثنين، ولنا في هذا الشأن رأي لا يخلو من الصواب لربما كان الخطاب موجهًا لرجل يصحبه ودابته- ناقة كانت أو فرسًا أو غير ذلك من الدواب- فخاطب غير العاقل خطاب العاقل، طالبًا منهما التوقف عن السير، ومخاطبة غير العاقل كثيرة في الشعر العربي وذلك النوع من الخطاب كائن حتى مع الجمادات، وأقرب مثال على ذلك قول المجنون قيس بن الملوح[1] وهو يجري حوارًا جميلًا بينه وبين جبل الثوبان كما ورد ذلك في ديوانه ما نصُّه: «قال موسى بن جعفر: خرج المجنون لمَّا أصابه ما أصابه حتى أتى الشام فسأل عن أرضِ بني عامر فقيل وأين أنت من أرض بني عامر؟ عليك بنجم كذا، فرجع أرض بني عامر ووقف عند جبل يقال له ثوبان فقال: [الطويل]

«وَأَجهَشتُ للثوبانِ حينَ رَأَيتُهُ ... وَهَلّلَ لِلرَحمَنِ حينَ رَآني
وَأَذرَيتُ دَمعَ العَينِ لَمّا رَأَيتُهُ ... وَنادى بِأَعلى صَوتِهِ وَدَعاني
فَقُلتُ لَهُ أَينَ الَّذينَ عَهِدتُهُم ... حَوالَيكَ في خِصبٍ وَطيبِ زَمانِ
فَقالَ مَضَوا وَاِستودَعوني بِلادَهُم ... وَمَن ذا الَّذي يَبقى مَعَ الحَدَثانِ»[2]

(1) قيس بن الملوح بن مزاحم من بني كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وقال بعض الرواة إنَّ مجنون ليلى لم يكن مجنونًا، ولكن كانت به لوثة، وأنه خُولِطَ في عقله لمَّا اشتدَّ هيامه بليلى.(انظر تاريخ الأدب العربي، ج1، الأدب القديم، د.عمر فروخ، ص437)

(2) ديوان قيس بن الملوَّح، رواية أبي بكر الوالبي: دراسة وتعليق يسري عبد الغني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1، 1999، ص64.

عند قراءة المعلّقات العشر قراءة درامية يستوجب معها إعمال الخيال إعمالًا فنيًّا صِرفًا، لكي تكون الصور المتخيلة واضحة في خيال المتلقي، ولتكن على سبيل المثال مخيلة القارئ الفني أشبه ما تكون بكاميرا التصوير وذلك لالتقاط الشخصيات والأحداث بتلك المخيَّلة، وكلمة الخيال هنا «لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات واعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس، إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل، كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص»[1].

وهذا الخيال هو الذي يساعد المتلقي قارئًا كان أو مشاهدًا على تأسيس الحدث الدرامي، ثم تشكيله بجميع أبعاده، والمتأمل في هذه الصورة المشهدية الدرامية الأولى لا البلاغية في قول امرئ القيس(قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ) يرى أن صاحب امرئ القيس قد تقدمه ببضع خطوات فأراد أن يستوقفه هو وناقته حتى لا تكون المسافة بينهما شاسعة واسعة، وقد أحسن امرؤ القيس ذلك الاستهلال، فهو إنْ كان قد خاطب صاحبه فإن ذلك الخطاب سوف يتحول مع الزمان باستعمال ذات الفعل (قف) – وجاء في القصيدة (قِفا) للاثنين– فهو أمر طلبي آخر لكل مَنْ يتصدى إلى قراءة المعلّقة وكأنه يقول لهذا القارئ أوْ ذاك، قفْ لتتأمل معي، والتأمل واسع أيضًا لا يرتبط بزمان معين، لكن المكان حدده البيت الأول من القصيدة بسقط اللوى بين الدخول فحومل، وهي كلُها أسماء مواضع وأماكن «وقد يصح القول إن تحالفا من نوع ما قد ربط بين قوَّتي الزمن من جهة والطبيعة من جهة أخرى ليكوِّنا معا قوة مسلطة على المكان تمارس عليه فعلًا سلبيًّا قمعيًّا، فتغيره من حال إلى حال»[2].

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 1992، ص15.

(2) علي، رباح: البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، بحث غير مطبوع أُعد لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سورية، ص80.

نخلص من ذلك إلى أن الاستهلال الحقيقي عند امرئ القيس لم يكن في الأصل استهلالًا قوليًّا حسبما جاء في مطلع معلقته بقوله (قِفا) إنما كان الاستهلال حسيًّا عاطفيًّا تغلغل إلى وجدانه، إذ إن الصراع الدرامي النفسي قد أخذ منه مأخذه حتى قبل الوصول إلى الأطلال والآثار الشامخة، فثمة أمر محسوس جعله يتوقف عن السير مع صاحبه دون أن يشعر صاحبه بتوقف امرئ القيس عن المشي، فذاك يقتاد ناقته ويسير بها، وكأن بآلة التصوير تطبع خطوات الصاحب على الرمال وهي تدوس على تلك البعرات التي خلفتها الظباء حسبما جاء في قوله: [الطويل]

«تــرى بَعَــرَ الأرآم في عرصــاتِها وقيعانِهــا كأنــهُ حَــبُّ فَلْفُــلِ»[1]

وهنا يكبر الصراع النفسي داخل امرئ القيس، وسيزداد ذلك الصراع مع الوقت، والصراع كما هو معلوم أحد أهم عناصر البناء الدرامي المشار إليها سلفًا، بل هو أساس الدراما، فيطأطئ امرؤ القيس رأسه أرضًا فيحمل بكفه ما تناثر على الرمال البيضاء الناعمة من بعر الأرآم في تلك العرصات، والأرآم والعرصات كما شرحهما ابن الأنباري والزوزني وغيرهما، الأرآم: الظباء البيض، والعرصات: جمع عرصة، وهي الساحة[2] فها هو امرؤ القيس يقلب تلك البعرات في يده ويتأملها وكأنها شيء ثمين للغاية فيقلبها في يده تارة ويشمها تارة أُخرى ويضمها إلى صدره، مسترجعًا في ذاكرته مشاهد كثيرة حدثت له مع الحبيبة التي ذكرها في قلبه بقوله (حبيب) حتى وإنْ ذكَّر اللفظ حسبما قال في مطلع المعلّقة «قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل»، فهو وإنْ نكَّر كلمة حبيب واستعملها بصيغة التذكير لا التأنيث فالمتلقي يعي تمامًا أنما يقصد الشاعر محبوبته والأبيات اللاحقة من المعلّقة تؤكد ذلك، فالاستهلال البصري الدرامي المتخيَّل أسبق من الاستهلال القولي، فالرؤية الدرامية في الاستهلال

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص6.
(2) ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت – لبنان، ص30.

البصري أقوى مما هي في القصيدة نفسها، إذ إن الشعر لا يحيط بكل التفاصيل الدقيقة للمواقف، بل إنه يُجمِلُ معظم المواقف ويختزلها في كلمات، فلا تستطيع الكلمة التعبير عن كل شيء، أما التقنية السينمائية المستعملة في تجسيد مشهد ما فتحاول بشكل كبير نقل معظم ما يمكن أن تراه العين «ومن هنا كلما استطاعت المتخيَّلة أنْ تنفك من إسار الحس، وجدت لها منفذًا على آفاق رحبة من التصوير، لأنها حينئذ ترسم صورًا غير مألوفة تستدعيها الأهواء والرغبات فتجمع بين المتناقضات وتوحد بين المختلفات»[1].

إن التعابير الجسدية في وجه امرئ القيس ستكون ظاهرة من خلال الصورة الدرامية السينمائية المجسَّدة بكل أبعادها، ولكنها مخبوءة في كلمات البيت الأول من المعلّقة، حتى إن دموع عينيَّ الشاعر لتترقرق في محجريهما قبل أن ينطق بما يشعر به، فكل أحاسيس الشاعر مرتسمة على وجهه، وآلة التصوير السينمائية قادرة على نقل ذلك للمتلقي حتى دون أنْ يقول الشاعر استهلاله الحقيقي، وهذا ما يمكن أنْ يتخيله القارئ الفذ أيضًا «وجمهور الدراما ملزم شاء أمْ أبى بالوصول إلى تأويله الخاص الذي قد يكون مختلفًا تمامًا عن تأويل المؤلف»[2].

لقد كانَ استهلال امرئ القيس العاطفي مخبوءًا في قولِه:

«تــرى بعــر الأرآم في عرصــاتها وقيعانهــا كأنــه حــبُّ فلفــلِ»[3]

إن أصغر الأشياء المادية في حياة الشعراء وغيرهم من بني البشر، قد تملك القدرة على التغلغل في النفس، فتستخرج من كوامنها الحسية واللاحسية ذكريات قد طوتها الأيام، وهذا ما فعلته بعرات الأرآم في شاعر بحجم امرئ القيس.

(1) البيطار، هدية جمعة: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص23..

(2) إسلن، مارتن، تشريح الدراما:، ص130.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص6.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة طَرَفة بن العبد

«طرفة لقب، أما اسمه فهو عمرو بن العبد بن سفيان من بني سعد بن مالك بن ضبيعة من بكر بنِ وائل، وأمه وردة بنت عبد العزى من بني ضبيعة بن نزار»[1] هو أحد الشعراء الجاهليين المشهورين، لكنه لم يعمر طويلًا بل مات وهو ابن خمس وعشرين سنة، وقد رثته أخته الخرنق بنت بدر عند وفاته، فقالت: [الطويل]

عددنا له خمسًا وعشرينَ حجَّةً ... فلمَّا توفاها استوى سيدًا ضخما

فُجعنا به لمَّا انتظرنا إيابه ... على خير حين لا وليدًا ولا قحما[2]

معنى هذا أن طرفة قد مات شابًّا «وكان مُقلًّا من الشعر لقصر عمره، ومع إقلاله فإن شعره معوَّل أصحاب اللغة في الاستشهاد به»[3] وربما لو كتب له العيش أكثر من خمس وعشرين سنة لكان قد ملأ الحياة شعرًا لا يقل في جودته ومتانة سبكه عن معلقته التي يقولها فيها ويستهلها استهلالًا دراميًّا [الطويل]

لخولة أطلالٌ ببرقةَ ثهمِدِ ... تلوح كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطِيَّهم ... يقولون لا تهلِك أسىً وتجلَّدِ[4]

لعل أجمل ما في ديوان طرفة بن العبد هي معلقته، فقد افتتحها مستحضرًا طيف حبيبته خولة، ومع استحضار طيف الحبيبة استحضر ذكرياته معها، وهذا نجده كثيرًا عند شعراء المعلّقات والشعراء الجاهليين الآخرين.

وأما من حيث النظرة الدرامية فقد كانت تلك الأطلال هي حكاية البداية بالنسبة

---

(1) فروُّخ، عمر، تاريخ الأدب العربي: ج1، ص135.

(2) ديوان الخرنق بنت بدر، شرح وتحقيق وتعليق يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1990، ص32.

(3) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر – كتاب أدب وتاريخ ولغة: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان – بيروت، 1989ص120.

(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص56.

لطرفة، وفي قوله (لخولة أطلالٌ)، فقد ربط الجمع بالمفرد ربطًا محكمًا وهو ربط السيطرة أو التملك، إذ خولة علم مفرد وهي حبيبة الشاعر، والأطلال جمع طلل وهي تلك الأماكن التي هجرها أهلها وخلت منهم وهي ديار أهل خولة.

وفي هذه الجملة القصيرة من الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر استرجاعات درامية كثيرة، فقد أخذ الشاعر يسترجع تلك الأماكن والأطلال الكثيرة التي كانت ترتادها محبوبته، بل وكأنه ملكها تلك الأطلال، ولم تكن طللًا واحدًا بل أكثر من ذلك، فالاسترجاع السابق يمكن أن تجسده كاميرا التصوير السينمائية في مشهدية درامية رائعة، ثم يأتي دور المونتاج ليقوم بقطعات متوازية، والقطع المتوازي «هو القطع النموذجي للقطات، أو ما يصطلح عليه بالـ(Standard Cut أو الـ Hard Cut) وهي تقنية تقليدية جدًّا في عالم المونتاج، حيث تقوم بكل بساطة على الانتقال من نهاية لقطة معينة إلى بداية لقطة أخرى»[1] حيث تنتقل ذاكرة الشاعر وعينه من طلل إلى آخر، فيمكن أن يبدأ الشاعر وصحبه وقوفهم أمام أحد الأطلال فيتخيل طرفة حبيبته في مشهد قصير وكلما نظر إلى زاوية أخرى يكون انتقاله إلى طلل آخر وذكريات أخرى ومكان جديد في يوم مختلف، ويختلف معه كل شيء، الزمان والملبس والهيئة وكل ذلك، ثم ينظر إلى زاوية أخرى فإذا طيف خولة وقد ارتحلت على هودج يتقاذفها كما تتقاذف مياه البحر سفينة الماء، فإذا بالشاعر بعد أن جال بذاكرته في كل تلك الأمكنة والأزمنة والهيئات المتعددة يلتقط أنفاسه، ويلتفت إلى صحبه الذين ما زالوا يمتطون نياقهم وجمالهم وفي أعينهم نظرات الأسى على حال صاحبهم الذين بينهم الشاعر بقوله: (وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم) وهم يحاولون التخفيف عنه وعن ما أصابه من أسى وألم ويدعونه إلى الصبر: (يقولون لا تهلكْ أسًى وتجلَّدِ) ويمكن أن يكون ذلك الأسى والصبر سببه الأساسي هو ذاته مناسبة

(1) دراسات سينمائية: أهم تقنيات المونتاج التي يجب على كل عشاق السينما معرفتها، الموقع الإلكتروني: أراجيك فن https://www.arageek.com/art

المعلّقة، كما يقول مصطفى الغلاييني في كتابه (رجال المعلّقات العشر): إن «أخاه (معبدًا) كانت له إبل ضلت، فذهب طرفة إلى ابن عمه مالك ورغب إليه أن يعينه في طلبها، فقال له: «فرَّطتَ فيها ثم أقبلتَ تتعب في طلبها»، فهاجت قريحته لذلك وقال معلقته، وفيها يعاتبه على تعنيفه وعذله، ويأسف لأنه لا يقدر على أن يرد عليه ملامته وتعنيفه لمكانته عنده»[1] ثم يسترسل هذا الشاعر في معلقته بموضوعاتها المختلفة «فالقسم الرئيسي في معلقة طرفة هو الشكوى والعتاب وما جره من آراء في الحياة، أما ما تقدم ذلك من غزل، ووقوف على الأطلال، ومن وصف للناقة، فإطار تقليدي، وذكريات تمهيدية، وميدان لإظهار الحذق والبراعة في مجالات التنافس والمباراة»[2] وما كان طرفة وغيره من الشعراء يعلمون أن ذلك الاستهلال الذي يفتتح به شعراء المعلّقات قصائدهم بأنه استهلال درامي لوجود الحدث والشخصية والصراع.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

«هو زهير بن ربيعة بن قرط [3] هذا هو اسمه عند ابن قتيبة في الشعر والشعراء، ثم يعود بعد ذلك ويسميه «زهير بن أبي سُلمى، واسم أبي سُلمى ربيعة بن رياح المزني، من مزينة مُضر»[4].

وينسب الناس زهيرًا إلى مزينة، ومزينة هي بنت كعب بن ربوة وأم عمرو بن أُد إحدى جدات زهير لأبيه، وزهير شاعر مطبوع، يمتاز شعره بالحكمة، ويقول الإمام التبريزي «ليس في العرب سُلمى بضمِّ السين غيره»[5] وتتجلى شخصية زهير الوقورة

(1) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص127.

(2) الفاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل بيروت – لبنان، ط1، 1986، ص231.

(3) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ج1، ص76.

(4) نفسه، ص79.

(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص101.

من خلال أبياته الشعرية، حيث تظهر رزانته وحكمته وحسن تدبيره، وقدرته الفائقة على إدارة الأمور، وإسداء النصح للأخرين بروية وتعقل، ولا سيما من خلال معلقته التي ضمَّنها حكمًا كثيرة تدل على تجربة حياتية كبيرة، وتجسدت من خلالها صور درامية تترآى أمام العيون، وتتحلّق في سمائها الأذهان، وتستشعرها النفوس.

يعد زهير بن أبي سُلمى عند بعض النقاد «أحد الثلاثة المقدمين على سائر شعراء الجاهلية: امرئ القيس وزهير والنابغة، والنقاد مجتمعون على نقل رأي عمر بن الخطاب في زهير: كان لا يعاظل(لا يدخل بعض الكلام في بعض)، وكان يتجنب وحشي الكلام، ولم يمدح أحدًا إلا بما فيه»[1] ولم يكن زهير يتكسب بشعره، ولكنه كان يشتري الأنفس بالكلمة ويحقن الدماء بالحكمة، ويعالج الخلافات ويقرب بين وجهات نظر الخصوم مع حكماء العرب الآخرين قولًا وفعلًا، وانمازتْ معلقته بتكثيف عناصر البناء الدرامي منذ الاستهلال، إذ «يكتسب الاستهلال الشعري قيمته الأولى، من كونه الجسر النصي بين الغياب والحضور[2]» والاستهلال الدرامي حاضر بقوة في معلقته، فلا يمكن للقارئ مغادرة معلقة زهير إذا طرق باب استهلالها، إذ «ترتسم من خلاله القصيدة بصورتها الواقعية بعد أن كان متخيَّلًا»[3] والاستهلال ذاته يمثل صورة سينمائية أو متلفزة من السهولة واليسر الاشتغال عليه من الناحية الفنية بعد تهيئته كنص سينمائي «إذْ يضطلع بعبء نقطة الظهور المطبوع والمسموع للنص الشعري، بعد أن كان غائرًا، ثم يموضعه في بنية تركيبية تؤسس ابتداء حياة نصية شعرية تؤذن بالتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة

(1) فروُّخ، عمر، تاريخ الأدب العربي: ج1، ص195.

(2) شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م، ص76.

(3) نفسه، ص76.

ومن السكون إلى الحركة المفعمة»[1] حيث يصدح الشاعر بكل ما اعتمل في نفسه، وكلّ ما اختبأ في سريرته، يخرج إلى العلن فيؤثر في الآخرين تأثيرًا بينًا، وظهر كل ذلك جليًّا من خلال معلقة زهير، حتى وإن لم يختلف استهلاله عن استهلال بقية الشعراء الآخرين، إذ إن الذي امتاز بالاستهلال هو عمرو بن كلثوم بخمريته، أما الوقوف على الاطلال فحال زهير كالآخرين من الشعراء الفحول، ولكن صوته لم يكن مدويًّا ولا جهوريًّا كصوت عنترة بن شداد في معلقته، ولمْ يكن رومانسيًّا ناعمًا كصوت امرئ القيس، لكنه كان صوتا متزنًا حكيمًا يزن كلماته بالمثقال، وينقي عباراته كما ينقى الذهب من شوائبه، فهو يقول بصوت الحكيم الرزين مستهلًّا معلقته الطويلة الخالدة: [لطويل]

أمِــنْ أمِّ أوفى دِمنــةٌ لــم تكلّــمِ بحومانــة الــدرَّاج فــالمتثلَّمِ[2]

جاء في شرح الإمام التبريزي للبيت السابق أن «الدمنة آثار الناس وما سوَّدوا بالرماد وغيره، فإذا اسودَّ المكان قيل قد دُمن، والدِّمنُ البعر والسرجين»[3] وهذا المعنى هو المراد في هذا البيت، وهنا لا تتجسد أية صورة درامية، حتى وإنْ كان تحديد المكان ظاهرًا بحومانة الدراج فالمتثلَّم، إذ ليس بالضرورة إن وُجِد المكان توجد الدراما، فالمكان بحاجة إلى حدث لخلق تفاعل درامي، ولكيْ نتبين الدراما في استهلال زهير نجدها تأتي بعد حين، أي بعد عدد يسير من الأبيات، فلا بد إذن من دراسة الأبيات الستة الأولى – على أقل تقدير من معلقة زهير بن أبي سلمى– دراسة وافية، حتى تتكون أمامنا صورة مشهدية – للاستهلال– واضحة المعالم، تلك الصورة تذكرنا بالصورة المشهدية الأولى عند امرئ القيس، حيث جددت بعر الأرآم الذكرى لدى ذلك الشاعر، وها هي الأرآم تعود من جديد لأداء دور البطولة في

(1) نفسه، 76.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص101.

(3) نفسه، ص103.

تهييج الشاعر زهير بن أبي سُلمى، فوقعت الأرآم في البيت الثالث من المعلّقة، كما كانت في البيت الثالث أيضًا في معلقة امرئ القيس، وليس ثمة شيء قاد إلى ذلك – في اعتقادنا– سوى الصدفة الطبيعية عند الشاعرين، ولكن الذي لا يدخل في حيِّز الصدفة هو اختيار ذات البطل الذي سنراه يتكرر في معلقات أخرى، بل وقصائد جاهلية كثيرة، لأن هذا الحيوان المستأنس هو أحد أبطال الطبيعة في الأساس عند الإنسان العربي الجاهلي، مثله مثل الناقة والفرس، ولم تكن الأرآم وحدها في تلك الأطلال بل كان هنالك أيضًا البقر العِين وأبناء تلك الظباء البيضاء الجميلة وهن يتبادلن المكان: [الطويل]

بها العِينُ[1] والأرآمُ[2] يمشينَ خِلفةً وأطلاؤُها[3] ينهضنَ من كُلّ مَجْثِمِ[4]

لقد أخذ الشاعر زهير بن أبي سُلمى وصاحبه الذي معه، يرقبان مشهد تلك الحيوانات، فأنستهما بجمالها الأخَّاذ ما جاءا من أجله، وهو التعرف على تلك الأطلال، ولا سيما التعرف على المنزل الذي كانت تأوي فيه أم أوفى، فتمتمت شفتا زهير وعيناه شاخصتان نحو الأطلال والعِين والأرآم، فأخذ يقول: [الطويل]

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجَّةً فلأيًا عرفتُ الدارَ بعدَ توهُّمِ[5]

وهنا تأخذ الذكرى ابن أبي سُلمى فيسترجع حتى يعود به الزمن إلى المكان ذاته قبل عشرين سنة، ومن خلال النظرة السينمائية أو التلفزيونية تتراءى لنا أم أوفى وهي في ريعان شبابها وإلى جانبها زوجها زهير بن أبي سُلمى حيث يبدو لنا في الصورة المشهدية أصغر بعشرين عامًا، وحولهما بعض الظباء الجميلة لأن المكان عامر

(1) العين: أيْ البقر العين، فحذف الموصوف لدلالة الصفة.
(2) الأرآم: جمع رئم وهو الظبي الأبيض الخالص البياض.
(3) الأطلاء: جمع الطلا وهو ولد الظبية والبقرة الوحشية، ويستعار لولد الإنسان.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص104.
(5) نفسه، ص104.

بأهله، وتدب فيه الحياة، ونرى روح الشباب التي تتجسد عند الشاعر وزوجه في ذلك الوقت.

نستطيع القول إن الصورة باتت نمطية ومكررة عند أبي سلمى، حتى على مستوى التصوير السينمائي والخيال الفني «وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها، سعيًا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة»[1]، وتمثلت هذه الرؤية الجديدة على حد تعبير جابر عصفور في الحيرة التي وقع فيها الشاعر وهو يتأمل تلك الأطلال، يشحذ همته، ويعمل عقله، علَّه يدله على بيت أُم أوفى في حومانة الدرَّاج والمتثلَّم ومن بعد ذلك في (الرَّقمتين) «والرّقْمتان: روضتان إحداهما قريب من البصرة، والأُخرى بنَجْدٍ.. وفي (التهذيب): الرَّقْمتانِ روضتان بناحية الضَّمَّانِ؛ وإياهما أَراد زهير بقوله»[2]: [الطويل]

ديارٌ لها بالرّقْمَتَيْنِ، كأنّها مَراجيع وَشْمٍ في نَواشِر مِعْصَمِ[3]

«ورَقْمةُ الوادي: مجتمع مائه فيه.. والرَّقْمةُ: جانب الوادي، وقد يقال للروضة»[4].

وجاء في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري نقلًا عن يعقوب قوله: «بالرَّقمتين معناه بينهما»[5] ونحن بدورنا نميل إلى

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 1992، ص14

(2) لسان العرب، مادة (رقم).

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص103.

(4) لسان العرب، مادة (رقم).

(5) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: تحقيق عبد

هذا المعنى، فلعله الأقرب إلى المنطق والأفضل في التحديد ولا سيما عند التصوير السينمائي للمكان، إلا إذا تم التأكيد أن لتلك المرأة التي يعنيها الشاعر بيتين في كل رقمة بيت، فالشاعر – ولاشك – حاول أن يطلب من العِين والأرآم أنْ تدله على بقايا منزل أم أوفى، وهذا الأمر أدخله في صراع نفسي بينه وبين الأطلال، فلا يستطيع استيضاحها، كما لا يستطيع تأكيد المكان، ولكن الكاميرا السينمائية تستطيع قراءة تقاسيم وجه زهير المعبر بسبب ذلك الصراع النفسي، حيث حاول استنطاق تلك الآثار، فلعل صوت الحبيبة أم أوفى يأتيه من هنا أو هناك لكنها (لم تكلَّمِ) فكيف السبيل للوصول إليها إلا أن يتتبع تلك البهم، فالبهم بالنسبة للشاعر كالأعمى الذي يقود مبصرًا.

إذن فالصورة المشهدية الأولى كانت أسبق أيضًا من اللفظ القولي، لأن الصورة اعتملت في نفس الشاعر، وانصهرت مع أحاسيسه ومشاعره لمجرد رؤيته الحيوانات الأليفة، ولما أحس الشاعر من تلك الأطلال البكم سرى إلى نفسه خيال تنتقل معه وبه آلة التصوير السينمائية إلى مكان آخر وهذا المكان هو الرَّقمتان وقد شرحناهما من قبل، وهنا تتداخل مشاهد الأمكنة في مشهد واحد، بصراع نفسي وحيد، بطله الشاعر وتلك الأطلال.

ولكي نستطيع تجسيد هذا المشهد سينمائيًّا من الواجب قراءة الأبيات الأولى قراءة دقيقة، والتركيز أيضًا على شروح المعلّقة كشرح التبريزي والزوزني وابن الأنباري وغيرهم، فيفيد ذلك الشرح في ترتيب لقطات مشهد الاستهلال، من قبل أن يحل الشاعر زهير بن أبي سلمى وصاحبه إلى تلك الأطلال لا سيما أننا لم نعرف أن الشاعر ما كان بمفرده عندما وصل إلى أطلال منازل أم أوفى، إلا بعد أن قرأنا البيت

السلام هارون، دار المعارف، مصر – القاهرة، 1980م، ط4، ص238.

السادس من المعلّقة حيث يقول:

تبصَّرْ خليلي هلْ ترى من ظعائِنٍ تحمَّلْنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ [1]

إن المعلّقات العشر هي إحدى أهم مصادر الشعر الجاهلي، وكتَّابُ السيناريوهات التلفزيونية والسينمائية يعتمدون عليها اعتمادًا كبيرًا، لأنها ليست مجرد قصائد شعرية فقط، ولكنها تنطوي أيضًا على الحياة الجاهلية بشكل عام، وهذه الحياة هي الأرضية الصلبة التي ينطلق منها كل عمل فني درامي سينمائي أو تلفزيوني.

الاستهلال الدِّرامي في معلَّقة لبيد بن ربيعة العامري

«لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن[2]» ويكنى لبيد بأبي عقيل، وهو من الشعراء المخضرمين، وقد أدرك الإسلام وآخر مَنْ مات من شعراء المعلّقات «ويقال إنه عمَّر مئة وخمسًا وأربعين سنة، وعدَّه ابن سلّام في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية»[3] ولهذا الشاعر المخضرم معلقة تعتبر رابعة المعلّقات حسب ترتيب الإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، وهي من البلاغة بمكان في الوصف، وقد صدَّرها بقوله: [الكامل]

عَفتِ الديارُ محلّها فمُقَامُها بمنىً تأبَّدَ غولُها فرِجامُها[4]

الصورة الطللية عند لبيد صورة تتسم بالنمطية، لأنها تقليد للوقوف على

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص106.
(2) نفسه، ص129.
(3) القرشي، أبو زيد محمد بن الخطَّاب، جمهرة أشعار العرب: حققه وعلَّق عليه د.محمد علي الهاشمي، دار القلم، سورية- دمشق، ط2، 1986، ص347.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص129.

الأطلال، لكنها «تتسم بنسيج معنوي وجمالي يصبغه الشاعر بفطرة الطبيعة البكر، ويعكسه في صوغ ينبض بجودة فنية عالية، ويكسبه انتماءً حيويًّا للبيئة الجاهلية البدوية»[1].

يقف لبيد على الأطلال حاله حال بقية شعراء المعلّقات، والأطلال عنده حتى وإن اختلفت أماكنها وتعددت إلا أن صورتها لا تكاد تختلف في شيء إلا في النزر اليسير.

ولكي نتصور المشهد سينمائيًّا حتى نبرز الدراما وأبعادها إنْ وُجِدتْ، لا بد قبل كل شيء من التعريف على بعض المعاني حتى تكون الصورة السينمائية أكثر وضوحًا، «فالمحِلُّ حيث يحلُّ القوم من الدار، والمقام حيث طال مكثهم فيه[2]»: ومنى: موضعٌ بحمى ضريَّة غير مِنى الحَرَم»[3] أما الغَوْل والرِّجام فقد تعددت فيهما الأقوال، فقيل عنهما إنهما جبلان، وقيل الغول ماء معروف والرجام الهضاب ومفردها رجمة، والشاعر يريد أن يقول: «توحشت الديار الغوليَّة والرجامية لارتحال الأحباب منها واحتمال الجيران عنها»[4] وذلك الرحيل لم يخلف وراءه إلا بعض الأطلال وكثيرًا من الذكريات التي يتمنى الشعراء رجوعها.

الشاعر لبيد بن ربيعة العامري جعل من عينيه آلة تصوير للمكان، فهو يستعرض تلك المواقع بمنى كاستعراض آلة التصوير السينمائية لأكثر من مكان في عدة قطعات فنية، وأحيانًا من خلال حركة يطلق عليها سينمائيًّا «تلت Tilte (التحريك إلى أعلى

(1) زغريت، خالد، البنية الجمالية للمأسوي في مشهد الطلل، معلقة لبيد بن ربيعة العامري نموذجًا: مجلة جامعة حماة الإلكترونية– المجلد الأول – العدد الثالث – 2018

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص129.

(3) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، سبق ذكره، ص91.

(4) نفسه، ص91.

وأسفل) وبان Pan (التحريك بشكل أفقي يمينًا ويسارًا))[1] وقد جعل الشاعر من البيتين الأولين في هذه المعلّقة وصفًا لما يشبه السيناريو الدرامي التلفزيوني أو السينمائي ونستطيع تبيانه بشكل أكبر من خلال شرح الزوزني للبيتين الأولين، فإذا بالوصف الفني استطاع تحديد إطار المشهد الذي أراد الشاعر الحديث عنه، فقد توقف في منى واستعرض ما فيها من الجبلين الغول والرجام – وهذان الجبلان ليسا جبلين عاديين بل كانا جبلين مأهولين بالسكان – ثم يمزج مزجًا فنيًّا محكمًا بما يشبه القطع الفني وهو من الضرورات السينمائية والتلفزيونية لكي ينتقل من المكان الحالي إلى مدافع الريَّان، والريَّان جبل معروف في منى، فهذا المزج الفنيّ لا يكون إلا فنيًّا صِرفًا، ففي النثر يحتاج الانتقال من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر تمهيدًا فيه شيء من الإسهاب اللفظي، أما المشهد السينمائي أو التلفزيوني فإنه ينتقل بالمُشاهد من بلد إلى بلد آخر باستعمال أسلوب القطع أيْ انتهاء المشهد والدخول إلى مشهد جديد، أو أسلوب المزج وهو تداخل الصور مع بعضها، ثم العودة إلى المكان الأول إذا كان الحدث الدرامي يستدعي ذلك.

لقد أسهب لبيد في وصف الطبيعة كثيرًا جدًّا، وهذا ما يخرجه من الجانب الدرامي، حيث تختفي عناصر البناء الدرامي مع كثرة الوصف دون حدث، حتى محبوبته (نوار) التي كانت السبب الرئيس من زيارة الشاعر ووقوفه على الأطلال لم يأت على ذكرها إلّا في البيت الرابع عشر إذْ يقول: [الكامل]

بلْ ما تذكّر من نَوَارَ وقد نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمامُها[2]

تعطي هذه المعلّقة صورًا كثيرة لفيلم تسجيلي يضم عددًا من الموضوعات،

(1) موقع برو فيلم الإلكتروني https://www.proffilm.com/2020/03/cam-movement.html

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص139.

وليس هنا مكان تفنيد فكرة الفيلم التسجيلي أو الوثائقي وموضوعاته، وهذا مجال بحث آخر يمكن الاشتغال عليه أيضًا.

وخلاصة القول إن الاستهلال عند لبيد بن ربيعة لم يكن دراميًّا في الأصل، حتى وإن ظهرت بعض الملامح الدرامية من خلال الصراع النفسي الذي أصاب الشاعر وهو يعقد تلك المقارنة بين ما كانت عليه المنطقة قبل أن يهجرها أهلها وبين ما آلت إليه، ثم أخذته الذكرى أبعد من ذلك المكان الذي يقف عليه، فأخذ يتنقل عبر ذاكرته بخياله وفكره إلى أماكن عدة.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة عنترة بن شداد العبسي

عنترة بن شداد، هذا هو الاسم الأشهر لفارس بني عبس وشاعرها، فهو عند التبريزي الذي اعتمد الباحث كتابه مدونة لهذه الدراسة فيطلق عليه «عنترة بن معاوية بن شداد بن قراد»[1] ودون الاستفاضة في ذكر نسب هذا الشاعر، نكتفي بذكر الاسم الذي يعرفه العامة والخاصة من الناس عن هذا الفارس العبسي وهو عنترة بن شداد، فقد «كانت أمه أمَةً حبشية اسمها زبيبة وأبوه من سادات عبس»[2].

يعدُّ عنترة بن شداد أحد شعراء المعلّقات العشر، وتعد معلقته من عيون الشعر العربي، وقد استهلها بقوله: [الكامل]

«هلْ غادرَ الشعراءُ من مُتردَّمِ أمْ هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهُّمِ»[3]

إن الاستهلال في معلقة عنترة بن شداد بهذا البيت ينبئ مباشرة عن وجود دراما فاعلة تحتوي على الكثير من عناصر البناء الدرامي، إذ إن السبب والمسبِّب في إنشاد

(1) نفسه، ص176.

(2) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص208.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص177.

عنترة بن شداد معلقته يكمن في سؤاله التهكمي المبدوء بحرف الاستفهام(هل) ردًّا على صاحبه الذي اتهمه في مجلس سادات قبيلته عبس بعدم مقدرته قول الشعر المطول، بعد أن سحب عنترة البساط من تحت أقدام أشراف رجال القبيلة كلهم كبارها وشبابها، حيث «جلس يوما في مجلس بعد ما أبلى واعترف به أبوه، وكان قبل ذلك ينكره أبوه لسواده ودناءة أمه»[1] ومن ردِّ فعل عنترة بدأت الدراما مباشرة، إذ إن الفعل حسب قانون نيوتن الثالث – والفعل هنا هو فعل درامي – قد بدأ بذلك الاتهام وردَّة الفعل ستكون وشيكة من عنترة، إذ إن لكل فعل ردُّ فعل، وهذا هو مكمن الصراع في مطلع معلقته، فكان أول ردٍّ لعنترة قوله: «واللهِ إنَّ الناس ليترافدون بالطُّعمة[2] فما حضرتَ مرفدَ الناس أنتَ ولا أبوك ولا جدُّك قَط، وإنَّ الناس ليُدْعَوْنَ في الغارات فيُعرفون بتسويمهم، فما رأيناك في خيل مُغيرة في أوائل الناس قط، وإنَّ اللَّبس ليكون بيننا، فما حضرتَ أنت ولا أبوك ولاَ جدك خُطة فيصل، وإنما أنت فقعٌ[3] نبت بقرقر[4]، وإني لأحتضر البأس، وأُوفي المغنَم، وأعفُّ عن المسألة، وأجودُ بما ملكتْ يدي، وأفصلُ الخطة الصمعاء[5]، وأما الشعرُ فستعلم»[6].

لقد كانت ردَّة الفعل الدرامية الأولى عند عنترة بن شداد على ذلك الرجل الذي انتقص منه عدم مقدرته على قول الشعر المطول كانت نثرًا، حيث إن عنترة كان معروفًا عنه أنه لا يقول من الشعر إلا البيتين أو الثلاثة فقط، وللتصور والتخيُّل فكأن

(1) الأنباري، شرح المعلّقات السبع الطوال الجاهليات: ص293.

(2) الطُّعمة: المَأْكَلة، والجمع طُعَمٌ؛ قال النابغة: مُشَمِّرينَ على خُوصٍ مُزَمَّمةٍ، نَرْجُو الإلَه، ونَرْجُو البرَّ والطُّعَما (مراجعة لسان العرب، ابن منظور).

(3) الفَقْعُ والفِقْعُ، بالفتح والكسر: الأَبيض الرَّخْو من الكَمْأَة، وهو أَرْدَؤُها؛ قال الراعي: بِلادٌ يُزُّ الفَقْعُ فيها قِناعَه، كما ابْيَضَّ شَيْخٌ، من رِفاعةَ، أَجْلَحُ..(انظر لسان العرب).

(4) القَرْقَرُ من الأَراضي: المنخفضة اللَّيِّنة..(أنظر المعجم الوسيط)

(5) عَزْمَةٌ صَمعاءُ: ماضيةٌ.والجمع: صُمْعٌ.(انظر المعجم الوسيط)

(6) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ج1، ص173.

بالصورة السينمائية تنقل عبر آلة التصوير ردود أفعال مَن حضر في ذلك المجلس لا سيما بعد أنْ قال عنترة(وأمَّا الشعرُ فستعلم). وهنا يستشعر القارئ أن آلة التصوير السينمائية تصول وتجول بين الحضور مبرزة ردود أفعالهم وتأهبهم لما سوف يكون من سجال قوي بمستوى الفعل الأول، كما تنقل آلة التصوير لحظات التحدي بين عنترة وغريمه، أما ردة الفعل الشعرية من قبل عنترة حتى وإن كان ذلك خيالًا، «فمن الواضح أن المادة الأولية للخيال هي الواقع[1]» فهو أي عنترة قد شحذ همته الشعرية من ذلك الواقع، فأي خيال سوف يضيف عليه؟ فَـ«الخيال لا يكتفي بالواقع، وإلا ضاق مجال عملِه، وظهرت محدودية إبداعه، لذلك يتجاوز الواقع ومحسوساته، حتى قوانينه الطبيعية، وينتقل إلى عوالم أخرى ليس لها ضوابط معينة أو قوانين صارمة، بل تخضع لأهواء النفس ورغباتها»[2]، فكان أول ما قاله عنترة شعرًا في معلقته: [الكامل]

هَلْ غادرَ الشعراءُ من مُتردَّمِ أمْ هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهُّمِ[3]

إن الاستهلال الذي بدأ به عنترة بن شداد معلقته يجعل مَنْ يستمع إليه يصيخ السمع، ويسلم أُذنيه لهذا الشاعر الذي يدوي بصوته وبشعره قولًا ومعنى، فيا له من استفتاح ويا له من استهلال، إنها البراعة المنشودة في هكذا استهلال، فإن كان الناس – دراميًّا – في ذلك المجلس في شيء من الهرج والمرج فبهذه القوة في البدء تجعل كل واحد يظن أن الشاعر يخاطبه هو دون غيرِه، فيجبره على الإصغاء التام، فالضمير في قوله(عرفتَ) في عجز البيت الأول يسلم كل واحد من الحضور دون شك إنه مقصود بذلك الخطاب، ولكن هنالك مَنْ يعتقد أن الشاعر وجه ذلك الخطاب إلى

(1) البيطار، هدية جمعة: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص23.

(2) نفسه، ص23.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص177

نفسه، وأُخالف ما ذهب إليه كمال فواز سلمان من أن حديث عنترة كان لنفسه، ولا نسلِّم هنا ما ذهب إليه في دراسة نقدية بعنوان (الخطاب الحجاجي في معلقة عنترة) «فالخطاب في المقدمة قائم على مخاطبة الذات، مستخدمًا حوارًا داخليًّا ليخفف الشاعر عما في نفسه من شجن، ويكشف ما ألم بها، إذ يتساءل عنترة فيما إذا ترك صحبه الشعراء أي طلل لم يتحدثوا عنه في قصائدهم، رغم أن هذا الاستفهام تكرر كثيرًا في مقدمات الشعراء ولم يكن بالجديد»[1] إذ يتنافى هذا التحليل مع شخصية عنترة المعروفة بالقوة والبسالة، والقوة ليست قوة جسدية وحسب، بل هي كذلك قوة لفظية ونفسية، فمنْ كان يحاول لزمن طويل أن يعترف به أبوه ليلحقه بنسبه، ليس ضعيفًا في أن يردَّ على من اتهمه بالضعف في قول الشعر المطول، فتلك غيرة قد أصابت ذلك الرجل الذي اتهم عنترة بمثل هذا الاتهام، إذ لم يجد شيئًا يجعله ينتقص منه، إلا لونه الأسود وأمه.

أضحى عنترة بن شداد فارس بني عبس ومخلصها من أعدائها- فوجد الرجل مدخلًا جديدًا وهو أن يطعنه في عدم مقدرته على قول الشعر إذ إن العرب يتفاخرون بالشعر في زمانهم، فالقبيلة كانت تحتفي إذا ولد فيها شاعر، فما بالك إذا كان الشاعر فارس كلمة وفارس حرب، فنرى أن خطابه كان موجهًا بشكل مباشر لخصمه – لتقوية البناء الدرامي الواقعي – ولم يكن حديثًا للنفس كما ذكر «والخيال الشعري – بهذا الاعتبار – نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نَسْخًا أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًّا لأنسقة متعارف عليها»[2]، لكن مادة الخيال

(1) سلمان، كمال فواز: الخطاب الحجاجي في معلقة عنترة بن شداد، دراسة غير مطبوعة، اللغة العربية-كلية الآداب، اللغة العربية، الجامعة الأردنية- الأردن- موقع النشر مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية-تاريخ النشر 30/ 9/ 2018/ ص333.

(2) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 1992، ص14.

منبعها الأساسي هو الواقع ذاته، ولذلك فالخيال يقوم بإعادة تشكيل الواقع وتلوينه وتنغيمه وإضافة بعض الرتوش المهمة عليه، فالشاعر «يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي[1]»، هنا يصبح الخيال عاملًا أساسيًّا في تعميق الدراما وتجميلها، والجمال فيها نسبي ولا يقصد بالجمال هنا الصور الحسنة والجميلة، لكن القبح الدرامي يعتبر جمالًا، لأن الخيال ينثر فيه مادة الجمال، ويدخل هذا في رسم الشخصيات وبناء الأحداث، فالشر في الدراما جميل جدا ويصنع الخيال ذلك الجمال، وهذا ما يقوم به الخيال في الشعر أيضًا، فمن «خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدًا في جدته وأصالته»[2] إنْ كان كل ذلك يحدث مع الشعر ومادته، فالدراما المستندة على الشعر وغيره أولى بكل تلك المعاني السامية التي يصنعها الخيال من الجمال.

لقد كان استهلال عنترة في معلقته من أجمل الاستهلالات الدرامية في المعلّقات العشر، لأن الدراما قامت على أفعال وردود أفعال مباشرة دون تأخير.

الاستهلال الدرامي في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي

هو «عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتَّاب بن سعد بن زهير بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم من تغلب بن وائل»[3] وهو رأس قبيلة تغلب، وقد كان «شاعرًا فارسًا،

(1) نفسه، ص14.

(2) نفسه، ص14.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص215.

وهو أحد فتّاك العرب وقد فتك بعمرو بن هند، وأم ابن كلثوم هي أسماء بنت مهلهل بن ربيعة أخ كليب الذي يضرب به المثل في العز»[1] فيقال أعز من كليب وائل، وعمرو بن كلثوم هو صاحب أول استهلال خمري في الشعر العربي، إذ لم يسبقه أحد قبل ذلك إلى هذا النوع من الاستهلال الشعري فهو القائل: [الوافر]

«ألا هبِّي بصحنِكِ فاصبحينا ولا تبقي خمورَ الأندرينا»[2]

افتتح الشاعر عمرو بن كلثوم معلقته بذكر أحب الأشياء إلى نفسه «الخمرة والمرأة، أما الخمرة فأندرينية ذات قيمة وشأن، إنها شآمية، من أقصى بلاد الشام، وليست من خمور الطائف أو بعض النواحي الأخرى من شبه الجزيرة العربية»[3].

الخمرة التي جاءت على لسان عمرو بن كلثوم ليست مثل أي خمرة أخرى، فهو لا يعبر عن معاقرتها وحسب، بل أنه يمدحها ويبجلها لكونها أندرينية «والأندرين قرية بالشام كثيرة الخمر[4]» وخمرتها مميزة على سائر الأصناف الأخرى وإلا لما خصها بالذكر «وإنها مشروب الأثرياء والأشراف، يشربها هو وقومه بالأقداح الكبيرة الواسعة لسخائهم وعلو منزلتهم»[5].

وبمجرد أن غير الشاعر عمرو بن كلثوم مطلع معلقته ولم يسر على منوال الشعراء الآخرين الذين وقفوا على الأطلال وبكوا واستبكوا واجتروا الذكريات الماضية، تغيرت معه أمور شتى، فقد كانت الاستهلالات في معظم المعلّقات تدور

(1) الشنقيطي، أحمد بن الأمين، شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائِها: دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1988م، ص85.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص217.
(3) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص199.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص217.
(5) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص199.

أحداثها في الفناء الخارجي، أي خارج الأسوار، فهي غير مؤطرة بمكان ضيق محدود، بل إن المكان تتسع رقعته جغرافيًّا «وهذا يعني فيما يعنيه أن للمكان الطللي جانبًا أو بعدا نفسيًّا يمس الذات، إذ احتضن في جنباته حياة الجماعة الإنسانية التي تنتمي إليها، احتضنها بكل تفاصيلها»[1] ويكون المكان عند الآخرين من الشعراء موحشًا لخلوه من الحياة والبشر، إلا من صحبة الشاعر في رحلاته وتنقلاته، فلا يسمع في الأطلال والأثار إلا قصف الريح ودويها، إذ لا حياة في ذلك المكان، أما حيث وُجد عمرو بن كلثوم وُجدتْ هنالك الحياة، حياة من نوع خاصّ يحبه الشاعر، وقد بدا تأثير المكان واضحًا على نفسية ابن كلثوم، فانطلق مما هو عليه من معاقرة الخمر في مجلس الشراب وحلَّق بقصيدته عاليًا متجاوزًا كل الأفق وكل أعراف المطالع الشعرية، وهذا ما يمكن أن تبرزه آلة التصوير في حال أرادت تجسيد المشاهد الدالة على أماكن الاستهلال عند الشعراء الآخرين، فسوف تسود المشاهد الخارجية عند كل الشعراء، أما بالنسبة لابن كلثوم فاستهلاله الخمري جعل مشهده الدرامي يبدو للناظر مشهدًا داخليًّا مؤطرًا بأربعة حوائط مسقوفة تمثل المكان الذي كان يوجد فيه مع صحبه وهو يتناول مشروبه المفضل المشعشع بالثلج من المدامة الأندرينية سواء كان ذلك المكان مجلسًا أو حانة أو بيتًا، فوضعية الجلوس تبدو واضحة وهو يطلب الشراب من إحداهن، ويمكن تحديد شخصية المرأة التي تقدم الشراب فيما إذا حددنا المكان عند تصويره سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا، وأما بالنسبة للزمان وهو أحد العناصر المهمة للتصوير كأهميته في النص الأدبي فقد بدا لنا جليًّا أن الزمان

(1) علي، رباح: البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، بحث غير مطبوع أُعد لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سورية، ص80.

مع الشعراء الآخرين يمثله الزمن النهاري، إذ كل شيء تكشفه الشمس، فلا حاجة إلى أضواء اصطناعية، ويمكن أن يكون في أي جزء من أجزاء النهار، والنهار ممتد من الشروق حتى قبل غروب الشمس، إلا أن الزمن عند عمرو بن كلثوم أقرب ما يكون زمنًا ليليًّا، إذ إن معاقري الخمر ومتعاطيها يفضلونها ليلًا بعد انتهاء أعمالهم النهارية.

إذنْ فمطلع معلَّقة عمرو بن كلثوم مليءٌ بالدراما زمانًا ومكانًا وشخصيَّاتٍ متعدِّدة، واسترجاعًا للماضي (flashback) الذي يمثله أكثر من حدث أساسي أعظمها قتل الشاعر عمرو بن كلثوم الملك عمرو بن هند في عقر داره، والنتائج المترتبة على حادثة اغتيال الملك، وسنكتشف ذلك من المعلّقة ذاتها بعد قراءتها ولكن الحدث الأول في مطلع المعلّقة ضعيف أو يكاد يكون منعدمًا، فهو لا يطلب شيئًا سوى أن يتناول الشراب فيقول: [الوافر]

ألا هبَّي بصحنِك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا[1]

لا يعني كون المطلع جديدًا ومختلفًا عن المعلّقات السابقة أن الحدث سيكون قويًّا هو الآخر، فهذا ليس شرطًا، وعلى أي حال فإن جُلَّ أحداث المطالع درامية متواضعة، ولكن الحدث الأهم في كل معلقة هو تهيئة القارئ للمعلقة بما سيأتي من مشاهد درامية واقعة في الماضي أو الحاضر.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة الحارث بن حِلِّزة

وجدتُ اسمه عند الزوزني في كتابه شرح المعلّقات السبع أنه الحَرث وليس الحارث: «الحرثُ بن ظليم بن حلِّزة من بني بكر»[2] وعند أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات أنه «حارثُ بن حلِّزة بن مكروه

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص217.
(2) الزوزني، شرح المعلّقات السبع، سبق ذكره، ص154.

بن بُديد بن عبد الله» نقلًا عن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، بينما وجدته في كتاب شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائها لأحمد بن الأمين الشنقيطي، أنه «الحارث بن حلِّزة بن مكروه بن يزيد بن عبد الله بن عبيد بن سعد بن جشم بن عاصم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر بن بكر بن وائل»[1] وعند الإمام التبريزيّ «الحارث بن حلِّزة بن بديد»[2] وما نعتمده في هذا المبحث أنه الحارث بن حلزة اليشكري البكري لأنه النسب الأشهر لهذا الشاعر، وهو صاحب المعلّقة السابعة من المعلّقات العشر الجاهليات حسب الترتيب الذي جاء به الإمام التبريزي في كتابه (شرح القصائد العشر) الذي اعتمدناه مدونة لدراستنا هذه.

إن الحارث بن حلِّزة هو «من أهل العراق، وكان سيدًّا في قومه، وشهد الحارث عمروَ بنَ كلثوم ينشد معلقته عند عمرو بن هند في أمر النزاع بين بكر وتغلب بعد صلح البسوس، فرد عليه واستمال عمروَ بنَ هند فحكم عمرو بنُ هند لبكر على تغلب وردَّ الرهائن التي كانت في يده من بكر للحارث بن حلِّزة، وقيل إن عمرو بن هند قد مال في الحكم إلى بني بكر، لأن الحارث تقرب بمعلقته إليه ومدحه، أما عمرو بن كلثوم فنفَّرَ عمرو بن هند بما ساق في قصيدته من الفخر بقومه وبما حشاها من التعريض بالملوك والظالمين ثم بعمرو بن هند نفسه تعريضًا صريحًا»[3].

إن حرب قبيلتيْ بكر وتغلب مشهورة ومعروفة ومدونة بتفاصيلها الدقيقة في كتب الأدب العربي وكتب التاريخ، وهي ذاتها – حكاية الصراع بين القبيلتين – مادة ثرية جدًّا بأحداثها وشخصياتها وصراعها الكبير الذي تقوم عليه الدراما، ويمكن التصدي لها فنيًّا سينمائيًّا وتلفزيونيًّا ومسرحيًّا وتقديمها في شكل من أشكال هذه الفنون، وما يعنينا في هذا المبحث هو الكشف عن عناصر البناء الدرامي عند شعراء المعلّقات،

(1) الشنقيطي، أحمد بن الأمين، شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائِها: ص117.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص249.
(3) فرَّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربي ج1، ص152.

ووقفتنا الآن مع معلقة هذا الشاعر البكري الحارث بن حلزة اليشكري، والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان: أكان استهلال الحارث في معلقته استهلالًا دراميًّا، أمْ كان ذلك الاستهلال سرديًّا؟

لا يمكننا فصل حكاية الخلاف والحرب بين قبيلتيْ بكر وتغلب – التي أوجزناها في الأسطر السابقة– عن معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلِّزة، لا على المستوى الواقعي ولا على المستوى الدرامي، إذ المعلقتان مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا بهذه الحادثة، بل هما نتيجة لذلك، ومعنى هذا أن معلقة الحارث جاءت في شكلها العام ضمن حدث درامي قوي جدًّا تم التأسيس له من قبل، فالمعلّقة منذ استهلالها تكون قد دخلت في صلب العمل الدرامي لأنها رد فعل على فعل سابق قام به عمرو بن كلثوم بعد إنشاده قصيدته الخمرية، وذلك بحضرة الملك عمرو بن هند – الذي سيحكم لاحقًا بين القبيلتين وسيكون حكمه في صالح قبيلة بكر– ومن خلف الحجب والأستار كانت أم الملك عمرو ممنْ حضر هذا الاجتماع للاستماع لتلك المناظرة بين الشاعرين الكبيرين.

أما مطلع المعلّقة نفسه، فالدراما تتجلى في صورة ارتحال اسماء محبوبة الحارث بن حِلِّزة عن برقة شمَّاء: [الخفيف]

بعــدَ عهــدٍ لنــا ببرقــة شــمَّا ءَ، فــأدنى ديارَهــا الخلْصــاءُ[1]

وهذا يمثل صراعًا نفسيًّا عند الشاعر إضافة إلى صراع الخلاف بين قبيلتيْ بكر وتغلب، وقد تكررت حالات الصراعات النفسية عند عدد من الشعراء، فالشاعر الحارث يوظف هنا تقنية الاسترجاع– أي التذكُّر (flashback) إذ إن الانتقال من مكان الحدث الرئيس وهو قصر الملك عمرو بن هند إلى مكان اجتماع الشاعر الحارث بن حلِّزة ومحبوبته سماء وهي تودعه وداعًا نهائيًّا، لسبب أو لآخر: [الخفيف]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص252.

آذنتنـــا ببَينهـــا اسمـــــــــــاءُ رُبَّ ثـــــاوٍ يُمـــلّ منـــه الثّـــواءُ.
بعـــدَ عهـــدٍ لنـــا ببرقـــة شـــمَّا ء، فـــأدنى ديارَهـــا الخلْصـــاءُ[1]

يسترجع الشاعر في وقت وداع محبوبته له ببرقة شمَّاء، مجموعة اللقاءات الأخرى التي حدثت بينهما في أماكن متعددة مما يزيد هذا الأمر من صراعه النفسي، والتقنية التي استعملها الشاعر في ذلك هي تقنية سينمائية صرفة يطلق عليها السينمائيون (فوتو مونتاج)، والفوتومونتاج: «هو عملية ونتيجة لجمع عدة صور في تكوين واحد»[2] وتستخدم تقنية الفوتو مونتاج «للتعبير عن ارتباط المشاهد القصيرة التالية ببعضها البعض»[3] وهذا نفسه ما قام به ابن حِلِّزة، إذ سطر الأماكن التي التقى فيها بأسماء محبوبته بعد أنْ ذكر برقة شماء، التي تبدو أنها الموضع الرئيس الذي كانا يلتقيان فيه، ثم أتى على باقي المواقع بتقنية الفوتو مونتاج التي «تحتاج لخيال ورمزية وذكاء في انتقاء عناصر الصورة، ومعرفة وفهم حساس في استعمال أدوات التعبير البصرية»[4]: [الخفيف]

فالمحيَّـــاةُ فالصِّـــفاحُ فأعنـــــا قُ فِتـــــاقٍ فعَـــــاذِبٌ فالوفـــــاءُ
فريـــاضُ القطـــا فأوديـــة الشـــر بُـــبِ فالشُّـــعبتانِ فـــالأبلاءُ[5]

يتيح الشاعر للمخرج بعد أنْ اختار المكان – من خلال البيتين السابقين– اختيار الزوايا والمواضع والزمان (بين المشاهد الليلية والنهارية) لالتقاط تلك المشاهد

(1) نفسه، ص252.
(2) الموقع الإلكتروني TAMER MALLAK..FINE-ART PHOTOGRAPHY..لمحة تاريخية عن الفوتومونتاج..https://www.tamer-art.com/blog/item/8-photo-montage-history
(3) الموقع الإلكتروني الأكاديمية العربية للإبداع، http://academiearabie.blogspot.com
(4) الموقع الإلكتروني TAMER MALLAK..FINE-ART PHOTOGRAPHY، سبق ذكره.
(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص252.

التي تعبِّرُ عن عمق وقوة العلاقة بين الحارث وأسماء، ثم انهيارها وقطع ذلك العهد بالبين والفراق الذي يمثل النتيجة التي جاء بها الاستهلال في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة الأعشى

الأعشى «هو ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة»[1]، وهو من بني بكر بن وائل «وكان أعمى، ويكنى أبا بصير، وكان أبوه قيس يُدعى قتيل الجوع»[2] أدرك النبي محمدًا ﷺ، ورحل إليه ليسلم «فقيل له: إنه يحرِّم الخمر والزنا، فقال: أتمتَّع منهما سنة ثم أُسلم، فمات قبل ذلك بقرية في اليمامة»[3].

يطلق على هذا الشاعر لقب صنَّاجة العرب «لأنه أوّل مَنْ ذكر الصَّنج في شعره»[4] فقال: [البسيط]

ومستجيبٍ لصوتِ الصَّنجِ تسمعه إذا تُرجِّع فيه القينةُ الفُضُلُ[5]

لقد كان هذا الشاعر متعدد الأغراض والألوان في شعره، ومن أشهر شعره معلقته التي نقف عند استهلالها لتبيان الجانب الدرامي فيها إذ يقول في مطلعها: [البسيط]

ودِّعْ هريرةَ أنّ الرَّكبَ مرتحلُ وهلْ تطيقُ وداعًا أيها الرَّجلُ[6]

إنَّ الاحتمال الأكبر عند وجود أي شخصية أخرى مع شخصية الشاعر نفسه

(1) نفسه، ص287.
(2) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص178.
(3) نفسه، ص179.
(4) نفسه، ص179.
(5) ديوان الأعشى، شرح د.يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1992م، ص222.
(6) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص288.

يوحي مباشرة إلى وجود الدراما، بسبب التفاعل المتوقع بين هاتين الشخصيتين من خلال حدث ما، وهذا التفاعل يمكن أن يحدث حتى وإن كان صمتًا، ويحدد قوة الدراما نوع الصراع فيها، لأن الدراما تقوم أساسًا على الصراع، وأكثر الصراعات التي يقوم عليها هذا الفن هو الصراع البشري، وقد أشرنا في مبحث سابق أن الصراع مثلما يكون بين الإنسان والإنسان، يمكن كذلك أنْ يكون بين الإنسان وقوى الطبيعة أيضًا كالأمطار والأمواج والرياح وغيرها – وسوف نفصل الحديث عن الصراع وأنواعه في الفصل الثالث من هذه الدراسة – والشاعر الأعشى في مطلع معلقته يعبر عن صراعه النفسي الذي جاء نتيجة رد فعل بعد الفعل الذي أحدثته هريرة وهي محبوبة الشاعر وقد آن أوان رحيلها مع الركب، واستعمال الأعشى لفعل الأمر «ودِّعْ» في مطلع قصيدته يعطي انطباعًا أنه سوف يودع هريرته وداعًا بائنًا، بعد أن كانت تجمعهما علاقة ما قبل أنْ تلتحق بالركب، بل إن هريرة كانت سيدة ذلك الركب وقد أُعدَّ خصيصًا لها، وعن هريرة قال أبو عبيدة: «هريرة قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة فولدتْ له خُلَيْدًا»[1] وقد أشار الأعشى إلى ذلك بقوله: [البسيط]

«صـدَّتْ هريـرةُ عنَّـا مـا تُكلِّمنـا جهلًا بأُمِّ خُليدٍ حبْلَ مَنْ تصِلُ»[2]

الصورة الدرامية السينمائية التي يمكن تصورها من خلال استهلال الأعشى في معلقته أن قافلة الجِمال التي لا تقل عن ثلاث من النوق حمِّلت عليها كافة مستلزمات هريرة، وعلى إحدى تلك النوق هودج أُعِدَّ خصيصًا لها، وبينما كان الأعشى يقف على ناصية الطريق مع مَنْ تجمهر من الناس وهم يرقبون وداع هريرة، فإذا بأحد الغلمان يشرح للأعشى كل ما يحدث، فالشاعر بسبب العشا الذي غشي

(1) نفسه، ص288.
(2) نفسه، ص294.

عينيه لا يستطيع مشاهدة كل شيء بوضوح، فكان ذلك الغلام عين الشاعر، حتى إذا أقبلت هريرة في كامل زينتها امتطت تلك الناقة المهودجة، واختطفت نظرة سريعة جدًّا، رامقة بها الأعشى ومودعة إياه الوداع الأزلي دون كلام، ودون أنْ يشعر بها سيدها قيس بن حسان الذي وقف إلى جوارها ليساعدها في الدخول إلى الهودج، وسرعان ما همس الغلام للأعشى بأن هريرة دخلت هودجها، فتنهد أبو بصير بعمق، وغطَّتْ أنفاسه على رغاء الإبل، وامتطى قيس فرسه وسار إلى جانب ناقة هريرة، مزهوًّا بنفسه، وساق حادي الركب قافلته وأخذت الطريق تبتلع القافلة شيئًا فشيئًا، وهنا ماجت روح الأعشى واضطربت، وقال متأثرًا لوداع هريرة: [البسيط]

«ودِّعْ هريرة أنّ الرَّكب مرتحِلُ وهل تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ[1]

لقد أشار الأعشى بقوله (وهل تطيق ودًاعا أيها الرجلُ) إلى نفسه، وجاء ذلك الاستفهام الإنكاري للتخفيف عما ألمَّ به من فقده هريرة، وهو يعلم يقينًا أنه لا يستطيع وداعها ولا فراقها، وهذه إحدى الصور النمطية في المعلّقات، إذ صورة الوقوف على الأطلال تتكرر مع أكثر الشعراء، ولكنها لن تكون نمطية في تقديمها السينمائي من خلال استعراض الكاميرا واستعمال تقنيات التصوير، فما لا تستطيعه الكلمة تجسده الصورة الفنية السينمائية، ثم تسير تقنية المخرج إلى جانب تقنية الشاعر، حيث يقوم أبو بصير بعد ذلك بوصف هريرة أوصافًا دقيقةً جدًّا وهو رجل أعشى، فماذا سيقول لو كان يبصر بشكل جيد، فهذا الوصف الدقيق يدل على اقتراب الشاعر من فتاته اقترابًا بيِّنًا: [البسيط]

غرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عَوارِضُها تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحِلُ
كأنَّ مِشيتَها مِن بيتِ جارتها مرُّ السَّحابة لا ريثٌ ولا عجلُ
تسمعُ للحلى وسواسًا إذا انصرفتْ كما استعانَ بريحٍ عِشرقٌ زَجِلُ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص288.

ليستْ كمَنْ يكرهُ الجيــرانُ طلعتها ولا تـراها لســرٍّ الجـار تختتلُ [1]

ويستمر الشاعر ميمون بن قيس الأعشى في وصفه هريرة في أدق تفاصيل حركاتها وسكناتها وجمالها حتى يقول: [البسيط]

صُفــرُ الوِشاح ومِلءُ الدِّرعِ بهكنةٌ إذا تــأتّى يكــادُ الخَصْــرُ ينخـزِلُ

هِــرْكـوْلَــةٌ فُـنُـقٌ دُرْمٌ مـرافِـقُـها كـأنَّ أخمصـها بالشَّــوكِ متعِـلُ [2]

قام الشاعر ميمون بن قيس الأعشى بعد أن أحسن استهلاله الدرامي في معلقته باسترجاع بعض ما كان يربطه بهريرة، مستعملًا تقنية فنية صِرفة تحتاج إلى حرفنة إخراجية مميزة، فالصورة السينمائية تكون بين اختفاء القافلة، واسترجاع الماضي «وهي طريقة كثيرًا ما تستخدم من قبل السيناريست والتي تعتمد على تأكيد نهاية مشهد وبداية مشهد»[3] فهذا التداخل الذي قام به الشاعر عن قصد أو دون قصد أعطى المشهد السينمائي جمالية مميزة، فاستعمال الشاعر تقنية الاختفاء التدريجي الذي يمثله اختفاء الركب حيث توجد هريرة فإن هذا الاختفاء عادة ما «يستخدم في نهاية الفيلم وفي نهايات الفصول للدلالة على نهاية مرحلة ما، وفي حالة المراحل يلي كل «(Fade out) أي الاختفاء التدريجي، يليه (Fade In) أي الظهور التدريجي»[4] ووداع هريرة يمثل اختفاءها تدريجيًّا من حياة الشاعر(Fade out) واستدعاء الماضي(Fade In) يمثل ظهورًا تدريجيًّا لمرحلة سابقة من علاقتهما معًا، وقد كان استعمال الأعشى لتلك التقنية من خلال تذكره هريرة، فقام بوصفها بكل تلك الدقة

(1) نفسه، ص290.

(2) نفسه، ص291.

(3) السلمان، حسين، الأسلوبية في بناء المشهد السينمائي: الموقع الإلكتروني الصدى نت http://elsada.net

(4) قاسم، حسن علي، التصوير التلفزيوني، الأسس..المبادئ..التقنيات: العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2019، القاهرة، ص175

كما تقوم آلة التصوير بهذا الدور، مستعرضًا مفاتنها دون أي تحفُّظ، وهذا الأمر يجعل المخرج يجسد تلك الأوصاف التي جاءت على لسان الشاعر متخيرًا لها المكان والزمان المناسبين، والتجسيد الفني السينمائي لمعنى البيت هو تجسيد واقعي، فتلك الأوصاف حتى وإن بالغ الشاعر فيها، إلا أنها تنمُّ عن علاقة مؤكدة بين الأعشى وهريرة، وسينوع المخرج في اختيار الأماكن التي كانت تجمع الشاعر وفتاته.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة النابغة الذبياني

النابغة الذبياني «هو أحد فحول شعراء الجاهلية، ومن أعيانهم المذكورين، ويقال: إنه كان أحسن ديباجة شعر، وأكثرهم رونقًا، وأجزلهم بيتًا، كان شعره كلامًا ليس فيه تكلف»[1] وهو صاحب المعلّقة التاسعة من المعلّقات العشر حسبما ورد ذلك عن الإمام التبريزي، والنابغة ليس اسمه، لكنه لقب غلب عليه لقوله: «فقد نبغتْ لنا منهم شؤونٌ»، وقيل لأنه لم يقل الشعر حتى صار رجلًا، وقيل هو مشتق من نبغت الحمامة إذا تغنَّت»[2] والمعاني في النابغة كثيرة لامجال لذكرها هنا، ولكن اسم هذا الشَّاعر كما يقول الإمام الخطيب أبو زكريا التبريزيّ هو «زياد بن عمرو بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مُرة بن عوف بن سعد بن ذبيان....»[3] أما شعره فقد انحصر كله في أقسام ثلاثة: «قسم قاله في علاقاته بملوك غسان، وقسم آخر في موقفه من النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وقسم ثالث في علاقة قبيلته بقبائل العرب المحالفين لها أو الخارجين عليها»[4] وقد كان النابغة حكم الشعراء في سوق عكاظ،

(1) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر، ص277.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص308.

(3) نفسه، ص308.

(4) العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسةٍ للقصيدة العربية في الجاهلية:دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص175.

بل هو الناقد الرئيس في تلك السوق، فأصدر أحكامًا كثيرة على الشعراء الذين كانوا يأتونه بقصائدهم في خيمته التي كانت تضرب له من أُدم، مفضلًا شعر بعضهم على بعض، وله في عكاظ مواقف كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر عندما فضل شعر الأعشى على شعر الخنساء وحسان بن ثابت، حيث قال للخنساءِ: «والله لولا أن أبا بصير(يعني الأعشى) أنشدني آنفًا لقلت إنك أشعر الجن والإنس، فقام إليه حسان بن ثابت فقال: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك، فقبض النابغة على يده، ثم قال يا ابن أخي، إنك لا تحسن أنْ تقول[1]: [الطويل]

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدركي وإنْ خِلتُ أنّ المتأىَ عنكَ واسعُ [2]

هذا البيت من قصيدة طويلة للنابغة الذبياني حيث يقول في مطلعها: [الطويل]

عَفَا ذُو حُسىً من فَرْتَنَى، فالفوارِعُ فَجَنْبَا أَريكٍ، فالتِّلاعُ الدوافعُ [3]

وعند الوقوف على استهلال النابغة الذبياني في مطلع معلقته وهو يقول: [البسيط]

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسَّندِ أقوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأمدِ[4]

لا نراه يقدم جديدًا في استهلاله، فقد جاء مطلع معلقته مشابهًا لأغلب المعلّقات السابقة، فقد وقف على الأطلال كما وقف غيره من الشعراء، فبكى واستبكى، وتذكَّر الحبيبة، ونغصه ألم الفراق، في صراع نفسي تخالطت معه نفسه، بسبب وقوفه على ديار ماوية أو كما يدللها حينًا بقوله(ميَّة) التي كان يشبب بها ويذكرها في شعره، فقوله:(يا دار ميَّة بالعلياء) «توجعًا منه، لأنه كان معها، مقيمًا بها في سرور ونعمة، زمن

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص261.

(2) ديوان النابغة، (ذخائر العرب52)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص38.

(3) نفسه، ص30.

(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص308.

مرتبعهم ثم انقضى ذلك»[1] فظهرتْ الحسرة والألم والحنين والأنين في مخاطبته دار ميَّة، لأنه استودع الدار جُلَّ ذكرياته مع الحبيبة «وهذا ما جعل نصه يبتعد عن المنظور الأحادي الجانب حيث يتشارك فيه الأنا، الأنت الهو، أي (أنا+ أنت) أو (أنـا + هـو) وهذا ما يجعل القارئ يقتحم عالم النص بصورة مباشرة محاولًا استيعاب فكر الشاعر المُخاَطَب»[2].

أما إذا حاولنا تشكيل صورة درامية سينمائية، مع تجسيد الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر مع نفسه فستكون الصورة في الأصل صورة نمطية، لأن أساس الفكرة قائم على النمطية أي الوقوف على الأطلال، لكن حرفية الإخراج هي التي ستحاول تشكيل الصورة البصرية للمتلقي وانتشالها من نمطيتها، بعد كتابة السيناريو المناسب للمشهد البصري سواء كان تلفزيونيًّا أو سينمائيًّا «حيث يمكن للمخرج أنْ يوجه انتباه المشاهدين بطريقة استعماله للكاميرا أو الميكروفون وباستعمال المونتاج»[3] وبذلك يستطيع المخرج كسر حاجز النمطية في الصورة البصرية «ويمكن للصورة أنْ تكون أكثر غنًى في مغزاها»[4] إلا أن فكرة الوقوف على الأطلال تبقى على ما هي عليه دون تغيير ولا تبديل، ولكن يمكن تشكيل استرجاعات ماضوية على شكل لقطات سريعة مثل لقطات الفوتومونتاج والتي سبق الحديث عنها في الاستهلال الدرامي عند الحارث بن حلِّزة.

(1) ديوان النابغة، (ذخائر العرب52)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص14.

(2) بولكعيبات، فريدة، التصوير الفني في شعر النابغة – مشاهد تصوير حيوان الوحش أنموذجًا:- مجلة العلوم الإنسانية، عدد 48 ديسمبر 2017، مجلد ب، ص.ص395.

(3) إسلن، مارتن: تشريح الدراما، سبق ذكره، ص131.

(4) نفسه، ص131.

الاستهلال الدرامي في معلَّقة عبيد بن الأبرص

عَبيد بن الأبرص، صاحب المعلّقة العاشرة من العشر الجاهليات الطوال كما جاء ترتيبها عند الإمام التبريزي صاحب كتاب (شرح القصائد العشر) الذي اتخذناه مدونة لهذه الدراسة.

جاء نسب عبيد عند التبريزي بأنه «عبيد بن الأبرص بن حتتم بن فِهر بن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة»[1] وهو من بني أسد «كان معاصرًا لامرئ القيس بن حُجرٍ الكندي، وله معه مناظرات كثيرة»[2] وقدْ عُرِف بالدهاء والحكمة، «وشهد مقتل حُجر أبي امرئِ القيس، وهو القائل لامرئ القيس: [مجزوء الكامل]

يـــا ذا المُخوِّفُنـــا بقتـــلِ ... أبيـــــه إذلالًا وحَيْنـــــا
أزعمـــتَ أنـــك قـــدْ قتلـــتَ ... سَـــراتَنا كَـــذِبًا ومَيْنـــا
هـــلّا علـــى حُجـــرِ بـــنِ أ ... مِّ قَطـــامِ تبكـــي لا علينـــا
إنَّـــا إذا عَـــضَّ الثِّـــقافُ ... بـــرأس صـــعدتِنا لوينـــا
نحمـــي حقيقتَنـــا، وبعـــضُ ... القـــوم يســـقطُ بـــينَ بينـــا
هـــلّا ســـألتَ جمـــوعَ كنـــدةَ ... يـــومَ ولـــواْ أيـــنَ أينـــا؟
أيـــامَ نضـــربُ هـــامَهم ... ببـــواترٍ حتـــى انحنينـــا
نحـــن الأُلَـــى فـــاجمعْ جموعَـــكَ ... ثـــم وجِّهْهُـــمْ إلينـــا[3]

ولعبيد بن الأبرص أشعار كثيرة وأغراض قصائده متنوعة «لكن الدارسين لشعر عبيد اتفقوا على أنه أنشد قصائده تلك في مرحلة ما بعد الشباب، لما فيه من تذكُّر للشباب الذي قام فيه بجلائل الأعمال، وإبداء لآرائه المختلفة في الوجود والمصير،

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص323.
(2) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص297.
(3) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ج1، سبق ذكره، ص187.

وحديث في الحكم والوعظ والموت»[1] والحكمة تغلب على معظم شعره، لا سيما في معلقته التي بين أيدينا في هذا المبحث.

والمواقف الحياتية عند عبيد كثيرة جدًّا في شعره، ويرجع السبب في كثرتها عمره الطويل، فقد عمَّر أكثر من مئتيْ سنة، وفي ذلك يقول بنفسه: [الكامل]

حتى يقالَ لمَنْ تعرَّق دهرُه ... يا ذا الزمانةِ هل رأيتَ عبيدا
مِئتيْ زمانٍ كامِلٍ، أو بِضعةٍ ... عِشرينَ عِشتَ معمَّرًا محمودا
ما تبتغي من بعدِ هذا عيشةً ... إلّا الخلودَ ولنْ تنالَ خلودا
وَلَيَفْنَيَنْ هذا وذاك كلاهُما، ... إلّا الإلهَ ووجهَهَ المعبودا[2]

أما معلقته التي اختار لها من بحور الشعر مجزوء البسيط نقف عند مطلعها لنتبين مطالع الدراما في ذلك الاستهلال إذ يقول: [مجزوء البسيط]

أقفرَ من أهلِه ملحُوبُ ... فالقُطّبيَّاتُ فالذّنُوبُ[3]

فقد «جمعت ضروبًا من الحكمة والموعظة والوصف، وذلك أكثر ما فيها، وهي مسبوكة سبكًا جميلًا، وربما ضاع حسن سبكها، وبليغ تركيبها، وجميل حكمتها بهذا البحر الذي اختاره لتسييرها فيه، لأنه بحر ضلَّ فيه كثير من خائضيه قديمًا وحديثًا»[4] وما ينبغي الإشارة إليه أن مطلع هذه القصيدة مختلف عند أبي زيد محمد بن

(1) عبد الباسط، أحمد(معهد المخطوطات العربية)، ديوان عبيد بن الأبرص بين تحقيقين، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة زيان عاشور الجلفة، مجلة التراث مجلة دولية دورية يصدرها مخبر جمع دراسة وتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها، موقع إلكتروني العدد الثامن أوت 2013، ص4.

(2) ديوان عبيد بن الأبرص: شرح أشرف أحمد عدرة، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص48

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص324.

(4) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص309.

الخطاب القرشي صاحب كتاب (جمهرة أشعار العرب) عما هو عليه عند التبريزي والشنقيطي وديوان الشاعر نفسه، فقد بدأتْ معلقة عبيد بن الأبرص في (جمهرة أشعار العرب) بقوله: [مجزوء البسيط]

أإنْ تبـدَّلتْ مـن أهلِهـا وحوشًـا ... وغيَّـرتْ حالهـا الخطـوبُ
أرضٌ توارَثُهـا شَـعُوبُ ... فكُـلُ مَـنْ حلَّهـا محـروبُ[1]

والمعلّقة تقع في ثمانية وأربعين بيتًا من الشعر «على مخلع البسيط، وقدْ دخل وزنها كثير من الزحاف والقطع حتى قيل: كادت ألا تكون شعرًا»[2] ونعتمد على ما جاء في المدونة المعتمدة لهذه الدراسة كتاب (شرح القصائد العشر) للإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، وأما الجانب الذي يهمنا في الاستهلال فهو البحث عن مكامن الدراما فيه، فلو أمعنا النظر في الاستهلال حيث يقول ابن الأبرص: [مجزوء البسيط]

أقفـرَ مـن أهلِـه ملحُـوبُ ... فالقُطّبيَّـاتُ فالذّنُـوبُ

يتبين لنا منذ الوهلة الأولى خلو المطلع من الدراما، حيث لا تأسيس لحدث درامي، ولا وجود لأية شخصية درامية يمكن أن تصنع حدثًا دراميًّا حاضرًا أو مستقبلًا، إذ جاء الوصف سردًا لتصوير حالة المكان، فملحوب هو اسم ماء لبني أسد بن خزيمة «والقُطَبية بـ(ضم القاف وفتح الطاء مخفَّفة) ماء بعينه»[3] والشاعر يقوم هنا بعملية التسجيل أو التوثيق عن حالة المكان الذي أصبح قفرًا خاليًا من الحياة الآدمية فيه، والتوثيق مجال آخر لا تتعرض له هذه الدراسة وبصفة عامة فإن «المعلّقة كسائر المعلّقات تخلو من الوحدة التأليفية ومن الترتيب والتساوق في

(1) القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: ج1، تحقيق:د.محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط2، 1986، ص460.
(2) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص241.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص324.

الأفكار، إلا أن فيها حكمة لا تخلو من روعة ووصفًا جميلًا، وجرسًا فريدًا»[1] ولو بحثنا عن السبب الذي دعا الشاعر إلى نظم هذه المعلّقة فليس هنالك من سبب قوي ومباشر «إلا خواطر من الحكمة والعظة التي جاشت في نفسه فظهرت على أسلة لسانه»[2] وهذا واضح من خلال الموضوعات التي تناولتها المعلّقة، التي تتمثل في حكمة الوجود والحياة والموت بالإضافة إلى وصف الناقة.

تشابهت مطالع المعلّقات العشر، واختلف مطلع واحد من تلك المطالع، ألا وهو مطلع معلقة عمرو ابن كلثوم، الذي آثر أن يكون مطلع معلقته خمريًّا، وقدْ تجلت النَّزعة الدرامية بوضوح في معظم تلك المعلّقات، إلا أنها تواضعت أيضًا عند عمرو بن كلثوم الذي اختار الاستهلال الخمري على الاستهلال التقليدي الذي جاء به الشعراء الآخرون، وانعدمت الدراما في الاستهلال عند عبيد بن الأبرص حتى وإن كانت البيئة التي ذكرها في الاستهلال إذ (أقفرَ من أهلِه ملحوبُ) مهيأة لأحداث درامية، لكن النظرة عند الشاعر كانت قاصرة من هذا الجانب، وما يمكن الإشارة إليه هو أنها إحدى علامات الاستهلال البارزة عند معظم شعراء المعلّقات، لأن الكثير من عناصر البناء الدرامي يمكن استخلاصها بسهولة سواء كانت ظاهرة في الأبيات الشعرية أو أنها كانت مخبوءة فيها.

وهنا يمكننا أنْ نثبِّتَ هذه الإشارة وهي أن الاستهلال مثلما انطوى على الوقوف على الأطلال والبكاء وتذكُّر الماضي، انطوى أيضًا على الدراما الظاهرة والمخبوءة.

***

(1) فاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص242.
(2) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص309.

المبحث الثاني
الشَّخصيات الدرامية الرئيسة

تقف الشخصية الدرامية موقف الصدارة في شتى أشكال الكتابة القصصية والروائية والفنية، فالعمل الأدبي المتمثل في الرواية أو القصة، وكذلك العمل الفني الدرامي السينمائي والتلفزيوني والمسرحي لا يمكن أن تقوم له قائمة دون وجود شخصيات رئيسة أو فرعية يوكل إليها حمل الأفكار التي يتوجب إيصالها إلى المتلقي «فالشخصية هي التي تقوم بالفعل، وهذا الفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها»[1].

والفعل لا يتطور ولا يتقدم دون وجود شخصية فاعلة تقوم بذلك التطور والتقدم، بل وتقوم بكشف مكنونات العمل الخفية كلما أراد لها الكاتب ذلك «فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية ما، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل»[2].

والحديث عن الشخصيات هنا لا يعني بالضرورة حوارها الذي تتفوه به في المَشَاهد أو المقاطع الدرامية، لأن السينما والتلفزيون يعتبران الحوار ليس أمرًا ضروريًّا للعمل الفني الدرامي، فهو يأتي في المستوى الثاني من الأهمية لطالما أن الصورة استطاعت أن توصل الفكرة التي تريد إيصالها إلى المتلقي، فالكلمة المكتوبة التي حولت الفكرة إلى حركة دون حوار منطوق كانت كافية أن تقول كل شيء أراده الكاتب، فليس من الضرورة بمكان أنْ تكون الكلمة منطوقة في كل الحالات، لكنها يجب أن تكون مكتوبة على الورق لكي يسهل تنفيذها بالحركة لا بالقول.

(1) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية- مقوماتها وضوابطها الفنية، ص192.
(2) أرسطو، فن الشعر: ص97.

وهنا يكمن الفرق بين الشخصيات الروائية المكتوبة والشخصيات الروائية المرئية سينمائيًّا وتلفزيونيًّا، فـ«تصوير الشخصيات بالوضوح الكامل، يتطلب من الكاتب من وجهتي النظر الفنية والميكانيكية استعمال الكلمات ببراعة وحرص، بحيث يكون التصوير هادفًا نحو تحريك خيال المشاهد»[1].

الشخصيات الدرامية لا تتصرف من تلقاء نفسها، فهي وإن كانت تحاكي شيئًا من شخصيات الواقع إلا أن الشخصيات في الحياة العامة تتصرف كما يحلو لها دون قيد أو شرط، «وهذا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذين نراهم في الحياة العادية والأشخاص الذين يبعثهم الكاتب الدرامي إلى الحياة في قصصه»[2]، فالاختلافات بين الشخصيات الدرامية والواقعية كثيرة دون شك «فالشخصية الطبيعية تتمتع بعدد لا يمكن تحديده من السمات المتوافقة والمتناقضة، والمتباعدة والمتقاربة، وتتفاوت بين القوة والضعف، ومنها ما هو سائد، ومنها ما هو كامن»[3] ولا يمكننا نقل الشخصية الحقيقية من واقعها الحقيقي إلى عالم الفن والإبداع والأدب مثلما هي، بل لا بد من إجراء بعض التشذيب لها والوقوف على بعض جوانبها وليست كلها حتى تبدو مقنعة فنيًّا وأدبيًّا، لأن «الشخصية الحية الحقيقية لن تبدو حقيقية لو وضعتْ في قصة»[4] وذلك بسبب المتناقضات في الشخصية الواقعية، فالإنسان العادي يعيش حياته بكل أشكالها من فرح وحزن وعلاقات اجتماعية واقتصادية وما إلى ذلك، ولو قُدِّمتْ هذه الشخصية فنيًّا مثلما هي عليه في الحياة العامة، بجميع متناقضاتها فإنها تبدو فنيا «غير مترابطة وغير مقنعة لو جرى استعراضها جميعًا من خلال الفترة الزمنية المحددة التي تستغرقها مشاهدة عمل

(1) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون: ص129.
(2) نفسه، ص128.
(3) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية.. مقوماتها وضوابطها الفنية: ص192.
(4) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون: ص128.

درامي»[1]، وبإيجاز فإن تلك الشخصية الواقعية يمكن اعتبارها شخصية غير مسؤولة فهي لا تحدها حدود ولا تحتويها أُطر.

أما الشخصيات الدرامية فتصرفها محدود ومحسوب، وهي مسؤولة من كاتبها الذي ابتكرها، فهو الذي يسيرها ولا تسير نفسها «والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها (مزيد من التوتر) أي أنها لا بد أنْ تكون أكثر في شيء ما عن الشخصية العادية في الحياة، أكثر حساسية، أكثر برودًا، أكثر انفعالًا وغضبًا، أشد لفتًا وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر دموية»[2].

لم تغب عن بعض شعراء المعلّقات أهمية الشخصيات الواقعية المؤثرة في معلقاتهم سواء كانت شخصيات رئيسة أو فرعية وتوظيفها توظيفًا دراميًّا، والتأثير ليس مقتصرًا على الشخصيات الرئيسة فقط، بل حتى الشخصيات الثانوية يمكنها لعب أدوار مهمة في الحياة الدرامية وأن تكون مؤثرة وباستطاعتها تحويل مسار قصة أو حكاية ما أو قلب بعض الموازين في الأحداث الدرامية.

عند الوقوف على المعلّقات وما يدور فيها من أحداث درامية متفاوتة القوة، تبرز لنا من خلالها عدد من الشخصيات، وهنا «يمكن تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ومستديرة، والشخصيات المسطحة كانت تسمى(أمزجة) في القرن السابع عشر، وتسمى أحيانًا أنماطًا، أو كاريكاتيرًا»[3]، فمن شخصيات المعلّقات ما كانت شخصيات واقعية ومؤثرة في القصة الشعرية التي يرويها الشاعر بأسلوبه «هذه الشخصيات في أدق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة، وهي تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها»[4]، وهذا النوع من الشخصيات هو ما

(1) نفسه، ص128.
(2) النادي، عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما: ص 49.
(3) فورستر، أركان القصة، ص83.
(4) نفسه، ص83.

نطلق عليه بالشخصيات الرئيسة سواء كانت شخصيات خيرة أو شريرة «وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهي أننا نعرفهم بسهولة، حينما يدخلون يعرفهم القارئ بعاطفته لا بعينه التي لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط»[1]، وبعض الشخصيات في المعلّقات العشر وقفت موقف المحايد وبعضها وقف موقف المعارض، والكثير منها أخذ دور البطولة، وهنالك شخصيات نطلق عليها شخصيات ثانوية، تكون مساندة في صنع الحدث وتحريكه فهي بذلك تساعد الشخصيات الرئيسة في الصراع الذي هو أصل الدراما، ونوع ثالث من الشخصيات هي الشخصيات العامة التي يمكن أنْ نعدها مجاميع بشرية أو حشودًا مهمة في الحياة ويطلق عليها بلغة السينما والتلفزيون والمسرح (كومبارس)[2]، وقد جاء رسمها من خلال المعلّقات بصفات كثيرة ومتعددة.

بعض الشخصيات التي يرد ذكرها في المعلّقات لم تكن حاضرة حضورًا حيًّا في المشهد الدرامي الشعري، لا في الجانب الرئيس ولا الجانب الفرعي منه ولا حتى في جانب الحشود أو المجاميع البشرية، لكنها تحضر كمثال واستشهاد عند الحديث عن أمر أو شيء ما، وهذا الأمر يدخل ضمن البعد الاجتماعي للشخصية الرئيسة، وهو يدل على ثقافة الشاعر وحسن اطلاعه وتوظيف ما يعرفه من الشخصيات التي قد لا تكون من زمانه ولا تربطه بها أية روابط ويكون تأثيرها في الجانب الذي تشتهر فيه، وقد تؤثر بشكل أو بآخر على صفات الشخصيات الواردة في المعلّقة ولكنها بطبيعة الحال لا تؤثر على سير الأحداث الدرامية لا من بعيد ولا من قريب، فالشاعر يحاول أن يدعم كلامه بما يستحضره من الشخصيات التي كانت شهيرة في ذلك

(1) نفسه، ص84.

(2) الكومبارس أشخاص عاديّون يؤدّون أدوارًا أو لقطات ثانويّة بأجر في فيلم سينمائيّ أو مسلسل تليفزيونيّ بدأ حياته الفنيّة كومبارس.(معجم اللغة العربية المعاصر/ معجم إلكتروني).

الزمان الذي يعيش فيه، أو أنها اكتسبت شهرتها من الأزمنة التي سبقت زمانه، وهذا التدعيم يسهم في إعطاء المشهد الدرامي متانة وقوة، فهو بمثابة الدليل الذي يريد الشاعر التأكيد عليه، كما في حكاية (منشم) الواردة في معلقة زهير بن أبي سلمى: [الطويل]

تـــداركتما عبْسًـــا وذبيـــان بعـــدما تفـانوا ودقـوا بينهم عِطـرَ منشـمِ[1]

ومنشم هذه هي امرأة معروفة عند العرب، وهي «عطَّارة فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها ليتحرموا به ثم خرجوا إلى الحرب فقُتِلوا جميعًا، فتشاءمت العرب بها»[2] وكذلك ما جاء على لسان النابغة وهو يذكر نبي الله سليمان بقوله: [البسيط]

إلّا ســـليمان إذْ قـــالَ الإلـــهُ لـــه قُـمْ في البرية فاحـدُدْها عـن الفنَـدِ[3]

ونجد الكثير من الشخصيات العَرضية التي لا تؤثر في الدراما بشكل ولا بآخر، إنما وظفها شعراء المعلّقات من باب التشبيه والمقارنة من ناحية ومن باب استعراض ثقافتهم من ناحية أخرى.

لعبت الشخصياتُ في المعلّقات دورًا أساسيًّا مهمًّا في التعاطي مع الأعمال الموكلة إليها سواء كان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، فكان لها الدور الأمثل في تنفيذ أفكار الشاعر من ناحية وتحريكها للأحداث الدرامية التي صورها الشاعر نفسه في معلقته من ناحية أخرى، ويمثِّلُ معظم شعراء المعلّقات أنفسهم بأنهم أصحاب الشخصيَّات الرئيسة في معلَّقاتهم، وهذا صحيح إلى حد ما، إلا أن القليل منهم لا يكونون كذلك، بل إن معلقاتهم تكاد تخلو من النزعة الدرامية مثل معلقة عبيد بن الأبرص، فمن يتمعن فيها جيدًا، يجدها «تخلو من الوحدة التأليفية»[4] وكذلك خلوها من الشخصيات يجعلها أبعد ما تكون عن الدراما.

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشرص112.
(2) نفسه، ص112.
(3) نفسه، ص315.
(4) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص242.

والحال نفسه تقريبًا عند لبيد بن ربيعة فإن معلقته التي أسهب فيها في وصف الناقة، جعلها متواضعة دراميًّا، وليس من الضرورة بمكان أن يكون الشاعر صاحب المعلّقة أو القصيدة بطلًا دراميًّا في معلقته، أوْ محركًا للأحداث فيها، فالبعض من أولئك الشعراء ما هم إلّا مصوِّرون ومدوِّنون بالشعر لما تراهم أعينهم من الأحداث الدرامية ولم يكونوا أبطالًا دراميين مثل زهير بن أبي سلمى، فزهير لم يبرز نفسه دراميًّا من خلال المعلّقة وإنْ كان هو أحد حكماء زمانه، فلقد آثر إبراز الآخرين على إبراز نفسه لما قاموا به من أدوار كبيرة.

ولم يكتف بعض الشعراء بتقديم الشخصيات المحيطة بهم التي قامت بأداء تلك الأدوار المطلوبة منها، بل قام بعضهم بتقديم واستعراض أبعادها الدرامية الثلاثة، حيث إنَّ «كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول، العرض، الارتفاع»[1] وهذه الأبعاد تنطبق على كل مادة موجودة في الكون.

وأما الشخصيات البشرية فلها «أبعاد إضافية هي: كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) وكيانها السوسيولوجي (الاجتماعي)، وكيانها السيكولوجي (النفسي)[2] وكل شخصية رئيسة أو فرعية في المعلّقات العشر لا تحيد عن هذه الأبعاد «ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره»[3] حتى وإنْ شاب بعض الشخصيات شيء من الغموض ولم تتبين أبعادها إلا أن تلك الأبعاد منطوية عليها «والشخصية الغامضة شخصية بتحديد مفتوح- ليس بشكل كامل، وإلا لما كانت هناك شخصية على الإطلاق»[4] ويمكن اكتشافها من خلال المواقف الدرامية في الشعر، أو من خلال بعض المفردات التي يأتي بها الشاعر عن

(1) إيجري، لاجوس، فن كتابة المسرحية، ص101.
(2) نفسه، ص101.
(3) نفسه، ص101.
(4) لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي ج1: ص374.

هذه الشخصية أو تلك.

ومن أهم الأبعاد الاجتماعية للشخصية هو أن لكل شخصية اسمًا تعرف به، سواء ذكر هذا الاسم في المعلّقة بشكل صريح أم لم يذكر، وتتعدى أسماء الشخصيات في بعض الأحيان إلى الألقاب، فيصبح للشخصية لقب بالإضافة إلى الاسم فيغلب اللقب على الاسم في بعض الأحيان، فعلى سبيل المثال غلب لقب الأعشى على صاحبه ميمون بن قيس، وغلب لقب النابغة على اسمه زياد بن عمرو، وقدْ قام بعض شعراء المعلّقات بتخليد أسمائهم في معلقاتهم والأسباب في ذلك تختلف بين شاعر وآخر، وفي هذا المبحث سنقدم في البداية الشعراء الذين ذكروا أسماءهم أو ألقابهم وصفاتهم في معلقاتهم دون مراعاة تسلسل المعلّقات كما رتبها التبريزي صاحب المدونة التي نعتمدها في هذه الدراسة، وأيضًا سيقتصر مبحثنا هذا على الشخصيات الرئيسة في المعلّقات ذات التأثير القوي في الحدث الدرامي متجاوزين بذلك الشخصيات الثانوية خوفًا من الإطالة في استعراض كافة الشخصيات الواردة في المعلّقات.

فها هو امرؤ القيس صاحب المعلّقة الأولى يعرِّفُ نفسه بشكل صريح ويقدم اسمه بكل تفاخر للمتلقي، حيث يقول على لسان فاطمة ابنة عمه: [الطويل]

تقولُ وقد مال الغبيط بنا معًا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ[1]

الصورة الدرامية في هذا البيت واضحة تمام الوضوح، فالغبيط هو «الهودج بعينه، وقيل: قَتب الهودج، وقيل مركبٌ من مراكب النساء»[2] وكانت فاطمة – هي الشخصية النسائية الرئيسة في معلقة امرئ القيس – تجلس بداخله وقد اقتحمه هذا الشاعر لغاية في نفسه، متعللًا بنحر ناقته للعذارى ولم يجد دابة يعود عليها إلى الديار

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص18.

(2) نفسه، ص18.

سوى بعير ابنة عمه، وهو بذلك يفتعل صراعًا يقبل النمو والتطور، فالصورة الدرامية نفسها مرتبطة ارتباطًا بيِّنًا بالأبيات السابقة والأبيات اللاحقة من المعلّقة فهي تسير في تصاعد درامي واضح، ولا يمكننا تجاوز هذا البيت الشعري لمجرد ذكر اسم امرئ القيس الذي جاء بشكل صريح فيه كشخصية رئيسة، ولكننا نستخلص منه أبعاد شخصيته مجتمعة في موقف واحد، وهي تنسجم مع تكوين تلك الشخصية وإنْ كان ذلك الانسجام بسيطًا بعض الشيء، فما قام به امرؤ القيس من عقر بعير حبيبته فاطمة والتي ذكر اسمها بشكل صريح أيضًا في المعلّقة: [الطويل]

أفاطمَ مهلًا بعض هذا التدللِ وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي[1]

فإنما يدل ذلك على الفوضى التي كان يعيشها ذلك الشاعر إبان شبابه، وعدم اكتراثه بعواقب الأمور، وشعوره بأنه «ابن الملك على بني أسد، فنشأ في نجد أميرًا»[2] وذلك جزء من رسم شخصيته، التي تنطوي عليها تلك الأبعاد الثلاثة، وقد أكد وجوده في قصة يوم الغدير بتخليد اسمه في معلقته، وتخليد اسم فاطمة أيضًا التي أطلق عليها من باب الدلال لقب عُنيزة: [الطويل]

ويوم دخلتُ الخدر خدر عُنيزةٍ فقالتْ لك الويلاتُ إنكَ مُرجلي[3]

ومثل امرئ القيس صنع عنترة بن شداد صاحب المعلّقة الخامسة ذاكرًا اسمه الصريح بلا أدنى مواربة:

يدعُون عنترَ والرِّمَاحُ كأنَّها أشطانُ بئرٍ في لَبَانِ الأدهمِ[4]

فلعل أسبابًا كثيرة دعت عنترة إلى تخليد اسمه في معلقته، منها على سبيل المثال

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص21.
(2) فرُّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج1: ص116.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص17.
(4) نفسه، ص211.

تخليص نفسه من لقب العبد الذي ظل يلاحقه لسنوات طويلة من حياته، فأراد بذلك محوه للأبد، حيث لم يكن أبوه يعترف بأبوَّته له، كما لم يعترف أحد في القبيلة بحريته، فكان الوازع النفسي وهو البعد الثالث من أبعاد الشخصية الدرامية هو الذي حرضه على ذكر اسمه وتكراره في معلَّقته: [الكامل]

ولقدْ شفى نفسي وأبرأ سُقْمها قيل الفوارس ويكَ عنترَ أقدِم

ونرى في هذا البيت كمية السعادة التي تنتشر منه، لا سيما وهو يذكر اسمه صراحة من جديد، بعد أن نال حريته، وسبب نيل تلك الحرية التي أخذ ينشدها سنوات طويلة من عمره، يعود ذلك إلى أن «بعض أحياء العرب أغاروا على قوم من بني عبس، فأصابوا منهم ولحقهم العبسيون، فلحقوهم وقاتلوهم عمّا معهم، وعنترة فيهم، فقال له أبوه: كُرَّ يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، إنما يحسن الحلاب والصَّر، فقال: كُر، وأنتَ حُر: فكرَّ وهو يقول: [مجزوء الرَّجز]

كُلّ امرئٍ يحمي حِره أســـودَه وأحمـــرَه

والوارِداتِ مَشْفَـــرَه[1]

وهنا أيقن عنترة اعتراف شداد بأبوته، ولا بد من استغلال الموقف أفضل الاستغلال، لأن الفرصة قد لا تأتي مرة أخرى فعندها قال: (وأبرأ سُقمها) فارتاح أيما راحة، بعدما تأكد له تحقيق النصر على والده وقبيلته أولًا، ثم تحريره من الرق والعبودية ثانيًا «فركب فرسه عريانَ وأخذ قناته فردَّ الظُعُن وقتل من قتل»[2].

والموقف السابق يرسم شخصية عنترة بتلك الأبعاد التي أشرنا إليها، من حيث اللون والبشرة والقوة وقول الشعر، فهو من الشعراء الفرسان «وكان شاعر بني عبس وفارسهم المشهور، وكان جريئًا شديد البطش، وكان مع شدة بطشه لين الطباع،

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء ج1: ص172.

(2) الأنباري، محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص360.

حليمًا، سهل الأخلاق، لطيف الحاضرة، وكان من أشد أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يداه»[1].

ونجد نعوتًا وأوصافًا كثيرة ذكرها عنترة عن نفسه تدخل في سياق رسم شخصيته، وهو يعد الشخصية الرئيسة في معلقته، فها هو يقول لعبلة: [الكامل]

أَثْنـي عليَّ بمـا عَلِمـتِ فـإنني ... سـمحٌ مخـالقتي إذا لـمْ أُظلَـمِ
فـإذا ظُلِمـتُ فـإنَّ ظُلمـيَ باسِـلٌ ... مُـرٌّ مذاقتُـه كطعـمِ العلقـمِ[2]

هـذان البيتـان يعطيـان انطباعًـا واضـحًا عـن سـلوك هـذه الشخصيـة مـن الناحيـة الدرامية، فهذه الشخصية قابلة للتحول والتبدل من حالة الهدوء والدعة والسكينة إلى حالة الغضب والعنف والشدة إذا توفر السبب لذلك (إذا لم أُظلم).

ويضيف عنترة إلى شخصيته ولا سيما في البعد الاجتماعي ما صرح به أيضًا من معاقرته الخمر جريًا على نهج الشعراء في الجاهلية: [الكامل]

ولقـدْ شـربتُ مـن المُدامـة بعـدما ... ركَـدَ الهـواجرُ بالمشـوفِ المُعلَـمِ
فـإذا شـربتُ فـإنني مسـتهلِكٌ ... مـالي وعِرْضـي وافِـرٌ لـمْ يُكلـمِ[3]

ويكمل رسمه لشخصيته بعد صحوه من سكرته: [الكامل]

وإذا صحوتُ فما أُقصِّـرُ عـن نـدى ... وكمـا علِمـتِ شـمائلي وتكرُّمـي[4]

ويرسم عنترة بكل جدارة واقتدار جانبًا مهمًّا من شخصيته، وهو الجانب الرئيس منها، فذكر فروسيته وشدته وبسالته في سـاحات الـوغى، إذ يتمتـع هـذا الشـاعر ببنيـة جسمانية قوية، فقد أدت تلك القوة المفرطة لعنترة إلى إضافة الكثير من الخرافات

(1) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص213.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص196.
(3) نفسه، ص198.
(4) نفسه، ص198.

إلى شخصيته، وهذا الجانب ليس مجاله في دراستنا هذه: [الكامل]

إذْ لا أزالُ علـى رحالـةِ سـابحٍ نَهْـدٍ تعـاورُهُ الكُمـاةُ مُكلّـمِ
طـورًا يجـرَّدُ للطعـانِ وتـارةً يـأوي إلـى حصـدِ القَسِـي عرمـرمِ
يُخـبرْكِ مَـنْ شـهِدَ الوقيعـةَ أننـي أغشى الـوغى وأعَفُّ عند المغنمِ
ومُـدجَّجٍ كَـرِهَ الكُمـاةُ نِزالَـه لا مُمعِـنٍ هربًـا ولا مستسـلمِ[1]

ثم يشير إلى مهارته في استعمال الرمح والسيف معا في ساحة المعركة وهذه أبرز صفات الفارس المقاتل: [الكامل]

فَطعَنْتُـهُ بـالرُمح ثـمَّ علوتُـهُ بمهنَّـدٍ صَـافي الحديـدةِ مِخـذَمِ[2]

وهنا نقترب من هذه الشخصية أكثر، فقد «قال (الهيثم بن عدي): قيل لعنترة: أنت أشجع العرب وأشدها. قال: لا. قيل: فبماذا شاع لك هذا في الناس؟ قال: كنت أُقدم إذا رأيت الإقدام عزمًا، وأُحجم إذا رأيت الإحجام حزمًا، ولا أدخل موضعًا إلا أرى لي منه مخرجًا، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع، فأثني عليه فأقتله»[3].

رأينا كيف أن عنترة بن شداد قدم شخصيته بنفسه من خلال معلقته بشكل واضح وصريح، ذاكرًا اسمه في أكثر من موضع، فهو الشخصية الرئيسة في معلقته، بل هو من لعب دور البطولة فيها، سواء كان في الدراما الحاضرة أو الدراما الماضية التي تكون بحاجة إلى الاسترجاع أو ما يسمى الفلاش باك (FLASH BACK)وحكايات المعلّقة بطبيعة الحال تضم شخصيات لم يشر إليها الشاعر في المعلّقة بشكل صريح وإن كنا موقنين من أنها من الشخصيات الرئيسة التي دارت حولها بعض الأحداث الدرامية، ولعبت أدوارًا درامية مهمة، أبسط تلك الشخصيات والد عنترة، شداد بن

(1) نفسه، ص201.
(2) نفسه، ص205.
(3) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص213.

قراد وعمه مالك بن قراد، وإن كان الأخير قد أشار إليه وهو يخاطب محبوبته عبلة: [الكامل]

هـلا سـألتِ الخيـل يـا ابنـة مالـكٍ إنْ كنـتِ جاهلـةً بمـا لـم تعلمـي[1]

لكننا كما قلنا سابقًا إننا نسلط الأضواء على الشخصيات الرئيسة التي ورد ذكرها في المعلّقات قدر الإمكان، فمن الشخصيات المهمة في معلقة عنترة إذ تعدُّ الشخصية الرديف له هي شخصية عبلة بنت مالك التي تردد ذكرها على لسان الشاعر في أكثر من بيت شعري من المعلّقة، مرة باسمها الصريح ومرة بلقبها، وقد رأينا كيف نسبها إلى أبيها وهو يقصد مخاطبتها، كما فعل في الاستهلال حيث خاطب الدار وهو يبحث عن المحبوبة: [الكامل]

يـا دار عبلـةَ بـالجواءِ تكلّمـي وعِمي صباحًا دار عبلةِ واسلمي[2]

وعبلة المشار إليها في البيت السابق هي «عبلة بنت مالك العبسية، ابنة عم عنترة بن شداد العبسي»[3] التي جاء ذكرها في شعره كثيرًا جدًّا «ولاشك بأن عبلة كانت من أجمل نساء قومها وأبعدهم صيتًا في اكتمال العقل، ونضارة الصبا، وشرف المحتد»[4] وقد وصف عنترة فتاته عبلة وصفًا دراميًّا جميلًا في بعض شعره، في غير معلقته فقال: [الطويل]

أغـنُّ مليـح الـدلِّ أحـورُ أكحـلُ أزَجُّ نقـيُّ الخـدِّ أبلـجُ أدعـجُ
لـه حاجـبٌ كـالنونِ فـوق جفونِـهِ وثغـرٌ كزهـرِ الأُقحـوانِ مفلَّـجُ
ورِدْفٌ لـه ثِقَـلٌ وخَصْـرٌ مهفهـفٌ وخـدٌ بـه وردٌ وسـاقٌ خـدلَجُ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص199.
(2) نفسه، ص177.
(3) جمعة، أحمد خليل، نساءٌ من التاريخ: اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- بيروت، 1997، ص513.
(4) نفسه، ص522.

وبطـــنٌ كَطـــيِّ الســـابريةِ لـــيِّنٌ أقبُّ لطيفٌ ضامِرُ الكشحِ مدمجُ[1]

ذلك الوصف الذي جاء على لسان عنترة في محبوبته عبلة بنت مالك له أهميته القصوى في الدراما، من حيث رسم الشخصية وتجسيدها فنيًّا سينمائيًّا كان ذلك أو تلفزيونيًّا أو مسرحيًّا «وبهذا الغزل الرقيق الأنيق، طار صيت عبلة في الآفاق، وجرى ذكرها على كل لسان، وامتزج اسمها باسم عنترة، بل تعانق الاسمان، على مدى مرور الأيام والأزمان»[2].

وفي موضع آخر من المعلّقة يكنّي الشاعر محبوبته بأم الهيثم، فهي «التي فجرت عيون الفصاحة وينابيع البيان في نفس فارس فرسان الجاهلية»[3] فقال: [الكامل]

حُييـتَ مـن طلـلٍ تقـادمَ عهـدُه أقـوى وأقفـرَ بعـد أمِّ الهيـثمِ[4]

وقد أكد الزوزني في شرحه للمعلقات السبع بأن «أمَّ الهيثم: كنية عبلة»[5].

ومن الشخصيات التي وردت في معلقة عنترة بن شداد ابنا ضمضم، بحيث يمكن اعتبارهما من الشخصيات الرئيسة في المعلّقة: [الكامل]

فلقد خشيتُ بأنْ أموتَ ولـم تكـنْ للحربِ دائرةٌ على ابنيْ ضمضـمِ[6]

في شرح ابن الأنباري لهذا البيت، قال إن ابني ضمضمٍ «هما هرم وحصين ابنا ضمضم الذي قتله ورد بن حابس العبسي، وكان عنترة قد قتل أباهما ضمضمًا»[7] في حرب داحس والغبراء «يوم المريقب، فبلغه أنهما يشتمانه ويتوعدانه، فقال فيهما هذه

(1) القرشي، حسن عبد الله، فارس بني عبس: ص150.
(2) جمعة، أحمد خليل، نساءٌ من التاريخ: ص522.
(3) نفسه، ص513.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص178.
(5) الزوزني، شرح المعلّقات السبع: ص138.
(6) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص214.
(7) الأنباري، محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص363.

الأبيات»[1].

أما عمرو بن كلثوم صاحب المعلّقة السادسة فقد رسم شخصيته بواسطة الاسترجاع إذ افتخر برجالات من قومه وبنسبه العريق، مستحضرًا شيئًا من التاريخ في ذلك، وهذا أمر مهم في الدراما وهو أن يكون للشخصية الدرامية تاريخ خاص بها، وتاريخ تستلهم منه الذكريات، حتى وإن لم تظهر تلك الشخصيات التي تشكل هذه الشخصية الرئيسة، فابن كلثوم يبرز جانبًا مهمًّا من شخصيته عندما ذكر تاريخ أسلافه، وهذا الجانب يكمن في البعد النفسي الذي يجعله في عينه أفضل ممن سواه: [الوافر]

ورثنَا مجدَ علقمةَ بنَ سيفٍ أباحَ لنا حصونَ المَجْدِ دِينا[2]

وعلقمة بن سيفٍ كما يقول التبريزي في شرحه هو رجل منهم، «وقوله أباح حصون الحرب معناه أنه قاتل حتى غلب عليها ثم تركها مباحة لنا»[3] – أي مباحة لعمرو بن كلثوم وجماعته– ثم يستمر الشاعر واصفًا نفسه باستحضار عدد من الشخصيات التي يفتخر بها ويحبها فيقول: [الوافر]

ورِثتُ مهلهلًا والخير منه زُهيرًا نعم ذُخرُ الذاخرينا[4]

سطَّر الشاعر في ذلك البيت والذي يليه، أسماء أجداده سواء من جهة أمه أو من جهة أبيه، حيث يقال: إن «مهلهل كان صاحب حرب وائل، أربعين سنة وهو جد عمرو بن كلثوم من جهة أمه»[5] ولا أحد ينكر حرب وائل التي تعرف باسم حرب البسوس وكانت بين بكر وتغلب بسبب مقتل كليب، وأما زهير الوارد ذكره في البيت

(1) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر، ص233.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص238

(3) نفسه، ص238.

(4) نفسه، ص238.

(5) نفسه، ص238

السابق فهو بالنسبة للشاعر عمرو بن كلثوم «جده من قبل أبيه»[1] وهو الجد الرابع من أجداده، أما جده الثالث عتَّاب ووالده كلثوم فلهما نصيب من افتخاره، حيث يراهما يشكلان شيئًا من شخصيته: [الوافر]

وعتَّابًا وكُلثومًا جميعًا بِهِم نلنا تُراثَ الأكرمينا[2]

ويستمر عمرو بن كلثوم في تسطير أسماء أبناء قبيلته الذين يفتخر بهم، مما شكل هذا الفخر الكثير من الكبرياء والأنفة في شخصيته، وداخلَ نفسَه الكثير من الغرور في رسم ملامح تلك الشخصية التي يتمتع بها هذا الشاعر، وممن افتخر بهم ابن كلثوم أيضًا ذا البُرَة «وهو رجل من تغلب بن ربيعة، وقيل هو كعب بن زهير، وإنما قيل له ذا البرة لأنه كان على أنفه شعر خشن»[3] وافتخر أيضًا بكليب، وهو يعني هنا كليب وائل: [الوافر]

وذا البُرةِ الذي حُدِّثتَ عنه بِهِ نُحمى ونحمي المُلجئينا
ومنَّا قبله الساعي كُليبٌ فأيُّ المجدِ إلّا قدْ ولينا[4]

إن كل تلك الشخصيات التي ذكرها الشاعر عمرو بن كلثوم لم تكن مؤثرة في الأحداث الدرامية في معلقته، بل كان تأثيرها على بناء شخصية الشاعر نفسه من حيث المراحل الأساسية الثلاث لرسم الشخصية وهي «مرحلة القِيم، مرحلة السمات، مرحلة الأسلوب»[5]، ولاشك في أن ابن كلثوم قد استفاد من تلك المراحل الثلاث من كافة الشخصيات المستدعاة من التاريخ فبنى بها شخصيته.

لقد كان عمرو بن كلثوم «شاعرًا فحلًا مطبوعًا، صافي الديباجة، كثير الطلاوة،

(1) نفسه، ص238
(2) نفسه، ص238.
(3) نفسه، ص238.
(4) نفسه، ص238.
(5) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون: ص82.

حسن السبك، واضح المعاني، شديد الفخر، قوي الشكيمة في الحماسة»[1] وفوق كل ذلك فقد كان «شجاعًا مظفرًا مقدامًا فتاكًا، وبه يضرب المثل في الفتك، فيقال: أفتك من عمرو بن كلثوم»[2] وكيف لا يكون كذلك فهو الشاعر الشجاع المقدام، وقد كان «فارسًا أبيًّا جريئًا، حتى بلغ من أمره أن فتك بالطاغية عمرو بن هند في بلاط سلطانه»[3] ولم يكن عمرو بن هند وهو ملك الحيرة في الجاهلية رجلًا سهلًا بل «كان شديد البأس، كثير الفتك، هابته العرب، وأطاعته القبائل»[4]، وتأتي شخصية ابن هند في معلقة ابن كلثوم شخصية درامية رئيسة، ويلاحظ أن هذه الشخصية كانت حاضرة مع عدد من شعراء المعلّقات، وقد ذكر ابن كلثوم الملك عمرو بن هند ذكرًا صريحًا فقال: [الوافر]

بأيِّ مشيئةٍ عمروَ بنَ هندٍ تُطيعُ بنا الوُشاةَ وتزدرينا[5]

وقبل هذا البيت خاطب الشاعر عمرو بنَ هند بقوله: [الوافر]

أبَا هندٍ فلا تَعْجَلْ علينا وأنظِرْنا نُخبرْكَ اليقينا[6]

«ويلقب عمرو بن هند بالمحرق الثاني، لإحراقه بعض بني تميم في جناية واحد منهم اسمه سويد الدارمي قتل ابنًا (أو أخًا) صغيرًا لعمرو»[7].

إن الشخصيات الدرامية في معلقة عمرو بن كلثوم تبدو محدودة على الرغم من الأحداث الكثيرة والكبيرة في هذه المعلّقة، والسبب في ذلك أن الشاعر لجأ إلى استعمال الضمائر أكثر من الأسماء الصريحة، فقد استعمل (نا) الفاعلين في مواضع

(1) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص 198.
(2) نفسه، ص192.
(3) نفسه، ص191.
(4) الزركلي، خير الدين، الأعلام: ج5، دار العلم للملايين، ط6، 1984، ص86.
(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص235.
(6) نفسه، ص224.
(7) الزركلي، خير الدين، الأعلام: ج5: ص86.

كثيرة جدًّا من المعلّقة حتى لا يحصر التفاخر في شخصيات محدودة بعينها، مثل قوله (تركنا، شذَّبنا، ورثنا، نِلنا، وَلِينا، رفَدْنا..... إلخ)، ثم إن الشاعر يتحدث أيضًا بصيغ الجمع في كثير من الأفعال وذلك لنفس الغاية والغرض ألا وهو الفخر والمشاركة (ننقل، نمنع، ندافع، نحملُ، نطاعن، نضرب،..... الخ) فلم يعر الشاعر عمرو بن كلثوم الشخصيات أي اهتمام بشكل فردي، لأنه لا يريد تأطير فخره بأشخاص محددين، بل جعل المشاركة هي قمة الغاية لأجل الترابط القوي بين أفراد قبيلته، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على ذكاء هذا الشعراء، وسمة الذكاء تضاف إلى صفات هذه الشخصية.

من الشعراء الذين خلدوا أسماءهم أو ألقابهم وكناهم في معلقاتهم وأشعارهم الأعشى ميمون بن قيس، إذ قال في معلقته وهي المعلّقة الثامنة كما جاءت في ترتيب المعلّقات عند الإمام التبريزي: [البسيط]

أأنْ رأتْ رجلًا أعشى أضرَّ به رَيْبُ المنونِ ودهرٌ مُفنِدٌ خَبِلُ[1]

والأعشى «هو أحد الأعلام من شعراء الجاهلية وفحولهم، وتقدم على سائرهم، وليس ذلك بمجمع عليه لا فيه ولا في غيره»[2] «وكان يكنَّى أبا بصير»[3] وكان رأي يونس النحوي عندما سُئِلَ عن أشعر العرب فقال: «لا أومئ إلى رجل بعينه ولكني أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب»[4]، فقول الشاعر في البيت السابق «رجلًا أعشى» يعطي بعدًا ماديًّا لشخصيته،

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، دار الجيل، بيروت، ص295

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج9، الدار التونسية للنشر- تونس، دار الثقافة بيروت، 1983، ص104.

(3) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر، سبق ذكره، ص248.

(4) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج9، الدار التونسية للنشر- تونس، دار الثقافة بيروت،

لأن البعد المادي يختص بِـ«الجنس، السن، الطول والوزن، لون الشعر والعينين، الهيئة والوضع، المظهر، العيوب والتشوهات، الوراثة»[1] وهذا البعد مهم في تكوين الشخصية ورسمها، لأنه سيعطي مساحة محددة في تحرك هذه الشخصية وتصرفها، وبحثًا عن معنى العشا، ففي القاموس المحيط «العشا، مقصورةً: سوء البصر بالليل والنهار، كالعشاوة والعمى»[2] وفي البيت السابق فلربما أراد الشاعر أن يخلد نفسه بتضمين لقبه (الأعشى) فكان اللقب وصفًا لحالة عينه، وصفة دائمة ظلت لصيقة به حتى كادت أن تنسيه اسمه، وقد حوت معلقة الأعشى عددًا من الأسماء الرئيسة والفرعية، وكانت تلك المعلّقة «قد جمعت رقة التشبيب، ورونق التشبيه، وروائع الفخر، وشديد الحماسة، في لفظ جزل، وأسلوب رائع، وهي قصيدة غراء، تملك القلوب، وتسترق الأسماع، وتأسر الأفهام»[3] وفيها تتنوع الدراما وتتشكل الأحداث، لا سيما وهو يذكر حبيبته هريرة مستهلًا بها معلقته، وهريرة تعدُّ إحدى أهم الشخصيات الرئيسة في المعلّقة.

ومن المواضيع الأخرى التي اشتملتْ عليها معلقة الأعشى وصفه لمجالس اللهو والخمر، ثم حديثه عن البرق والمطر وهو في درنا، ويأتي بعد ذلك تهديده لابن عمه يزيد بن مسهر، ولم ينس الافتخار بقومه، وقد افتتح الأعشى معلقته بما قام به الشعراء السابقون في معلقاتهم من ذكر محبوباتهم والاستهلال بهن في معرض أشعارهم، فها هي هريرة تتصدر المشاهد الدرامية في المعلّقة، فيقول أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى في مطلعها: [البسيط]

1983، ص105.

(1) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية- مقوماتها وضوابطها الفنية، سبق ذكره، ص203.

(2) القاموس المحيط، مادة (عشا).

(3) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص265.

ودَّع هريــرة إنّ الرَّكــب مرتحِــلُ وهـل تطيـق وداعًـا أيهـا الرَّجـلُ[1]

وجاء في كتاب (شرح القصائد العشر) للإمام التبريزي: أن «هريرة قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد فولدتْ له خليدًا»[2] أما صاحب كتاب (الأغاني) أبو الفرج الأصفهاني فقد قال: «كانت هريرة التي يشبب بها الأعشى أمة سوداء لحسان بن عمرو بن مرثد»[3] فالأصفهاني يضيف للبعد المادي لشخصية هريرة صفة اللون، فقد كانتْ سوداء، ولم يكتفِ الأعشى هو الآخر أنْ ذكرَ اسمها فقط ولكنه أعطى رسمها أبعادًا درامية فسيولوجية جسمانية واضحة من خلال قوله: [البسيط]

غـرَّاء فرعـاء مصـقولٌ عوارضـها تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحِلُ
كـأنَّ مِشـيتها مـن بيـت جاراتهـا مـرُّ السـحابةِ لا ريـثٌ ولا عجَـلُ[4]

ويستغرق طويلًا في ذكر بعدها المادي من خلال وصفه الدقيق لها، ومن ذلك قوله: [البسيط]

هِركولـــةٌ فُنُـــقٌ دُرمٌ مرافقُهـــا كـأنّ أخمصـها بالشـوك منتعِـلُ[5]

ما وصف أحد من شعراء المعلّقات محبوبته بمثل هذه الدقة كما فعل الأعشى، والغريب في الأمر أن الأعشى وهو لا يبصر جيدًا جاء بكل ذلك الوصف العجيب الدقيق والمفيد للتصور الدرامي، فكيف لو كان هذا الشاعر يبصر بشكل طبيعي؟!!

وهنا نتبين أن «غزل الأعشى في معلقته نحت، ورسم، وموسيقى، وهو في موقفه الوداعي لهريرة يجعلنا نلمس أسباب شقائه عندما يجسم لنا الصورة، ويرينا هريرة في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص288.
(2) نفسه، ص288.
(3) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: ج9، ص110.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص289.
(5) نفسه، ص291.

ألق بهائها، ورونق روائها»[1].

ثم يذكر الشاعر شخصية باسمها الصريح وكنيتها في ذات البيت، وهو أبو ثبيت يزيد بن شيبان، فيقول فيه: [البسيط]

أبلغْ يزيدَ بنَي شيبانَ مألكةً أبا ثُبيتٍ أما تنفكّ تأتكِلُ[2]

يزيد بني شيبان المذكور في البيت السابق هو «يزيد بن السَّهر ابن عم للأعشى، وكانت بينهما ملاحات، والمألكة بفتح اللام وضمها الرسالة، وأبو ثبيت كنية يزيد المذكور»[3] وتلك الملاحات الشديدة التي بين الشاعر وابن عمه أبي ثبيت بني شيبان تؤجج الصراع بينهما، وتصعِّد الدراما بين المتخاصمين، ويمكن تصوُّر شخصية يزيد بأنه رجل شديد وحاد اللسان.

ويظهر من خلال تتبعنا لحضور الشخصيات في المعلّقات أن من أصحاب هذه المعلّقات من خلدوا ذكرهم فيها بأسمائهم أو كناهم بشكل صريح وواضح، فكانوا أبطالًا دراميين جاؤوا من الواقع، إلا أن أصحاب بقية المعلّقات هم أيضًا بمثابة أبطال حقيقيين في معلقاتهم وأستثني منهم عبيد بن الأبرص حيث إن معلقته جاءت خالية من الحس الدرامي وإن كان لبيد بن ربيعة يشاركه في هذا الشأن بعض الشيء، إلا أن لبيدًا ذكر نوارًا حبيبته في معلقته، وهنا يمكن أن تكون له معها بعض الدراما أو المواقف الدرامية البسيطة والتي قد لا تشكل صراعًا كبيرًا سوى الصراع النفسي الذي قد يتكبده الشاعر نتيجة سفر نوار وهجرها لبيدًا، أما عبيد فمعلقته تخلو من أي شخصية واقعية أو درامية سوى شخصيته هو بنفسه، إذ يقوم بوصف بعض الأمكنة

(1) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص245.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص301.

(3) الشنقيطي، أحمد بن الأمين، شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائِها: دار الكتاب العربي، 1409هـ - 1988م، ص144.

كما جاء ذلك من خلال المعلّقة.

ومن تلك الشخصيات المهمة في المعلّقات العشر شخصية طرفة بن العبد صاحب المعلّقة الثانية حسب ترتيب التبريزي، تلك المعلّقة المليئة بالدراما صنعًا وأفعالًا فهو يعرِّف نفسه بنفسه مفتخرًا: [الطويل]

أنا الرجلُ الضَّرْبُ الذي تَعرِفُونَهُ خَشَاشٌ كَرأسِ الحيَّةِ المُتَوَقِّدِ[1]

ويروى البيت عند ابن الأنباري: «أنا الرجلُ الجَعدُ الذي تعرفونه»[2] فهذا البيت قد حوى صفات كثيرة لطرفة بن العبد، تتبين من خلاله أبعاد شخصيته الفسيولوجية أو الجسمانية، والسسيولوجية أو الاجتماعية والسيكولوجية أو النفسية، فإذا وقفنا عند تحليله لعرفنا أن الرجل الضرب أو الجعد هو الرجل الشديد، وفي شرح الزوزني فإن الضرب هو (الرجلُ خفيف اللحم) ثم يتبع ذلك قوله: «والعرب تتمدَّح بخفَّة اللحم، لأن كثرته داعية إلى الكسل والثقل، وهما يمنعان من الإسراع في دفع الملمَّات وكشف المهمَّات»[3]، ولا يمنع ذلك من اجتماع القوة والشدة والشجاعة عند الرجل المتَّسق الجسم، ومعنى قوله خَشاش بفتح الخاء فهو «الرجل الخشاش الذي يَنَخشُّ ذكاءً ومَضاءً»[4] وجعل ذكاءه حادًّا «بسرعة حركة رأس الحية وشدة توقده»[5] وكل تلك الصفات الجسمانية والعقلية تشكل جزءًا كبيرًا من شخصية هذا الشاعر، ولم يتوقف طرفة عند ذلك فقد أعطى لشخصيته أبعادًا أُخرى تعرِّف القارئ به عن قرب: [الطويل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص94.
(2) الأنباري، محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص212.
(3) الزوزني، شرح المعلّقات السبع: ص66.
(4) الأنباري، محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص212.
(5) الزوزني، شرح المعلّقات السبع: ص66.

وما زال تَشْرَابي الخمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي[1]

هذا البيت ضم مجموعة من الصفات المهمة التي يتصف بها طرفة، منها شربه الخمر وتبذير الأموال، ولكنه مع كل تلك الصفات التي جاءت في البيت السابق والتي يمكن اعتبارها صفات سيئة في شخصيته إلا أنه يحاول تغيير صورته السلبية بصورة أكثر إيجابية فيقول: [الطويل]

وإنْ أَدعَ للجُلّى أكنْ من حُماتِها وإنْ يأتِك الأعداءُ بالجهدِ أَجْهَدِ
وإنْ يقذفوا بالقذعِ عِرضَكَ أسقِهِمْ بكأسِ حِياضِ الموتِ قبلَ التهدُّدِ[2]

وفي أبيات كثيرة من المعلّقة وصف طرفة بن العبد أحداثًا ومغامرات قام بها، تدل على قوته وشجاعته، ولولا خوفنا من الإطالة لسردنا كل ما جاء عن طرفة في معلقته، إلا أننا ننتقل إلى الشخصيات الأخرى الكثيرة الواردة في هذه المعلّقة التي تعدُّ من عيون الشعر العربي، فمنها شخصيات رئيسة وأخرى شخصيات ثانوية أو مكملة بالإضافة إلى المجاميع البشرية التي يشير إليها بين الحين والآخر، وسنتوقف فقط مع الشخصيات الرئيسة.

من الشخصيات الرئيسة في معلقة طرفة، شخصية الحبيبة التي استهل معلقته بها وهي خولة: [الطويل]

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمِدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ[3]

وخولة هذه هي «امرأة من بني كلب» ولمْ يزد شرَّاح المعلّقة عن هذا القول، فلا يوجد رسم واضح لهذه الشخصية في المعلّقة، إلا أن طرفة نفسه «استعار لها من الظبي عيونه، وشفتيه، وعنقه، وحركته ودلاله، مزوقًا إياها بعقدين نفيسين من اللؤلؤ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص81.
(2) نفسه، ص90.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص55.

والزبرجد، وكما أضفى على محبوبته جمال الأرض وحركتها فها هو يضفي عليها رونق الشمس وضوئها، فهي أي الشمس تعير محبوبته ضوئها وسناها، ولم يشأ أن يخرج عن منظومة الشعر الجاهلي في وصف بياض الأسنان ورصفها الحسن، غير أن الشمس أرخت رداءها فظل وجهها نقي اللون لا تشوبه تجاعيد ولا حرارة شمس فهي غضة بضة»[1]: [الطويل]

وفِي الَحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المرْدَ شادِنٌ ... مُظَـاهِرِ سُـمْطَيْ لُؤْلـؤٍ وَزَبَرْجَـدِ
خَـذُولٌ تُراعـي رَبْرَبًـا بِخَميلَـةٍ ... تَنَـاوَلُ أَطْـرَافَ الَبريـرِ وَتَرْتَـدِي
وَتَبْسِـمُ عَـنْ أَلْمـى كـأَنَّ مُنَـوّرًا ... تَخَلَّـلَ حُـرَّ الرَّمْـلِ دِعْـصٍ لَـهُ نَـدِ
سَـقَتْهُ إِيَـاُة الشَّـمْسِ إِلا لِثَاتِـهِ ... أُسِـفّ وَلَـمْ تَكْـدِمْ عَلَيْـهِ بِإِثْمـدِ
وَوَجْهٍ كـأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِداءَهَا ... عَلَيْـهِ نَقِـيّ اللَّـوْنِ لَـمْ يَتَخَـدَّدِ[2]

لقد كان طرفة سخيًّا جدًّا في وصف فتاته خولة، إذْ يعدها إحدى حقائق الحياة التي لا يستغني عنها مطلقًا، إذا ما علمنا أن «الحقائق الرئيسية في الحياة البشرية خمس: الميلاد، والطعام، والنوم، والحب، ثم الموت، ويمكن أن يضيف الإنسان إلى هذا العدد أشياء- التنفس مثلًا»[3] فهي بالنسبة له كل شيء، الميلاد والطعام والنوم والحب لكن طرفة أضاف حقائق أخرى للحقائق السابقة منها حبه للخمر وإنفاق ماله فيه.

يصل طرفة بن العبد إلى السبب الرئيس الذي جعله ينشد هذه المعلّقة، فقد ذكروا في سبب نظمها أن أخاه (معبدًا) – وهو من الشخصيات الرئيسة في المعلّقة – كانت له إبل ضلت، فذهب طرفة إلى ابن عمه (مالك) ورغب إليه أن يعينه في طلبها، فقال: «فرَّطتَ

(1) أبو عمشة، خالد حسين، معلقة طرفة بن العبد، قراءة جديدة، شبكة الألوكة www.alukah.net، ص13.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص58.
(3) فورستر، أركان القصة: ص60.

فيها ثم أقبلت تتعب في طلبها»[1] وهنا هاجتْ قريحته وتفجرتْ ينابيع شعره: [الطويل]

فمـالي أراني وابـنَ عمـيَ مالِكًـا متـى أدنُ منـهُ ينـأَ عنـي ويبعُـدِ[2]

هذا هو بيت القصيد من معلقة طرفة وغرضها الأساسي، فابن عمه مالك رفض الوقوف إلى جانبه، بل إنه كان ينأى ويصد عنه، وطرفة يقول: إنه لم يقترف ذنبًا يستحق عليه كل تلك الجفوة والمعاملة القاسية، ألمجرد طلبه معاونته في ردِّ إبله التي أُخذِتْ منه أو تاهتْ في الصحراء، تكون معاملة مالك له كما وصفها طرفة؟ ولم يكتف مالك بإلقاء اللوم عليه، بل زاد على ذلك بتعييره على انصرافه إلى حياة اللهو والشرب والمجون، وهذا ما زاد من سوء العلاقة بينهما، ثم يتوجه طرفة بعد ذلك إلى ابنة أخيه يوصيها بأن تندبه بما هو أهل له ومن هنا تتجلى أمامنا صورة شخصية مالك ابن عم طرفة بأبعادها الثلاثة المادية والاجتماعية والنفسية، ويتضح لنا أنه رجل شديد، وذو بأس ومكانة عالية ومال كبير، ويكره طرفة بسبب معاقرته الخمر وإتلافه ماله وخروجه عن عادات القبيلة، ولربما كان الرجل صاحب سطوةٍ وجاهٍ وسلطان، ولهذا السبب أخذ يلومه بشدة، مجسدًا بذلك صورة الرجل اللوام الذي ينجذب لكثرة الكلام ويستطعم الملام: [الطويل]

يلـومُ ومـا أدري عـلام يلـومني كما لامني في الحيِّ قرطُ بن أعبدِ[3]

وهذا الأخير، أي قرط بن أعبد، يبدو لنا كشخصية درامية أنه من نفس فصيلة مالك، وليس ببعيد أن يكون أحد أبناء عمومته، لأنه يشترك ومالك في الصفات وفي اللوم، ويؤكد طرفة شدة غلظة ابن عمه مالك وعدم تلبية مطلبه بقوله: [الطويل]

وأيأسني من كُلِّ خيرٍ طَلَبتُهُ كأنَّـا وضـعناه إلـى رَمـسِ مُلحَـدِ[4]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص88.
(2) نفسه، ص88.
(3) نفسه، ص88.
(4) نفسه، ص88.

فالفعل (أيأس) مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفعل المضارع (يلوم) في البيت الذي قبله، فقد أخذ يلومه لدرجة أن أيأس طرفة، وفي ذلك يختبئ حوار درامي له استمرارية شديدة القسوة، فشخصية مالك تعد شخصية النِّد لشخصية طرفة، فهما الشخصيتان الأساسيتان اللتان يدور حولهما الصراع الحقيقي في المعلّقة.

ثم تظهر شخصية ابنة أخ طرفة وهي ابنة معبد كإحدى الشخصيات المساندة للبطل، ويبدأ الشاعر برسم السيناريو الخاص بها فيما إذا مات أو قتل، فيقول لها بكل وضوح: [الطويل]

فـإنْ مـتَّ فـانعيني بمـا أنـا أهلُـهُ وشُقِّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ معبدِ[1]

فهو يطلب منها ألا «تجعل موته كموت رجل آخر، لأنه يستحق ما لا يستحقه الرجال الآخرون فهم لا يبارونه شجاعة وإقدامًا وكرمًا وحكمة»[2].

أما في معلقة زهير بن أبي سلمى فتعددت الشخصيات وتباينت أدوارها، وإنْ كنا نعد زهيرًا شخصية رئيسة في معلقته فهذا من باب أنه صاحب المعلّقة ومنشدها وراصد مجريات الأحداث فيها التي تتسم بالدراما، أما أحداثها فزهير لم يكن له فيها أي دور سوى أنه ناقل للأحداث وسارد لها، وهو ما يعرف في الدراما والأدب بشخصية الراوي «والحديث عن الراوي أساسي في هذا المقام، لأنه المنتج للخطاب داخل النص»[3] الشعري لهذه المعلّقة الثالثة من المعلّقات العشر حسب ترتيب التبريزي، فزهير ليس أحد الأبطال الدراميين في الأحداث الجارية لكنه قام بدور الراوي السارد «الذي يسرد الأحداث بنفسه وبين الراوي الذي يفسح المجال

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص98.

(2) أبو عمشة، خالد حسين، معلقة طرفة بن العبد، قراءة جديدة: ص15.

(3) علام، حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر – الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص41.

للشخصيات المتحاورة»[1]، وتتجلى شخصية الراوي زهير بالحكمة والخبرة الطويلة في الحياة، حيث يبدو لنا «من خلال معلقته شيخًا شبع من الأيام، وحكيمًا تفهم قيمة الحياة ومعناها، يقوده عقل نير وبصيرة واعية»[2] يقول: [الطويل]

سئِمتُ تكاليفَ الحياة ومَنْ يعِشْ ثمانينَ حولًا لا أبًا لكَ يسأمِ[3]

إن الاستهلال عند زهير بن أبي سلمى لا يختلف عنه عند الشعراء الآخرين من وقوف على الأطلال وتذكُّر الحبيبة، والحبيبة عند هذا الشاعر هي الزوجة الأولى التي طلقها، ويقول في مطلع معلقته: [الطويل]

أمِنْ أمِّ أوفى دِمنةٌ لم تَكلّمِ بحومانة الدرَّاج فالمتثلّمِ[4]

وأم أوفى هذه هي امرأة زهير التي عاش معها رَدْحًا من الزمن «وإذ لم يكن له منها أولاد طلقها واقترن بكبشة التي أنجبت له شاعرين هما: كعب وبُجير»[5] ولعل الحنين إلى أم أوفى هو ما جعله يقف على الأطلال مستذكرًا حياته معها، من بعد عشرين سنة، ثم ينطلق إلى موضوع معلقته بعد ذكريات درامية تدخل حيز الدراما المخبوءة.

ومن أشهر الشخصيات التي لعبت دور البطولة في معلقة زهير بن أبي سلمى الشخصيتان الرئيستان اللتان حقنتا دماء قبيلتيْ عبس وذبيان وأحلافهما وهما الرجلان المتسمان بالحكمة والدهاء الحارث بن عوف وهرم بن سنان، «وقيل

(1) يحي، محمد حامد محمدعثمان، عثمان جمال الدين، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد15(4)2014، عمادة البحث العلمي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الموسيقى والدراما، ص185.

(2) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص216.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص127

(4) نفسه، ص102.

(5) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص214.

الحارث بن عوف وخارجة بن سنان»[1] وهذا ما أكده أيضًا ابن الأنباري في شرح المعلّقات السبع الطوال الجاهليات، وفيهما يقول زهير: [الطويل]

يمينًا لنعمِ السيدانِ وُجِدْتما ... على كلِ حالٍ من سحيلٍ ومُبرمِ
تداركتما عبْسًا وذبيانَ بعدما ... تفانوا ودَقُّوا بينهم عِطرَ منشمِ[2]

إن هذا الفعل وفاعله (تدارك) من قوله (تداركتما) ليؤكد أن هاتين الشخصيتين – هرم بن سنان أو خارجة بن سنان، والحارث بن عوف– في غاية الثراء، وإلا لما دفعا من مالهما الخاص ثلاثة آلاف بعير دية عن قتلى الفريقين المتحاربين، وعلى نطاق رسم الشخصية الدرامية فإننا نلحظ انعكاس ثراء الشخصيتين على ملبسهما ومأكلهما ومركبهما بما يتلاءم وذلك الزمان أي العصر الجاهلي، ومن ثراء الشخصيتين تجسد أمامنا البعد المادي والبعد الاجتماعي وظهر البعد النفسي الذي يمكن ملاحظته عادة كنتيجة للبعدين الأولين، فهذان الرجلان وقوران وحكيمان، يزنان كلامهما بالمثاقيل، فقد أُوتيا الحكمة ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيرًا كثيرًا.

إن الخلفية التاريخية لمعلقة زهير بن أبي سلمى هي خلفية درامية ذات أبعاد كثيرة منذ تأسيس حدثها الدرامي الأول، وهو حدث أساسيّ متمثل في «حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان ابني بغيض بن ريث بن غطفان، وكان السبب الذي هاجها أن قيس بن زهير وحمل بن بدر تراهنا على داحس والغبراء أيهما يكون له السبق، وكان داحس فحلًا لقيس بن زهير، والغبراء حجر لحمل بن بدر، فتواضعا الرهان على مائة بعير»[3] والقصة الكاملة معروفة ومشروحة في كتب التاريخ والأدب.

(1) نفسه، ص111.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص112.

(3) النويري، أحمد بن عبدالوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، نهاية الأرب في فنون الأدب: ج15، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، ط1، 1423هـ، ص356.

لقد برزت في هذه الواقعة شخصيات كثيرة مهمة ومؤثرة في المشهد الدرامي لم يوظفها زهير في معلقته، وكذلك هي الحال في المعلّقات الأخرى، فالشاعر عادة ما يقوم بعملية الاختزال واختيار ما هو أنسب لشعره، مراعيًا في ذلك عدة أمور أبسطها التركيز في جوانب معينة من الموضوع الذي يتناوله، والآخر خوف الإطالة من عملية السرد، إذْ اقتصر في ميميته على «مدح للمصلحين، وتقبيح للحرب»[1]، كما ضمتْ خبرته الحياتية وقدمها في مجموعة من الحكم، ودورنا يقتصر على تقديم الشخصيات الدرامية الأبرز في كل معلقة، ولنْ نتقصى عن أي شخصية أخرى حتى وإن كانت تمثل الدور الرئيس في الواقع، بل تقتصر دراستنا على ما ورد من الشخصيات عند الشاعر، وقد أشرنا إلى ذلك في بداية هذا المبحث.

أما لبيد بن ربيعة العامري، فإن معلقته كما أشرنا سابقًا خالية من الدراما، ولذلك تخلو هي الأخرى من الشخصيات الدرامية إلا من بعض إشارات عامة لا تشكل أي نوع من الدراما لأن مواضيع المعلّقة قائمة على وصف الديار والناقة والفرس، فهذه المعلّقة معلقة وصفية، فهي نص جميل لفيلم وثائقي أو تسجيلي لأنها «حوت سبكًا متينًا، وتشابيه لطيفة، ووصفًا رائعًا، وحماسة جميلة»[2] أما من حيث الوقوف على الأطلال فيمكن أن يتشكل هنالك بعض المواقف الدرامية اليسيرة وتكون قائمة على الاسترجاع أو التذكر ولا سيما أنه ذكر حبيبته نوار مرتين: [الكامل]

بل ما تذكّرُ من نوارَ وقدْ نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمَامُها[3]

وقال أيضًا مصرحًا بنوار «وهي امرأة من بني جعفر»[4] دون أن يكون في قوله أية

(1) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص213.

(2) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر، سبق ذكره، ص183.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، سبق ذكره، ص139

(4) نفسه، ص160

بذرة درامية: [الكامل]

أوَ لـمْ تكـنْ تـدري نـوارُ بـأنني وصَّـالُ عقـدِ حبائِـلٍ جَـذّامُها[1]

وهذا الأمر يؤكد لنا حقيقة واضحة، وهي أنه ليس من الضرورة بمكان أن يكون ذكر الأسماء في الشعر يعني التصاقه بأحداث درامية، أو تأسيس لحدث درامي قادم، فقد يكون الاسم مجرد ذكر عرضي لا أكثر كما تبينه هذه الدراسة من ناحية النزعة الدرامية، وكما بيّنا أن بعض الاسماء قد ترد من باب الاستعراض المعرفي والثقافي، وأخرى تأتي لمجرد الإشارة إليها لا أكثر.

لم يتوانَ الحارث بن حلِّزة اليشكري الذي كان يعتبر ندًّا لعمرو بن كلثوم الذي قيل عنه «إنه أنشد معلقته وله من العمر نحو مائة وخمسة وثلاثين سنة»[2] من ذكر حبيبته أسماء بعد هذا العمر الطويل، فلعله أراد بذلك تخليدها في معلقته، محاولة منه في أنْ يجعل منها شخصية رئيسة فاعلة ولكن لم يتح له ذلك فالحديث الرئيس لم يكن عن أسماء، لأن معلقته التي افتتحها بذكر اسمها لم يكن غرضها الغزل بل كان غرضها غرضًا دفاعيًّا في استمالة حكم عمرو بن هند في القضية المشهورة التي يمكن تقديمها هنا بشيء من الإيجاز، حيث إن «بكر وتغلب قبيلتان شقيقتان ودارت بينهما حرب ضروس عرفت بحرب البسوس، وقد دامت أربعين سنة»[3] وتدخل عمرو بن هند ملك الحيرة في الصلح بين القبيلتين «فأخذ من كلا الفريقين رهائن من أبنائهم، وحدث أن سرَّح الملك ركبًا من تغلب لبعض حاجته، فزعمت تغلب أن الركب نزلوا على ماء لبكر فأجلوهم عنه وحملوهم على المفازة فماتوا عطشًا، وزعمت بكر أنهم أرشدوهم إلى الطريق ولكنهم تاهوا وهلكوا»[4] فذهب الفريقان يتشاكيان عند الملك

(1) نفسه، ص160

(2) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص195.

(3) نفسه، ص194.

(4) نفسه، ص194.

عمرو بن هند، فكان الحارث بن حلزة ممثلًا لقبيلته بكر، وعمرو بن كلثوم ممثلًا لقبيلته تغلب، فأنشد الحارث قصيدته التي بدأها بالغزل جريًا على عادة الشعراء الجاهليين، و«كان دفاعه قوي الفكرة، قوي الحجَّة، وقد استطاع أن يستميل الحكم»[1].

وللوقوف على شخصية الحارث بن حلِّزة خطيب قبيلة بكر في يوم الاحتكام لدى عمرو بن هند، باعتبارها إحدى الشخصيات الرئيسة وليست الرئيسة على الإطلاق لأن هنالك من الشخصيات ما توازيها قوة وحضورًا في موقف إلقاء القصيدة، مثل شخصية عمرو بن كلثوم والملك عمرو بن هند، وسنقف على شخصية الحارث من خلال أبعادها الثلاثة، البعد المادي والاجتماعي والنفسي، حيث تظهر صورته جلية أمام أعيننا، فهو رجل قد بلغ من العمر عتيًّا، يستند على عصاه الغليظة كما يستند على خبرته في الحياة، وكما نتخيله وهو في قصر عمرو بن هند يقف خلف سُتُر تحجبه عن الملك بسبب البرص الذي أصاب جسمه، فهذه المعلومة مهمة جدًّا في رسم شخصيته فتضاف إلى البعد المادي لهذه الشخصية بالإضافة إلى عمره الذي تقدم ذكره، ويضاف إلى شخصية الحارث بن حلِّزة صفتيْ الدهاء والذكاء، فهو أراد استمالة الملك عمرو بن هند إلى صفه وهو يشكو قبيلة تغلب، فاعتبر التغلبيين إخوة للبكريين ولم يتحدث عنهم كونهم أعداء: [الخفيف]

أنّ إخواننـــا الأراقـــمَ يغلـــو نَ علينـــا في قِـــيلِهِمْ إحفـــاءُ[2]

فتفاصيل ومكونات هذه الشخصية بأبعادها الثلاثة واضحة بينة، سواء كان ذلك استنباطًا من المعلّقة أو من المعلومات التي تدور حولها، فمن الضروري معرفة أبعاد كل شخصية رئيسة قدر المستطاع.

افتتح الحارث بن حلِّزة معلقته بقوله: [الخفيف]

(1) نفسه، ص194.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص257.

آذنتنـــــا ببينهـــــا أســـــماءُ رُبَّ ثـــاوٍ يُمَـــلّ منـــه الثّـــواءُ[1]

إذا افتتح الشاعر معلقته بذكر حبيبته فلا يعني أن تكون تلك المرأة المحبوبة شخصية رئيسة، فالكثير من الشعراء يتبعون العادة والتقليد في أشعارهم، فالغزل والوقوف على الأطلال إنما هي من التقليد العربي الأصيل في نظم الشعر، فهذه الشخصية (أسماء) ليست من الشخصيات الرئيسة في المعلّقة حتى وإن أمكن أنْ تقدم بعض الدراما ولا سيما دراما الاسترجاع، إلا أن موضوع المعلّقة أقوى بكثير من استرجاع ذكريات الشاعر مع المرأة التي كان يحبها: [الخفيف]

أيهـــا النـــاطقُ المـــرقِّشُ عنّـــا عنـد عمـرٍو وهـلْ لـذاكَ بقـاءُ[2]

أراد الشاعر بالناطق المرقِّش في البيت السابق خصمه عمرو بن كلثوم، وقد سبق الحديث عن هذه الشخصية وأما عمرو فهو الملك عمرو بن هند وقد تحدثنا عن صفات شخصية هذا الملك أيضًا.

ومن الشخصيات التي امتلأت بها الحياة الأدبية حضورًا كبيرًا منذ ظهورها في زمانها ومرورًا بكافة الأزمنة الماضية ووصولًا إلى زماننا شخصية النابغة الذبياني صاحب المعلّقة التاسعة من سلسلة المعلّقات العشر، وكان هذا الشاعر لسان قبيلته والمتحدث الرسمي عنها «شأنه فيها شأن سائر شعراء القبائل، فعلا صوته، يقود ويرشد، ويدعو إلى الحرب ويهدد، ويشجع الأحلاف ويحض على السلم، ويخوض في شتى ميادين الاجتماع القبلي في حكمة وثاقبِ نظر»[3] حتى وإن لم يذكر هذا الشاعر اسمه في معلقته، بل ولم يتحدث من قريب أو بعيد عن أبعاد شخصيته التي كان من الضروري أنْ تظهر من خلال سلوكه وتعامله مع الآخرين، إلا أن أحداث المعلّقة تدور حوله، كيف لا وهو يقدم اعتذاره للملك النعمان بن المنذر

(1) نفسه، ص251.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص260.

(3) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص251.

الذي كان قد توعده، فهذا الشاعر هو شاعر الاعتذارات، بل هو بطل هذا اللون من الشعر، ومعلقته تشهد له بذلك، وهي أشهر اعتذارياته، وقد تنوعت مواضيع المعلّقة وتعددت، ففيها وقوف على الأطلال، ووصف للناقة والثور الوحشي، وكذلك مدح للملك النعمان بغية التقرب منه، وإصلاح ما أفسده الدهر، وتتجلى شخصيتا النابغة الذبياني والنعمان بن المنذر بأنهما «الشخصيتان الرئيستان، بيد أن النص لا يقوم بهما فقط، وإن كانا أساسيين»[1]، وإذا ما عقدنا مقارنة حول دور البطولة في هذه المعلّقة بين الشاعر زياد بن معاوية الشهير بالنابغة الذبياني، وبين الملك النعمان بن المنذر المعروف بأبي قابوس، لرجحت كفة النابغة، فهو يمثل البطل الأول فيها، أي هو صاحب الشخصية الرئيسة الأولى بلا منازع، لأنه الشخصية المشتركة بين الجميع، فقد وقع عليها ظلمان، ظلم الملك له، وظلم حساده.

والحديث عن النابغة الذبياني، هو حديث عن الدراما عند هذا الشاعر، والسبب الذي يدعونا إلى هذا القول، هو القلق الذي عاشه هذا الشاعر فترة غضب الملك النعمان عليه، إذ دخل النابغة في صراع نفسي ظل ملازمًا له فترة من الزمن وهو في حالات الخوف والترقب والتمني وما إلى ذلك من الحالات النفسية المضطربة، فصراعه الداخلي كان يتأجج بقوة وتسارع، وما الدراما إلا صراع، فقد تعمق الصراع النفسي في نفس النابغة بسبب غضب أبي قابوس النعمان بن المنذر عليه، وما معلقته إلا نتيجة ذلك الصراع المبني على أحداث ووشايات ضده، فالمعلّقة جاءت كرد فعل لما حدث معه.

وقد عمد الشاعر إلى نفسه محاولًا أنْ «يظهر ما بها من ألم وهم، لا لشيء إلا لأن النعمان غاضب مهدد، وغضب النعمان أثقل ما في الوجود، وتهديده أرهب ما تحت

(1) السبعان، ليلى خلف أيوب، النابغة الذبياني دراسة سيميائية: أستاذ مشارك- كلية الآداب- قسم اللغة العربية، جامعة الكويت، 2015، ص47.

السماء»[1] بعد أن كان هذا الشاعر يحظى بمكانة عالية عند الملك، فتبدُّلُ الحال والأحوال تبدلت معها حالته النفسية «فالشاعر في نزاع، لا يذوق لذة العيش، ولا طعمًا ونومًا، وهو ما يضخم أثر الغضب والتهديد لتضخيم شأن الملك»[2]، وهذا ما يطلق عليه سينمائيًّا «رحلة البطل، أي انتقال البطل من نقطة معطاة في بداية الفيلم إلى نقطة معطاة أخرى في نهايته، وليست هذه الرحلة انتقالًا بمعناه الحرفي دائمًا، بل غالبًا ما تكون تحولًا جسديًّا أو عاطفيًّا أو نفسيًّا تعيشه الشخصية الرئيسة وهو ما يدعوه البعض القوس التحولي لبطل الفيلم»[3].

وقد كان هذا التحول في حالة النابغة تحولًا دراميًّا أو كما يسمى فنيًّا بالانقلاب الدرامي، فبعد أن كان النابغة جليس النعمان أصبح طريده، فبين الفعل والنتيجة لا بد أن يكون هنالك سبب مقنع لذلك التحول، كما هو الحال في الأعمال الفنية، «فمن الضروري أن تُخلق علاقة سببية بين أحداث الفيلم وهذا التحول، كي لا يؤدي ذلك إلى إحساس المشاهد بالاصطناع»[4].

وقدْ كان الشاعر المنخَّل اليشكري هو الذي قاد ذلك التحول إذْ زرع الشك في قلب النعمان بعد أن طلب الأخير من النابغة أن يصف له زوجته المتجرِّدة «فقال قصيدته فيها ووصف بطنها وروادفها وفرجها، فلحقت المنخَّل من ذلك غيرة، فقال للنعمان: ما يستطيع أن يقول هذا إلا من جربه، فوقر ذلك في نفس النعمان، وبلغ النابغة فخافه فهرب فصار في غسان»[5]، وقد أثر ذلك التحول في النابغة نفسيًّا، ونتيجة

(1) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص266.

(2) نفسه، ص266.

(3) هارو، فرنك، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، الفن السابع 237، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، سورية–دمشق، 2013م، ص124.

(4) نفسه، ص126.

(5) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: ج11، سبق ذكره، ص13.

ذلك التحول أن تولدت اعتذارياته الشهيرة التي كانت رافدًا مهمًّا للأدب العربي.

ولعل الشاعر النابغة وهو في حاله تلك، يشعر بشيء من اللذة، فللعذاب والتعب لذة لا يعرفها ولا يستشعرها إلا من يكابد الألم وحده «فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضا عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي، وفي هذه النشوة يكمن مرض الشاعر ودواؤه»[1]، ومن خلال ذلك يظهر الجانب النفسي من شخصية هذا الشاعر بكل وضوح فلا يستطيع مدارته، وهذا الجانب هو أحد الجوانب الثلاثة التي ترسم الشخصية الدرامية، فالمعاناة التي عاناها النابغة الذبياني ظهرت ملامحها في شخصيته التي عكستها معلقته ولا سيما عندما قال: [البسيط]

أَنبئتُ أنّ أبا قابوسَ أوعدني ولا قرار على زأرٍ من الأسدِ[2]

إن كان هذا البيت المتضمن على البعد الثالث للشخصية الدرامية قد عكس شيئًا من حالة النابغة النفسية فهو أيضًا قد قدم صورة قوية للملك النعمان بن المنذر، ويكفي أنْ شبهه الشاعر بالأسد، فهذا الحيوان الضاري لمجرد ذكر اسمه يرتعد منه كل سامع، فالشاعر «يلجأ في ذلك إلى التصوير التهويلي الحسي ليصل بالحواس إلى قوى النفس الداخلية»[3] مدركًا قوة النعمان وشدة بأسه وغضبه عليه، ومبينًا بكل تأكيد أن النعمان يطلبه ليعاقبه فلو وقع الشاعر بين يدي الملك في فترة غضبه منه لما أصبح للشاعر أي وجود على سطح الأرض، وفي الوقت ذاته يقدم الشاعر بعض أبعاد شخصية النعمان، لأن تفاصيل هذه الشخصية لم يذكرها الشاعر بسبب العيوب الخلقية الكثيرة التي فيها، فهو يريد التقرب منه والعودة إليه، لا يريد أن يهجوه، فقد كان النعمان بن المنذر «دميمًا أبرش قبيح المنظر»[4]، والأبرش «هو الذي في لونه

(1) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب: ص22.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص322.
(3) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص266.
(4) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: ج11، ص13.

اختلاف بأن تكون نقطة حمراء وأخرى سوداء أو غبراء أو نحو ذلك»[1] فمواصفات الشخصية السيكولوجية القوية عند النعمان غطَّت على عيوبه الجسدية، وما انفك الشاعر في مدحه للملك، فهو يريد أن يبيِّن أفضاله على الناس وهو أحد الناس الذين نالوا الفضل منه، فما برح في رسم شخصية ممدوحه الذي يطلب منه العفو والصفح «ولهذا نراه في هذه القصيدة يلح على تقليص الفجوة بينه وبين النعمان بن المنذر، هذه الفجوة التي أرقت الشاعر ونغصت عليه حياته»[2] فيقول: [البسيط]

فتلكَ تُبلغني النعمان أنّ لهُ فضلًا على الناسِ في الأدنى وفي البعَدِ[3]

اقتصر النابغة الذبياني في معلقته على شخصيتين رئيستين فقط هما شخصية الشاعر صاحب القضية الاعتذارية والتي جسدها هو نفسه وشخصية الملك النعمان بن المنذر على الرغم من وجود عدد كبير من الشخصيات المهمة التي ساهمت في تشكيل بعض الأحداث الدرامية وساعدت في صنعها، إلا أن الشاعر قد تجاهلها، ولعل السبب الذي حدا بالشاعر في عدم تضمين معلقته أي أسماء أخرى هو موضوعها الأساسي القائم على الاعتذار، فلا يريد الشاعر تشتيت قضيته، ويلاحظ كذلك عدم اهتمامه بالشخصية النسائية مثل شخصية مية التي افتتح بها معلقته، وقد بدت لنا منذ الوهلة الأولى بأنها شخصية رئيسة في المعلّقة: [البسيط]

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَدِ أقوتْ وَطَالَ عليها سالفُ الأمدِ[4]

وميَّة هي المرأة التي يهواها النابغة، وكان حريًّا به أنْ يستذكر الكثير من المواقف التي حدثت معها، ليشكل بذلك شيئًا من دراما الاسترجاع حتى يسري عن نفسه،

(1) نفسه، ص13.

(2) بولكعيبات، فريدة، التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني.. مشاهد تصوير حيوان الوحش أنموذجا: ص 393- 411.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص314.

(4) نفسه، ص314.

ويخفف آلامه التي كابدها بسبب غضب النعمان عليه.

والشخصية النسائية الأخرى التي تجاهلها الشاعر أيما تجاهل شخصية المتجرِّدة زوجة النعمان التي وصفها الشاعر تلبية لرغبة زوجها الملك نفسه، فكانت سببًا في إهدار دمه.

ولاشك أن هنالك شخصيات مساندة لم ترق أن تنال حظوة الشخصيات الرئيسة في المعلّقة أشهرها شخصية الشاعر المنخَّل اليشكري، المتسبب في غضب النعمان على النابغة، وشخصية «عصام بن شهبر الجرمي حاجب النعمان»[1] وهو صاحب النابغة الذي أنقذه من موت محقق بعدما أهدر الملك دمه.

لقد أشرنا في هذا المبحث أن معلقة عبيد بن الأبرص خالية تمامًا من الشخصيات الدرامية، لكننا سنتوقف عندها لاحقًا في المباحث القادمة، لنرى الصور الفنية الجمالية الأخرى التي تضمنتها المعلّقة لأنها تشكل بيئة ملائمة لأحداث درامية لو تم الاشتغال عليها من قبل الشاعر نفسه.

لقد تفاوت حديثنا عن شخصيات المعلّقات العشر، فظهرت ملامح الكثير من تلك الشخصيات من خلال أبيات الشاعر صاحب المعلّقة، وانطمست ملامح شخصيات أخرى كنا نعدها من الشخصيات الرئيسة، مثل شخصية زهير بن أبي سلمى، وشخصية لبيد بن ربيعة العامري، ووجدنا أن الشاعر يتعمد أحيانًا إغفال بعضِ الصفات الخاصة بشخصيته أو شخصية خصومه أو شخصية مَنْ يحب، كما هو الشأن عند عبيد بن الأبرص، وتظهر تلك الصفات التي تقوم برسم الشخصيات عند شعراء المعلّقات عادة في الغزل والوصف والهجاء والفخر، وفي أحيان أخرى يتجاهل الشاعر عن عمد أيضًا ذكر شيء من صفات ومواصفات شخصياته، ويكون

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: ج11: ص13.

كل همه موضوع المعلّقة كما رأينا ذلك عند النابغة الذبياني، الذي اهتم بالاعتذار من الملك النعمان بن المنذر حتى يعيد المياه إلى مجاريها.

إن التعرف على صفات الشخصيات الدرامية وتحديد أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية بدقة كبيرة صعب جدًّا من خلال قصيدة واحدة حتى وإن كانت تلك القصيدة معلقة من المعلّقات، إذ إن دراسة الشخصية الوارد ذكرها في المعلّقة يجب أن تكون من خلال محيطها الكبير الذي تعيش فيه، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، ويمكن استنباط الكثير من صفات الشخصيات من جملة قصائد، فبعض المعلّقات لا تنطوي على شيء من الشخصيات الرئيسة ونحن نجزم يقينًا بأنها شخصيات مهمة في صنع الأحداث ولكن تمّ تجاهلها ولم يذكرها الشعراء، فالقارئ والمشاهد يهمهما كثيرًا التعرف على صفات شخصيات الأعمال الأدبية والفنية التي تعبِّر عنهما أجلَّ تعبير بحيث تظهر تلك الصفات في تصرف الشخصيات أي من خلال الأحداث الدرامية، لأن كلًّا من المشاهد والقارئ على حد سواء يجد نفسه في شخصية من الشخصيات الدرامية، بل وقد يرى في أحيان كثيرة شخصية ما أقرب إليه من غيرها، فلعلها تعبر عن خلجات نفسه.

تنوعت الشخصيات في المعلّقات العشر بين شخصيات رئيسة تقوم بأدوار البطولة في الأحداث الدرامية التي جاءت من خلال المعلّقات ذاتها «وهي تخدم أغراض إظهار الهدف الرئيس في الرواية»[1] أو المسرحية بل وحتى المعلّقة، وهنالك شخصيات ثانوية لم نظهرها في هذا المبحث لأنها ستأخذ مساحة كبيرة جدًّا في هذه الدراسة، وتأتي أهمية الشخصيات الثانوية لمساعدتها الشخصيات الرئيسة على تحريك الحدث الدرامي «فهي التي تساعد على التفاعل بين الأحداث»[2]، وهنالك الكثير من الواجبات التي يجب على الشخصية الثانوية تأديتها، وتنقسم إلى قسمين:

(1) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، سبق ذكره، ص84.
(2) نفسه، ص84.

شخصيات مساندة في البناء الدرامي، وأخرى شخصيات ثانوية لمجرد استكمال المشهد الدرامي وخاصة شخصيات الحياة العامة، وهنالك نوع ثالث من الشخصيات تمّ استدعاؤها من قبل شعراء المعلّقات للتمثل أو الاستشهاد بها من ناحية أو استعراض الشاعر ثقافته العامة بسرد حكايات وأخبار شخصيات لا تمتُّ لحياته ولا لموضوع معلقته بأي صلة، بل أوردها من مخزونه الثقافي، مثل شخصية زرقاء اليمامة التي يُضرب بها المثل في قوة الإبصار، فقد ذكرها النابغة الذبياني في معلَّقته:

واحكم كحُكمِ فتاةِ الحيِّ إذْ نظَرَتْ إلى حَمامٍ سِراعٍ وارِدِ الثّمَدِ[1]

مثل هذه الشخصية وغيرها، هناك من الشخصيات التي لا تدخل في نطاق الأحداث الدرامية مطلقًا، بل هي شخصيات عرضية، وإن تم الاستغناء عنها فلن يؤثر عدم وجودها في شيء.

إن الاهتمام بالشخصية الدرامية اهتمامًا بأبعادها الثلاثة إنما هو اهتمام بالفكرة التي يريد الكاتب إيصالها، فالشخصية كما قلنا في بداية هذا المبحث هي الوسيلة التي تقوم بحمل أفكار الكاتب إلى المتلقي.

لقد تمكن الشاعر الجاهلي القديم من إيلاء الشخصية جل اهتمامه، فبدا واضحًا عند معظم شعراء المعلّقات من تقديم شخصياتهم في خانة الشخصيات الرئيسة للعمل الأدبي والدرامي في آن معًا، كما أيقن الشاعر الجاهلي، أهمية توظيف الشخصية في إيصال فكرته التي أراد إيصالها للمتلقي، فوجدنا كيف قدم تلك الشخصيات بأبعادها الدرامية بشكل تلقائي وبسيط دون تفنيد منه لأي بعد من تلك الأبعاد الثلاثة التي مررنا بها من خلال هذا المبحث.

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشرص316.

المبحث الثالث

الحوار الدرامي في المعلّقات

يمثل الحوار ركنًا رئيسًا من أركان التواصل والتخاطب ونقل الأفكار وتبادل المعلومات فيما بين البشر، وهذا الدور الذي يقوم به هو دور مهم للغاية، وإلا فما فائدة خلق اللسان الناطق بالنسبة لبني آدم، إلّا أنه في الدراما المرئية السينمائية والتلفزيونية ليست له ذات الأهمية كما هو الحال في الحياة العامة، لأن للحوار في الفن اشتغالات خاصة به، فالحوار في السينما والتلفزيون والمسرح يُعَدُّ فنًّا من الفنون الحكائية، ولذلك فهو يأتي في المرحلة الثانية من الأهمية، إذ إن الجهازين الأولين السينما والتلفاز يعتمدان على الصورة أيما اعتماد لنقل المعلومة وإيصالها، سواء للشخصيات الدرامية أو للجمهور المتلقي، كذلك يمكن للرواية أن تستغني عن الحوار هي الأخرى «إذْ من الممكن للروائي أنْ يبتدع مشهدًا على قدر كبير من الدرامية دون حوار، ففي الفصل الرابع من رواية (د. هـ. لورنس) (قوس قزح) مشهد معقد وذو قوة في تأثيره، بين(أنَّا) و(ويل برانكوين) وهما يحزمان العشب»[1]، والمشاهد الصامتة المعبرة في السينما والتلفزيون كثيرة جدًّا ولا حصر لها، أما الحوار في الدراما الإذاعية فإنه يأتي في المرحلة الأولى، إذ تعتمد الدراما الإذاعية كليًّا على الحوار، لأنه لغة التواصل بينها وبين المستمعين، وقد اتضح من خلال السياق السابق أن كلمة الحوار تعني «محادثة أو تجاذبًا لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلًا للآراء والأفكار»[2]. وفي تعريف أكثر بساطة فإن الحوار يعني «تبادل الكلام بين اثنين

(1) داوسن، س: الدراما والدرامية، تر: صادق الخليلي، منشورات عويدات/ بيروت – باريس، ط2 1989، ص112

(2) فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، سبق ذكره، ص148.

أو أكثر»[1] وهذا التعريف يمكن أن نقف عنده قليلًا فيما إذا تساءلنا عن حديث النفس، ألا يمكن أن يكون حديث النفس حوارًا؟ وهل هذا النوع من الحوار تعترف به الأجناس الأدبية؟ بالطبع نعم، فحديث النفس له حضوره الفني في المسرح والسينما والتلفزيون، وحضوره الأدبي في الرواية والقصة والشعر، فهذا الحوار «يقوم به شخص واحد في المسرح خاصة، وهو ما يسمى بالمنولوج، وهو عبارة عن مناجاة ذاتية تدخل ضمن المسرحية»[2].

ومثلما أشرنا لدور الحوار في الحياة العامة فإن له دورًا في الأدب، إذ يستعمل «في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام»[3] فإذا ما وجد الحوار في الرواية والقصة والدراما فهو يختلف عنه بطبيعة الحال في الشعر «وبالطبع لا تعتمد دراما الرواية على الحوار اعتمادًا كبيرًا»[4]، والذي يعنينا في هذا المبحث هو كيفية توظيف الحوار الدرامي من خلال المعلّقات العشر، وما هي المهام المنوطة به.

إن للحوار الدرامي وغير الدرامي مهامًّا أربعًا لا بد من الإشارة إليها، فتلك المهام تتلخص فيما يلي[5]:

- أن يقدم معلومات.
- أن يكشف عن العاطفة.
- أن يدفع الحبكة إلى الأمام.

(1) علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سبق ذكره، ص78.

(2) المعجم المفصَّل في الأدب: ص351

(3) فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية: ص148.

(4) داوسن، س: الدراما والدرامية: ص112

(5) سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010، القاهرة، ص197.

- أن يحدد شخصية المتحدث والمتحدث إليه.

إن المهام الأربع السابقة التي يقوم بها الحوار تبدو واضحة للقارئ، فهي ليست بحاجة إلى مزيد من الشرح والتفصيل، وفي الوقت عينه، هي ذات المهام التي يقوم بها الحوار الدرامي، وقد لا تأتي تلك المهام كلها دفعة واحدة في كل جملة حوارية، بل تتوزع بين الحوارات جميعًا داخل المشهد الدرامي، والعكس صحيح أيضًا، فقد «تتداخل هذه المهام في بعضها البعض إلى حد كبير، وقد تقوم جملة حوار واحدة بتأدية المهام الأربع جميعها في نفس الوقت، إلا أن هذا لا يحدث دائمًا»[1].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بنفسه، هل يختلف الحوار الدرامي في المعلّقات العشر عنه في الفنون الأدبية الأخرى؟

أشرنا سابقًا إلى أن الحوار يعد «فنًّا من الفنون النثرية، يتواجد في القصة والمسرح والرواية، والشعر، فهو ليس محصورًا في جنس أدبي واحد، وإنما منفتح على كل الأجناس الأدبية»[2] وكذلك الفنية، إذْ «تمثل لغة الحوار السينمائي أمرًا مهمًّا وضروريًّا لخلق فيلم مميز وجذاب حيث تعتمد الأفلام العظيمة على حوارات مميزة ودافئة بكل تأكيد»[3]، ولكي نجيب وبشكل عملي عن السؤال السابق، لا بد لنا من الوقوف على كل معلقة من المعلّقات العشر والتأمل فيها مليًّا، قبل أنْ نسرد الإجابة على السؤال الأهم في هذ المبحث ألا وهو هل يختلف الحوار الدرامي في المعلّقات العشر عنه في الفنون الأدبية الأخرى؟

استهل امرؤ القيس معلقته بفعل الأمر(قفْ) من قوله (قفا) مخاطبًا من معه سواء كان شخصًا واحدًا أو أكثر من ذلك حيث يقول: [الطويل]

---

(1) نفسه، ص197.

(2) خيرة، بوخاري، جمالية الحوار القصص في الشعر الجاهلي والأموي- مقاربة فنية -: رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة أبي بكر بقايد، تلمسان/ الجزائر، ص132.

(3) عرفان، معتز، تأملات سينمائية (الفن السينمائي والفكر الإنساني): دار عرفان للنشر، ص68

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحوملِ[1]

وبغض النظر عمن كان مع الشاعر من أصحابه، ومهما كان عددهم، إلا أنه ابتدأ معلقته بفعل يدعو إلى الحوار، واستعمال هذا الأسلوب في الشعر ضروري للغاية، فإذا ما أراد الشاعر أن يبدأ حديثًا فعليه أن يبدأ بجملة حوارية مهما يكن نوع الفعل فيها، ومهما كان نوع الأسلوب أيضًا، فالحوار قد يبدأ بأداة من أدوات الاستفهام، فالسياق العام هو الذي يحدد الفعل والأسلوب، كما يمكن للحوار أن يبدأ بجملة اسمية، فالشاعر يغلّب لغة الحوار على أي لغة أُخرى، إلا أن اللغة البصرية السينمائية أو التلفزيونية فإنها تستغني عن هذا الأمر بصورة بصرية.

فكما قلنا إن جهازيْ الإبصار يقللان من الحوار ويستعيضان عنه بالصورة، لأن الصورة أكثر وأسرع تعبيرًا، فالأمر الحواري يمكن تحويله إلى صورة تؤدي إلى ذات المعنى وأعمق، فإذا كان الشاعر قد رفع يده طالبًا التوقف ممن كان معه ودون أنْ يقول له حرفيًّا (قفْ) أو (قفا) فإن من كان معه سيستجيب له بكل تأكيد، بل وسيفهم هذا الأمر دون أي حوار، كما أن المشاهد يكون قد فهم تلك الحركة الصورية، لأن لغة الصورة المعبرة معروفة لدى المشاهد كما هي معروفة لدى من كان مع الشاعر، ولم يكتف الشاعر بطلب التوقف ممن كان معه، بل أردف فعل الأمر السابق بفعل أمر آخر وهو (نبكِ) بعد أن حذف لام الأمر، ولكن السياق العام عبر عنها، وهنا في هذا الفعل فإن الشاعر يجيب بنفسه عن طلب التوقف، ولذلك فهو قد استغنى عن الحوار الثاني الذي لم يجده ضروريًّا لجواب الفعل الأول (قفا) والذي يمكن أن يكون تساؤلًا من الذين وجه إليهم فعل الأمر، لكن الشاعر رأى ذلك السيناريو متجسدًا في وجه أو وجوه من كان معه، معتمدًا في ذلك على اللغة البصرية السينمائية.

إن السيناريو المتقن يعمل «على خلق بيئة حماسية وشيقة ليحصل المشاهد في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص3.

النهاية على جمل رنانة ومؤثرة»[1] ذلك هو الحوار الذي ينبغي أنْ يكون بين الشخصيات، أما لغة الصمت وهي اللغة البصرية في البيت الأول من هذه المعلّقة، فقد أخفت في المخاطبين حوارًا يتضمن سؤالًا بل ربما أسئلة كثيرة.. لماذا نتوقف؟ ما الداعي لأمر التوقف، ماذا حدث؟ ماذا هناك؟ وغيرها من التساؤلات، فكان جواب الشاعر على السؤال الذي قرأه في أعين ووجوه من كان معه (نبك) ثم استكمل حواره في موضوع البكاء.

وقد ذهب عبد الله خضر حمد في كتابه «الحوار» (Dialogue) في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية) إلى أن الشاعر «جعل له أصحابًا لا وجود لهم إلا في مخيلته، حاورهم وطلب منهم الوقوف معه على الديار ومشاركته همومه وآلامه بالبكاء معه على فقدان الحبيبة وخراب الديار»[2]، وأخالف هذا الرأي بطبيعة الحال، فللشاعر أصحاب كانوا معه أقلهم واحد، وقدْ بينت في المبحث الأول من الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (الاستهلال بين الدراما والسرد) قضية من كان بصحبة الشاعر، وأرى أن الشاعر وجه خطابه بقوله (قفا) إلى صاحبه والجمل الذي يركبه، فخاطبه خطاب العاقل، وقد تكرر هذا النوع من الخطاب لغير العاقل عندما شرع امرؤ القيس في مخاطبة الليل في نفس المعلّقة حيث قال له: [الطويل]

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي ... بصُبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ
فيالك من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ ... بكُلِّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيذبُلِ[3]

أدرك الشاعر الجاهلي بسليقته المواضع التي يجب أن يكون له فيها حوار، والمواضع التي تستغني عن الحوار، فهو يحبك نصه الشعري بشكل متقن، فلا

(1) عرفان، معتز، تأملات سينمائية (الفن السينمائي والفكر الإنساني): ص 68.
(2) حمد، عبد الله خضر، الحوار (Dialogue) في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية: الموقع الإلكتروني الألوكة www.alukah.net/ تاريخ الإضافة: 5/ 9/ 2016
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص37.

يحمِّل النص فوق ما لا يحتمل، لا سيما أن كثيرًا من الشعراء الجاهليين كانوا يراجعون نصوصهم مراجعة دقيقة يستبدلون المفردات ويعمقون المعاني، حيث تستغرق منهم تلك المراجعة عامًا كاملًا، فوصلتنا من بعضهم نصوص تسمى بالحوليات، كما هو الشأن عند زهير بن أبي سلمى.

لقد كان الحوار هو الافتتاح الأول في معلقة امرئ القيس، فقد وجده أهم شيء للمعلقة من أي شكل آخر من أشكال الاستهلال في الشعر، ثم يسترسل الشاعر بعد ذلك في حواره، ومن يتأمل البيت الثاني الذي يبدأ بحرف العطف (الفاء) (فتوضِحَ) الذي عطف جملة على الجملة السابقة لأيقن أن الشاعر ما زال مستمرًّا في حواره مع صاحبه دون انقطاع: [الطويل]

فتوضِحَ فالمِقراةِ لـمْ يعفُ رسمُها لَما نسَجْتها من جنوبٍ وشمألِ[1]

ففي ذلك الحوار استكمال للأمر الطلبي بمواصلة البكاء على الأطلال التي خلفوها ردحًا من الزمن.

إن أبيات معلقة امرئ القيس يقوم بعضها على الحوار، وقد اتخذ الحوار مسلكين اثنين، أولهما حواره مع أصحابه أو صاحبه، ومع ابنة عمه ومحبوبته فاطمة أي عنيزة، والمسلك الآخر هو حديثه لنفسه، ومعنى هذا أن الحوار نوعان، نوع خارجي وهو ما بين الشاعر والآخرين، ونوع داخلي يكون حديثًا في نفس الشاعر، فها هو امرؤ القيس يخاطب نفسه، فكأن بالقارئ يسمعه وقد خفض من صوته وهو يقول متحسرًا متألمًا: [الطويل]

كأني غداةَ البينِ يومَ تحمَّلوا لدى سمُراتِ الحيِّ ناقفُ حنظلِ[2]

فيأتيه بعد ذلك جواب أصحابه في حوار هادئ يخفف عنه بعض ما يلاقيه:

(1) نفسه، ص4.

(2) نفسه، ص7.

«يقولون لا تهلك أسىً وتجمَّل»[1].

إن معلقة امرئ القيس تزخر بكثير من الحوارات ولولا خوف الإطالة لسردنا كل الحوارات التي جاءت في هذه المعلّقة، ولكننا في هذا المقام نقتصر فقط على جزء من الحوار الذي دار بينه وبين ابنة عمه حيث يقول: [الطويل]

ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنيزةٍ فقالتْ لك الويلاتُ إنكَ مُرجلي
تقولُ وقد مَالَ الغبيطُ بنا معًا عَقَرتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها سيري وأرخي زِمامه ولا تبعديني عن جناكِ المعلَّلِ[2]

لقد سار الحوار بين الشاعر امرئ القيس وحبيبته فاطمة برشاقة ودون تكلف، وقدم لنا صورة مشهدية سينمائية تبين قوة العلاقة بين الحبيبين حتى وإن طلبت منه النزول عن البعير، ولكن هذا الطلب لا ينمُّ عن معناه الحقيقي، فهو أشبه بالمراوغة، فلم يُلبِّ الشاعر مطلبها وبرر عدم نزوله بقوله: (ولا تبعديني عن جنَاكِ المُعلَّل) و«جناها ما اجتنى منَ القُبَل، والمُعلَّل الذي يعلِّله ويتشفَّى به»[3]، وهنا يكشف هذا الحوار عن صدق العاطفة بينهما، فهو «يلزم من الناحية العملية أن تكشف كل جملة حوار يقولها المتحدث عن حالته النفسية وأحاسيسه، والجُمَلُ التي تفشل في هذا جمل ميتة لا تسهم في الإحساس بصعود الحدث الذي يبحث عنه المشاهدون»[4] سواء في السينما أو التلفزيون.

لقد أظهرت معلقة امرئ القيس في الجانب الحواري عددًا من الحوارات، متعددة الخطابات، فهو يحاور أصحابه تارة، ويحاور ابنة عمه تارة، ثم يتوجه بالحوار إلى ما لا يعقل كالناقة والليل وغيرهما تارة أُخرى، وقد توقفنا عند بعضها، وكما

(1) نفسه، ص7.
(2) نفسه، ص19.
(3) نفسه، ص19.
(4) سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما: ص 198.

ذكرنا من قبل إن الخوف من الإطالة هنا هو السبب الرئيس الذي حدنا من الاسترسال في تقديم المزيد من تلك الحوارات التي تزدان بها المعلّقة، سواء كانت حوارات ظاهرة بعد القول وما يشتق منه، أو غيرها من الحوارات، لكن حري بنا أن نقدم الشعراء الآخرين وما اكتنزته معلقاتهم من الحوارات.

لقد بدا الحوار واضحًا عند طرفة بن العبد منذ البيت الثاني في معلقته التي قسمها إلى عدد من الموضوعات، فقد كان يكابد كثيرًا لوعة الشوق نحو محبوبته خولة التي تخيلها ورسم ظلالها مع الأطلال، وقد ظهر ذلك واضحًا عليه منذ مطلع المعلّقة، حتى عبَّر عن مكابدته لما يلقاه من الشوق لتلك المحبوبة التي باعدها الزمن عن الحبيب الغائب، الأمر الذي جعل أصحاب طرفة الذين معه يخففون عنه وهم يقولون له: «لا تهلِكْ أسىً وتجلَّدِ»[1]، فالحالة النفسية التي خالجت نفس الشاعر هي شبيهة بحالة امرئ القيس، واستعمل للتعبير عن حالته ما قاله امرؤ القيس ذاته، وهذا ما يعبر عنه بالتناص، فطرفة بن العبد قد أخذ البيت الشعري أخذًا حرفيًّا وشعوريًّا، أي كأنه أخذ معه حالته النفسية «فالنص متولد عن آثار تاريخية ونفسية ولغوية لتتناسل منه أحداث أخرى»[2].

والنسخ الشعوري لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال، لاختلاف درجة الشعور والإحساس بين الأشخاص، لأن حالات الشعور والحالات النفسية تختلف بطبيعة الحال من شخص إلى آخر، فالمتألم من مرض ما تختلف لديه حالة الألم عن متألم آخر، لكن طرفة على ما يبدو أراد أن يقول إنه يعيش نفس الشعور الذي عاشه امرؤ القيس دون أن يقول لنا ذلك لفظًا وبشكل مباشر، لكن استعماله نفس أسلوب الحوار الذي تلقاه من صحبه قد قال عنه ذلك، وقد لخص عيسى بن

(1) نفسه، ص56.

(2) الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني- دراسة نقدية نظرية تطبيقية: مكتبة الغبيراء، سلطنة عُمان- بهلاء، ط1، 2012م، ص28.

سعيد الحوقاني في كتابه (التناص في شعر نزار قباني – دراسة نقدية نظرية تطبيقية) أسباب التناص ودوافعه، ومن جملة تلك الأسباب تشابه العواطف، وتقارب المواقف، وقد رأينا تشابهًا كبيرًا بين عاطفتيْ الشاعرين: امرئ القيس وطرفة بن العبد، وكذلك تقارب الموقف فعبَّرا عن ذلك الشعور بلسان واحد.

لقد تبينت حالة طرفة لأصحابه، وشعروا بالأسى الذي يكابده هذا الشاعر، فاقتربوا منه ليخففوا ما ألمَّ به، وقد رسم الشاعر ذلك السيناريو وحواره، فقال: [الطويل]

وقوفًا بها صحبي عليَ مطيَّهم يقولون لا تهلِكْ أسىً وتجلّدِ[1]

نلاحظ من خلال البيت السابق أن أصحاب الشاعر وعددهم ثلاثة أو أكثر هم من قاموا بتخفيف الأسى والمعاناة التي كان يكابدها ولم يقم بذلك فرد واحد منهم لاستعماله الفعل (يقولون) المتصل بواو الجماعة، فالتعزية الجماعية لها وقع إيجابي في النفس أكثر من التعزية الفردية، لكن طرفة لم يرد على أصحابه بشيء إذ حاولوا التسرية عنه، فصمته هو رده، وهنا استعمل الشاعر تقنية الدراما البصرية، إذ إن التعبير بالصمت فقط هو أقوى من التعبير اللفظي دراميًّا وسينمائيًّا، لأن الصمت يمكن أن يقول كل شيء، وهو لغة مفهومة لدى الجمهور مهما تباينت ثقافته، فقد أدرك الشاعر الجاهلي هذه الحقيقة منذ القدم، ولا يعنينا بطبيعة الحال إن كان ما حدث من ذلك بقصد من الشاعر أو دون قصد منه، لكن الموقف هو من كشف حقيقة الأمر.

قبل أن ينتقل الشاعر إلى الحوار الثاني في معلقته نرى كيف أن ناقته ملكت عليه لبه في لوحة من أجمل لوحات الوصف في الشعر العربي، ويستطيع القارئ أن يتبين نوع العلاقة التي بين الشاعر وناقته، فهي علاقة غير عادية «وشكل الصور المثالية للناقة التي يطوف الأرض بها، بوصفه فارسًا مغوارًا لا يرتضي بأقل من هذه الناقة ركوبةً»[2]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص56.
(2) أبو عمشة، خالد حسين، قراءة جديدة في معلقة طرفة بن العبد: ص10.

فالشاعر رسم ناقته رسمًا دقيقًا، وهذا الرسم للناقة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحوار التالي في المعلّقة، وسوف نتوقف عند بعض ما قاله الشاعر في وصف ناقته، ولن نستطرد في ذكر كل ما قاله فيها، فمن أراد الاستزادة من وصف الشاعر لناقته عليه الرجوع إلى المعلّقة من ديوان الشاعر.. يقول طرفة العبد: [الطويل]

وجمجمةٌ مثلُ العَلاةِ كأنما ... وعى المُلتقى منها إلى حرفِ مِبْرَدِ
وخدٌّ كقِرطاسِ الشآمي ومِشفَرٌ ... كَسِبْتِ اليماني قَدُّهُ لَمْ يُحرَّدِ
وعينان كالماويتين استكنَّتا ... بكهفي حِجاجيْ صخرةٍ قَلْتِ موردِ
طحوران عُوَّار القذى فتراهما ... كمكحولتي مذعورةٍ أُمِّ فرقَدِ
وصادِقتا سمْعِ التوجُسِ للسُرى ... لِهَجْسٍ خفيٍ أو لصوتٍ مُنَدَّدِ
مؤلَّلتانِ تَعرِفُ العِتْقَ فيهما ... كسامعتيْ شاةٍ بحومَلَ مُفْردِ[1]

ويستغرق الشاعر في وصف ناقته، إلى أن يصل إلى الحوار الدرامي الذي يمثل غايتنا في هذا المبحث، فقد جعله حوارًا ثنائيًّا هذه المرة، يدور بينه وبين أحد أصحابه فقط: [الطويل]

على مثلِها أمضي إذا قالَ صاحبي ... ألا ليتني أفديك منها وأفتدي[2]

بعد أن وصف الشاعر ناقته كل ذلك الوصف الدقيق حينما كان هو وأصحابه في تلك المفازة، إذْ قال: (على مثلها أمضي) وهو يعني على مثل هذه الناقة أسير وأمضي، وهذا قرار طبيعي اتخذه الشاعر، فمن المنطق اتخاذ هذا القرار بعد كل ذلك الوصف للناقة ليقوم بمغامرته في تلك الصحراء، هذا من جانب، وأما من جانب آخر فالشجاعة هي إحدى سمات هذا الشاعر الشاب، وأيضًا سمات أحد أصحابه الذي لم يشأْ أن يتركه وحيدًا ليقوم بتلك المغامرة في الصحراء، وعلى هذا النهج تمَّ بناء الحوار الدرامي لذلك الموقف، حتى وإن بدا الحوار مختزلًا في البيت الشعري إلا

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص70 – ص73.
(2) نفسه، ص75.

أن عمقه واضح لمن يتعمق في دراسته.

إن الشاعر طرفة بن العبد مدرك تمام الإدراك متى يجب أن يكون الحوار ثنائيًّا أو يشترك فيه ثلاثة أو أكثر ليكون جماعيًّا، وهذه الثقافة إنما هي سليقة عند الشاعر، فالحوار الذي يؤكد حضور الشخصية الفردية في ذلك الموقف هو قول الشاعر «إذا قالَ صاحبي» وكم كان جميلًا لو ذكر الشاعر اسم صاحبه الذي انبرى له بالشجاعة والمؤازرة عزة وكرامة ليحفظ له حق شجاعته، ذلك الحق الأدبي لأنه كان مستعدًّا أن يفدي الشاعر بحياته، فلا يعرف أي صاحب من أصحابه وقف معه ذلك الموقف الشجاع، فإن كان طرفة يعتقد في ذلك الوقت أن عدم ذكر اسم صاحبه غير مهم إذ ذاك، نراه اليوم أكثر أهمية، فيما إذا أردنا النظر إليه من جانب تشخيصي درامي سينمائي، ليشترك معه في دور البطولة في ذلك الموقف والمواقف الأخرى.

البيت السابق يؤكد استمرارية الحوار بين الشاعر وصاحبه، ولضرورة الشعر فإن الشاعر قد اختزل ما دار بينهما من حوار، لكن الحوار الدرامي نفسه لم يتوقف عند قول صاحبه، بل عادت المشاركة الجماعية من جديد: [الطويل]

إذا القومُ قالوا مَنْ فتىً خِلْتُ أنني عُنيتُ فلمْ أكسلْ ولمْ أتبلّدِ[1]

عدد الشاعر طرفة بن العبد في معلقته الأمكنة والأزمنة، وفي كل مكان له جماعة وأصحاب يشاركونه الحديث، وقلما نجد طرفة وحيدًا، فتظهر مشاركات الآخرين له في معظم الأماكن التي يكون فيها، وتختلف الحوارات التي يقدمها من خلال معلقته حسب المكان الذي يوجد فيه، وهذا أمر طبيعي، إذ إن الحدث هو الذي يصنع الحوار، فإذا كان في الحانوت حيث مكان شربه الخمر ولهوه فهو يقول: [الطويل]

إذا نحنُ قُلنا أسمعينا انبرَتْ لنا على رِسْلِها مَطروقةً لم تشَدَّدِ[2]

(1) نفسه، ص76.

(2) نفسه، ص80.

إن استعماله لهذه المفردة (أسمعينا) المتضمنة (نا) المفعولين، إنما أراد بها الشاعر المشاركة، فلم يكن وحيدًا في الحانوت، فبعض صحبه معه أينما يكون «فهو يعشق الخمر ويدعو الناس لشربها معه، على أنغام غناء القيان الشجي، وإيقاع الموسيقا ورقص الجواري»[1]، فالحوار الظاهر في البيت السابق وإن كان مقتضبًا ما كان ليتعدى الوضع الذي هو فيه في تلك اللحظة، فكان حوارًا مخصوصًا في مكان مخصوص ويمكننا القول لكل مكان حواره.

ويسترسل الشاعر في حواراته، منتقيًا ألفاظه بعناية فائقة، فيقول: [الطويل]

ألا أيهذا اللائمي أحْضُر الوغى وأنْ أشهدَ اللذاتِ هلْ أنتَ مُخلدي[2]

لا يحاور الشاعر في هذا البيت شخصًا بعينه، وإنما أراد أن يتوجه بالحديث لأي إنسان كان يلومه، فقال له: «أيها الإنسان الذي يلومني على حضور الحرب وحضور اللذات هل تخلدني إن كففت عنها؟»[3] ثم بعد ذلك يقول: [الطويل]

فإنْ كُنتَ لا تستطيعُ دَفْعَ منيَّتي فَدعْني أبادِرْها بما مَلَكَتْ يدي[4]

ثمة موقف قوي بين الشاعر طرفة بن العبد وابن عمه مالك، لكن الشاعر لم يوظف شيئًا من حوار ذلك الموقف الذي دار بينهما، وإنما أشار إليه بكلمة واحدة (يلوم) وهذا الفعل المضارع يفيد الاستمرارية، ومعنى ذلك أن لوم مالك لابن عمه طرفة كان لومًا طويلًا ويبدو أنه أخذ مساحة زمنية كبيرة صعَّبتْ على الشاعر مهمة ذكر شيء من ذلك الحوار الذي دار بينهما فاختزله في كلمة (يلوم): [الطويل]

فمالي أراني وابنَ عمي مالكًا متى أدنُ منه ينأ عني ويبعُدِ

(1) أبو عمشة، خالد حسين، قراءة جديدة في معلقة طرفة بن العبد: ص12.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص82.
(3) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص60.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص83.

يلــومُ ومــا أدري عــلامَ يلــومُني كما لامني في الحيِّ قُرْطُ بنُ أعبدِ
وأيأســني مــن كُــلِّ خيــرٍ طلبتُــه كأنَّا وضعنَاهُ إلى رَمْسِ مُلحَد[1]

لعل طرفة بن العبد تعمد ترك مساحة للقارئ لتخيل الحوار الدرامي الذي دار بينه وبين مالك ابن عمه فلا شك في أن ذلك الحوار كان حادًّا ومتشعبًا، فاللوم سيأتي معه بكل الصفات السيئة التي يراها اللائم ضد المَلوم أو الملام، فلن يترك له عيبًا إلا وألقاه على كاهله وقت لومه، ويبدو لنا أن طرفة حاول أيضًا تغيير أسلوب الحوار من اللوم إلى الطلب، فهو قد طلب حقه من ميراث والده، وقدْ عبر طرفة عن أسلوب رد ابن عمه له باستعمال الفعل (أيأسني) وهنا يبدو للقارئ أن طرفة نوَّع في أسلوب طلب حقه الذي جعله في الوقت ذاته أنواعًا وليس نوعًا واحدًا، أي أنه نوَّع في الحوار، فشبه الجملة (من كلِّ خيرٍ) تدل على أن لطرفة حقوقًا عدة وليس حقًّا واحدًا أو نوعًا واحدًا من الميراث، فلربما يكون من ميراثه شيء من النوق، أو الخيول، أو الشياه، بل وربما بعض الأسلحة كالسيوف والرماح، وغيرها، وربما بعض الأراضي، وكذلك شيء من النقود أو الذهب والفضة، فكل هذه الأموال مجتمعة أو منفردة تدل عليها شبه الجملة السابقة.

آخر ما نتوقف عنده من الحوارات في معلقة طرفة بن العبد حواره مع ابنة أخيه وهو يوصيها على نفسه بأسلوب يغلب عليه الحزن في كبرياء: [الطويل]

فــإنْ مُــتَّ فــانعيني بمــا أنــا أهلُــه وَشُــقِّي عليَّ الجيبَ يــا ابنةَ معبدِ
ولا تجعلينــي كــامرئٍ لــيس همُّــهُ كهمِّي ولا يغني غنائي مشهدي[2]

في الحوار السابق بدأ الشاعر بنعي نفسه من خلال وصيته لابنة أخيه، وحتى في النعي لا يريد أن يكون نعيه كأي إنسان عادي، بل يريد أن يكون نعيه مميزًا «وقد يمتد

(1) نفسه، العشر، ص88.
(2) نفسه، ص98.

نعي الميت ورثاؤه حولًا كاملًا، وهي مدة عزاء أهل الجاهلية»[1]، ولربما كان هذا ما أراد طرفة التأكيد عليه، فقد جعل من الجو العام لذلك الحوار يخيم عليه الحزن بعد أن فقد لذة العيش.

بدأ الحوار في معلَّقة زهير بن أبي سلمى بإلقاء التحيَّة على الدِّيار، محاولًا استنطاق تلك الجمادات ليقينه أنها مليئةٌ بالحياة على الرَّغم من مرور السنين وتعاقب الأيام عليها، فالشاعر يقول: [الطويل]

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حجَّةً فلأيًا عَرفتُ الدارَ بعدَ توهُّمِ[2]

فالدِّيار شاهدةٌ على الأحداث الماضية التي كانت تحياها هنالك أمُّ أوفى زوج الشاعر الأولى، وبعد عشرين سنةً عاد زهيرٌ إلى مكانه الأوَّل لعلَّه يجدُ شيئًا من بقايا زوجته، أو يركنُ إلى شيءٍ من الذكريات معها، فلمَّا تيقَّنَ من الدار ألقى لها التحيَّةَ المليئةَ بالشوقِ والشجن: [الطويل]

فلمَّا عرفتُ الدارَ قلتُ لربعِها ألا أنعمْ صباحًا أيها الربعُ واسلمِ[3]

قصد الشاعر بالربع في البيت السابق «المنزل في الربيع، ثم كثُر استعمالهم إياه حتى قيل لكلِّ منزلٍ ربع»[4]، فالتحيَّة التي ألقاها الشاعر على الدِّيار هي تحيَّة أهلِ الجاهليَّة معروفةٌ ومستعملةٌ لدى العامة والخاصة من الناس في ذلك الزّمن الغابر، ومعناها وهو يحيي الديار «لقيتَ يا ربعُ نعيمًا في صباحك»[5] فالتحية وإن كان في ظاهرها للديار إنما مراد الشاعر من سكن الديار، أي زوجته التي طلقها منذ سنوات خلت وهي أم أوفى، وقد افتتح الشاعر حواره بالتحية حتى يمهد لما يأتي من حوار

(1) علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج9: ص154.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص104.
(3) نفسه، ص105.
(4) نفسه، ص106.
(5) نفسه، ص243.

قادم، بل حتى يستفرغ ما اعتمر في قلبه من الشوق والحنين، ثم ليلتقط أنفاسه ليكمل ما بعد التحية من حوار، وقد طال انتظار الشاعر فلم يجد ردًّا على تحيته، فأدار دفة الحوار إلى من كان معه من أصحابه، فطلب من أحدهم مساعدته ليرى إن كان هنالك نسوة قادمات من البعد فلعلَّ أم أوفى تكون مع جمع النساء، ولعل صاحبه يستطيع الرؤية بشكل أفضل منه: [الطويل]

تبصَّر خليلي هلْ ترى مِنْ ظعائِنٍ تحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ[1]

ليس من الضرورة بمكان أن يأتي الحوار بعد استعمال الفعل (قال/ قالت) أو أحد مشتقاتهما، فزهير بن أبي سلمى استعمل للحوار في البيت السابق فعل الأمر (تبصَّر) وهو أمر طلبي تفوح منه رائحة الرجاء والتمنِّي في ذات الوقت، فلربما يستطيع صاحبه أن يأتيه بالخبر اليقين عن أم أوفى إذا ما كانت هنالك ظعائن قد يراها صاحبه ولا تراها عيناه، والمقصود بالظعائن «النساء في الهوادج، واحدتها ظعينة، ويقال للمرأة وهي في بيتها ظعينة، وسُميت ظعينة لأنه يُظعن بها أي يسافر»[2].

إن موضوع معلقة زهير بن أبي سلمى التي تتسم بكثير من الحكم الرائعة تنمُّ عن خبرة حياتية كبيرة لهذا الشاعر، فقد أراد نشر حكمته التي تعلمها من حياته ليشارك بها الناس، حتى تكون دروسًا لهم، ونبراسًا يهتدون به، وإن كان هدفها الرئيس غير ذلك، فقد «أنشأها يمدح بها الحارث بن عوف وهرم بن سنان المُريين ويذكر سعيهما بالصلح بين عبس وذبيان وتحمُّلهما ديته من مالهما»[3]: [الطويل]

يمينًا لنعم السيِّدان وُجدتُما على كُلِّ حالٍ من سحيمٍ ومُبرَمِ
تداركتُما عبْسًا وذُبيان بعدما تفانوْا ودقَّوا بينهم عِطرَ منشمِ
وقد قلتُما إنْ نُدرِكَ السَّلمَ واسِعًا بمالٍ ومعروفٍ من القولِ نسلمِ

(1) نفسه، ص106.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص106.
(3) الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر: ص157.

فأصبحتما منها على خيرِ موطنٍ بعيدين فيها من عقوقٍ ومأثمِ
عظيمين في عُليا مَعَدٍ هُديتُما ومَنْ يستبِحْ كنزًا من المجدِ يعظُمِ[1]

يبدو لنا من خلال الأبيات السابقة أن زهيرًا ستخدم لفظ المثنى قصدًا، وهو يحاور ويخاطب مادحًا في عين الوقت الحارث بن عوف وهرم بن سنان، حتى لا يفاضل بين الرجلين، فهما في ذلك الموقف سواء، كما يبدو لنا أيضًا أن هذين الشخصين ما كانا يردان على زهير سوى بالصمت، ومن جملة ما خاطبهما به بصيغة المثنى (السيدان/ وجدتما/ تداركتما/ قلتما/ فأصبحتما/ بعيدين/ عظيمين/ هديتما)، لأن ما قاما به أوقف نهر الدم الجاري منذ أربعين عامًا بين عبس وذبيان، فإذا كان الحوار يبدو أنه من طرف واحد في البيتين الأولين ألا وهو طرف زهير فهذا هو طرف الشاهد على الموقف النبيل من ذينك السيدين الكريمين وهذا الاسترسال الذي كان عليه الشاعر، كأنما لا يريد أن يعطي أي الممدوحين فرصة للكلام، لأنه مسرور بما قاما به، وحالة الاسترسال والتعبير بحب لذلك الموقف المشرِّف واضحة، والطرف الثاني حاضر ويستمع لما يقوله الشاعر، ومن الحكمة ألا يرد الممدوحان بشيء، لأن لغة الصمت هي لغتهما في هذا الموقف، لكنهما تحدثا من قبل في حوار مستفيض أشار إليه الشاعر بقوله: [الطويل]

وقد قلتُما إنْ نُدرِكِ السَّلمَ واسِعًا بمالٍ ومعروفٍ من القولِ نسلَمِ[2]

على الرغم من أن معلقة لبيد بن ربيعة أقرب ما تكون إلى نص فيلم وثائقي أو تسجيلي ينماز بالجمال لتفاصيله الدقيقة في وصف الناقة والفرس، فهذا النص يكاد يخلو من النزعة الدرامية، بل يكاد يخلو تمامًا من الدراما إلا من خلال بعض المواقف التي تمَّت الإشارة إليها من قبل، ولهذا فإن عنصر الحوار الدرامي مفقود في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص113.
(2) نفسه، ص113.

هذا النص أيضًا، فما الحوار إلا ترجمة للمواقف الدرامية كلما استدعت ذلك، فليس غريبًا ألا نجد حوارًا في هذا النص، مثله تمامًا مثل معلقة عبيد بن الأبرص، إلا أن لبيدًا وجد نفسه مضطرًّا في موقف وحيد من استعمال لغة الحوار، وهذا الاستعمال جاء لضرورة ذلك الموقف، ولم يكن الحوار بين الشاعر وأي شخص آخر، بل كان الحوار حوارًا داخليًّا في نفس الشاعر وهو ما يسمى بالمونولوج الداخلي، حيث يحدِّثُ المرء نفسه، وكثيرًا ما نرى مثل هذا الحوار الداخلي في المسرح، فالشاعر يقول: [الطويل]

فوقفتُ أسألُها وكيفَ سؤالُنا صُمًّا خوالِدَ ما يبينُ كلامُها[1]

بعد أن توجَّه الشاعر بالسؤال إلى تلك الصخور الصماء عن حبيبته نوار، أدرك أن الحجر لا ينطق، ولن تجيبه الصخور، فقال لنفسه متعجبًا: كيف اسأل ما لا يفهم، ثم صمت بعد ذلك، وغيَّر اتجاه حديثه نحو وصف الناقة.

إنَّ المتأمل لمطلع معلقة عنترة بن شداد يجد فيها حوارًا واضحًا منذ البداية، فهو حين استعمل حرف الاستفهام (هل) لم يرد أن يتحاور مع أحدهم، إنما كان يحدِّث نفسه بهذا المونولوج، فقال في نفسه: [الكامل]

هل غادر الشعراء من متردِّمِ أمْ هلْ عرفتَ الدار بعدَ توهُّمِ[2]

وأراد الشاعر بقوله (هل غادر الشعراء من متردم) «هل بقَّى الشعراء لأحد معنى إلا وسبقوه إليه، وهل يتهيأ لأحد أن يأتي بمعنى لم يسبق إليه»[3] كان ذلك السؤال أو ربما تلك الأسئلة التي صرَّح ببعضها ولم يصرح بالآخر منها، عبارة عن أحاديث للنفس، أي أنها كانت حوارًا داخليًّا، ويمكن أن يكون ذلك الحوار في عين الوقت يخاطب به الآخرين ممن حضروا ذلك المجلس كما أشرنا سابقا خاصة، عند

(1) نفسه، ص135.
(2) نفسه، ص177.
(3) نفسه، ص177.

استعماله الفعل (عرفت)، لكن عنترة لم يلبث إلا أن حوَّل ذلك الحوار إلى الدار مثلما فعل طرفة بن العبد، ولم يكن يعني الدار، بل من سكن الدار، وعنترة خصَّ حواره لدار عبلة وينتظر منها جوابًا: [الكامل]

يـا دارَ عبلـة بـالجواءِ تكلّمـي وعِمي صبَاحًا دارَ عبلةَ واسلمي[1]

ثم يستمر عنترة في حديثه لنفسه حيث تبينه الأبيات التالية: [الكامل]

حُييـتَ مـن طَلَـلٍ تقـادَمَ عهـدُهُ أقـوى وأقفـر بعـدَ أمِّ الهيـثمِ
حلَّـتْ بـأرضِ الزائـرين فأصبحتْ عَسِـرًا عليَّ طِلابُـكِ ابنـةَ مَخْـرَمِ
عُلِّقتهـا عَرَضًـا وأقتُـلُ قوْمَهـا زعْمًـا لعمـرُ أبيـكِ لـيس بمَـزْعَمِ
ولقـدْ نزلـتِ فـلا تظُنِّـي غيـرَه منِّـي بمنزلـةِ المُحـبِّ المُكْـرَمِ
كيـف المـزارُ وقـدْ تربَّـعَ أهلُنـا بِعُنَيْـزَتينِ وأهلُنـا بـالغَيْلَمِ[2]

إن حديث النفس الذي ساقه عنترة في الأبيات السابقة، هو حديث من لا حيلة له، إذ بقي حائرًا بعد رحيل عبلة عنه، والبيت الأخير من الأبيات السابقة يوضح الحالة النفسية لعنترة وانشغال لبِّه الذي تتنازعه الأفكار من كل جانب فليس له من الأمر إلا أن يحدِّث نفسه حديثًا مستفيضًا.

لم يبق عنترة بن شداد في معلقته يحادث نفسه فقط، بل نوَّع في أحاديثه، فالحوار الدرامي تكرر معه في أكثر من موضع، وقد أثبت بعضه شعرًا، ولم يثبت الآخر منه، وهذا بعض ما دار بينه وبين عبلة من حوار: [الكامل]

أثنـي عليَّ بِمـا عَلِمْـتِ فـإنني سـمْحٌ مُخـالقتي إذا لـمْ أُظْلَـمِ
فـإذا ظُلِمـتُ فـإنَّ ظُلمِـيَ باسِـلٌ مُـرٌ مذاقتُـهُ كطعـمِ العلقَـمِ[3]

(1) نفسه، ص177.
(2) نفسه، ص180.
(3) نفسه، ص196.

يبدو أن عبلة كانت تثني على حبيبها شجاعته وقوته وبسالته في حوار سابق لها لم يشر إليه الشاعر من خلال الأبيات، وإنما تضمَّن معنى ذلك الحوار الخفي من خلال جواب الشاعر، وقد أوضح عنترة ذلك الحوار بقوله (أثني عليَّ) وهذا الأمر الذي يبدو طلبيًّا إنما يتضمن في معناه الشكر الجزيل لها على ذلك الثناء، فكأنه يقول لها شكرًا على ثنائك ومدحك إياي يا عبلُ، ثم يكمل حواره معها ليعرفها على بعض جوانب شخصيته فيقول بأنني (سمحٌ مخالقتي إذا لم أظلمِ) ويبدو أن عبلة سألته: وإذا ظلمت ماذا ستفعل يا عنترة، فكان جوابه لها: [الكامل]

فإذا ظُلِمتُ فإنّ ظُلمِيَ باسِلٌ مُرٌّ مذاقتُهُ كطعمِ العلقَمِ[1]

للحوار عادة شطران، سؤال وجواب، أو شرح وتعقيب، وقد يتبادل المتحاوران دفة الحوار، ويتبادلان الأدوار فالسائل يأخذ دور المجيب والعكس صحيح، وذلك حسبما يقتضيه الحوار، فعندما يقول عنترة لعبلة: [الكامل]

هَلّا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مَالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي[2]

هذا الموقف هو استكمال لذات الحوار في الأبيات السابقة، فعنترة يقصُّ على عبلة أدوار البطولة التي قام بها، وهنا يريد إشراك الآخرين في هذا الحوار فيما إذا لم تصدق عبلة ما قاله لها، فحواره الذي يقول فيه: (هلا سألتِ الخيل) معناه هلا سألتِ أصحاب الخيل من الفرسان الذين يقاتلون معي فمن ستسألين فإنه: [الكامل]

يُخبركِ مَنْ شهِد الوقيعةَ أنني أغشَى الوغَى وأعَفَّ عند المغرمِ[3]

إنَّ الحوار بين عنترة بن شداد العبسي وعبلة بنت مالك مسترسل دون انقطاع لكن نطاقه محدود، فهو لم يتجاوز شجاعة عنترة وأدوار البطولة التي قام بها، فليس

(1) نفسه، ص196.
(2) نفسه، ص199.
(3) نفسه، ص177.

هنالك أفضل من هذا الحديث من جانب عنترة وليس هنالك أحبّ لعبلة منه، ولكن الحوار كشف لنا جوانب متنوعة عن شخصية عنترة تزخر بها الأبيات السابقة.

تكشف معلقة عنترة بن شداد عن عدد من الحوارات بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين الآخرين من جهة أخرى، إذ يبدأ الشاعر حديثًا آخر لنفسه، ثم يتبعه بحديث مع جاريته، ففي لغة الدراما هذان مشهدان منفصلان، ولكل مشهد مكان وزمان وشخوص، ولكن هنالك وحدة موضوع أساسها عنترة نفسه، يقول في المشهد الأول محدثًا نفسه: [الكامل]

يا شاةَ ما قَنَصٍ لِمَنْ حَلّتْ لهُ حَرُمَتْ عليَّ وليتَها لمْ تحرُمِ[1]

«قوله يا شاة كنايةً عن المرأة، والعرب تُكنِّي أيضًا عن المرأة بالنعجة»[2] وأراد عنترة بقوله يا شاة قَنَصٍ، «أيْ مَنِ اقتنصَها فقد غَنِم، يقال إنه أراد امرأة أبيه، وهي سميَّة»[3] ثم بعد ذلك ينتقل الحوار بين عنترة وجاريته في مشهد واضح وصريح: [الكامل]

فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي فتجسَّسي أخبارها لي واعلمي
قالتْ رأيتُ من الأعادي غِرَّةً والشاةُ ممكنةٌ لِمَنْ هو مُرتَمِ[4]

ولم تتوقف حوارات معلقة عنترة عند هذا ولكنها مستمرة ومتنوعة بين عنترة وأفراد آخرين من قبيلته وغيرهم أحيانًا.

معلقة عمرو بن كلثوم هي من أكثر المعلّقات حوارًا مقارنة بالمعلّقات الأخرى، وجل حواراتها وقعت بين العَمْرين: ابن كلثوم وابن هند، لأن موضوعها الرئيس هو عمرو بن هند ملك الحيرة الذي فتك به عمرو بن كلثوم، وقد دارت تلك الحوارات في الأصل بينهما قبل مقتل ابن هند، بل وقبل أن ينظمها الشاعر شعرًا، وهذا لا يعني

(1) نفسه، ص207.
(2) نفسه، ص207.
(3) الأنباري، أبوبكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص353.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص 208.

مطلقًا أنه لم تكن هنالك حوارات أخرى في المعلّقة، ويكفي أن نشير إلى أن مطلع المعلّقة كان حوارًا بين الشاعر وساقية الخمر: [الوافر]

ألا هُبِّـي بصـحنِك فاصـبحينا ولا تبقـي خمـور الأنـدرينا[1]

وبعد أنْ يصف الشاعر خمره التي يحب يستكمل حواره فيقول: [الوافر]

صـددتِ الكـأسَ عنَّـا أمَّ عمـرو وكـان الكـأسُ مجراهـا اليمينـا

ومـا شـرُّ الثلاثـة أمَّ عمـروٍ بصـاحبِك الـذي لا تصـبحينا[2]

كما أشرنا إلى أن حوارات عمرو بن كلثوم في معلقته كانت كثيرة بينه وبين الملك عمرو بن هند ومن تلك الحوارات قوله: [الوافر]

أبـا هنـد فـلا تعجـلْ علينـا وأنظِرنـا نخبِّـرْكَ اليقينـا

بأنـا نـوردُ الرَّايـاتِ بيضًـا ونُصـدرُهُنَّ حُمـرًا قـدْ روينـا[3]

يؤكد ذلك النداء المحذوف منه حرف النداء (الياء) في البيت السابق في قول الشاعر (أبا هند) أن الشاعر أجرى حوارًا دراميًّا بينه وبين الملك، وكان «أبو هند عمرو بن هند، وهو أبو المنذر أيضًا»[4] قد قتله ابن كلثوم بسيفه أي بسيف الملك نفسه، ولكن يبدو أن عَمرًا الشاعر قد دخل في حوار مع الملك قبل أن يقتله، ودلَّ عليه قوله (أبا هند فلا تعجلْ علينا) حيث يطلب منه عدم التعجل في اتخاذ القرار ضد قبيلته تغلب، ثم يستكمل الشاعر ذكر مآثر قومه مستخدمًا صيغ الجمع التي يريد بها التعظيم تارة والمشاركة تارة أخرى بعد اشتداد النقاش والحوار بينهما، فيبدو الغضب الشديد على ابن كلثوم وهو يقول: [الوافر]

بـأيِّ مشـيئةٍ عمـروَ بـنَ هنـدٍ تطيـعُ بنـا الوشـاةَ وتزدرينـا

(1) نفسه، ص217.
(2) نفسه، ص219.
(3) نفسه، ص224.
(4) نفسه، ص225.

بـأيِّ مشـيئةٍ عمـروَ بـنَ هنـدٍ نكـون لقـيلِكم فيهـا قطينـا
تهـدَّدْنا وأوْعِـدْنا رُويـدًا متـى كنَّـا لأمِّـكَ مقتوينـا
فـإنَّ قناتنـا يـا عمـرو أعيـتْ علـى الأعـداء قبلَـكَ أنْ تلينـا[1]

إن الحوارات الدرامية في المعلّقة توضحها القرائن الدالة عليها، كالأفعال، وبعض المفردات التي ترسم صورًا لتلك المَشاهد، ويتخلل أبيات المعلّقة شيء من الحوارات يدركها القارئ، لأن الحوار الذي يستفتح به الشاعر على هيئة سؤال أو فعل أمر أو تعقيب أو غير ذلك، لا بد أن يكون له جواب لدى الطرف الآخر، وهذا لا ينطبق فقط على معلقة عمرو بن كلثوم ولكن ينطبق على معظم المعلّقات التي اعتمد شعراؤها لغة الحوار أساسًا للدراما.

أما في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري فيتضح الحوار الدرامي جليًّا في كثير من أبيات المعلّقة، مثل قوله: [الخفيف]

وأتانـا عـن الأراقـمِ أنبـا ءٌ، وخَطْـبٌ نُعنـى بـه ونُسـاءُ[2]

الشاعر ابن حلزة يقص مشكلة قومه على الملك عمرو بن هند بعدما حدث من (الأراقم)[3] ما حدث، فقد كان الشاعر في عين الوقت وهو يروي للملك ما حدث إذ به يسترجع ذلك الموقف والحوار مع من جاءه بالخبر عن الأراقم، فمن الذكاء في هذا البيت أن الشاعر استعمل حوارين مبطّنين للحاضر والماضي الذي دل عليه الاسترجاع باستعمال الفعل الماضي أتى من قوله (وأتانا) فمن يقرأ البيت قد لا يتبين أن فيه حوارًا، والحقيقة أن الحوار ظاهري وهو حديث الشاعر للملك، وباطني وهو استرجاع لما حدث عند الشاعر قبل المثول أمام الملك عمرو بن هند، وهذا أسلوب

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص237.
(2) نفسه، ص257.
(3) أحياء من بني تغلب بن بكر بن وائل.

مبتكر يحسب للشاعر جماليته، وللقارئ أن يتخيل الموقف حتى يرى جمال المشهد مثلما يقوم بعض المخرجين في تنفيذ مشاهد درامية مثل هذا وذلك بتقسيم الشاشة إلى نصفين، نصف للموقف الحالي أي الحاضر، والآخر للمشهد الماضي أي للاسترجاع، ولكن الأجمل من كل ذلك فيما إذا نفِّذ مثل هذا الموقف بشكل احترافي كبير أن يقوم المخرج بتقسيم الشاشة إلى ثلاثة أقسام، قسم للشاعر وهو يحدث الملك، وقسم للشاعر وأحدهم يخبره عما يقوم به الأراقم، والقسم الثالث وهو للأراقم وهم يحشدون الحشود ضد اخوانهم، فهم: [الخفيف]

أجمعوا أمرهم بليلٍ فلمَّا أصبحوا أصحبتْ لهم ضوضاءُ[1]

ثم أخذ الشاعر بعد ذلك يفسر تلك الضوضاء بقوله: [الخفيف]

من مُنادٍ ومُجيبٍ ومن تَصهـ ـهالِ خَيْلٍ خِلالَ ذاك رُغاءُ[2]

والضوضاء بحد ذاتها حوار شديد فيه قسوة حسبما يصف الشاعر ذلك، فهنالك مناد وآخر مجيب وهذان الطرفان إن كانا شخصين أو إن كانوا مجموعات متعددة فهنالك حوار قائم فيما بينهم إذ هم على صهوات جيادهم ونوقهم استعدادًا للقتال، فالتصهال للخيل، والرغاء للإبل: [الخفيف]

أيها الناطقُ المرقِّشُ عنَّا عندَ عمروٍ وهلْ لذاك بقاءُ
لا تَخَلْنا على غراتِك إنَّا قبلُ ما قدْ وشى بنا الأعداءُ[3]

ينقل الشاعر الحارث بن حلزة في البيتين السابقين حواره من الملك إلى نده في الخصومة عمرو ابن كلثوم، لأنهما يمثلان قبيلتيهما، وقد حاور ابن حلزة خصمه ابن كلثوم بأسلوب فيه شيء من التهكم عندما خاطبه بقوله (أيها الناطقُ المرقش)

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص259.
(2) نفسه، ص259.
(3) نفسه، ص260.

و«المرقش المزين القول بالباطل ليقبل منه الملك باطله»[1] ومختصر شرح البيتين المتضمنين حوارًا دراميًّا أي يا عمرو بن كلثوم «لا تحسبنا أنا جازعون لإغرائك الملك بنا»[2] فمهما حاولت أن توغر صدر الملك ضدنا «فإن الأعداء قبلك قد وشوا بنا ليهلكونا فلم يقدروا على ذلك»[3]، ويستطرد الحارث في حواره طويلًا مع ابن كلثوم في حضرة الملك مفتخرًا ومذكرًا بتاريخ ومآثر قومه، إلى أن يقول لابن كلثوم: [الخفيف]

فاتركوا الطيخَ والتَّعدِّي وإمَّا ... تتعاشوا ففي التعاشي الدَّاءُ
واذكروا حِلفَ ذي المجازِ وما ... قُدِّمَ فيهِ العهودُ والكُفلاءُ
حَذَرَ الجَوْرَ والتَّعدِّي ولنْ ينـ ... ـقُضَ ما في المهارِقِ الأهواءُ[4]

وأراد الشاعر بالطيخ الكلام القبيح، ثم يذكِّرهم بحلف ذي المَجاز وهو اسم موضع «كانت به سوق في الجاهلية»[5]، وحينذاك «كان عمرو بن هند أصلح فيه بين بني بكر وبني تغلب فأخذ عليهم المواثيق والرهائن من كل حيٍ ثمانين»[6].

الحارث بن حلزة لم يعتمد في معلقته توظيف حواراته باستعمال أسلوب القول، أي استعمال الفعل (قال) أو أحد مشتقاته، سواء مع الملك عمرو بن هند أو مع الشاعر عمرو بن كلثوم، لكنه آثر السرد المتضمن حوارات درامية في المعنى.

أما الأعشى ميمون بن قيس، فإن أول حواراته في معلقته هو حديثه لنفسه حيث يقول في أسًى ولوعة حين رأى محبوبته هريرة ترحل: [البسيط]

(1) نفسه، ص260.
(2) نفسه، ص260.
(3) نفسه، ص260.
(4) نفسه، ص268.
(5) نفسه، ص268.
(6) نفسه، ص268.

ودِّعْ هُريــرةَ أنّ الرَّكــبَ مرتحِــلُ وهــلْ تطيــقُ وداعًــا أيهــا الرجــلُ[1]

ثم ينصرف أبو بصير بعد ذلك إلى وصف هريرة وصفًا دقيقًا لا يبارح ذلك الحديث نفس الشاعر، ولم يتوقف الحوار في معلقة الأعشى عند حديثه لنفسه عن هريرة فقط، بل وصل الحديث بينهما إلى لغة أخرى هي لغة الصمت، هذا الصمت الذي يمكنه أن يقول أشياء كثيرة دون كلام، وكثيرًا ما يُستخدم هذا المصطلح في السينما والمسرح، وهذا الصمت ما يطلق عليه في العادة بالصمت الإيجابي، فهو «صمت يحمل وظيفة تفاعلية، ولا ينتهي به الحدث الاتصالي، بل ربما يحمل في طياته رسائل غير لفظية تفوق أحيانا في قوتها أبلغ الكلمات»[2] ومن ذلك قول الأعشى: [البسيط]

صــدَّتْ هريــرة عنَّــا مــا تكلِّمنــا جهلًا بأمِّ خُليدٍ حبلَ مَنْ تصلُ[3]

ففي قول الشاعر (ما تكلمنا) تعبير عن صمت هريرة وعدم رغبتها في الكلام، وهو صمت يحمل في طياته كلامًا ومعاني كثيرة، ومن تلك المعاني الخوف من الكلام، وكذلك الاندهاش والاستغراب والذهول إذ إن هريرة قد تزوجت، فلماذا جاء الأعشى يتبعها إلى مدينتها الجديدة، ولكن لم تلبث هريرة حتى أفصحت عن مشاعرها وعبَّرت بالكلام هذه المرة عن كل ذلك القلق: [البسيط]

قالــتْ هريــرة لمَّــا جئــتُ زائرَهــا ويلي عليك وويلي منك يا رجلُ[4]

الحوار السابق ينمُّ عن خوف وقلق هريرة، والخوف لديها مزدوج، خوف على نفسها من زوجها، وخوف على الشاعر من أن يلحقه أذى فيما إذا اكتشف أحد زيارته

(1) نفسه، ص288.

(2) أبو المعاطي، كمال سعد، الوظيفة التفاعلية للصمت: مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م24/ ص ص:163-178 (1437هـ/ 2016م).

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص294.

(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص295.

لها، لكن الشاعر على ما يبدو قد احتاط لهذا الأمر جيدًا: [البسيط]

وقـدْ أَخـالِسُ ربَّ البيـتِ غفلتَـه وقـدْ يُحـاذِرُ منـي ثُـمَّ مـا يئِـلُ[1]

ومن حوارات معلقة الأعشى حوار أجراه مع عدد ممن اجتمعوا على الشراب وهو معهم وقد رأى سحابة مبرقة، فقال لأصحابه: [البسيط]

فقلـتُ للشِّـرب في دُرنـا وقـدْ ثمِلـوا شِيمُوا وكيف يَشيمُ الشاربُ الثمِلُ[2]

ذكر الشاعر مدينة درنا، وهذه المدينة «كانت بابًا من أبواب فارس وهي دون الحيرة بمراحل، وكان فيها أبو ثبيت، وقيل درنا باليمامة»[3]، وأما قول الشاعر (شيموا) أي «أنظروا إلى البرق وقدِّروا أين صوبه، والثمل السكران» فهل يستطيع الثمل تحديد موضع البرق؟ يبدو أنهم أجابوا واستطاعوا تحديد الموقع حتى وإن كانوا سكارى: [البسيط]

قـالوا نُمـارٌ فـبطنُ الخـالِ جادُهمـا فالعســجديَّةُ فــالأبلاءُ فالرِّجَــلُ

فالســفحُ يجـري فخنزيـرٌ فَبُرْقتُـه حتـى تـدافعَ منـه الربـوُ فالحُبَـلُ[4]

إن الحوار الذي دار بين الأعشى وأصحابه فيه شيء من الدقة؛ إذ حددوا المواضع التي شملها البرق من تلك السحابة الممطرة، وهذا الحوار يدل على حضور عقل المتحدث حتى وإن كان ثملًا، فمن جماليات المشهد هو النظر إلى شخصية تبدو إلى ناظرها غير طبيعية، ولكنها شخصية حاضرة العقل في حوار دقيق ومحدد، وهنا وجد الشاعر أن من الضرورة توظيف الحوار بدلًا من قيامه بسرد الموقف، ففي الحوار مشاركة في نقل الصورة بعد تحديدها.

---

(1) نفسه، ص296.

(2) نفسه، ص300.

(3) نفسه، ص300.

(4) نفسه، ص300.

وفي موضع رئيس في معلقة الأعشى يدور حوار بينه وبين أحدهم يطلب فيه أن يبلغ يزيد بن شيبان رسالة منه، ثم يشرح فحوى تلك الرسالة في عدد من الأبيات، فيهدِّد يزيد تارة ويفتخر فيها عليه تارة أخرى، وهذا ما يؤكده الحوار الذي دار في قوله: [البسيط]

أبلِغْ يزيدَ بني شيبانَ مألُكةً أبا ثبيتٍ أمَا تنفكّ تأتكِلُ[1]

والأبيات التالية لهذا البيت الشعري تشرح تلك المألكة، والمألكة بضمِّ اللام وفتحها «الرسالة، والإيتكال الفساد والسعي بالشر»[2].

مستوى لغة الحوار عند كل الشخصيات في العصر الجاهلي متساو لأن كل الشخصيات متقاربة في المستوى، فثقافة الشخصية وبعدها الزماني قريبان من كافة الشعراء، فهم يفهمون اللغة ذاتها دون الحاجة إلى شرح لمعاني المفردات، كما أن الظروف المحيطة بمعظم الشعراء تكاد أن تكون متشابهة ولعل بعضها متطابقة.

إن مخاطبة النابغة الذبياني ديار مية هو بمثابة حديث للنفس، إذ إن الشاعر حاول أن يبث في تلك الديار الحياة ويجعل منها كائنًا حيًّا يمتلك شيئًا من الإحساس، حتى وإن كان لا يقصد الديار بشكل مباشر وإنما قصده من كان يسكن تلك الديار، كما فعل الشعراء السابقون، إلا أنها لم ترد عليه، فتولى هو التعبير عنها حينما قال: «عيتْ جوابًا وما بالربع من أحد»[3]، ويبدو أن الشاعر النابغة يركن إلى حديث النفس في هذه المعلّقة أكثر من التخاطب والتحاور، ولعل السبب يرجع إلى الحالة النفسية التي يعيشها نتيجة غضب النعمان عليه، فبعد القصة الدرامية التي سردها شعرًا على لسان بعض الحيوان والتي هي في الأصل قصة رمزية جعل حوار النفس شيئًا رئيسًا فيها أيضًا فهو

(1) نفسه، ص301.
(2) نفسه، ص301.
(3) نفسه، ص308.

يقول: [البسيط]

قالتْ لـه الـنفسُ إني لا أرى طمعًـا ... أنّ مـولاكَ لـمْ يسـلَمْ ولـمْ يصِـدِ
فتلـك تُبلغُنـي النعمـانَ أنَّ لـهُ ... فضلًا على الناس في الأدنى وفي البعَدِ[1]

صرح الشاعر بوضوح ودون أدنى مواربة أن حديثه للنفس هو بمثابة تسرية له، بعد انقطاع حبل الود الذي كان متصلًا بينه وبين النعمان، فما كان منه إلا أن يقدم قصة رمزية علَّها تصل إلى مبتغاه، فتدغدغ مشاعر الملك، ولم تخل القصة من مدح صريح للملك «إذ إن من شأن هذه الصورة أن تضع المتلقي أمام المشهد ليتابعه بحرص وشغف، مما يجعل ذهنه ينشغل في تحليل هذه القصة وصورها على حساب تهميش الحنق والغضب على الشاعر»[2].

إن الحوار الذي يبنيه الشاعر النابغة الذبياني في معلقته ليس حوارًا مباشرًا مع أي أحد، إنما هو حوار يرسمه على شخصيات أخرى هي في الأصل بعيدة عن الشاعر زمانًا ومكانًا، مثل نبي الله سليمان بن داود عليهما وعلى نبينا أفضل الصلاة وأزكى التسليم، ثم يسقط الشاعر ذلك الحوار على حالته النفسية، كمن يحوم حول الحمى، فهو مكروب مهموم لأن بغيته رضا الملك النعمان عنه: [البسيط]

ولا أرى فـاعِلًا في النـاس يشـبهُهُ ... ومـا أحَاشِي مـن الأقـوامِ مـن أحـدِ
إلّا سـليمانَ إذْ قـالَ الإلـهُ لـهُ ... قُـمْ في البريـةِ فاحـدُدْها عـن الفنَـدِ[3]

لم يتردد الشاعر في توظيف شخصية زرقاء اليمامة ضمن أبيات معلقته وذلك باختزال حكايتها وتوظيف حوارها «فالشاعر هنا كان على علم بفطانة الملك وحسن فهمه وإدراكه، فشبهه بصفة تميزت بها هذه المرأة دون سواها من الرجال والنساء»[4]،

(1) نفسه، ص314.
(2) السبعان، ليلى خلف، معلَّقة النابغة الذبياني- دراسة سميائية، سبق ذكره، ص60.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص316.
(4) السبعان، ليلى خلف، معلَّقة النابغة الذبياني- دراسة سميائية، سبق ذكره، ص60.

والشاهد عندنا هو توظيف الشاعر ذلك الحوار الذي حدَّثت به زرقاء اليمامة نفسها، فقد أضافه الشاعر إلى معلقته، فتلك الصورة «تصل بنا إلى القاسم المشترك الذي يمثل النتيجة أو الاستنباط، أو فك العقدة التحليلية»[1] فقد قال الشاعر: [البسيط]

واحكُمْ كحُكمِ فتاةِ الحيِّ إذْ نَظَرَتْ ... إلى حَمَامٍ سِراعٍ واردِ الثّمَدِ
قالتْ ألا ليتما هذا الحمامُ لنا ... إلى حمامتِنا ونصفُهُ فقَدِ[2]

إن العقدة الرئيسة التي يريد النابغة الذبياني الفكاك والتخلص منها غضب الملك النعمان عليه، فهو يحاول التسرية عن نفسه باستحضار شخصية النعمان وكأنه يقف أمامه ليقول له ذلك الحوار بكل هدوء وروية (واحكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت)، فهو يدعوه بشكل مباشر إلى التثبت والتيقن مما قاله المغرضون عنه، ولذا فقد استعمل حوار زرقاء اليمامة اليقيني عندما أخبرت من كان معها عن تلك الحمامات وعددها، فهي كانت متيقنة منها، وهنا كان يجب على الملك النعمان أن يكون كذلك قبل إصدار الحكم على النابغة: [البسيط]

فحسَّبوهُ فألفوهُ كما حَسَبَتْ ... تسْعًا وتسعينَ لم تنقُصْ ولمْ تَزِد
فكمَّلتْ مائةً فيها حمامتُها ... وأسرَعتْ حِسْبَةٌ في ذلك العددِ[3]

إن البيتين الأخيرين السابقين هما بمثابة التأكيد على صحة حكم فتاة الحي إذ نظرت إلى الحمامات وحددت عددها، فقد قالت ذلك بحوار يتّسم بالرشاقة والسهولة والثقة، ويقدم معلومة مؤكدة، و«الحوار الجيد لا يجب أن ينقل معلومات فقط، بل يجب أن يفعل هذا دون أن يعوق أو يعترض تدفق القصة»[4]، وليس عيبًا أن يستعيض الشاعر حوارًا من حوارات لشخصيات أخرى من أجل أن يخدم فكرته

(1) نفسه، ص60.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص316.
(3) نفسه، ص317.
(4) سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما: ص197.

ويعمقها، فذلك هو التناص الذي يخدم العمل الأدبي ويسبر أغوار الفكرة لأنه منفتح على نصوص أخرى أو أحداث قديمة.

إن الشاعر النابغة الذبياني يرسم لنفسه سيناريو مقابلته للنعمان بن المنذر بعد أن غضب عليه، وهو مجرد سيناريو تخيلي، إذ إن الملك ظل غاضبًا من الشاعر حتى مماته، وبما أن السيناريو هو رسم للأحداث الدرامية من خلال الصور المشهدية، وجد الشاعر أن من الضرورة بمكان أن يحتوي ذلك السيناريو حوارًا، فبدأ هو نفسه بمخاطبة ومحاورة الملك بشيء من اللطف لأجل إعادة تلك العلاقة السابقة ويعيد مكانته في قلب الملك، وكل ذلك التخيل هو ما يرمي إليه الشاعر فيما إذا قبل الملك مقابلته، فهو يرسم ذلك السيناريو لهذا الاحتمال، ويحدد الحوار ونوعه فيما إذا أصبح ذلك الاحتمال واقعًا: [البسيط]

مـا إنْ أتيـتُ بشـيءٍ أنـتَ تكرهُـهُ ... إذًا، فـلا رفعَـتْ سـوطي إليَّ يـدي
إذنْ فعـــاقبَني ربـــي معاقبـــةً ... قرَّتْ بها عينُ مَنْ يأتيكَ بالحسدِ
هـذا لأبـرأَ مـن قَـوْلٍ قُـذفتُ بـه ... طـارتْ نوافـذُهُ حَـرًّا علـى كبـدي
مهـلًا فـداءً لـكَ الأقـوامُ كلُّهـمُ ... ومـا أُثمِّـرُ مـن مـالٍ ومـنْ ولـدِ
لا تقـذِفَني بِـرُكنٍ لا كِفـاءَ لـهُ ... ولـو تأَثَّفَـكَ الأعـداءُ بالرَّفَـدِ[1]

لم يكن ذلك الحوار الذي تخيل أن يقوله الشاعر للملك ناجم عن حالته النفسية فقط، بل إن معظم ما جاء في القصيدة يعبِّر عن تلك الحالة، فأصبح القلق يطوِّقه ويؤرقه، حتى بعد أن أرسل الشاعر اعتذارياته الكثيرة للملك ظل الشاعر في حالته تلك إلى أن يقول في نهاية هذه المعلّقة: [البسيط]

هـا إنّ تـا عِـذرَةٌ إلّا تكُـنْ نفعـتْ ... فـإنّ صـاحبَها قـدْ تـاهَ في البلـدِ[2]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص316.
(2) نفسه، ص322.

يقصد الشاعر هنا بِـ(تا) «بمعنى هذه، ويروى أنَّ ذي عذرة، ويروى أنها عذرة، ومعناها أنَّ هذه القصيدة ذات عذر»[1] فهي إحدى القصائد التي اعتذر بها الشاعر للملك.

إن المعلّقة الأخيرة من المعلّقات العشر حسب ترتيب الإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي هي معلقة عبيد بن الأبرص التي جاءت على مجزوء البسيط، تخلو من أي حوار، فهي معلقة وصفية فلسفية تزدان بكثير من الحكم إلا أن بيئتها العامة يمكن أن تكون درامية لو أن الشاعر قام بتوظيف تلك البيئة.

وجدنا بعد التتبع أن الحوار ينقسم إلى قسمين اثنين، حوار داخلي والآخر حوار خارجي:

«الحوار الداخلي (المنولوج) حيث يدور بين الشخصية ونفسها، أو ما يكون معادلًا للنفس نحو الأصحاب الوهميين والأشياء غير الناطقة وسواها»[2] وهذا النوع من الحوار ألفناه عند الكثير من أصحاب المعلّقات ما عدا عبيد بن الأبرص، وأما النوع الثاني من الحوارات هو الحوار الخارجي ويقسم إلى قسمين، حوار مباشر وحوار غير مباشر، أما الحوار المباشر فهو «يدور بين شخصيات القصة على نحو مباشر، إذ يوجه المتكلم كلامه مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما»[3] والمراد بالقصة هنا أي قصة سواء وردت في الشعر مثل قصة امرئ القيس وابنة عمه فاطمة وغيرها من القصص التي وردت في المعلّقات أو يراد بها أي قصة أخرى سواء قصة قصيرة أو أقصوصة أو رواية، حيث تحتوي القصص عادة على الحوار.

أما النوع الآخر من الحوار الخارجي فهو حوار غير مباشر «وله صيغتان، الأولى تسمى النقل غير المباشر وفيه تضغط الأحداث ويختصر الزمن، ويكون المنقول

(1) نفسه، ص322.

(2) مرعي، محمد سعيد حسن، الحوار في الشعر العربي القديم: كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، بحث غير مطبوع، ص61.

(3) نفسه، ص62.

على درجة من الانتقائية»[1]، أما الصيغة الثانية للحوار غير المباشر «تعتمد على المنقول المباشر، إذ يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظًا على حرفيته وصيغته الزمنية»[2] مثل حكاية زرقاء اليمامة التي وظفها النابغة الذبياني في معلقته.

إن الحوار في المعلّقات أو في الشعر بصفة عامة إنما هو حوار مقتضب، ومكثف في أحيان أخرى، وقلما نجده سجالًا بين شخصيتين أو أكثر، ولكن ما وجدناه أن الحوار يعتمد عادة على أفعال القول ومشتقاتها كما يعتمد في الوقت ذاته على أفعال الأمر، ويمكن أن يبدأ كذلك بجمل اسمية، فصياغة الحوار ليست لها قاعدة ثابتة، إنما الظرف الزماني والمكاني وكذلك الحدث الدرامي يحددان شكل الحوار وأسلوبه، لأنه قد يبدأ باستفهام أو تعجب أو تقرير أو غير ذلك، وقد سرد الشعراء بعض الحوارات في معلقاتهم كنوع من التجديد أو الابتعاد عن الرتابة التي ربما تصيب النص الشعري، بل ولزرع الصور الدرامية بين المتحاورين من أجل إخصاب الخيال لدى المتلقي، وهذا الأمر يحسب للشاعر بطبيعة الحال، لأنه يريد الخروج بالقصيدة من حالة النمطية إلى حالة التجديد، وفي جزئية الحوار ندرك إلى درجة اليقين أن الدراما وُجدت في الشعر الجاهلي وهي متأصلة فيه، فالتمهيد في الفصل الأول من هذه الدراسة عند حديثنا عن عناصر البناء الدرامي، وجدنا أن تلك العناصر التي أشرنا إليها في ذلك المبحث متأصلة في المعلّقات إلا أن قضية المصطلحات هي العائق في هذا الشأن مع شعراء وأدباء ذلك العصر، والحوار الدرامي هو أحد عناصر الدراما، فالشعراء الجاهليون تعاملوا مع الدراما دون يقين منهم بمعرفة هذا الفن.

***

(1) نفسه، ص62.

(2) نفسه، ص62.

المبحث الرابع
مكملات الشخصية الدرامية

في المبحث الثاني من هذا الفصل تحدثنا عن الشخصيات الدرامية الرئيسة، وعرفنا كافة أبعادها الدرامية، الفسيولوجية أو المادية والعضوية، والسوسيولوجية أو الاجتماعية، والسيكولوجية أو النفسية، وطبقنا تلك الأبعاد على الشخصية الدرامية التاريخية المتمثلة في شعراء المعلّقات ومن عاصرهم، وفي أثناء حديثنا عن الشخصية التاريخية اتضح لنا أن تلك الشخصية تمتاز ببعض المظاهر الدرامية الأخرى – من حيث الشكل والتعاطي مع الحياة اليومية – التي تعتبر من عناصرها المكملة لها، وهي أشياء تقتنيها الشخصيات الدرامية وقد تكون ملازمة لها، كاعتياد الشخصية طريقة لبس معينة، أو التوكؤ على عصا، أو حمل سلاح أبيض كالسيف أو الخنجر وغيرها من المقتنيات والمكملات الدرامية التي يطلق عليها فنيًّا الإكسسوارات، وهذا اللفظ لا يعني أنه يشمل الأشياء الاعتيادية للشخصية فقط، إنما يتم استعمال مكملات درامية للعمل الدرامي بحسب نوعه وحسب الشخصيات وعصورها وأزمنتها، فهو لفظ «يشمل كل الأشياء الشاذة والغريبة والخارجة عن المألوف مثل أردية المحاربين القدماء المعدنية، مدفع من القرون الوسطى، أيد مقطوعة ومحفوظة في السبرتو، منضدة عمليات بكل معدات الجراحة، ذراع صناعي، هيكل عظمي لحيوانات ما قبل التاريخ»[1].

من خلال التعريف السابق لمفهوم الإكسسوارات يتضح لنا أن هذا اللفظ يشمل كل ما تستخدمه الشخصية الدرامية، وما يعبر عنها وعن حقيقة المكان في بعده

(1) جوتيران، فرانك، فنون السينما، ترجمة وإعداد عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص24.

الزماني والجمالي، لذا يمكننا تقسيم الإكسسوارات إلى قسمين اثنين: قسم خاص بالشخصية الدرامية نفسها، ويتمثل في هندام الشخصية ومقتنياتها الخاصة والعامة التي تتعاطى معها كثيرًا والتي لا تكون حاضرة بقوة عند هذه الشخصية.

والقسم الثاني من المكملات الدرامية هو قسم مشترك بين الشخصية الدرامية وبين الطبيعة في إطارها العام والإطار الفني، تلك الطبيعة التي تكمل الصور المشهدية الدرامية كالحيوانات والطيور والمساكن والأطلال، وسيركز هذا المبحث على الحيوانات فقط باعتبارها من المكملات الدرامية في القسم الثاني.

ونتناول في هذا المبحث ثلاثة محاور، تتحدث عن المكملات الدرامية، ففي المحور الأول سنتناول السلاح كأول المكملات الدرامية الرئيسة، حيث سنتوقف عند أسلحة العصر الجاهلي بكافة أنواعها التي جاء ذكرها على ألسنة شعراء المعلّقات العشر، حيث تلازم تلك الإكسسوارات الشخصية الدرامية التاريخية ولا سيما الأسلحة باعتبارها جزءًا منها، لما للسلاح من أهمية كبيرة عند العربي القديم الذي اعتاد على ألا يخرج من بيته إلى أي مكان آخر إلا وسلاحه معه سيفًا كان أو خنجرًا، أو رمحًا، أو قوسًا وأقلها مُدْيَة، فظروف الحياة التي كان يعيشها إنسان الصحراء في الزمن القديم، تتطلب منه الحذر قبل الوقوع في الخطر، حتى يحمي نفسه ومن معه، ولذلك فإن هذه المكمل الدرامي من أساسيات الشخصية الواقعية، ولأن الدراما هي محاكاة للواقع، سيكون لنا مع هذه المحاكاة بعض الوقفات حسبما ترد في المعلّقات.

وفي المحور الثاني سنتحدث عن الحيوان في المعلّقات العشر باعتباره مكملًا دراميًّا هو الآخر، فقد كان للحيوان دور مهم في حياة الشاعر الجاهلي، ويمكن أن نقول إن الشاعر ارتبط ارتباطًا وثيقًا بحيواناته فاستأنسها، فكانت رفيقته في سفره ومقامه، وحيوانات أخرى استوحشها واستوحشته، ونوع ثالث منها شبَّه بها حيواناته الأليفة، فللحيوانات في المعلّقات صور كثيرة نتعرف عليها في هذا المبحث.

والمحور الثالث من المكملات الدرامية التي سنقترب منها في هذا المبحث هي الأطلال، وسنحاول استخلاص الأطلال من خلال المعلّقات العشر «فوقوف الشاعر على الأطلال يمثل بحد ذاته وقوفه على أعتاب القصيدة التي تحمل في طياتها مجموعة رموز شعرية تمثل تجربة شخصية عايشها الشاعر»[1]، ولا تنفصل الأطلال عن العلاقات الغرامية مع نساء عاشقات، ومن هنا أصبحت العلاقة بين المرأة التي كانت تلتقي بالشاعر ثم هجرته لسبب أو لآخر، جعلت مكان اللقيا أطلالًا يحنُّ إليها الشاعر بين فينة وأخرى، ففي هذا المحور سيبرز بعض الشعراء الذين وقفوا على الأطلال وهم يحنون إلى محبوباتهم وإلى تلك الأيام الخوالي.

إن الممثل في أي عمل درامي سينمائي أو تلفزيوني أو مسرحي بحاجة كبيرة إلى تدريب مكثّف حتى يتقن استعمال مكملات الشخصية الدرامية لكي يبدو للمتلقي أنه يتعامل معها بتلقائية تامة، كركوب الخيل والجمال، والمبارزة بالسيف واستعمال الأسلحة الأخرى في القتال، وممارسة عمل معين كالصيد والزراعة وصناعة الفخار وغيرها، فالتمثيل ليس مجرد حفظ كلام إنشائي كتبه المؤلف، وإنما التمثيل ممارسة ومعايشة لكل ما يتطلبه الدور بشكل تلقائي ودون تكلف، فكانت المكملات الدرامية من الضروريات التي ينبغي على كل ممثل ممارستها بتلك التلقائية وكأنها من صميم حياته اليومية، فلا يمكن أن يكون ثمة دور لممثل ينقذ فيه أحدهم من الغرق والممثل لا يجيد السباحة، فلا مصداقية في ذلك، وقس على هذا المثال أمثلة أخرى كثيرة، وما ينطبق على الممثل ينطبق أيضًا على الكاتب، فالكاتب لديه قاموسه الخاص بمسميات الأشياء قديمها وحديثها، حتى إذا ما احتاج توظيفها دراميًّا يكون على دراية تامة بذلك، فلو أراد الحديث مثلًا عن الدرع، فإن الدرع معروف لدى الجميع من حيث الشكل، ولكن إذا كانت هنالك شخصية صانع دروع مثلًا فإن هذا

(1) القيسي، صفاء الدين أحمد، بنائية الأطلال ودلالتها الرمزية والإيحائية: مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الموقع الإلكتروني www annales.univ-mosta.dz.

الصانع ينبغي عليه معرفة مكوِّنات الدرع، وتلك المعرفة يجب أن يكون قد تلقاها الممثل من كاتب السيناريو من خلال النص المراد تمثيله، حينها سيعرف الممثل أن مكونات الدرع هي «الزرد والمغفر، ورفرف الدرع، وريع الدرع والغلائل، والقتير والدخاريص، ومطاوي الدروع»[1] فالسيناريو الحقيقي يكون قد انطوى على كل ذلك، والممثل سيعمل وفق ما جاء في السيناريو.

ولا شك في أن للمكملات الدرامية أهمية قصوى في العمل الدرامي، فلا بد من دراستها جيدًا لا سيما إذا كانت تستخلص من النصوص الأدبية، ودراسة أزمنة تلك المكملات الدرامية تسهل على الكاتب عملية توظيفها في النص الدرامي أو المسرحي، وعملية شرحها وتفصيلها ستسهل أيضًا على الطاقم الفني تنفيذها.

أولا: السلاح في المعلّقات

اعتمد العربي في العصر الجاهلي على السلاح اعتمادًا كبيرًا، حتى ظل رفيقه في السلم والحرب، فما كان الرجل منهم ليتحرك من مكان إلى آخر إلا وسلاحه معه أينما حل وارتحل، يرافقه كظله سواء للزينة والتفاخر، أو للاستعداد للحرب والقتال، والسبب الثاني كان الأدعى لحمل العربي سلاحه دائمًا، فقد كانت الحياة غير آمنة في تلك الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف، فهو معرَّض للخطر في أي وقت وفي أي حين، ولذا يجب عليه أن يكون مستعدًّا دائمًا لمجابهة أي خطر محتمل وغير محتمل.

إذا كانت الصورة السابقة في استعمال السلاح على مستوى الفرد العربي القديم للدفاع عن نفسه وعمَّا يمكن أن يتعرض له من الأخطار، فإن الصورة الثانية تكون على مستوى الجماعة، فالقبيلة تكون هي الأخرى دائمًا على أهبة الاستعداد للحرب ولصدِّ أي اعتداء محتمل.

(1) أنظر الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص153 – 154.

ومن هنا كان لا بد للسلاح أن يكون له حضور دائم في شتى الظروف، وألا يتوارى قط لا سيما عن القبائل التي ليس بينها أي نوع من التحالفات، ليس هذا وحسب، فقد «كانت القبيلة من جانبها تعطي لأبنائها عليها نفس الحقوق، فهي تنصرهم في الملمات التي تنزل بهم ظالمين أو مظلومين، فحسب أحدهم أن يستغيث فإذا السيوف مشرعة، وإذا الدماء تتصبب على أتفه الأسباب»[1].

وقد تنوعت الأسلحة التي اعتمد عليها العربي في العصر الجاهلي بما كان متاحًا له في ذلك الزمن «ومن الشعر الذي بين أيدينا نجد أن الأسلحة والمعدات التي استعملها الجاهليون في حربهم كانت: القوس، والسهم، والرمح، والسيف، والدرع، والبيضة، والترس»[2].

في هذا المبحث سنتوقف عند بعض الأسلحة التي وردت في كل معلقة من المعلّقات العشر، للنظر إليها من الزاوية الدرامية لنتبين كيفية توظيفها من قبل الشاعر، أو من قبل مستخدمي السلاح في حال أن الشاعر لم يكن مقاتلًا كالأعشى مثلًا.

السلاح في معلقة امرئ القيس

لقد عُرف عن امرئ القيس في بداية حياته ولا سيما شبابه لهوه وطيشه، فما كان له من همٍ سوى الاستمتاع بملذات الحياة، حتى حلتْ عليه أكبر الكوارث في حياته وحولته من حال إلى آخر – كالحدث الدرامي الكبير في العمل الفني الذي يغير مجرى الأحداث ويسمى فنيًّا بالانقلاب الدرامي – تلك الكارثة التي حلت عليه هي مقتل والده على يد جماعة من بني أسد.

إن التحول الذي طرأ على شخصية امرئ القيس بعد أن كان شابًّا متلافًا ومسرفًا في الشرب، تحول جذريًّا حينما بلغه خبر مقتل أبيه، فقال مقولته الشهيرة «ضيَّعني أبي صغيرًا، وحمَّلني دمه كبيرًا، لا صحوَ اليوم ولا سكر غدًا، اليوم خمر، وغدًا أمر،

(1) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي1، العصر الجاهلي: ص61.
(2) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص133.

اليوم قحاف، وغدًا نقاف»[1].

لقد أثبتَ امرؤ القيس شجاعة كبيرة للنيل من قتلة أبيه فأخذ يعد العدة ويجهز الأسلحة، ويطلب العون من القبائل الحليفة حتى يثأر لوالده من بني أسد، وقد ذكر ذلك في شعره صراحة في غير معلقته فقال: [المتقارب]

وأعـــددتُ للحـــربِ وثّابـــةً ... جـــوادَ المحَثّـــةِ والمُـــرْوَدِ
ســبوحًا، جموحًـــا، وإحضـــارُها ... كمعمعـــةِ السَّـــعَفِ الموُقَـــدِ
ومشـــدودَةَ السَّـــكِ موْضـــونةً ... تضـــاءَلَ في الطـــيِّ، كـــالمِبرَدِ
ومُطْـــرِدًا كرِشـــاءِ الجـــرو ... رِ، مـــن خُلُـــبِ النخلـــةِ الأجْـــرَد[2]

إن الأبيات السابقة تبيِّن قوة وشجاعة وبأس امرئ القيس، واستعداده للقتال، خاصة بعد استعماله الفعل الماضي وفاعله الضمير المتصل العائد إلى الشاعر (أعددتُ) والفعل ذاته فيه من صفات عدَّة الحرب والاستعداد لها، وقد ذكر في تلك الأبيات وغيرها ما يحتاج إليه المقاتل الشجاع، فهو الفارس الذي أعد جوادًا للمعركة، ووصفه بعدد من الصفات من حيث القوة والسرعة في الجري والإقدام، كما أشار إلى بعض أدوات القتال كالدروع مثلًا لا سيما حينما قال: «مشدودة السك وهي الدرع، وسكها سردها ونظمها، أما الموضونة فهي الدرع المنسوجة، كما ذكر الرمح في قوله (ومطردًا)»[3]، وللشاعر أبيات كثيرة في قصائد متنوعة ذكر فيها عدة الحرب لكن شيئًا من كل ما ذكره في الأبيات السابقة لم يأت بشيء منه في معلقته، فالمعلّقة خلت تمامًا من ذكر أي سلاح من الأسلحة، وإن كنتُ موقنًا بأنه ما كان ليتحرك امرؤ القيس في تلك الصحاري دون أن يكون لديه سلاح، فلطالما نحر ناقته لحبيبته فاطمة فما كان النحر ليتم دون أي سلاح، لكن المقام على ما يبدو لم يكن

(1) ديوان امرئ القيس، دار صادر، لبنان – بيروت، ص14.
(2) نفسه، ص86.
(3) نفسه، ص86.

يسمح له بالإشارة إلى ذلك لا سيما أن موضوع المعلّقة متعلق بطيشه ورغبات نفسه، وليس لإثبات قوته وشجاعته.

السلاح في معلقة طرفة بن العبد

إذا كان المقام لم يسمح لامرئ القيس في معلقته بذكر شيء من السلاح الذي يكمِّل شخصيته كرجل عربي عاش في العصر الجاهلي، متنقلًا بين الصحاري، فليس بالضرورة أن عدم ذكر أي نوع من الأسلحة يعطي انطباعًا أن الشاعر لم يكن مقتنيًا أيًا منها في ذلك الظرف، بل إن السلاح لا يغادر العربي كما أشرنا من قبل، وهذا ما نراه عند طرفة بن العبد الذي ذكر السلاح في معلقته أكثر من مرة: [الطويل]

فآليتُ لا ينفكّ كَشحِي بطانةً ... لِعضْبٍ رقيقِ الشَّفرتين مهنَّدِ
حُسامٍ إذا ما قمتُ منتصرًا به ... كفى العوْدُ، منهُ البدءُ ليسَ بِمِعْضدِ
أخي ثقةٍ لا ينثني عن ضريبةٍ ... إذا قيلَ مهْلًا قالَ حاجِزُهُ قَدي[1]

لقد كثَّف طرفة بن العبد في البيت الأول من المجموعة السابقة من الأبيات عددًا من المفردات التي تعبِّرُ عن نوع واحد من الأسلحة وهو السيف، وهذا السلاح هو الأكثر شهرة على مدى التاريخ القديم في استعماله في الحروب، ولمْ يكتفِ طرفة بذكر لقب واحد للسيف أو حتى الإشارة إليه، فقال عنه (عضب، رقيق الشفرتين، مهنَّد، حسام، لا ينثني عن ضريبة)، فقوله (لعضبٍ رقيق) ومعناه «العضب السيف القاطع، وشفرتاه حدَّاه، ومهنَّد منسوبٍ إلى الهند»[2] «وهي نسبة على غير قياس، وقال أبو عمرو: التهنيد: شحْذُ السيف»[3] واسترسل الشاعر في ذكر السيف في البيت

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص94.
(2) نفسه، ص94.
(3) الأنباري، أبوبكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص213.

التالي مباشرة، فقوله (حسام) «والحسام: القاطع من السيوف»[1]، فهو يرى في حدَّتهِ أنَّ الضربة به لمرة واحدة كافية لأن تقضي على الخصم، لذلك فهو لا يثني عن ضريبة، وهذه إشارة إلى حدة هذا السلاح الذي يستخدمه ضد أعدائه، فهو يثق به أيما ثقة.

ولكثرة استخدام السيف في الحروب القديمة كثرت أسماؤه وتعددت صفاته وقد أفرد الثعالبي في كتابه (فقه اللغة وأسرار العربية) فصلًا في أسماء السيوف وصفاتها، فمما قاله عنها: «إذا كان السيف عريضًا، فهو صفيحة، فإذا كان لطيفًا فهو قضيب، فإذا كان صقيلًا فهو خشيب وهو أيضًا الذي بدئ طبعه ولم يحكم عمله، فإذا كان رقيقًا فهو مهو، فإذا كان فيه حزوز مطمئنة فهو مفقر، ومنه سمي ذو الفقار، فإذا كان قطاعًا فهو مِقْصل، ومِخضل، ومخذم، وجراز، وعضب، وحسام، وقاضب وهذام»[2]، وهنالك أسماء وصفات كثيرة ذكرها الثعالبي في السيف ويمكن للشاعر والأديب وكاتب السيناريو على حد سواء الاستفادة من كل ذلك لمن أراد لنصه العمق والتنويع في استخدام المفردات كما فعل طرفة بن العبد الذي وصف سيفه الذي يرافقه في كل حين بالعضب الرقيق ذي الشفرتين المهنِدِ، بل وكما فعل أيضًا الكثير من شعراء المعلّقات وغيرهم.

السلاح في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

يقول زهير بن أبي سلمى في معلَّقته: [الطويل]

ومَا الحربُ إلّا ما عَلِمتُم وما هو عنها بالحديثِ

ما من حرب بلا سلاح، بل إن في كل حرب تتعدد الأسلحة وتتنوع، فكلمة حرب

(1) نفسه، ص214.

(2) الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وأسرار العربية: ص257.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص116.

وحدها إنما هي صورة تعبيرية لما يحدث في ميدان القتال، وللقارئ حق الخيال في أن يرى بذهنه تلك الصورة التي ترسمها الحرب، فهي مزيج من الأسلحة، وأرواح مهدرة، وأشلاء مبعثرة، ودماء تسيل، وصراخ وعويل، بل إنها أكثر من ذلك لا سيما إذا استمرَّت أربعين عامًا كتلك الحرب التي توقف عندها الشاعر زهير بن أبي سلمى ليمدح من أطفأ جذوتها وأخمد تغيَّظها بعد اشتعالها كل تلك السنين، فالشاعر لم يتحدث في معلقته عن نوع واحد من السلاح، بل جعل معظم حديثه عامًّا ليشمل كل الأسلحة، عدا بيتين ذكر فيهما الرماح: [الطويل]

رعواْ ما رعواْ من ظَمْئِهم ثمَّ أوردوا غِمارًا تفرَّى بالسلاحِ وبالدمِ [1]

والسلاح كلمة عامة جامعة وهي تعني «كل ما يمكن أن يحدث ضررًا جسديًّا أو ماديًّا، أو يحمي من ضرر جسدي أو مادي، ويستعمل السلاح لغرض الدفاع أو الهجوم أو التهديد»[2].

ثم بعد ذلك يقول الشاعر زهير بن أبي سلمى ذاكرًا الرماح في معلقته وهي إحدى أسلحة الحرب: [الطويل]

لعمرُكَ ما جرَّتْ عليهم رماحُهم دمَ ابنِ نَهِيكٍ أوْ قتيلِ المثلّمِ [3]

وفي بيت آخر من المعلّقة ذاتها، يسمي الرماح العوالي، وللرماح أوصاف كثيرة ذكرها الثعالبي أيضًا في (فقه اللغة وأسرار العربية) فقال: «إذا كان الرمح أسمر فهو أظمى، وإذا كان شديد الاضطراب فهو عراص، وإذا كان واسع الجرح فهو مِنجل،

(1) نفسه، ص119.

(2) شهاب، محمود إبراهيم عبد الرحمن، الأسلحة غير التقليدية في الفقه الإسلامي: رسالة ماجستير غير مطبوعة 2007م، الجامعة الإسلامية – غزة، ص2.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص123.

وإذا كان سنانه نافذًا قاطعًا فهو لهذَم»[1]، كما جاء ذلك في معلقة زهير بن أبي سلمى: [الطويل]

ومَنْ يعصِ أطراف الزجاجِ فإنه مُطيعُ العوالي رُكِّبتْ كُلّ لَهْذَمِ[2]

إن صورة الرمح قريبة جدًا من ذاكرة القارئ، فهو يستطيع تصوُّر رسمها، ويعرف دورها في الحرب، ففي المَشاهد الحربية القديمة يكون للرمح حضور قوي، وطريقة استخدام خاصة من حيث التصويب، والرمح عادة يتكون من عدة أجزاء «أما الجزء الذي على قدر ذراع من السنان فيسمى عاملًا، وذلك لأنه الجزء الذي يعمل، وقيل إن العامل هو كل الرمح، لأنه لا يعمل ببعض دون بعض، والجزء الذي يدخل من القناة في السنان يسمى الثعلب، أما الكعب فهو كل عقدة بين أنبوبين، والليط، قشر القناة»[3]، وفي الدراما فإن هذا السلاح هو من مكملات الشخصية الدرامية المقاتلة، ولذا فهو يرافق صاحبه أنى ذهب، ويعتني به عناية فائقة، حيث يذود به عن حوضه وقبيلته: [الطويل]

ومَنْ لم يَذُدْ عن حوضِه بسلاحِه يُهدَّمْ ومَنْ لا يظلمِ الناس يُظلمِ[4]

وقد شاهدنا الرمح في أعمال سينمائية وتلفزيونية كثيرة، لعل أشهرها فيلم (الرسالة) للمخرج مصطفى العقاد، حيث ظل الرمح ملازمًا شخصية وحشي قاتل حمزة، حتى أدى مهمته المنوطة به، فهذا السلاح من مكملات الشخصية الدرامية.

(1) أنظر فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي: ص259.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص124.
(3) الجندي علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص142.
(4) التبريزي الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص127.

السلاح في معلَّقة عنترة بن شدَّاد

إن الشعراء الفرسان والمقاتلين الشجعان هم أكثر من يذكر الأسلحة في أشعارهم، لأنها تكمِّل شخصياتهم، فهي الإكسسوارات الرئيسة بالنسبة لهذه الشخصيات الدرامية بالإضافة إلى ملابس وعدة الحرب الأخرى، فالسيوف والرماح والسهام وغيرها تكون رفيقة أولئك المقاتلين والفرسان، وهذا أمر بديهي للغاية، لكنَّ بعض المواقف التي تقال فيها تلك الأشعار على ألسنة الشعراء الفرسان قد لا تكون مناسبة تماما لذكر الأسلحة حتى وإن كانت كما أسلفنا ضمن مكوِّنات الشخصية الدرامية، فلكل مقام مقال، فهي وإن لم تذكر كما رأينا ذلك في معلقة امرئ القيس إلا أن السلاح كأداة قتالية حاضرة بين يدي الشاعر، فهو من ضمن مكونه الاجتماعي قبل أن يكون ضمن المكملات الدرامية، بل إن السلاح هو أحد الأدوات الرئيسة في حياة هذا الشاعر أو ذاك، ومن الشعراء الذين لم يذكروا السلاح ضمن معلقاتهم الشاعر لبيد بن ربيعة العامري، فقد تجاوز ذكر السلاح في معلقته، أما عنترة بن شداد العبسي فهو أحد الشعراء الذين ذكروا الأسلحة كثيرًا في أشعارهم وأسهبوا في ذكرها ولا سيما في معلقته: [الكامل]

إذْ لا أزال علـى رِحالـةِ سـابحٍ نهـدٍ تعـاورُه الكُمـاةُ مُكلّـمِ[1]

يقول الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي: «الرَّحالة سِرجٌ كان يعمل من جلود الشَّاء بأصوافها يُتَّخذُ للجري الشديد، والسابح من الخيل الذي يدحو بيديه دحوًا، والنَّهد الغليظ، وتعاوره أيْ تتعاورُه فحذف إحدى التائين أيْ يطعنه ذا مرَّة، وذا مرَّة، والكُماة جمعُ كَمي وهو الشجاع»[2]، وهذا الشجاع هو عنترة بن شداد ولا شك، فلا يصلح أن يكون على تلك الصورة إلا فارس شاعر، ويعد عنترة من أكثر

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص200.
(2) نفسه، ص200.

الشخصيات التاريخية التي تم تناولها دراميًّا، فهو يقول عن نفسه في ذات المعلّقة: [الكامل]

ومُـدججٍ كَـرِه الكمـاةُ نزالـه لا ممعـنٍ هربًـا ولا مُستسـلمِ[1]

والمدجَّج هو مَنْ استعدَّ للحرب بكافة الأسلحة التي يجيد استعمالها، وهذه صورة درامية في رسم هذه الشخصية وهي تستعد لخوض حرب ما، وهذا الشاعر الفارس قد ذكر بعضًا من تلك الأسلحة اثناء منازلة الأعداء: [الكامل]

فشـككتُ بـالرمحِ الأصـمِّ ثيابَـهُ ليسَ الكريمُ على القَنَا بمُحرَّمِ[2]

تعدُّ الرماح من أقدم الأسلحة التي استعملها الإنسان منذ القدم، فهي إحدى وسائل الدفاع عن النفس، وهي وسيلة للهجوم أيضًا تستخدم بشكل مباغت تمامًا حتى تخترق صدر العدو، وقد ذكر الشعراء في قصائدهم هذا السلاح مرات كثيرة، ويتضح من البيت السابق لعنترة أنه ماهر جدًّا في استعمال الرمح مهارته في استعمال السيف وسائر الأسلحة الأخرى، فقوله (فشككت بالرمح الأصم ثيابه) أراد به الشاعر أن الرمح اخترق ملابس عدوه حتى وصل إلى جسمه، ومعنى «شككته أشكه إذا انتظمته، وقيل شككته وشققته بمعنى واحد»[3]، والقنا كما جاءت في البيت السابق هي الرماح، مثلما قال صاحب اللسان: «والقناة الرمح، والجمع قنوات وقنا وقني»[4].

ومما قاله عنترة بن شداد في معلقته عن الأسلحة التي تكون جزءًا من شخصيته: [الكامل]

---

(1) نفسه، ص202.

(2) نفسه، ص202.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص203.

(4) انظر لسان العرب، مادة (قنا).

ومسـكٍّ سـابغةٍ هتكـتُ فروجَهـا بالسيفِ عن حَامي الحقيقةِ مُعلِمِ[1]

وليؤكد عنترة على شخصيته وحضوره الطاغي، نوَّع في ذكر الأسلحة التي يستخدمها في القتال، وهذا التنوع يثري عادة العمل الفني الدرامي عند إنجازه، فليس من المبالغة الدرامية في شيء إن قُدِّمت شخصية عنترة بكل هذه الشجاعة والقوة، لأن الشاعر قدَّم جانبًا مهمًّا من شخصيته، ولا سيما الجزء الخاص بالمكملات الدرامية، فها هو يبرز قوته بقوله (هتكتُ فروجها) وأراد بالهتك التمزيق، وتمزيق الشيء يدل على القوة، وهو يعني بذلك الدرع التي يلبسها المقاتل، ولهذا البيت رواية أخرى، فقد قال الأصمعي: «مشك سابغة، قال مشكُّها حيث يُجمع جيبها بسير، وكانت العرب تجعل سيرًا في جيب الدرع يجمع جيبها، فإذا أراد أحدهم الفرار جذب السير فقطعه واتسع له الجيب فألقاها عنه وهو يركض، وقيل المشك المسامير التي تكون في حلق الدرع»[2]، والدرع التي أشار إليها عنترة هي من عدة الحرب، حيث يمزقها على جسد عدوه.

ما كان عنترة ليغادر معلقته دون أن يأتي إلى سيد الأسلحة ذكرًا وهو السيف، فلهذا السلاح أسماء كثيرة ذكرها أبو منصور الثعالبي بشيء من التفصيل في كتابه «فقه اللغة وأسرار العربية» وهنالك أسماء وصفات أخرى للسيف ذكرها ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) منها على سبيل المثال المشرفي وهو «منسوب إلى مشرف، وهي قرية باليمن كانت السيوف تعمل بها»[3]، ثم يعود الشاعر الفارس ليذكر الرمح من جديد ويطلق للسيف عددًا من الصفات، كـ(مهند، صافي الحديدة، مخذم) ليعطي كل ذلك التكثيف صور القوة والشجاعة والإقدام التي يتمتع بها هذا الفارس المقاتل: [الكامل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص203.
(2) نفسه، ص202.
(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج2: ص232.

فطعنتُــه بــالرُمحِ ثــم علوتُــه بمُهنَّـدٍ صـافي الحديـدةِ مِخْـذَمِ[1]

لقد ذكر عنترة في معلقته عددًا من الأسلحة، وذكر معها بعض التفاصيل أحيانًا، كما في فعل البيت الذي تحدَّث فيه عن الدروع، وفي البيت القادم يتحدث عنترة عن الأسنة فيقول: [الكامل]

إذْ يتقـونَ بـيَ الأسـنةَ لـمْ أخِـمْ عنهـا ولكنـي تضـايقَ مُقـدمي[2]

والأسنة الوارد ذكرها في البيت السابق هي جمع سنان «والسنان هو النَّصل، ويصنع من حديد، ونهاية السنان المدبَّبة تسمَّى الظبَّة»[3].

إن الانطباع الآخر الذي كشفته المكملات الدرامية عن شخصية عنترة بن شداد وبعض الشعراء الآخرين، ثقافة الشخصية العامة بما حولها، سواء كان ذلك في فنون القتال أو عدة الحرب وأجزائها التفصيلية، ومسمياتها الكثيرة، وهذا الأمر الذي تكشفه المكملات الدرامية عن كل ذلك يدخل ضمن نطاق رسم الشخصية في بُعدها المادي، فلو لم يكن الشاعر على علم بتلك التفاصيل لما استطاع توظيفها في شعره.

السلاح في معلقة عمرو بن كلثوم

إنَّ عمرو بن كلثوم الشاعر الفارس، الفتَّاك المقدام هو أحد شجعان العرب المعدودين، فقد كان للأسلحة في معلقته حضور بشكل مكثف، والتكثيف لديه يأتي بتتابع ذكر السلاح وما يحدثه في المعارك، ولنتأمل هذه الصور التي يسوقها هذا الشاعر دراميًّا من ساحة الوغى: [الوافر]

نطـاعنُ مـا تراخـى النـاسُ عنَّـا ونَضـرِبُ بالسـيوفِ إذا غُشـينا

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص205

(2) نفسه، ص205

(3) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص142.

بسُـمرٍ مـن قنَـا الخطـيِّ لُـدْنٌ ذوابـلَ أو ببـيضٍ يعتلينـا
نشـقُّ بهـا رؤوسَ القـومِ شـقًّا ونُخليهـا الرِّقـاب فيختلينـا
تخـالُ جمـاجم الأبطـالِ فيهـا وُسُـوقًا بالأمـاعزِ يرتمينـا
نحـذُّ رؤوسـهم في غيـرِ بـرٍّ فمـا يـدرون مـاذا يتقونـا
كـأنَّ سـيوفَنا فينـا وفـيهم مخـاريقٌ بأيـدي لاعبينـا[1]

إنَّ شخصية عمرو بن كلثوم كما أشرنا من قبل تدل على حب المشاركة، فهو لا يتحدث عن نفسه بشكل مفرد وإنما يشارك قومه معه فيما يقوم به، ولا شك في أن هذا من الذكاء الذي يتمتع به هذا الشاعر، فهو لا يريد أن ينسب النجاح والنصر لنفسه فقط، بل يجعل ذلك بشكل جماعي، فالمفردات الواردة في الأبيات السابقة أفعالًا كانت أو أسماء تشير إلى الجمع الذي يقصد به المشاركة (نطاعن، نضرب، سيوفنا، لاعبينا....)، فهذه المعلّقة تدل على افتخاره بقومه ومشاركتهم إياه شجاعته وبسالته، وإن كان يتفاخر أحيانًا باستعمال أسلوب الجمع، أما عنترة بن شداد العبسي، فافتخر بنفسه فقط دون قومه، ويشير إلى أنه هو الذي قام بتلك الأفعال التي قضى فيها على أعدائه، لأن (الأنا) تغلب عليه، أما (نحن) فهي الغالبة على شعر ابن كلثوم، وقد أراد بها المشاركة لا التعظيم.

من الأسلحة التي ذكرها ابن كلثوم في الأبيات السابقة هي السيوف، كما ذكر أيضًا قنا الخطي، والقنا هي الرماح، وقد «ورد في الشعر الجاهلي الأسماء الآتية للرماح:

(1) خطيَّة (2) رديْنيَّة (3) سمهريَّة (4) يزنيَّة (5) هنديَّة، ونُسبتْ كذلك إلى أُبْزى وشرْعَب وقعضَب»[2] ونوعُ الرماح التي ذُكرتْ في الأبيات السابقة هي الرماح الخطيَّة وهي «منسوبةٌ إلى الخط، وقد اختلفَ في المقصود بالخطِّ هذه: فقال شارحُ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص231
(2) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، سبق ذكره، ص145.

ديوان عامر بن الطفيل: هي قرية في البحرين، وكانت سفن البحر ترفأ إليها في القديم»[1] وهنالك أقوال كثيرة في ذلك، ونقل مؤلف كتاب (شعر الحرب في العصر الجاهلي) علي الجندي عن صاحب لسان العرب وغيره: «الخط أرض تنسب إليها الرماح الخطية، قيل وهو خط عُمَان. قال أبو منصور: «وذلك السيفُ كله يسمى الخط، ومن قُرى الخط: القطيف والعُقَير وقطر. قال ابن سيده والخطُّ سِيفٌ البحرين وعُمَان»[2].

إنَّ صور الحرب تتكرَّرُ كثيرًا عند عمرو بن كلثوم في معلقته، والذي يعنينا في الحرب أسلحتها ومرافقتها أصحابها كصورة من الصور المكمِّلة للشخصية الدرامية، فالشاعر يقول: [الوافر]

علينا البَيْضُ واليلَبُ اليماني ... وأسيافٌ يقُمنَ وينحنينا
علينا كُلُّ سابغةٍ دِلاصٍ ... ترى فوق النجادِ لها غضونا[3]

في البيتين السابقين ذكر ابن كلثوم عددًا من عِدَّة القتال وأولُها البَيْض، والبيضة «غطاء الرأس، وفيها (القونس) وهو مقدِّم البيضة، فإذا لم يكنْ في البيضة قونس سُميتْ (تركة)، وقال ابن دريد: سُميتْ تركة تشبيها بتركة النعامة وهي بيضتها إذا خرج منها الفرخ»[4] وفي البيضة ذاتها تزيِّنها «الطرائق ويقال لها الحُبُك، وهي خطوطها»[5]، وجاء ذكر البيضة في كثيرٍ من الأشعار.

ومما ذكره عمرو بن كلثوم في الأبيات السابقة اليلب منسوبًا إلى اليمن «وقد

(1) نفسه، ص145.
(2) نفسه، ص145.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص242.
(4) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص159.
(5) نفسه، ص159.

اختُلِفَ في مدلوله، فقال أبو منصور الثعالبي: إنه (الدَّرَق [1]) ويقال له: اليلب أوِ الجحف، أمَّا ابن سيده فقال: اليلب الدَّرَق، ويقال هي جلود تلبس بمنزلة الدروع، الواحدة (يَلَبَة) وقيل: اليَلب جلود يخرز بعضها إلى بعض، تلبس على الرؤوس خاصة، وقيل هي جلود تعمل منها دروع فتلبس، وليستْ بتُرسَه»[2] ثم قال: علينا كُلُّ سابغةٍ دلاص، و«السابغة التامةُ من الدروع، والدِّلاص اللينة التي تزلُّ عنها السيوف»[3] والدّروع بشكلٍ عامٍ معروفة لدى القارئ، فهي تحمي المقاتل من الطعان «والغلالة التي تلبس تحتَ الدرع من ثوب أوْ غيره تسمَّى (الشليل) وقيل هي درعٌ قصيرة»[4]، وقدْ أفرد لها أبو منصور الثعالبي في كتابه «فقه اللغة وأسرار العربية» فصلًا كاملًا، ومما جاء فيها: «إذا كانتْ واسعة فهي زَغْفَة، ونَثْرة، ونثلة، وفضفاضة، فإذا كانتْ ليِّنةً فهي خَدْباء ودِلاص، وإذا كانتْ بيضاء فهي مَاذِيَّة، وإذا كانتْ مُحكمة صُلبة، فهي قَضَّاء، وحَصْداء»[5]، ولولا خوفنا من الإطالة لسردنا كلَّ ما ذكره الثعالبي عن الدروع.

إن معرفة كل تلك الأسلحة الواردة في معلقة عمرو بن كلثوم قادرة على أن تثري أي نص درامي مرئي، بل إنها تساعد أيضًا على إيجاد شخصيات درامية يناط بها أدوار مختلفة، مثل دور صانع أسلحة ودور مدرب على استعمال الأسلحة، فالدراما البصرية قادرة على تقديم تلك المكملات الدرامية المتعلقة بالسلاح دون تكلف.

(1) الدَّرق: ضربٌ من الترسة، الواحدة درَقة تُتَّخذ من الجلود، غيره: الدَّرَقة الحَجْفَة وهي ترسٌ من جلودٍ ليس فيه خشبٌ ولا عَقَب، والجمعُ دَرَقٌ وأدراقٌ ودِرَاق..(انظر لسان العرب مادة «درق»).

(2) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص156.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص243.

(4) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص153

(5) الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وأسرار العربية: ص263.

السلاح في معلقة الحارث بن حلزة

من يقرأ معلقة الحارث بن حلزة اليشكري لا سيما بعد أن يتجاوز الجزء الأول منها والمتعلق بقضية الفراق التي حدثت بينه وبين صاحبته أسماء ثم تعريجه على عدد من الأمكنة، سيرى أن جو المعلّقة مشحون بالتوتر الشديد وتفوح من ذلك الجو رائحة الحرب والقتال، وعلى الرغم من هذا الشعور الذي يبدو حقيقيًّا على كل حال بسبب المنافرة الشديدة والعداء الكبير بين قبيلتي بكر وتغلب، حيث بدأت الأخيرة برئاسة سيدها عمرو بن كلثوم التحضير للمعركة ليلًا ضد قبيلة بكر، وهي القبيلة التي ينتمي إليها الحارث، فهو يقول عن ذلك الاستعداد: [الخفيف]

أجمعـــوا أمـــرَهم بليـــلٍ فلمَّـــا أصبحوا أصبحتْ لهم ضوضاءُ[1]

في هذا البيت صورة درامية سينمائية، يتجسد من خلالها حشد الجنود ليلًا، سواء كانوا للتدريب أو الاستعداد للقتال، فالضوضاء الواردة في البيت السابق هي مجموعة الأصوات المتداخلة وغير المحددة، ويدخل في تكوينها كل الأصوات البشرية والحيوانية والأصوات الطبيعية والصناعية، فمن الأصوات الصناعية هي أصوات الأسلحة التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، مثل السيوف، والرماح والنبال وغير ذلك من الأسلحة، لكن الشاعر الحارث بن حلزة لم يذكر في ذلك التحضير للحرب أي نوع من الأسلحة، فاكتفى بكلمة (ضوضاء) وهي تشير إلى ما أشرنا إليه، لأن الجو العام هو جو قتالي، ومثل هذه الإشارات كثيرة في هذه المعلّقة، والذي يعنينا حقيقة الأمر هو السلاح، لأنه من المكملات الدرامية التي نتناولها في هذا المبحث، فرأينا كيف تم توظيف السلاح في سابق المعلّقات.

يذكر الحارث بن حلزة نوعًا من الأسلحة وهي الرماح، إذْ يقول: [الخفيف]

(1) نفسه، ص259.

وثمـــانون مـــن تمـــيمٍ بأيديـــ ـــهِـــم رِمـاحٌ صُـدُورهُنَّ القضـاءُ[1]

ثم يشيرُ في بيتٍ آخر من المعلّقة إلى شيءٍ من ملابس الحرب: [الخفيف]

حـوْلَ قـيسٍ مُسـتلئِمين بِكَـبْشٍ قَرَظِـــيٍّ كأنـــه عـــبلاءُ

والمستلئِمُ الذي قد لبس «اللامة»[2].

تضمنت معلقة الحارث بن حلزة صورًا درامية متنوعة، برز من خلالها السلاح مكملًا دراميًّا رئيسًا، لأنه يلازم الشخصيات الدرامية في مشاهد الحرب وغيرها، لا سيما أن القصص الواردة في هذه المعلّقة كان معظمها يدور حول الحرب، بين قبيلتي بكر وتغلب، فهذه القصص هي الأرضية الأساسية للعمل الفني الدرامي السينمائي أو التلفزيوني، ويمثل السلاح في هذا الجانب مكملًا دراميًّا أساسيًّا لا غنى عنه.

السلاح في معلَّقة الأعشى

لـم يكـن الأعشـى مـن الشـعراء الفرسـان أو المقـاتلين المعـروفين، لأن إصـابته بالعشى لا تؤهله أن يكون كذلك، لكن معلقته لم تخل من ذكر الأسلحة، على الرغم من أن سلاح الشاعر لسانه، وهذا سلاح معنوي يذود به عن نفسه وعن قبيلته وعن كل من يلتجئ إليه، وقد رأينا «الأعشى في أوصافه المختلفة يعتمد الصور الحسية ويحاول أن يبث حركة وحياة فيما يصف وأن يتتبع الجزئيات»[3]، وقد رسم صورًا كثيرة للحرب وكأنه أحد أبطالها «أضف إلى ذلك أن أشعار الأعشى وسَّعت مجال

(1) نفسه، ص274.

(2) «وقد اسْتَلأَم الرجلُ إذا لبس ما عنده من عُدّةٍ رُمْحٍ وبيضة ومِغْفَر وسيف ونَبْل؛ قال عنترة: إِن تُغْدِفي دُوني القِناعَ، فإِنَّني طَبٌّ بأَخْذِ الفارِسِ المُسْتَلْئِمِ، الجوهري: اللأْم جمع لأْمة وهي الدرع، ويجمع أَيضًا على لُؤَم مثل نُغَر، على غير قياس أَنه جمع لُؤْمة.غيره:اسْتَلأَم الرجلُ لبس اللأْمة.والمُلّأم، بالتشديد: المُدَرَّع» (لسان العرب/ مادة لأم).

(3) فاخوري، حنا، الجامع في الأدب العربي – الأدب القديم: ص 247.

خيالـه وجمعـت في شـعره طائفـة مـن أخبارهـا وأحـداثها»[1] ومـن تلـك الأحـداث والأخبار ما صرَّح به في معلقته حيث يقول: [البسيط]

واســألْ قشــيرًا وعبــدَ الله كلّهُــمُ ... واســألْ ربيعــةَ عنَّــا كيــفَ نفتعــلُ
إنَّـــا نقـــاتِلُهُمْ حتـــى نقـــتِّلَهم ... عند اللقاءِ وإنْ جاروا وإنْ جَهِلوا[2]

إن أسلوب المبالغة الذي اتبعه الأعشى في البيت السابق بتضعيف الفعل (نقتِّل) يشعر القارئ وكأن الشاعر يقاتل بسيفين لا بسيف واحد، وهذا دليل على أن لسان الأعشى أحدُّ من السيف، وأمضى من السهام إذا خرجت من قنواتها، ففي مبالغته قوة وشجاعة كبيرة، كما في «تهديد الأعشى وفخره نَفسٌ عالٍ من الأنفة والعنفوان، وانطلاق شديد تحسب معه أن الرجل في ساحة حرب، وأن ألفاظه قد أصبحت سيوفًا ورماحًا، تشتد على غير صعوبة أو غرابة»[3]، لكن المقام هنا مقام أسلحة مادية، وليست أسلحة معنوية، إلا أن الأعشى لم يتوان عن ذكر بعض الأسلحة في معلقته، فقد وظفها كما فعل غيره من الشعراء، فأولئك شعراء فرسان مقاتلون، والأعشى يقاتل بلسانه، ولكن له القدرة العجيبة على تهييج الصفوف، وبث الحماسة في نفوس أصحابه، وكأنه أحد الذين يرمون بالنبال، أو يقاتلون بالسيوف، أو يهوون بالرماح، فيقول متحدثًا عن عميد قوم أعدائه الذي تدافع عنه النسوة بأكفهن بعد أن مات المقاتلون: [البسيط]

حتـى يظـلّ عميـدُ القـومِ مُرتفِقًـا ... يـدفعُ بـالرَّاحِ عنـه نِسـوَةٌ عُجُـلُ
أصـــابه هنـــدوانيٌّ فأقصـــدَهُ ... أوْ ذابِلٌ من رِماح الخطِّ معتدلُ[4]

إن هذه الصورة التي ينقلها لنا الأعشى وكأنه شاهدها بأم عينه التي لا تبصر جيدًا،

(1) نفسه، ص247.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص304.
(3) فاخوري، حنا، الجامع في الأدب العربي – الأدب القديم: ص 247.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص306

فأعطى البيت الشعري قوة أكبر وبسالة وشجاعة، فزعيم القوم أصيب بسيف هندواني أي مصنوع في الهند، وبذابل من رماح الخط، والشاعر لا يريد التخيير هنا باستعمال كلمة (أو) بل يريد التأكيد على ذلك، فزعيم القوم الذي يحتمي بالنسوة الثكالى، أحاطت به الخصوم من كل جانب، فأصابته السيوف والرماح في آن معًا.

إن للخيال دورًا كبيرًا في متابعة صور تلك المعركة التي يرسمها لنا الأعشى، فالرسم بالكلمات ليس أقل من الرسم بالكاميرات، فقارئ الأبيات يرى المعركة أمام عينه فيسمع صليل السيوف وصهيل الخيول ويتخيل في ذات الوقت الموسيقى التصويرية المعبرة التي تعطي المشهد قوة وإثارة شديدة، ففي تلك الصورة الدرامية السينمائية المكثفة، يوظف المكملات الدرامية أجمل توظيف لا سيما في إجادة استعمالها، فالسيف والرمح لم يكونا أساسًا للزينة والمباهاة، إنما هي أسلحة قتال تظهر في ساحات الوغى، فما رسمه الأعشى بكلماته، ليؤكد أن هذا الشاعر يملك من الحس الفني في التصوير ما لا يملكه غيره من الشعراء المبصرين.

السلاح في معلقة النابغة الذبياني

في معلقة النابغة الذبياني وهي إحدى أشهر اعتذارياته للملك النعمان بن المنذر، لم يأت فيها على ذكر الأسلحة إلا مرة واحدة، وهذا لا ينتقص منه كشاعر فارس مقاتل، ولكننا مثلما قلنا في المرات السابقة إن المقام في هذه المعلّقة ضَيَّقَ على الشاعر استعمال الكثير من المفردات والمعاني، فهو لا يريد أن يتجاوز الاعتذار إلى أي شيء آخر يوغر صدر الملك النعمان ضده أكثر والنابغة في طور إعادة العلاقة وليس تعميق الفجوة بينهما، وهذه المرة التي ذكر فيها السلاح في المعلّقة هي قوله: [البسيط]

مـن وحـشِ وجـرةَ مَوْشِـيٍّ أكارِعُـه طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفرَدِ[1]

أما الشاعر عبيد بن الأبرص فلم يذكر الأسلحة في معلقته قط.

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص311.

إن التكثيف الذي يأتي به الشعراء الفرسان والمقاتلون في ذكر السلاح ليؤكد مدى اقتران تلك الأسلحة بشخصياتهم، ليس على الصعيد الدرامي وحسب، بل وعلى الصعيد الاجتماعي، ومعظم شعراء المعلّقات ذكروا السلاح في ساحات القتال، ولم نقف على شاعر واحد من مجموع الشعراء الذين بين أيدينا في هذه الدراسة ذكر السلاح للزينة أو التباهي أو التفاخر، فكأن الشاعر الجاهلي يريد القول إن السلاح للقتال فقط وليس لأي شيء آخر.

ثانيا: الحيوان في المعلّقات

لم تكن فكرة استئناس الحيوان فكرة حديثة، بل إن الإنسان قام بذلك منذ زمن بعيد جدًّا، ولذلك الاستئناس نتائجه الإيجابية بالنسبة للإنسان، حيث جعل من تلك الدواب وسائل نقل ومصدر رزق بالنسبة له كما جعلها تساعده في عمله اليومي ونشاطه الاعتيادي، لتقوم بالكثير من الأعمال ولا سيما تلك التي تتطلب جهدًا عضليًّا كبيرًا، كما استعملها في القتال والإغارات فوظفها لحياته في حالتيْ السلم والحرب.

وتطورت تلك العلاقة بين الإنسان وحيواناته، فأصبح يبادلها الحب والشوق ويتعامل معها وكأنها مخلوق يعقل، فامتدحها كثيرًا، وأطلق عليها الأسماء والألقاب والصفات، وافتخر بها أمام الآخرين، فوظفها في الأدب والفن، ولست هنا بمعرض السرد التاريخي لعلاقة الإنسان بالحيوان وتطورها، إنما الفكرة العامة من هذا التمهيد هي للدلالة على أن العلاقة بين هذين الجنسين من المخلوقات علاقة قديمة قدم التاريخ، وسوف تستمر هذه العلاقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

عاشت في شبه الجزيرة العربية أنواع كثيرة من الحيوانات، انقرض بعضها وبقي البعض الآخر يقاوم الظروف الطبيعية الصعبة التي امتازت بها هذه المنطقة، بسبب مناخها الذي ساعد على ازدياد الجفاف وانحباس الأمطار، وقضى على الكثير من

الحيوانات مثل الأسود التي كانت تعيش في هذه المنطقة، فأصبحت بعض تلك الحيوانات لها مكانة كبيرة في قلوب الناس بصفة عامة والشعراء والأدباء بصفة خاصة، بل إنها أصبحت مصدر إلهام بالنسبة لهم، فشبهوا بهن محبوباتهم، وتصدرت النوق والخيول حب الشعراء لها في العصر الجاهلي، فجادت قرائحهم بوصفها ومدحها «ولهذا كانوا يطلقون على الخيل المشهورة بالكرم والجود أسماء، زيادة في التحقق منها، وحتى تشرف ذريتها بحمل اسمها، وكان الشاعر يفتخر بأن خيله من نسل أحد الخيول المشهورة بالنجابة»[1].

ومثلما افتخر الشعراء بخيولهم، افتخروا أيضًا بنوقهم وجمالهم فتغزلوا بحسنها وجمالها وقوتها وسرعتها «ومن ثم كانت من أسباب الغارات طمعًا في أخذها غنائم، ولهذا كانت الإبل تحاط بدفاع قوي متين، وتصدى أصحابها لصد المغيرين ودفعهم بالسلاح، محافظة على مالهم وقوام حياتهم»[2].

إن كانت بعض المعلّقات التي مررنا بها في هذه الدراسة حتى وصولنا إلى هذا المبحث قد خلت من العناصر الدرامية مثل معلقة عبيد بن الأبرص، فإن كل المعلّقات تخللها ذكر الحيوان فيها، فما من معلقة تخلو من ذكر الناقة أو الفرس أو الظباء، أو سائر الحيوانات الأخرى، ولسوف نتعرف على الحيوانات التي تزخر بها كل معلقة، لنرى كيف وظفها الشعراء في معلقاتهم العشر توظيفًا دراميًّا باعتبارها من المكملات الدرامية، فالحيوان يكمل المشهد الدرامي ويجمله، وقد يكون الحيوان أيضًا بطلًا حقيقيًّا إلى جانب صاحبه الشاعر، فما نتطلع إليه كيفية توظيف ذلك الحيوان لغاية درامية وليست لمجرد غاية جمالية.

(1) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص107.

(2) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي: ص125.

الحيوان في معلقة امرئ القيس

أول الحيوانات التي ورد ذكرها في معلقة امرئ القيس (الأرآم) وهي الظباء البيضاء: [الطويل]

تَــرى بعــرَ الأرآم في عرصَــاتها وقيعانهــا كأنــهُ حَــبٌّ فلفُــلِ[1]

في البيت السابق جاء ذكر الأرآم بصيغة الجمع، أما في بيت آخر من المعلّقة ذاتها ورد ذكرها بصيغة المفرد، حيث يشبه الشاعر عنق حبيبته فاطمة بعنق الظبي الأبيض الناصع البياض (الرئم): [الطويل]

وجيدٍ كجيدِ الرَّئمِ ليس بفاحشٍ إذا هــي نَصَّــتهُ، ولا بِمُعطّــلِ[2]

إن هذا الحيوان ناصع البياض هو نوع من الظباء، «ولفظ الظباء يطلق على الغزلان، كما يطلق على المها»[3] وهذا الحيوان ينتشر كثيرًا في الجزيرة العربية، وله في سلطنة عمان محمية خاصة به والنوع الوارد في البيتين السابقين من الظباء هو «أبيض اللون عامة على حين أن الغزلان ثلاثة أنواع تبعًا لألوانها، وهي أولًا الأرآم ومفردها رئم وريم، لونها أبيض تسكن الرمال غالبًا، وثانيًا الأدم ومفردها أدماء ليست خالصة البياض، وتسكن الجبال عادة، وثالثًا العفر ومفردها عفراء، ولونها كلون التراب وتسكن الصحارى كالمها»[4].

إن هذا التفصيل في سلالات الظباء هو من أجل التمييز بين مختلف أنواعها، فمن الضرورة بمكان أن يعرف كاتب السيناريو أولًا والمخرج ثانيًا أنواع الظباء المتعددة قبل الشروع في الكتابة والإخراج، حتى لا يقع الخلط بين الأنواع الثلاثة، لا سيما إن كان المخرج يتصدى لإخراج عمل فيه نوع محدد من الظباء، فليس من المقبول أن

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص6.
(2) نفسه، ص30.
(3) جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، سبق ذكره، ص260.
(4) نفسه، ص260.

لا يستطيع التمييز بين الأنواع المختلفة، فامرؤ القيس في البيت السابق حدد نوع الظباء التي تلقته أول وصوله، بل استطاع بفطنته تمييز بعر الأرآم عن بعر بقية الدواب التي قد توجد في ذلك المكان، وهذا الشيء هو الذي هيجه أول ما هيجه.

إن الرئم أو الريم وجمعها الأرآم الوارد ذكرها في معلقة امرئ القيس مادة مكملة للحدث الدرامي إذ إن البطولة المطلقة في الدراما هي للشاعر نفسه، وتلك الحيوانات قامت بدور ثانوي تكميلي ضروري، لأنه يمثل عنصرًا أساسيًّا ومهمًّا في تشكيل اللوحة الدرامية عند هذا الشاعر، كيف لا وهي التي أشعلت فتيل الشعر عنده، ووضعت اللبنة الأولى لصناعة الأحداث، فوجود الأرآم في المشهد الدرامي بنيت عليه أبيات المعلّقة بعد تأسيسها كما ستبنى عليه الأحداث الدرامية اللاحقة.

ذكر الشاعر امرؤ القيس المطايا في بداية معلقته ذكرًا عابرًا، ثم ذكرها ذكرًا مفصلًا، فجاء ذكره الأول لها، بشكل جماعي حينما قال: [الطويل]

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلِك أسىً وتجمَّل[1]

لقد أشرنا من خلال المباحث السابقة أن المطايا جمع مطية، والمطية هي الناقة، فهذه الصورة البانورامية أو الرؤية الشاملة لهذا المنظر المعبر من على ظهور النوق إنما هي صورة درامية لتخفيف الحزن عن الشاعر، فكأن الشاعر امرأ القيس نظر إلى الموقف نظرة سينمائية قبل التعبير عنه بلغة الشعر، وقد وُفق في ذلك التصوير الإبداعي لهذه النظرة الاستعراضية.

أما الذكر المفصل للناقة في معلقة امرئ القيس فقد جاء في قوله: [الطويل]

ويومَ عقرتُ للعذارى مطيَّتي فيا عجَبًا من رحْلِها المُتَحمَّلِ
فظلَّ العذارى يرتمين بلحمِها وشحمٍ كهُدَّابِ الدمقسِ المفتَّلِ[2]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص7.
(2) نفسه، ص16.

أثبتت ناقة امرئ القيس التي جاء ذكرها كأحد المكملات الدرامية في معلقته، أنها مكمل رئيس ومهم للشخصية الدرامية الرئيسة، فقد قامت بدورين رئيسين اثنين، فدونها – أي دون الناقة – لا يكتمل المشهد الدرامي ولا الصورة الفنية الأدبية، فالدور الأول الذي قامت به الناقة هو دورها الاعتيادي في التنقل والسفر، حيث قامت بنقل امرئ القيس من مكان إلى آخر، لأن الشاعر بسبب ناقته استطاع الوصول إلى غايته حيث أطلال الحبيبة عنيزة أو فاطمة، أما الدور الآخر فإن الناقة ضحَّت بنفسها ليس رغبة بذاتها إنما بقرار اتخذه امرؤ القيس حينما نحر الناقة لإطعام العذارى اللائي تجمعن حوله بدارة جلجل فأكلن لحمها وشحمها.

أما الحيوان الآخر الذي قام بدوره في المشهد الدرامي بعد رحلة دارة جلجل، لا سيما بعدما نحر الشاعر ناقته، ذلك الحيوان هو البعير الذي حمل عنيزة وامرأ القيس في مشهد درامي عاطفي صوره الشاعر أجمل تصوير، والتقطه خيال القارئ بصور سنيمائية مكثفة: [الطويل]

تقولُ وقدْ مالَ الغبيطُ بنا معًا عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ[1]

وأما الذئب فهو من الحيوانات التي أتى امرؤ القيس على ذكرها في معلقته، فقال يروي قصته: [الطويل]

ووادٍ كجوفِ العَيْرِ قَفْرٍ قطعتُهُ بهِ الذِّئبُ يعوي كالخليعِ المعيَّلِ
فقلتُ لهُ لمَّا عوى إنَّ شأنَنا قليلُ الغِنى إنْ كنتَ لمَّا تَموَّلِ
كِلانا إذا ما نالَ شيئًا أَفَاتَهُ وَمَنْ يحترِثْ حَرثي وحَرْثكَ يهزِلِ[2]

ثمة حوار متخيل أجراه الشاعر مع الذئب الذي سمع عواءه وربما لم يره، ولكنه وصف حالته بحال الذئب الذي أخذ يعوي في وادٍ قفر ليس فيه ما يقتات به، فهذا

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص7.
(2)نفسه، ص38.

المشهد الواقعي يمكن أن يجمَّل فنيًّا من خلال التصوير الفني السينمائي، فتظهر صوره الإبداعية، وسيشارك الذئب والمكان المحدَّد أدوار البطولة الثانية مع الشاعر في هذا المشهد الفني البديع، فهذه القصة القصيرة يمكن أن تكون لبنة أخرى لقصة أعمق وأحداث أكثر وأكبر، فالسيناريست (كاتب السيناريو) الذي يشتغل على مثل هذه الفكرة قادر على تطويرها إذا ما بحث عن القصة الأخرى الرديفة أو الخط الدرامي الخلفي لظاهر هذه القصة، أي ما نطلق عليه في لغة الأدب، مناسبة الأبيات.

لقد ذكر امرؤ القيس في معلقته ذكرا مفصَّلا فرسه الكميت، فوصفه وصفه دقيقًا، والفرس أحد المكملات الدرامية المهمة في هذه المعلّقة التي بين أيدينا: [الطويل]

وقد أغتدي والطير في وُكناتها ... بِمُنْجرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍ مفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا ... كجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ
كميتٍ يَزِلُّ اللَّبدَ عن حالِ متْنِهِ ... كما زلَّتِ الصفواءُ بالمُتَنَزَّلِ
على الذَّبلِ جَيَاشٍ كأنَّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حميُهُ غَلْيُ مرجَلِ
مِسَحٍ إذا ما السابحاتُ على الونى ... أثرنَ الغُبارَ بالكديدِ المُرَكَّلِ
يُزِلُّ الغلامَ الخفَّ عن صهواتِهِ ... ويذوي بأثواب العنيفِ المثقَّلِ[1]

في الأبيات السابقة يصف امرؤ القيس قوة فرسه وسرعتها، فهو وصف تفصيلي دقيق، فهذا الفرس «مكرٍّ إذا أريد منه الكر، ومفرٍّ إذا أريد منه الفر، ومقبل إذا أريد منه الإقبال، ومدبر إذا أريد منه إدباره»[2].

الحيوان في معلَّقة طرفة بن العبد

تمسَّك الجاهلي بحيواناته مثلما يتمسَّك الواحد منهم بمن يحب، وحين «ازداد الجاهليون قربًا من الحيوان ازداد تعلقهم به، وفهموا طباعه حتى ارتفع أمر المشاركة

(1) نفسه، ص39.

(2) الزوزني، أبوعبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، ص30.

إلى أن تصبح الناقة مادة لتلقي الإلهام وإرساله، ورمزًا لانفعالاتهم، ووجهًا يمثل احترامهم للحيوان»[1] لذلك جاءت الناقة من أوائل الحيوانات ذكرًا في المعلّقات بشكل خاص والشعر بشكل عام، وكانت لها الأسبقية عند طرفة ابن العبد في معلقته، فقد جاء ذكرها في البيت الثاني من المعلّقة مباشرة: [الطويل]

وقوفًا بها صحبي عليَ مطيَّهم يقولون لا تهلِك أسىً وتجلّدِ[2]

إن وجود الناقة في البيت السابق هو وجود ضروري وليس ثانويًّا، إذ إن وجود الناقة مكمل للحدث الدرامي، ولتجسيد هذا المشهد سينمائيًّا لا بد من ظهور النوق ظهورًا حقيقيًّا بارزًا، فدونها لا تكتمل صورة المشهد ولا تصبح للبيت أية قيمة إذا لم يكن لها أي ظهور، لأن الصورة المعبرة تستدعي وجود هذا الحيوان بشكل جماعي مثلما أشار البيت السابق، ثم يأتي طرفة بعد ذلك بتشبيه له قيمته الجمالية، إذ شبه هذا الحيوان الصحراوي المعروف بسفينة الصحراء، شبَّهه بسفينة الماء: [الطويل]

كأنّ حدوج المالكية غُدوةً خلايا سفينٍ بالنواصفِ من ددِ
عَدَوليَّةٌ أو من سفين ابن يامنٍ يجورُ بها الملّاح طورًا ويهتدي[3]

في بيت آخر من المعلّقة ذكر هذا الحيوان بوصفه لا بشيء من أسمائه، وهو يريد التأكيد بأن وجود هذا الحيوان في الحياة الجاهلية ضروري مثلما أن لوجوده في الدراما التاريخية ذات الأهمية، لأنه ينقل صورة من الواقع العربي القديم، فقد اهتمت المجتمعات العربية بهذا الحيوان «ولهذا تعددت ضروب صوره الفنية والجمالية، فكانت الناقة جزءًا من صور القيم التي آمنوا بها وقاتلوا من أجلها وأكسبوها صفات بشرية متعددة»[4]، يقول طرفة إذا ألمَّ به حزن وألم: [الطويل]

(1) جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية: ص19.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص56.
(3) نفسه، ص57.
(4) جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية: ص19.

وإني لأَمضي الهـمَّ عنـدَ احتضـارِه بعوجـاءَ مِرقـالٍ تـروحُ وتغتـدي[1]

جعل طرفة بن العبد هذا البيت من الشعر منطلقًا لوصف ناقته وصفًا دقيقًا، حتى بلغ ثلاثة وثلاثين بيتًا من الشعر وهو يصف تلك الناقة، والدراما لا تحتاج إلى مثل هذا الوصف العميق ما دام ليس له وظيفة درامية، أي لا يحرِّك ساكنًا، ولا يقرِّب بعيدًا، ولا يبعد قريبًا، ولا يؤثر في أي حدث من الأحداث الدرامية، لأن ترجمته دراميًّا يشكل عبئًا على العمل الفني، فالدراما لا تتطلب هذا الوصف الدقيق لأن الكاميرا السينمائية أو التلفزيونية تستطيع إظهار تفاصيل الناقة في لقطة واحدة أو لقطتين على أقل تقدير، ولا يعني هذا أن ما جاء به طرفة ليس مهمًّا أو ليس دقيقًا، بل على العكس من ذلك، فقد كانت أهميته أن جعل خيال المتلقي متقدًا وهو يستقبل ذلك الوصف لأول مرة، أما مع وجود الكاميرا فلا مجال للخيال، لأن الصور تكون بارزة واضحة.

يصل طرفة بن العبد إلى وصف ناقته حتى قوله: [الطويل]

على مثلِها أمضي إذا قـالَ صـاحبي ألا ليتنـي أفـديكَ منهـا وأفتـدي[2]

ضمت معلقة طرفة بن العبد عددًا آخر من الحيوانات تجاوزَ بها الناقة والفرس، وجاء بها على مثال التشبيه والوصف، فمن تلك الحيوانات المذكورة في الأبيات الأولى من المعلّقة (شادن) حيث «يطلق على صغار الظباء رشأ وشادن، وقد تسمى الأنثى العنز والذكر الغزال»[3].

وفي الحيِّ أحوى ينفضُ المردَ شـادِنٌ مُظـاهرِ سـمطيْ لؤلـؤٍ وزبرجـدِ[4]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص61.
(2) نفسه، ص81.
(3) جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية: ص261.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص58.

الحيوان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

تصدَّرت العِين والأرآم وأطلاؤها الحيواناتِ في معلقة زهير بن أبي سُلمى حيث يقول: [الطويل]

بهـا العِـينُ والأرآم يمشـينَ خِلفـةً وأطلاؤُها ينهضنَ من كلِّ مجثمِ[1]

إن الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى في البيت السابق تعبِّر عن وجود حياة في ذلك المكان، ولكن تلك الحياة تعنى بتلك الحيوانات الواردة في البيت السابق (العِين والأرآم وأولادها) فإن كانت تلك الصورة الحقيقية التي جاء بها ذلك الوصف فالصورة عينها هي صورة مشهدية واقعية تعبر عن واقعية المكان الذي دارت فيه الأحداث في زمنين مختلفين، الماضي والحاضر وأعني بالحاضر فترة وقوف الشاعر زهير على ذلك المكان، فتلك الحيوانات التي وردت في البيت السابق عند زهير، هي مكملة حقيقية في رسم المشهد الدرامي لا سيما إذا أعاد الإخراج شيئا من الماضي حين كانت الحياة تعجُّ بالمكان، لأن الأصل في هذا المكان هو حيٌّ من أحياء العرب وفيه كانت تقطن أم أوفى.

وظَّف زهير بن أبي سلمى صورة الأسد الضِّرغام في وصف حُصينِ بنِ ضمضم عندما قال: [الطويل]

لدى أسدٍ شاكي السِّلاح مقاذفٍ لـهُ لَبَـدٌ أظفـارُه لـم تُقلّـمِ[2]

إن هذه الصورة الأدبية في هذا الوصف الجميل لا تضفي أي معنى درامي حتى وإن كانت الشخصية الموصوفة بصفة الأسد شخصية درامية لأن جمال البيت يبقى في نفسه، وهنا يصبح الخيال أجمل من الواقع، لأن الواقع في تصوير الشخصية سوف يجسده الإنسان أو الشخص أو الممثل، ولن يظهر الأسد الحقيقي في المشهد

(1) نفسه، ص104.

(2) نفسه، ص122.

الدرامي، بعكس قراءتنا للبيت، فإن الصورة المتخيَّلة هي صورة الأسد بقوته وزئيره، أما عند التجسيد الدرامي فتتلاشى صورة الأسد بشكل نهائي ويبقى الممثل الإنسان هو الواضح في المشهد مهما أوتي من القوة والشجاعة، ولذلك فإن هذا الحيوان في هذه الصورة لا يمكن اعتباره مكملًا دراميًّا لا من حيث الصفات ولا من حيث الصورة، لأن كاميرا التلفزيون والسينما إنما تجسِّد الواقع ولا علاقة لهما بالخيال أو الصور غير الواقعية.

الحيوان في معلقة لبيد بن ربيعة

إن الصورة المشهدية للمكان عند لبيد بن ربيعة تكمِّلها صور الظباء والنعام والعِين، وهي لوحة جمالية بديعة رسمها لبيد بن ربيعة في معلقته، وعلى الرغم من جمال هذه اللوحة الفنية فإنها لا تمتُّ للدراما بأي صلة، على صورتها الحالية، حتى وإن علت في المكان فروع الأيهقان أي أغصان الجرجير البري، فقد بقي الجمال في لوحة أشبه ما تكون بالصورة الفوتوغرافية الثابتة المنظر، أما الصورة السينمائية والتلفزيونية الدرامية فيتعذَّر معها هذا اللون من الصور لأنها أشبه ما تكون بالصور الجامدة إذ لا حياة حقيقية في الصورة وإن وجدت الحياة في تلك الحيوانات، لأن الصورة بذلك لا تعدو أن تكون منظرًا جماليًّا لا أكثر، ولكن العودة إلى الماضي في المكان ذاته، حيث كان يلتقي الشاعر لبيد بحبيبته نوار يجعل المكان والموقف أكثر درامية: [الكامل]

فعلا فروعَ الأيهقان وأطفلتْ ... بالجهلتينِ ظباؤُها ونَعَامُها
والعِينُ ساكنةٌ على أطلائِها ... عوذًا تأجَّلُ بالفضاءِ بِهامُها[1]

استطاع لبيد بن ربيعة العامري الولوج بقراء معلقته إلى عالم الحيوان المليء بالمشاعر والأحاسيس، حيث سرد لنا بمنتهى الوصف التفصيلي النفسي حكاية بقرة

(1) نفسه، ص133.

وحشية مسبوعة أكل السبُعُ ولدَها، وقد صوَّر ذلك تصويرًا رائعًا وأطال فيه، لأن الشاعر يمتلك أسلوبًا وصفيًّا دقيقًا فقد اهتم كثيرًا بالوصف النفسي الداخلي أكثر من الشكل الخارجي: [الكامل]

أفتلـــك أَمْ وحشـــيَّةٌ مســـبوعةٌ خـذلتْ وهاديـةُ الصِـوار قِوامُهـا
خنسـاءُ ضـيَّعتِ الفريـرَ فلـمْ يـرِمْ عُـرضَ الشـقائقِ طوفُهـا وبُغامُهـا[1]

لا نهدف من الوقوف على هذه المعلّقة تحليلها النقدي البحت، إنما البحث عن مكامن الدراما فيها، فإن طال وقوفنا أو قصر، فإن النتيجة الحتمية ستقودنا إلى أن نص هذه المعلّقة هو من النصوص التسجيلية أو الوثائقية التي نقلت مشاعر الحيوان وجانبًا من صراعه، وقد أشر إلى هذا من قبل، أما الجانب الدرامي الذي يشترك فيه الإنسان سواء الشاعر أو غيره فلا نجده في هذا النص.

الحيوان في معلَّقة عنترة بن شدَّاد

لم يبتعدْ عنترة بن شدادٍ عن ذكر ناقته في معلَّقته، بلْ إنه أوردَ ذكرها في أوَّلِ ثلاثة أبياتٍ من المعلّقة فقال: [الكامل]

فوقفـــتُ فيهـــا نـــاقتي وكأنهـــا فَـدنٌ لأقضـي حاجـةَ المتلـوِّم[2]

إن ناقة عنترة العبسي المكملة لشخصيته، تستمد قوتها من قوته، وشجاعتها من شجاعته، تقف موقف الشخصية الرئيسة المكملة في العمل الفني، مثلها مثل فرس الشاعر الذي سنتحدث عنه في الأبيات اللاحقة من المعلّقة، فوجود هذه الناقة في البيت السابق ليس وجودًا جماليًّا فحسب، فالشاعر يريد أن يقول:(حبست ناقتي في دار حبيبتي) ثم شبَّه الناقة بقصر في عظمها وضخم جرمها، ثم قال إنما حبستها

(1) نفسه، ص150

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص178.

ووقفتها فيها لأقضي حاجة المتمكِّث بجزعي من فراقها وبكائي على أيام وصالها[1] وكل ذلك يؤكد أهمية حضور الناقة في المشهد الدرامي، لأن دورها واضح كما أسلفنا.

إن مشاهد الناقة تتعدد وتتنوع في معلقة عنترة بن شداد العبسي، وهي مشاهد درامية كتبها الشاعر بأسلوب كتابة السيناريو من حيث الوصف والمعنى وليس من حيث الشكل، لأننا نتعامل مع نص شعري عمودي، وليس سيناريو فيلم سينمائي أو تلفزيوني، فالشاعر يأبى إلا أن يقدم الناقة في مشاهد درامية، ويطبق ذلك على بقية النوق وليس على ناقته وحدها، فالشاعر على ما يبدو قد حسب تلك النوق الراحلة فوجدها اثنتين وأربعين ناقة سوداء حلوبة، فهو قد رصدها جيدًا لجمالية المشهد الدرامي السينمائي، إذ يقول: [الكامل]

إنْ كُنتِ أزمعتِ الفراق فإنما ... زُمَّتْ رِكابُكُمُ بليلٍ مظلمِ
ماراعني إلّا حمولةُ أهلِها ... وَسْطَ الديارِ تَسَفُّ خبَّ الخمخمِ
فيها اثنتانِ وأربعون حلوبةً ... سُودًا كخافية الغراب الأسحمِ[2]

لقد قام عنترة العبسي بوصف ناقته وصفًا دقيقًا وطويلًا، ولن نتعرض له خوف الإطالة، لأن ذلك الوصف لا يدخل ضمن مبتغانا الدرامي، فلقد تجاوزناه من قبل عند الشعراء الذين سبقوه، فهو أسلوب مكرر عند الشعراء، وكأن ذلك من أساسيات بنية القصيدة القديمة في الشعر الجاهلي.

لقد كثر ذكر الحيوان في معلقة عنترة بن شداد، ولعل هذه المعلّقة هي أكثر المعلّقات ذكرا للحيوان، فقد نوَّع في ذكره الحيوانات بين ما هو مستأنس منها وبين ما هو وحشي إلا أن الفارس لا ينسى فرسه قط، فإذا كانت الناقة رفيقته للرحلة الطويلة،

(1) الزوزني، أبوعبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، ص137.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، دار الجيل، بيروت، ص183.

فإن فرسه الأدهم يصول معه في ساحات القتال في حين أن حبيبته تنام وتصحو منعَّمة على فراشها الوثير، وهو في ميادين الحرب ليلًا ونهارًا فوق حصانه الأدهم إذ يقول: [الكامل]

تُمسي وتُصبح فوق ظهرِ حَشيَّةٍ وأبيتُ فوق سراةِ أدهمَ مُلجَمِ[1]

ومع ذكر الخيل تتجلى الدراما الواقعية مع عنترة بن شداد العبسي، فهو يُشهد على شجاعته لعبلته الفرسانَ الشجعانَ أمثاله، لأنهم أعرَفُ الناس به دون المقاتلين الآخرين، فيقول: [الكامل]

هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تعلمي[2]

أراد الشاعر بالخيل هنا أصحاب الخيل، ثم يؤكد الصورة الدرامية التي تبرز شجاعته وفروسيته وهي الصورة التي تستثير جمهور المشاهدين على الشاشتين الصغيرة والكبيرة، إذ يشاهدون هذا البطل وهو يجنِّدل خصومه من على فرسه الأدهم بضربة من سيفه الذي لا يخطئ: [الكامل]

إذْ لا أزالُ على رحالةِ سابحٍ نهدٍ تعاورُهُ الكُماةُ مُكَلّمِ
طورًا يُجرَّدُ للطِعانِ وتارةً يأوي إلى حَصْدِ القِسيِّ عَرمرمِ[3]

الحيوان في معلَّقة عمرو بن كلثوم

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن عمرو بن كلثوم سوف يذكر أول ما يذكر من الحيوان في معلقته فرسه لأن هذا الشاعر الفارس «يعدُّ من فرسان تغلب المعدودين، وقائدًا مجربًا، حمل لواء قومه في كثير من المعارك وكان النصر حليفه»[4] إلا أنه آثر

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص188.
(2) نفسه، ص199.
(3) نفسه، ص200.
(4) أبو زيد، علي، ديوان عمرو بن كلثوم، دار سعد الدين، ط1، 1412هـ - 1991م، سورية -

ذكر الناقة على الفرس لما للناقة من تقدير ومكانة عند العربي القديم، ولكن ذكره لها لم يكن في الجانب الدرامي بل جاء ذلك في جانب التشبيه: [الوافر]

فما وجدتْ كوجدي أمُ سقْبٍ أضلّته فرجَّعتِ الحنينا[1]

يقول الزوزني صاحب (شرح المعلّقات السبع) نقلًا عن أبي سعيد السيرافي «البعير بمنزلة الإنسان، والجمل بمنزل الرجل، والناقة بمنزلة المرأة، والسقب بمنزلة الصبي، والحائل بمنزلة الصبية، والحوار بمنزلة الولد، والبكر بمنزلة الفتى، والقلوص بمنزلة الجارية»[2]. إن هذا التقسيم للعائلة الجملية يجعل هذا الحيوان أكثر قربًا من الإنسان، فهو حيوان اجتماعي، ولذلك ارتبط به الإنسان في كل الأزمنة ارتباطًا وثيقًا، ويؤكد ذلك البيت السابق لابن كلثوم، فهو يريد أن يقول: «ما حزنتْ حزنا مثل حزني ناقةٌ أضلت ولدها، فرددت صوتها مع توجعها في طلبها، يريد أنَّ حزن هذه الناقة دون حزنه لفراق حبيبته»[3].

يذكر عمرو بن كلثوم الخيل، ويستطرد في ذكر هذا الحيوان في مواضع كثيرة من المعلّقة «ولشدة أهمية الخيل عند العربي نراها قد شغلت جزءًا كبيرًا في الأدب العربي، ولشدة اتصال العربي بخيله وقربها منه كل حياته تقريبًا نرى الشاعر قد تحدث عن كل ما يمكن أن يقال عنها، ولخطورة الدور الذي لعبته الخيل في الحرب نجدها أخذت نصيبًا عظيمًا في شعر الحرب»[4] وفي ذلك يقول ابن كلثوم: [الوافر]

تركنَا الخيلَ عاكفةً عليه مقلّدةً أعِنَّتَها صُفُونا[5]

في هذا البيت الشعري تتشكل صورة درامية تمثل القوة والشجاعة لفرسان قبيلة

دمشق، ص14.

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص223.

(2) الزوزني، أبوعبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، ص122.

(3) نفسه، ص122.

(4) الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص108.

(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص226.

تغلب، فهذا العرض البانورامي للخيول يشعرك وكأن الكاميرا تستعرض هذا الموقف من عدة زوايا لعل أهمها الزاوية الرأسية التي تشكل لوحة إبداعية، كأن تلك الخيول تشكل دائرة تحيط بالأعداء فتضيق عليهم الخناق.

ذكر عمرو بن كلثوم الكلاب في معلقته وهذه الحيوانات معروفة بنباحها وصخبها وضجيجها وأتى بها لأجل التشبيه أيضًا، فهو يشبه أعداءه بالكلاب التي تنبح فقط دون استطاعتها القيام بأي شيء تجاه من يتصدى لها بقوة، فيرى الشاعر أعداءه يقولون أكثر مما يفعلون، وقد أراد أن ينقل للقارئ صورة عنهم إذ يقول: [الوافر]

وقد هرَّتْ كلابُ الحيِّ منَّا وشذّبنا قتادةَ مَنْ يلينا[1]

ثم يعود الشاعر من جديد ليضيف إلى الخيل نوعا آخر منها، وهي خيول استخدمت في الحروب على ما يبدو، لأن الصورة الدرامية التي جاءت عليها تؤكد لنا ذلك، إذ يقول: [الوافر]

وتحملُنا غداة الرَّوعِ جُردٌ عُرِفنَ لنا نقائِذَ وافتُلينا[2]

فإذا ما توقفنا عند قوله (جُردٌ) فـ«الأجرد من الخيل القصير الشعر الكريم، وطويل الشعر جنة»[3].

إنَّ صور الحيوان الواردة في معلقة عمرو بن كلثوم كثيرة، ارتبطت بالدراما ارتباطًا وثيقًا، فالشاعر قدَّم في معلقته تلك الحيوانات في مشاهد درامية نابضة بالحياة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها دراميًّا، لا سينمائيًّا ولا تلفزيونيًّا، لأن جل الصور التي قدمها فيها مرتبطة بالحروب، فلا يمكن أن تغدو المشاهد الدرامية المصورة خالية منها، أما

(1) نفسه، ص226

(2) نفسه، ص244.

(3) نفسه، ص244.

على المستوى الواقعي فقد أشرنا إلى العلاقة الوطيدة التي ربطت بعض الحيوانات بشعراء العصر الجاهلي.

الحيوان في معلقة الحارث بن حلزة

يبدو أن الشاعر الجاهلي إذا أصابه هم أو ضيق من أمر ما لجأ إلى ناقته، فهي قادرة على أن تسرِّي عنه همَّه بالنظر إليها، كما قال طرفة في معلقته من قبل: [الطويل]

وإني لأمضي الهـمَّ عندَ احتضـارِه بعوجـاءَ مِرقـالٍ تـروحُ وتغتـدي[1]

كذلك قال الحارثُ بن حلِّزة اليشكري: [الخفيف]

غيـر أني قـدْ أستـعينُ علـى الهـمِّ إذا خَـــفَّ بـــالثَّوِي النِّجـــاءُ

بِزفـــــوفٍ كأنهـــــا هِقْلـــــةٌ أمُّ رِئـــــالٍ دَوِيَّـــــةٌ ســـــقفاءُ[2]

يقول أبو زكريا التبريزي: «الزَّفيف السرعة وأكثر ما يستعمل في النَّعام، والهقلةُ النَّعامة، والرأل ابن النعامة»[3] فكل هذا التشبيه أراد به الشاعر ناقته، فصورُ التشبيه جميلةٌ أدبيًّا، لكن كاميرا التصوير التلفزيوني أو السينمائي تلتقط كل ما قاله الشاعر في لحظات بسيطة، ويبقى رسوخها في الذهن أكثر من الوصف والتشبيه اللفظي، فالصورة السابقة لم تأتِ من حدث مكاني، وإنما خيال دار ببال الشاعر أراد الإخبار عنه إذا أصابه همٌّ فإنه سيلجأ إلى الناقة لتخفف عنه همه: [الخفيف]

مـن منـادٍ ومـن مجيـبٍ ومـن تَصْهـَ ـــالِ خيـــلٍ خِـــلالَ ذاكَ رُغـــاءُ[4]

جمع الشاعر في هذا البيت المقاتلين الذين يستعدون للحرب مع خيولهم ونوقهم، وهذه الصورة تبرز أقوى الصور الدرامية، إذ إن تلك الحيوانات لن يكون

(1) نفسه، ص61.
(2) نفسه، ص254.
(3) نفسه، ص226.
(4) نفسه، ص259.

دورها في المعركة هامشيًّا أو تجميليًّا بقدر ما تكون عنصرًا رئيسًا في تشكيل الحدث الدرامي وصنعه وبنائه، ولهذا فإن ظهورها الأساسي يكمل تلك المشاهد المرتبطة بالقتال.. وفيما إذا صُوِّر هذا المشهد بأي وسيلة فلا شك في أن الإخراج سيركز على حيوانات الأبطال في المعركة باعتبارها أبطالًا أيضًا، ليبرز قوتها وشجاعتها إلى جانب قوة أصحابها، والحال ذاته مع بقية الأبيات السابقة التي تطرقنا إليها في هذه المعلّقة.

الحيوان في معلَّقة الأعشى

تتصدر الناقة في معلقة الأعشى أولى الصور الدرامية، فالشاعر لم يذكرها صراحة، لكن الارتحال الذي أشار إليه في قوله (إن الركب مرتحل) لم يكن ليحدث لولا وجود النوق وغيرها من الحيوانات التي قامت بذلك، وإن كانت الناقة في بداية معلقته قد شغلت حيِّزا دراميًّا فإن هريرة قد شغلت حيِّزًا أكبر في حياة الشاعر، فهو يقول مشيرًا إلى هذا المكمل الدرامي الذي ينقل محبوبته إلى مستقرها الجديد: [البسيط]

ودِّعْ هُريرةَ أنّ الرّكبَ مرتحِلُ وهلْ تطيقُ وداعًا أيها الرَّجُلُ[1]

وفي بيتٍ آخر من المعلّقة يشير فيه إلى الحيوانات فيقول: [البسيط]

يسقي ديارًا لها قدْ أصبحتْ غرَضًا زُورًا تجانفَ عنها القَوْدُ والرَّسلُ[2]

الشاعر في البيت السابق أشار إلى الحيوان إشارة ربما يعتبرها البعض غير واضحة، ولكن إذا توقفنا عند بعض المعاني لزال اللبس والغموض عن المفردات التي تحتاج إلى شرح، فـ«القود الخيل، والرسل الإبل والرَّسل القرط وهو القطيع من الغنم»[3] لكنما تلك الإشارة هي للتعبير عن عزة النفس وكرامتها «أي أنهم أعزاء لا

(1) نفسه، ص288.
(2)نفسه، ص301.
(3) نفسه، ص301.

يغزون فقد تجانف عنها الخيل والإبل»[1]، وجرى هذا القول مجرى المثل الذي يراد به التنبيه، ومثل ذلك قوله عند ذكره الحيوان في معلقته: [البسيط]

ألستَ منتهيًا عن نحتِ أثلتِنا ولستَ ضائرها ما أطّتِ الإبلُ
كناطح صخرةٍ يومًا ليُفلِقها فلم يَضِرْها وأوهى قرنَهُ الوعِلُ[2]

يفتخر الأعشى في البيتين السابقين بقومه أيما افتخار، إذ يقول لخصمه الذي يحاربه في هذا المعلّقة يزيد بن شيبان «إنك تكلِّف نفسك ما لا تصل إليه، ويرجع ضرره عليك»[3] ثم يسترسل الشاعر الأعشى في الافتخار بقومه، والنيل من سواهم.

إن بعض الحيوانات التي جاء ذكرها في معلقة الأعشى لا يمكن اعتبارها من المكملات الدرامية، إنما جاء بها الشاعر على سبيل التشبيه لإيصال المعنى الذي أراد إيصاله، كالإبل والوعل في البيتين السابقين، وبالمجمل فإن ذكر الحيوان عند هذا الشاعر كان متواضعًا جدًّا في معلقته.

الحيوان في معلقة النابغة الذبياني

ظهرت الناقة كأول حيوان في معلقة النابغة الذبياني نتيجة الدور الفاعل الذي قامت به تجاه هذا الشاعر، فكانت هي وسيلته في الوصول إلى ديار المحبوبة التي فارقته: [البسيط]

فعدِّ عمَّا ترى إذْ لا ارتجاعَ له وانمِ القُتُودَ على عَيْرانةٍ أَجُدِ[4]

لقد وصف الشاعر تلك الناقة بالقوة وشبهها بالعير لصلابتها، ثم يأتي النابغة على ذكر عدد من الحيوانات في معلقته منها الثور والكلاب في سرد قصصي جميل

(1) نفسه، ص301.
(2) نفسه، ص302.
(3) نفسه، ص302.
(4)نفسه، ص310.

الصورة، يبدأ ذلك بقوله: [البسيط]

كـأنّ رحلـي وقـدْ زالَ النهـار بنـا ... بذي الجليل على مستأنسٍ وَحَدِ

مـن وحشِ وجرة مَوْشِيٍّ أكارِعُـه ... طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفرَدِ[1]

إلى أنْ يقول: [البسيط]

فارتاع من صـوتِ كـلّابٍ فبـاتَ لـه ... طوْعَ الشوامتِ من خَوْفٍ ومن صَرَدِ

ثم يكمل الشاعر صورة الصراع بين الناقة القوية التي شبهها بالثور وبين الكلاب وهنا تجلت قدرة الشاعر على تقديم تلك الحيوانات في صور أقرب ما تكون إلى صور متحركة سينمائية كانت أو تلفزيونية تمتاز بالصراع الجسدي بين الكلبين (واشق وضمران) مع الثور الوحشي حتى ينتهي ذلك الصراع بموت (ضمران) وهو أحد الكلاب، والمتأمل في الأبيات السابقة يجد أن النابغة لم يكتف بفكرة الصراع بين تلك الحيوانات المتقاتلة فيما بينها «بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمز الحياة البادية التي لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافية القاسية»[2] وتلك الوسائل هي التي فقدها الشاعر في الواقع، فقد استطاع خصومه أن ينالوا منه عند الملك النعمان بن المنذر، فالقصة التي سردها النابغة لم يستطع أن يقولها بشكل مباشر لأي مخلوق كان، بل آثر أن يسردها على لسان الحيوانات، مثلما فعل الفيلسوف الهندي (بيدبا) عندما قص لـ(دبشليم) الملك حكايات على ألسنة الحيوانات والطيور، حيث قام بعد ذلك عبدالله بن المقفع بنقل تلك الحكايات إلى اللغة العربية في كتاب (حكايات كليلة ودمنة)، فالشاعر النابغة الذبياني يدرك أن الملك سيفهم المغزى من كل تلك الحكاية التي سردها وقد تضمَّنت صراعًا بين الثور والكلاب.

(1) نفسه، ص311.

(2) العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية: ص231.

إن الصورة والأحداث الرمزية التي قدمها النابغة لا تتصل بالدراما في شيء، حتى وإن كانت تعبِّر عنه وعن إحساسه ومشاعره تجاه الملك، وإذا جُسِّدت تلك الرمزية سينمائيًّا بتوظيف تلك الحيوانات وتجسيدها لأدوارها، فلن يكون لها مكان في الدراما إنما يكون مكانها الصحيح هو الجانب الوثائقي ضمن سلسلة برامج الأفلام الوثائقية.

الحيوان في معلقة عبيد بن الأبرص

لم نلحظ في المباحث السابقة من هذه الدراسة أيما شيء يدل على وجود الدراما في معلقة عبيد بن الأبرص، ولكننا مثلما مهدنا لموضوع الحيوان في المعلّقات العشر من خلال هذا المبحث وذلك بعد قراءتنا الأولى للمعلقات اتضح لنا وجود الحيوان في جميع المعلّقات بما فيها هذه المعلّقة، وقد آن لنا أن نكشف عن الوضع الذي قدَّم من خلاله عبيد بن الأبرص صورة الحيوان في معلقته بشيء من الإيجاز، ففي أول ذكر للناقة يقول: [مجزوء البسيط]

وكُـــلّ ذي إبـــلٍ مـــوروثٌ وكُـــلّ ذي سَـــلَبٍ مســـلوُبُ[1]

يقول محمد محمد عبده بدر في كتابه (صورة الحيوان والطير في المعلّقات العشر): «يلقانا الشاعر عبيد بن الأبرص في بوتقة حكمه، لأن موروث التراث الجاهلي في مقياس الثراء هو أن يكون الجاهلي صاحب إبل كبيرة العدد، عالية النوع»[2] وقد جاء ذكر الإبل في البيت السابق فجرى مجرى المثل أو الحكمة وهذا أبعد ما يكون عن الدراما، لعدم وجود أي مقومات لها، ثم يقول في بيت آخر يصف فيه الناقة وهو بعيد أيضًا عن الدراما: [مجزوء البسيط]

عيرانـــةٌ مؤجَـــدٌ فَقَارُهـــا كـــأنّ حاركهـــا كثيـــبُ[3]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص326.
(2) بدر، محمد محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص596.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص329.

«ويروى مضبَّر فقارها، قال أبو عمرو: المؤجد التي يكون عظمُ فقارِها واحدًا، ومضبَّر موثق وأصله من الإضبارة وهي الحزمة من الكتب»[1] ثم يقول ذاكرًا الحمير الوحشيَّة ومشبِّها بها الناقة: [مجزوء البسيط]:

كأنهـــا مـــن حميـــرِ عانـــاتٍ جَـــوْنٌ بصـــفحته نُـــدوبُ[2]

«أيْ كأنَّ هذه النَّاقة حمار جون، والجوْنُ يكون أبيض وأسود»[3] وهو الحمار الوحشيُّ المخطَّط، ثم يأتي عبيد بعد ذلك إلى وصف فرسه كأحد الحيوانات المهمة في هذه المعلّقة: [مجزوء البسيط]:

فـــذاكَ عصـــرٌ وقـــدْ أراني تحملُنـــي نهـــدةٌ ســـرحوبُ[4]

إن استعمال عبيد بن الأبرص هذا الفعل (تحملني) وفاعله الضمير المستتر فيه وجوبًا وتقديره هي يعود إلى الفرس يوحي بأنه يؤسس لمشهد درامي، فوجود بطل درامي ولا سيما الشاعر نفسه ومكمل يساعد البطل الدرامي في أداء دوره، إنما ذلك تأسيس حقيقي لخلق دراما فاعلة، فـ(تحملني) كأن ثمة صراعًا يختبئ خلف الفعل وفاعله، لكن الشاعر سرعان ما يعدل عن الدراما إلى وصف الفرس ويستغرق في ذلك الوصف، [مجزوء البسيط]

مضـــبَّرٌ خلفَهـــا تضـــبيرًا ينشـــقُ عـــن وجهِهـــا الســـبيبُ
زيتيـــةٌ نـــائِمٌ عروقُهـــا وَلـــيِّنٌ أســـرُها رطيـــبُ
كأنهـــا لِقـــوَةٌ طلـــوبُ تخِـــرُّ في وكرِهـــا القلـــوبُ
باتَـــتْ علـــى إرَمٍ عـــذُوبًا كأنهـــا شـــيخةٌ رَقُـــوب[5]

(1) نفسه، ص330.
(2) نفسه، ص330.
(3) نفسه، ص330.
(4) نفسه، ص331.
(5) نفسه، ص332.

وهنا يحيد عبيد بن الأبرص مرة أخرى، فبعد تأسيسيه الأول للدراما، يعدل إلى وصف فرسه، وهذه المرة «ينقل الصراع بين المشبَّه به وهو طائر العقاب بكل نعوته وريشه ومنقاره وجناحه، وحيوان الثعلب الماكر الداهية وكأن الشاعر أيضًا يضع لنا صورة رمزية تعبِّر عن الصراع الإنساني»[1].

يتضح لنا جليًّا من خلال هذا الاستعراض وما قبله، أنَّ معلقة عبيد بن الأبرص هي أبعد ما تكون عن الدراما حتى هذه القراءة، وسنتابع كشف الجانب الدرامي فيها من خلال ما تبقى من عنوانات هذه الدراسة.

ثالثا: الأطلال في المعلّقات

لمَّا كان العمل الدرامي السينمائي والتلفزيوني لا ينفَّذ إلا في أماكن طبيعية حية، أو من خلال أستوديوهات مجهزة تجهيزًا كبيرًا وذلك باستعمال ديكورات مصنَّعة، للوصول إلى صورة المكان التقريبية التاريخية الذي وقعت فيه الأحداث، كانت القصيدة العربية الجاهلية لا تنشأ دون مقدمات اتخذتها نهجًا وعرفًا سار عليه الشعراء الجاهليون ومن جاء بعدهم، عرفت تلك المقدمات بالمقدمات أو المطالع الطللية، وهي تعتمد أصلًا على المكان، لأن الشاعر يقف فيها على الأطلال، فيمثل الطلل وما تبقى منه ومن آثاره وملامحه صورة للمكان الذي تجري فيه تلك الأحداث، ولولا تلك المقدمات الطللية التي انتهجها الشعراء في معلقاتهم لما تبين المخرج وكاتب السيناريو الأحداث المتخيلة التي يمكن أن تدور في ذلك المكان «ومن هنا كلما استطاعت المتخيلة أن تنفك من إسار الحس، وجدت لها منفذًا على آفاق رحبة من التصوير، لأنها حينئذٍ ترسم صورًا غير مألوفة تستدعيها الأهواء والرغبات فتجمع

(1) بدر، محمد محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر: ص598.

بين المتناقضات وتوحِّد بين المختلفات»[1]، تلك الصور قد تكون كامنة في مطلع المعلّقة التي اختزلتها الأطلال والوقوف عليها، وقد سبق لنا في هذه الدراسة أن تحدثنا عن الأطلال وعرفنا ماهيتها، وأدركنا أنها ما تبقى من المنازل التي كانت عامرة بأهلها قبل فترة من الزمن.

لقد كان الشاعر الجاهلي ذاكرة المكان وظله، لما اختزله شعره من المعارف، فقد كُشف النقاب عن الكثير منه، ولكن الأكثر مما في الشعر ومعانيه، لم يصل أحد إلى حقائقه الكاملة والكامنة فيه، وأبسط مثال على ذلك عندما قال امرؤ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ففي قوله (قفا) هل خاطب شخصًا واحدًا أم اثنين، فحُللت هذه القضية وأُشبعت دراسات كثيرة نحوية ولغوية وبيانية، ووصل البعض إلى نتائج يبدو أنه اقتنع بها ولكنها ليست مقنعة إلى حد اليقين، ولذا لم يتوقف أحد من الدارسين عند تلك الشخصية أو الشخصيات المرافقة لامرئ القيس، من تكون وما علاقتها به، وما علاقة تلك الشخصيات بالمكان أيضًا، وهل رافقت إحدى الشخصيات امرأ القيس إلى دارة جلجل وهو المكان الذي دارت فيه أهم أحداث المعلّقة؟

على الرغم من كل هذه الأسئلة وغيرها الكثير مما قد يطرأ على البال فإننا نقول إن هذه ليست قضيتنا في هذا المبحث، إنما قضيتنا واضحة محددة، وهي كيف يمكن أن تكون الأطلال من المكملات الدرامية المهمة؟

كما أسلفنا لقد أشبعت الطلليات دراسات كثيرة، ليس في العصر الحديث وحسب ولكن منذ العصور المتقدمة، ولا تأتي دراستنا لهذه الظاهرة الأدبية

(1) البيطار، هدية جمعة: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص23..

الاجتماعية من باب التكرار، إنما من باب تحديد دراسة زاوية معينة هي زاوية الدراما، طالما اعتبرنا أن الأطلال أحد المكملات الدرامية، إذ لا يمكن أن تنشأ الدراما دون وجود مكان ما لنشأتها، فلا بد لها من حيِّز تدور فيه أحداثها، فكيف تكون الأطلال وما تبقى منها راسمة للحدث الدرامي ومكملة له؟

لقد انطوى في الوقوف على الأطلال مواضيع كثيرة وحالات نفسية كبيرة، منها الصراع الداخلي الذي يكابده الشاعر نتيجة الهجر، وكذلك الاسترجاع بالإضافة إلى الزمان والمكان اللذين يتخيلهما الشاعر بل يحتفظ بهما في ذاكرته «وإنا لا نحسب أن أولئك الشعراء كانوا يصفون الدمن والأطلال، وخصوصًا أوائلهم، لمجرد حب الوصف وإمتاع المتلقين، وإنما كانوا يصورون عواطفهم الجياشة ويعبرون عن تجاربهم الحميمة من خلال أشعارهم»[1]، لهذا فإن العشق هو الذي جعل للأطلال قيمة، وإلا فما فائدة بقايا خيمة بالية، أو أثافٍ رابضة في مكانها، أو دمن سودت المكان ولطخته. إنَّ القيمة الحقيقية لكل ذلك هي لمن يقف وراء الأطلال، وقوفًا مجازيًّا، فإن ذلك كفيل بتحريك تلك المشاعر، وتفجير ينابيع الحب والغرام مدرارة دفَّاقة «من أجل ذلك كثيرًا ما كنا نلفيهم يذكرون أسماء المواضع التي يقع حولها الطلل البالي الذي زايلته الحبيبة وتحملت عنه إلى سوائه من مخصبات الأرض ومرويات الأودية»[2]، لكن صورة المكان بقيت خالدة في ذهن الشاعر لا تفارقه ولا تحيد عنه، وصورة من يحب اتخذت لها في القلب مسكنًا راسخ البنيان.

يتناول هذا المبحث الأطلال وما تبقى من تلك الديار التي كانت عامرة بأهلها ولا سيما الأحبة منهم، وكيف كانت علاقة الشعراء بتلك الأطلال قبل أن تمسي على ما هي عليه؟ وكيف شكلت الأطلال الدراما؟ بل وكيف اختزلتها؟ ثم كيف

(1) مرتاض، عبد الملك، السبع المعلّقات: ص60.
(2) نفسه، ص60.

حركت مشاعر الشعراء من جديد؟ «فقد نبه النقاد القدماء لعلة ابتداء مقصِّدي القصائد بذكر الديار، ووصف الدِمن، والوقوف على الرُّبوع يبكون لديها، ويشكون مَن تحمَّل أهلها عنها»[1].

إن الدراما لتتساءل عن المسوِّغ الذي جعل الشعراء يعودون إلى الديار بعد هجرها، أكان مرورهم مجرد مرور عابر لصدفة جمعتهم بالمكان، أم أن الحنين الذي دفعهم إلى هناك؟ الإجابة على هذا السؤال نجدها عند الشعراء ولا سيما في مطالع معلقاتهم.

الأطلال في معلقة امرئ القيس

لقد عرفنا من قبل أن امرأ القيس هو أول من وقف على الديار وبكى واستبكى، ويعده الكثير من النقاد أساس العمود الشعري، وكانت معلقته منهجًا اتبعه من لحقه من الشعراء «وقد قيل إنه أول من أجاد القول في استوقاف الصحب، وبكاء الديار، وتشبيه النساء بالظباء والمها الأبيض وفي وصف الخيل بقيد الأوابد، وترقيق النسب وتقريب مآخذ الكلام، وتجويد الاستعارة وتنويع التشبيه»[2] وقد كان من أمره عند وصوله وصحبه إلى ديار حبيبته التي تركها منذ زمن أن انفجرت قناة عينه شوقًا ففاضت دموع العين صبابة، إذ رأى من ديار الأحبة ما لم تغيره عوامل الزمن، فطالب من معه من أصحابه مشاركته البكاء لعل ذلك يسري عنه ويكون سلوة له وهم وقوف على أطلال ديار من يحب يبكون وينتحبون، فـ«العلاقة بين الأطلال والبكاء علاقة مركزية ومصيرية تجسِّد ثنائية السبب والمسبب، والفعل والنتيجة»[3] فكان أول قوله ودموعه تسيل على نحره: [الطويل]

---

(1) نفسه، ص59.

(2) فاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص178.

(3) أبو عواد، إبراهيم، الأطلال في شعر المعلّقات: صحيفة الرأي الإلكترونية، http://alrai.com/article/627133.html

قِفَا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللّوى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ
فتوضِحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لما نسجتْها من جنوبٍ وشمألِ[1]

إن الشاعر قد جعل من عينيه عدسة تصوير، فجال بنظره في المكان بحركة استعراضية اكتشف من خلالها ما بين (الدَّخول وحَومل) وهو واقف (بسِقط اللوى) حيث يسترق الرمل ويلتوي هنالك في ذلك الموضع، ثم ينقل الشاعر عينيه ومشاعره نحو (تُوضح فالمِقراة) وهما موضعان من منازل كلاب يعرفهما الشاعر تمامًا، ومن هناك بدأ يجتر الذكريات، واسترسلت تأتيه تباعًا لا سيما بعد أن رأى الأماكن التي فيها مشاعره الدفينة التي لم تؤثر فيها رياح الجنوب ولا ريح الشمال «فشبه حركة الرياح الدورية من جنوب مرة وشمال مرة بعمل نسج الثياب، لأن الحائك يداول في حركته اثناء النسج يمنة مرة، ويسرة أخرى»[2]، ويؤكد ذلك قوله (لما نسجتها) ومن هنا كان تأثير الأطلال على الشاعر تأثيرًا دراميًّا، لأن تلك الذكريات انطوت في الأصل على أحداث مهمة في حياته، وكل ذكرى من ذكرياته تختزل فيها شيئًا من عناصر الدراما التي تحدثنا عنها من قبل، وأخرى ستتحدث عنها في المباحث القادمة، فالصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر وقت وقوفه على الأطلال ثم الاسترجاع للأحداث المسببة لذلك الصراع الذي يعايشه، وحضور الشخصيات الماضوية، كل ذلك أعاد تشكيل الماضي من مجرد الوقوف والبكاء على الأطلال، إلى تشخيص الأحداث الدرامية في ذاكرته وهو يحاول تلمس كل ما أحاط به «وهذا يدل على الحضور العاصف للمكان في وجدان الشاعر، فالبكاء يمكن عده فعلًا زمنيًّا مرتبطًا بالذكريات والماضي الجميل، ولا بد من ربطه بالحاضنة المكانية التي

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص4.
(2) حسن، عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية وحتى القرن الثالث – دراسة تحليلية: مطبعة الشرق، دمشق، 1388هـ – 1968م، ص53.

ينبعث من الشعور والذكرى»[1].

الأطلال في معلقة طرفة بن العبد

جعل طرفة بن العبد (ثهمد) مكانًا للبطولة الدرامية بعد أن كان بطلًا واقعيًّا، حيث إن ذلك المكان وما فيه، لم يكن طللًا قبل هجره بل، كان يضج بالحياة المنبعثة من حبيبته خولة، فالمحبوبة تمثل لحبيبها الحياة حتى وإن كانا يلتقيان في مكان قفر، إلا أن برقة ثهمد، هو المكان الذي تجسد له فيه ما تبقى من طيف حبيبته (خولة) لكن رسمها ما زال محفورًا في قلبه، فهو أقوى من الوشم في ظاهر اليد: [الطويل]

لخولــة أطــلالٌ ببرقــةَ ثهمــدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ
وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلِك أسىً وتجلَّدِ[2]

تبدَّتْ لطرفة بن العبد أطلال برقة ثهمد وهو اسم الموضع الذي ذكره في مطلع المعلّقة «والبرقة والأبرق والبرقاء كل رابية فيها رمل وطين أو حجارة وطين يختلطان»[3]، وكأني بهذا المكان قبل أن يصبح طللًا قد اختاره طرفة للقاء حبيبته بكل عناية، فكونه ربوة يجعلنا نتخيل ارتفاعه عن سطح الأرض لغاية في نفس طرفة، وذلك ليراقب القادمين نحوهم وقت اختلائهم، وهذا يعد من باب الحذر والتأهب لأي حادث عرضي.

وكأني بالمخرج إذا نفَّذ هذا العمل سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا يطلب ممن يقوم بدور طرفة من الممثلين أن يكثر من الالتفات يمنة ويسرة تعبيرًا عن حالة القلق التي تعتريه خوفًا من مداهمة أحدهم المكان وهو مجتمع بفتاته.

---

(1) أبو عواد، إبراهيم، الأطلال في شعر المعلّقات: صحيفة الرأي الإلكترونية، http://alrai.com/article/627133.html

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص56.

(3) نفسه، ص55.

إنَّ الوقوف على الأطلال عند معظم الشعراء ينطوي على الموضوعات ذاتها، فذلك الوقوف يجعلهم يتذكرون الأحبة، وفي تذكرهم تكمن الدراما بشخصياتها وأحداثها ومواقفها ومشاهدها.

الأطلال في معلقة زهير بن أبي سلمى

بعد غياب طال عشرين عامًا يعود زهير بن أبي سلمى إلى حومانة الدرَّاج فالمتثلِّم بحثًا عن قلب أضاعه في هذه الأمكنة، أو ربما يكون غادره إلى (الرقمتين) – وقد سبق أن شرحنا هذه المواضع من قبل – فقد تغير رسم المنازل وتبدل، فما عاد يعرف على وجه التحديد أي منزل قطن فيه وأم أوفى، الزوجة الأولى التي فارقها كل تلك السنين، فالمعالم تبدلت، والديار انمحت، فقد عفا عليها المطر والريح، ولم يعد هنالك سوى الأطلال، فأي الأطلال يمكن أن تدله على الدار التي يريد، تلك الدار التي تكمن فيها الدراما بأحداثها الجسام، لأن الطلاق الذي وقع بينه وبين أم أوفى حدث جسيم فيه حكاية ذات عمق، والحكاية تحتوي على أحداث وصراع وذروة ونتيجة، فهذه الأطلال من الدمن التي هي بقايا بعر ورماد وسواد وأثافيّ، بقيت شاهدة على تلك الأحداث، فاستنطقها ابن أبي سلمى بعد أن عرفها وعرفته فأخذه الشوق إلى الماضي البعيد مع امرأة لم تكن تنجب، فتخلى عنها لأجل البنين زينة الحياة الدنيا لكنه عاد إليها، ويبدو بعد فوات الأوان، ولكن أوان الشعر لم يفته ولن يفوت شاعرًا مثله، لا سيما أن الأطلال قد قالت كلامها، فاستجمع قواه ليقول كلامه هو هذه المرة: [الطويل]

أمِنْ أمِّ أوفى دِمْنَةٌ لم تكلّمِ ... بحومانةِ الدرَّاجِ فالمُتَثَلّمِ
ديارٌ لها بالرَّقمتين كأنها ... مراجيعُ وَشْمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ
بها العِينُ والأرآمُ يمشينَ خِلْفَةً ... وأطلاؤها ينهضنَ من كُلِّ مجثمِ
وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حِجَّةً ... فلأيًا عرفتُ الدَّارَ بعدَ توهُّمِ

أثـافيَّ سُـعْفًا في معـرَّسِ مِرجـلِ ونُؤيًـا كجـذمِ الحـوْضِ لـمْ يتـثلّمِ
فلمَّـا عرفـتُ الـدَّار قلـتُ لربعِهـا ألا انعمْ صباحًا أيها الربعُ واسلمِ[1]

لخَّص زهير بن أبي سلمى بشكل مكثف في الأبيات السابقة ما حدث معه منذ وقوفه على الأطلال التي حركت مكامن الشوق لديه لأم أوفى، لكن ترجمة ذلك سينمائيًّا بحاجة إلى عدد من المشاهد السينمائية تتعدد فيها الزوايا، لعل أبسطها أن نرى الشاعر وقد طبع يده على واحدة من تلك الأثافي التي دلت على المكان ويطلق لخياله العنان، ولمشاعره التحليق في العلياء، في مشهد يرقبه أصحاب الشاعر الذين أتوا معه قبل أن يطلب من أحدهم ليقول له: [الطويل]

تبصَّرْ خليلي هلْ ترى من ظعائنٍ تحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ[2]

لقد كانت الأطلال في معلقة زهير أكثر درامية من غيرها، والسبب يعود بطبيعة الحال إلى أم أوفى التي طواها الزمن، لكن حكايتها مع الشاعر ظلت باقية، وفي تلك الحكاية أحداث متنوعة تصلح بذاتها أن تكون عملًا أدبيًّا أو فنيًّا مستقلًّا، لأنها تنطوي على معظم عناصر البناء الدرامي.

الأطلال في معلَّقة لبيد بن ربيعة

تبين لنا من خلال دراسة العناصر الدرامية السابقة أن معلقة لبيد غلب عليها وصف ناقته بشكل كبير، فقد استحوذت الناقة على معظم أبيات المعلّقة، لكن الشاعر لم يحد عن الأطلال، فقد وقف عندها كما فعل الشعراء السابقون، أفيكون للأطلال في معلقة لبيد دور فاعل في صناعة أحداث درامية أم أنها كانت غير ذلك؟

لمجرد وقوف لبيد على الأطلال فإنه يعلنها صراحة أن الديار قد عفت واندرست وانمحت، واستعمل هذا الفعل الماضي في استهلاله معلقته (عفت) لإعطاء صورة وضع

(1) نفسه، ص105.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص106.

الديار وما آلت إليه بعدًا زمنيًّا كبيرًا، فهو يقرر ذلك منذ الوهلة الأولى لرؤيته الديار: [الكامل]

عفتِ الدِّيارُ مَحَلّها فمُقامُها بمنىً تأبَّدَ غولُها فرِجامُها
فمدافع الريَّانِ عُرِّي رسمُها خَلَقًا كما ضمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
دِمَنٌ تجرَّم بعد عَهْدِ أنيسِها حِجَجٌ خَلوْنَ حلالُها وحرامُها[1]

إنَّ الديار التي قصدها الشاعر هي تلك الأماكن التي كانْ يلتقي فيها بفتاته (نوار) محاولًا تذكُّر أيامه الجميلة معها وصحبته إيَّاها: [الكامل]

بل ما تذكَّرُ من نوار وقدْ نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمامُها[2]

إنَّ العفاء الذي تحدَّث عنه لبيد في مطلع المقدِّمة، ذكره بعد ذلك بشيءٍ من التفصيل، فشملَ عددًا من الأماكن والمواضع والجبال (المحل/ المقام/ منى/ الغول/ الرجام/ الريَّان) وهذا يعطينا انطباعًا أوليًّا أنَّ الأطلال التي سيتحدثُ إليها الشاعر أو التي سيسترجع معها ذكرياته ستكونُ كثيرة، ولكنْ مع أيِّ طللٍ سيكون وقوف الشاعر أكثر لا سيما بعد أنْ علتْ فروع الأيهقان واتخذت الظباء والنعام والبقر وأولادها تلك العرصات مكانا لها.

الشاعر لبيد بن ربيعة يستعرض تلك الطبيعة، محاولًا أن يجد شيئًا حيًّا أو طلليًّا يسأله ويناقشه عما حدث لأهل تلك الدُور ولا سيما حبيبته نوار حتى إن كانت تلك الأطلال حجارة صماء، وفعلًا لم يجد الشاعر سوى تلك الدمن، وتلك الحجارة الصماء، فوجد أن الحجارة هي أقرب للحوار والحديث، فحاول استنطاقها وهو في حال كالمسلوب عقله، ولكن سرعان ما تعود إليه حواسه، فيصبح أكثر واقعية: [الكامل]

(1) نفسه، ص131.
(2) نفسه، ص139.

فوقفــتُ اســألها وكيــفَ ســؤالُنا صُــمًّا خوالِــدَ مــا يبــينُ كَلامُهــا[1]

لم يترك لبيد لنفسه العنان فهو قد أدرك مباشرة أن الحجارة الصماء لن تجيبه عن اسئلته، فكيف يسأل ما لا يفهم، فهذا الطلل الذي سعى إليه لبيد ليجعل منه مكملًا دراميًّا لم يكن كذلك، فقد عدل عنه وعن سؤاله، لأن هذا النوع من الأطلال لم يعد بالشاعر إلى الماضي، ولم يجمعه بالحبيبة الغائبة في أي لقاء.

الأطلال في معلَّقة عنترة بن شدَّاد

إن العشق قد فعل بعنترة بن شداد فعله، فكاد يسلبه عقله، وماذا يساوي المرء دون عقل، فالحب يمكنه فعل ذلك، فالحبيب يستوطن القلب، وعبلة وطنت عنترة قلبها أيضًا، لكن أهلها استوطنوا ديارًا أخرى غير ديارهم، ربما بهدف التفريق بينهما إن لم يكن هنالك سبب آخر لذلك، ففي كل الأحوال ماذا يمكن أن يفعل الشاعر العاشق تجاه ذلك سوى الوقوف على الأطلال، فيناجي الديار الأولى التي سكنتها الحبيبة، فهي كل ما تبقى له من ذلك الطلل، فلا يمكن أن ينساها، إذ «تأبى نفس الشاعر النسيان، وسلطة الماضي أقوى من أن تنسى بسهولة، ولم يكن بعده عنها بإرادة منه، لذا بعدت عنه مكانيًّا»[2] وظلت تتربع حنايا القلب.

إن وقوف عنترة بن شداد على طلل دار عبلة لكفيل باسترجاع ذكريات الماضي واجتراره، ففي ذلك الماضي أحداث لا تقل عن أحداث الحاضر الذي يعايشه كلا الحبيبين، فعبلة في الجواء، و«الجواء بلدٌ يسميه أهل نجد جواء عدنة»[3] وعنترة يتنقَّل وأهله بين الحَزَنِ فالصمَّانِ فالمتثلِّم، ويظل يخاطب الدار وهذا هو دأبُ معظم الشعراء في مخاطبة ما لا يعقل ولا يستوعب مستخدمًا حرف النداء(يا) ليدلل على

(1) التبريزي، الإمام الخطي لاب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص135.
(2) سلمان، كمال فوَّاز، الخطاب الحجاجي في معلَّقة عنترة بن شدَّاد: ص334.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص177.

بعد المكان الذي نزل فيه أهل عبلة عن ديار أهله: [الكامل]

يـــا دار عبلـــة بـــالجواء تكلّمـــي وعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي[1]

ويطول الفراق بينهما زمنًا ليسَ يسيرًا، فيصفُ عنترة ذلك بقوله: [الكامل]

حُييـــتَ مـــن طَلَـــلٍ تقـــادَمَ عهـــدُهُ أقـــوى وأقفـــرَ بعـــدَ أمِّ الهيـــثمِ[2]

وهناك يؤكد عنترة أنه لم يكن يخاطب أحدًا يعقل، إنما كان خطابه للطلل الذي أسبغ عليه شيئًا من الأنسنة حتى أخذ يحييه ويخاطبه، والآخر جماد لا يعقل.

الأطلال في معلقة عمرو بن كلثوم

أشرنا كثيرًا من خلال هذه الدراسة أن الشاعر عمرو بن كلثوم استهل معلقته استهلالًا خمريًّا، وهذا الاستهلال الخمري أبعده عن التقليد الجاهلي في استفتاح القصائد ولا سيما الطوال منها بالوقوف على الأطلال، وبات من الملاحظ أن الاستفتاح الذي جاء به ابن كلثوم جعله بعيدًا عن ذلك التقليد، لأن الشاعر على ما يبدو لم يرد أن يخلط فرحه بنشوة الانتصار على عمرو بن هند بالحزن وألم الفراق، الذي يتبع الوقوف على الأطلال، لأن «من مكونات صورة الأطلال أو متمماتها عوامل اندثار الديار، أو بقائها، أو وقوف الشاعر أمامها أو حيرته، ومخاطبته لها والدعاء لتلك الديار أو لأهلها»[3] وهذا كله يتعارض مع نشوة النصر والفرح، ونحن لا نبحث عن مبرر لابن كلثوم لذلك التصرف، ولكننا لم نجد سببًا آخر مقنعًا لعدم بدء معلقته بالوقوف على الأطلال كما فعل غيره من الشعراء غير السبب الذي ذكرنا.

---

(1) نفسه، ص178.

(2) نفسه، ص178.

(3) صالح، مخيمر، مقدمة في القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوُّع- المقدمة الجاهلية أنموذجًا: الموقع الإلكتروني، جامعة اليرموك، بحث غير مطبوع، ص8.

الأطلال في معلَّقة الحارث بن حلِّزة

ارتبط الحارث بن حلِّزة بعددٍ من الأمكنة ارتباطه بمحبوبته أسماء التي آثرتْ الفراق على البقاء في حياته لأسباب غير معلومة، فالأماكن التي عدَّدها الشاعر في مطلع معلَّقته وهي (برقة شمَّاء/ الخلصاء/ المحيَّاة/ الصفاح/ فتاق/ عاذب/ الوفاء/ رياض القطا/ أودية الشربب/ الشعبتان/ الأبلاء) كل هذه المواقع والمواضع سجَّلتْ علاقة الحبِّ بين الشاعر الحارث ومحبوبته أسماء، وبقيتْ شاهدة على تلك العلاقة: [الخفيف]

آذنتنا ببينها أسماءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلّ منه الثّواءُ
بعدَ عهدٍ لنا ببرقةِ شمَّا ... ء، فأدنى ديارِها الخلْصاءُ
فالمُحيَّاةُ فالصِّفاحُ فأعلى ... ذي فتاقٍ فعاذِبٌ فالوفاءُ
فريـاضُ القطا فأوديةُ الشُّر ... بُبِ فالشُّعبتان فالأبلاءُ[1]

لقد اتخذت أسماء قرار البين والفراق وتقبله الحارث بن حلزة، ويبدو لي أنه قرار توافقي بينهما، إلا أن المشاعر الصادقة لا تعترف بأي قرار حتى وإن كان توافقيًّا، لأن القلوب التي استودعت المشاعر الصادقة لا تعرف سوى الغليان بأشواقها لمن تحب، لذلك أخذ الحارث يتردد على تلك الأمكنة بعد انقطاع أسماء عنها، لعله يرى طيفها إن لم ير أسماء نفسها، ولكن لا سبيل إلى ذلك، وهنا يرسم الحارث حالته تلك فيقول: [الخفيف]

لا أرى مَنْ عَهِدتُ فيها فأبكي ... اليومَ دَلْهًا وما يردُّ البكاءُ[2]

لقد أصبحت تلك الأمكنة التي كانت تجمع الحارث بن حلزة ومحبوبته أسماء أطلالًا عفا عليها الزمن، لأن الشاعر أخذ يتردد عليها بين حين وآخر، فكل ما يوجد

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص252.
(2) نفسه، ص252.

في ذلك المكان من حجارة أو بقايا أشجار أو أية بقية باقية هي أطلال في ذلك المكان، فالأماكن برمتها أصبحت أطلالًا يقف عليها الشاعر، حتى وإن لم يشر الحارث في معلقته إلى طلل بعينه، فتلك الأطلال تقود إلى الدراما لأن أسماء هي الشخصية النسائية الرئيسة في معلقة الحارث بن حلزة بالإضافة إلى الحارث نفسه، فالحكايات والمواقف الدرامية بينهما تشهد عليها تلك الأماكن الطللية.

الأطلال في معلَّقة الأعشى

افتتح الأعشى معلقته بوداع هريرة تلك المرأة التي أحبها، حيث كانت بينهما علاقة غرامية، فلم يكن هنالك استهلال تقليدي للمعلقة، أي لم يكن استهلاله وقوفًا على أطلال ديار الحبيبة، ولا أطلال واضحة بارزة يشكو لها همه، فلم يسأل أحجارًا، ولم يخاطب ديارًا، ولم يشعل نارًا تخلف وراءها دمنًا ورمادًا، فيحرص على زيارتها كلما اشتاق لفتاته، لكنه وقف مع من وقف مودعًا تلك الحبيبة الخارجة من حياته وهي ترتحل مع الركب، إن كانت ستخرج من قلبه أم لا، إنما سيحدث الوقوف على الأطلال بعد أن ترحل فتاته إلى بيتها الجديد حيث مستقرها في منزل الزوجية، فكل ما قام به الأعشى وهو يودع هريرة بمنتهى اللوعة والمرارة وشدة الوجد والفقد أنه أخذ يصف حسنها وجمالها ويذكر مفاتنها، ولا يمكن أن نعد مفاتن النساء وحسنهن أطلالًا، فالأعشى يقول في مقدمة معلقته: [البسيط]

ودِّعْ هُريرةَ أنّ الرَّكبَ مرتحِلُ ... وهلْ تطيقُ وداعًا أيها الرَّجُلُ
غرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارِضها ... تمشي الهُوينى كما يمشي الوجي الوحِلُ
كأنَّ مشيتَها من بيتِ جارتِها ... مرُّ السحابةِ لا ريثٌ ولا عجَلُ[1]

لم يذكر الشاعر بعد أن ودع هريرة التي تركت ديارها إلى ديار أخرى أنه وقف على تلك الدار التي خرجت منها باعتبارها طللًا كانت تضم في داخلها حبيبته، ولكن

(1) نفسه، ص288.

إذا أراد مخرج سينمائي العمل دراميًّا على هذه القصة فيمكن أن يجعل الشاعر يرتاد الدار التي خرجت منها هريرة أو الوقوف عندها عدة مرات في اليوم، وهنا نستطيع القول إن الشاعر وقف على أطلال ديار الحبيبة، ووجهات النظر في التنفيذ التلفزيوني أو السينمائي كثيرة ومختلفة، وكل مخرج يستطيع أن يأتي بصورة مغايرة عن بقية المخرجين الآخرين، فيجعلون من لا طلل، أطلالًا يقف عليها الشاعر.

الأطلال في معلَّقة النابغة الذبياني

وقوف النابغة الذبياني على الأطلال لا مراء فيه ولا جدال، فقد استهل معلقته بندائه لدار مية، التي أقوت أي خلت من أهلها، فالشاعر يقف على جانب الوادي فلا يرى أثرًا لتلك الدار بل إنها أصبحت أثرًا بعد عين، لقد طوتها السنون، وأخفاها الماضي، فما كان منه إلا أن وقف يناديها، ولكن هيهات أن يرد عليه ما بقي منها فلن تجيبه وهي خاوية من كل شيء أناسها ودوابها: [البسيط]

يـــا دار ميَّـــة بالعليـــاءِ فالسَّـــندِ أقـوَتْ وطـالَ عليهـا سـالِفُ الأمـدِ
وقفـتُ فيهـا أصـيلًا كـيْ أُسـائِلَها عيَّتْ جوابًا ومـا بـالرَّبعِ مـن أحـدِ[1]

لقد فصَّل النابغة الذبياني تلك الأطلالَ التي وقفَ عليها تفصيلًا بيِّنًا، فقال: [البسيط]

إلّا الأواريَ لأيًـــا مـــا أبيِّنهـــا والنُّؤيُ كالحوضِ بالمظلومة الجَلَدِ[2]

شرح الإمام أبو زكريا التبريزي هذا البيت في كتابه (شرح القصائد العشر) فقال: «الأواري والأواخي واحد وهي التي تحبس بها الخيل، واللأي البطء، أما والنؤي حاجز من تراب يعمل حول البيت أو الخيمة لئلا يصل إليها الماء، والمظلومة الأرض التي حُفِر فيها في غير موضع الحفر، والجلد: الأرض الغليظة الصلبة من غير

(1) نفسه ص308.
(2) نفسه، ص308.

حجارة»[1]

إن تفصيل النابغة لتلك الأطلال التي أشرنا إليها تقود إلى دراما حقيقية فاعلة، فخلفَ كل طلل من الأطلال حكاية يمكن الوقوف عليها، فهذه الأطلال تنطق بأحداث درامية قديمة وقعت فيها، فما من شيء ذكره الشاعر اعتباطًا، وإنما يأتي ذكره، من باب التذكر للأحداث التي مرت بخاطره وقتما أنشد معلقته، وبطبيعة الحال فإن ميَّة جزء من تلك الأحداث الدرامية، فأطلال معلقة النابغة تشكل بحد ذاتها مكملًا دراميًّا.

الأطلال في معلَّقة عبيد بن الأبرص

تبيَّن لنا من خلال دراستنا ولا سيما دراسة العناصر الدرامية السابقة، أنَّ معلقة عبيد بن الأبرص خالية من تلك العناصر الدرامية، التي سبق أن درسناها أو التي وقفنا عليها حتى الآن، إلا أن هذا العنصر المتمثل في المكملات الدرامية منحنا انطباعًا مهمًّا للغاية وهو أن هذا المكان الذي وقف عليه الشاعر واستحضر فيه الأطلال أكد لنا من خلاله أنه بيئة صالحة للأحداث الدرامية، فإذا ما وقفنا على المفردات الأولى لتبين لنا أن البيئة بيئة عمل درامي إضافة إلى أنه بيئة جغرافية جميلة، لكن أساس الدراما مفقود في هذه البيئة، ألا وهي القصة، التي تحمل فكرة أو عددًا من الأفكار، حتى وإن وجدت الشخصية الدرامية كالشاعر مثلًا، إلا أن شخصية دون قصة تدور في فضاء اللامعقول، إذ لا دراما دون قصة وإن وجدت الشخصية، بل وإن أوجدت البيئة لها، فالقصة هي الجزء الرئيس لتقديم الدراما، فيمكننا أن نوجد البيئة الدرامية إذا ما أوجدنا القصة، وليس صعبًا أو مستحيلًا أن ثمة أحداثًا وقعت في هذا المكان الذي ذكره الشاعر، فيمكن لكاتب السيناريو أن يوجد قصة وإن كانت من الخيال لكنها تتماشى مع البيئة التي ذكرها الشاعر وان تكون أحداثها مرتبطة به بشكل

(1) نفسه، ص309.

مباشر، لا سيما أن المكان كان بطلًا حقيقيًّا قبل أن يقفر من أهله ملحوب، وملحوب اسم ماء لبني أسد، ثم تبعته القطَّبيَّات، ويفصِّل عبيد ذلك في مطلع معلقته فيقول: [مجزوء البسيط]

أقفر من أهلِه ملحوبُ ... فالقُطّبيَّاتُ فالذّنوبُ
فراكسٌ فثُعالِياتٌ ... فذاتُ فِرْقَيْنِ فالقليبُ
وبُدِّلَتْ من أهلِها وُحوشًا ... وغيَّرتْ حالَها الخطوبُ
أرضٌ توارثها شعوبٌ ... وكُلُّ مَنْ حلَّها محروبُ
إمَّا قاتلٌ وإمَّا هالِكٌ ... والشَّيبُ شَيْنٌ لِمَنْ يشيبُ[1]

في الأبيات السابقة نقل لنا عبيد بن الأبرص الصورة الجديدة لمَا أضحى عليه ذلك المكان، الذي يوحي على قفره وجدبه أنه بيئة درامية خصبة، فكما أسلفتُ أن تلك البيئة ينقصها القصة المناسبة والأحداث اللازمة لذلك.

اتضح لنا من خلال هذا المبحث أن السلاح والحيوانات والأطلال يمكن أن تكون مكملات درامية ولكن ليس في كل المواقف، إذ يمكن أن تكون كذلك فيما إذا توفرت لها الظروف التي تجعل منها بيئة صالحة لذلك، وكما تبين لنا أن الوقوف على الأطلال ليس منهجًا رئيسًا بالنسبة للشعراء الجاهليين يحتم به عليهم فعل ذلك فيما إذا أنشدوا قصائدهم، فإذا عد الوقوف على الأطلال منهاجًا للشعر الجاهلي وقاعدة له، فهذه القاعدة تكون قد بطلت لأننا وجدنا أثناء دراستنا للمعلقات العشر – مع من وجد ذلك – أن بعض شعراء المعلّقات لم يقفوا على الأطلال مثل عمرو بن كلثوم والأعشى ميمون بن قيس.

تجلت الدراما واضحة في هذا الفصل من خلال بعض المعلّقات العشر، سواء كانت من النظرة الأدبية أو النظرة الفنية البصرية السينمائية أو التلفزيونية، وهذا ما أكد

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص324.

لنا بشكل واضح أن الإنسان العربي في عصره الجاهلي عرف الدراما وعناصر بنائها ومكملاتها، ولكن ليس بشكل علمي أو منهجي، بل إنها كانت تظهر من خلال شعره بشكل تلقائي، دون أن يقعِّد لذلك قواعد، ودون أن يؤسس لها أسسًا ومناهج يسير عليها، فالشعراء وإن حاكى بعضهم بعضًا سواء من حيث الوقوف على الأطلال، أو رسم الشخصيات الدرامية وتحديد أبعادها وغير ذلك من عناصر البناء الدرامي، إلا أن ذلك ظهر لديهم، من خلال تعاطيهم مع الحياة اليومية وما يحيط بهم، ومن خلال ثقافتهم وحسن اطلاعهم.

إن الحقيقة العامة التي تيقنا منها أن الدراما وُجدت في معظم المعلّقات العشر، وهذا يؤكد لنا وجودها في غير المعلّقات في العصر الجاهلي، فالمشكلة إذن تكمن بشكل أساسي في قضية المصطلح العلمي، فالجاهلي القديم لم يعِ أهمية المصطلح العلمي أو النقدي في إدراك العلوم وضبطها، لأن هذا كان بعيدًا عن فكره، ولن نوجد أعذارًا لذلك، فيكفي شظف العيش الذي كان يكابده الشاعر العربي القديم في العصر الجاهلي.

***

الفصل الثالث
عناصر الصِّراع الدرامي

المبحث الأول: الصراع الدرامي الداخلي
المبحث الثاني: الصراع الدرامي الخارجي
المبحث الثالث: الدراما الظاهرة والمخبوءة في المعلّقات
المبحث الرابع: الاسترجاع

المبحث الأوَّل
الصِّراع الدرامي الداخلي

يمكن تعريف الصراع الداخلي بأنه «الصراع الذي يدور داخل الإنسان ونفسه، كأن يكون بين العقل والعاطفة، أو بين عاطفتين، أو بين العقل الواعي والعقل الباطن، فهو يمثل صراعًا بين النفس وهواجسها ونوازعها»[1].

في الفن يبرز هذا النوع من الصراع فنجده على سبيل المثال في السينما، حيث «تهتم الكثير من الأفلام السينمائية بعرض الصراعات النفسية الداخلية المسيطرة على البشر والمؤثرة فيهم والتي تنجم عن الصدمات والمشاكل والأزمات التي تسيطر عليهم في فترات حياتهم المختلفة»[2]، وكذلك الحال في الأدب، فنجده في القصة والرواية وبعض الشعر حيث يدخل نمط الصراع الداخلي إلى حيز النفس البشرية ويقبع فيها، ولكنه قد لا يستمر دائمًا في حالته تلك، فربما يطفو على السطح، مشكلًا بذلك صراعًا خارجيًّا.

إن التقاطع بين الفن والأدب حيال الصراع الداخلي هو أن يكون ثمة أمر يؤرِّق إحدى الشخصيات الرئيسة في العمل الفني، سواء كان ذلك الأمر قد وقع أو أنه متوقع الحدوث، وسيكشف هذا المبحث عن أهم الصراعات الداخلية عند شعراء المعلّقات العشر.

الصراع الداخلي في معلقة امرئ القيس

إن أول أمر نطالعه في معلقة امرئ القيس وقوفه على الأطلال، وقد عرفنا أن

(1) عباس، جابر خميس، الصراع في شعر الصعاليك: لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ ج3/ العدد32/ تاريخ الإصدار 1-1- 2019م، ص53.

(2) عرفان، معتز، تأملات سينمائية: ص60.

الوقوف على الأطلال ينضوي تحته مجموعة من عناصر البناء الدرامي، ولعل أهمها الصراع الداخلي، فلم يكن ذلك الوقوف لمجرَّد الوقوف فقط بل إنه صراع يعتمل في نفس الشاعر فيتأجج، فتلك الأطلال لم تكن يوما كذلك بل إنها كانت زاخرة بالحياة وبالحب واللهو والمجون.

إن الصراع الداخلي عند امرئ القيس هو صراع نفسي، بدايته عندما لفتت انتباهه بعر الأرآم في عرصاتها وهي تلك الساحات الواسعة التي ربضت فيها تلك الظباء البيضاء: [الطويل]

تَــرى بعــرَ الأرآمِ في عَرصَــاتها وقيعانِهــا كأنــهُ حَــبُّ فُلفُــلِ[1]

لقد كانت تلك الظباء أو بعراتها هي المحرِّك الأول للصراع النفسي الداخلي الذي أصاب امرأ القيس وظل يكابده وهو في طريق العودة إلى ديار الحبيبة الغائبة، الحاضرة في الوجدان، وقد تفجَّر من ذلك الصراع الداخلي لهيب لم يطق الشاعر احتماله إلا أن يخرجه خارج حدود قلبه، فطلب ممن كان يسير معه في تلك الرحلة بالتوقف قائلًا: [الطويل]

قِفَــا نبــكِ مِــن ذِكــرىَ حبيــبٍ بسِــقطِ اللِّــوى بــينَ الــدَّخولِ

حتى بعدما نقل امرؤ القيس صراعه الداخلي من العمق إلى السطح ظل يكابده، فما خرج من جوفه إلا بعض الحمم، أما اللهيب المشتعل فقد ظل قابعًا وسط قلبه، لأن الذكرى أخذت تجره إلى الماضي: [الطويل]

كـأني غـداة البـين يـومَ تحمَّلـوا لدى سمرات الحيِّ ناقفُ حنظلِ[3]

إن الصراع الداخلي في جانب العشق والغرام يفضح صاحبه، فهو لا يستطيع أن يخفي عشقه وشوقه لمحبوبته، خاصة وهو يتذكر أيامه الجميلة معها، فالصبُّ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص6.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص7.
(3) نفسه، ص7.

تفضحه عيونه: [الطويل]

ففاضتْ دموعُ العينِ مني صَبابَةً على النَّحر حتى بلّ دمعي محملي[1]

إنها صورة درامية بديعة تلك التي قدمها الشاعر امرؤ القيس، معتمدًا على سيناريو الصورة دون حوار، لأن الحوار في هذا المشهد لا يضيف شيئًا للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، فالحوار هو ركن ثانٍ في العمل المرئي التلفزيوني والسينمائي لأن لغة الصورة هي الأساس في هذين الفنين، وقد اعتمد امرؤ القيس هذه التقنية فعمل بقاعدة لغة الصورة.

الحذر والخوف عاملان نفسيان أيضًا، فهما يؤثران في نفس المرء عندما يريد القيام بعمل ما، وهذا ما أثبتته تجربة الشاعر امرئ القيس، فهو يريد زيارة حبيبته ليلًا، ولكن الحراس يحيطون بالخباء الذي تعيش فيه: [الطويل]

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤها تمتَّعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ

لقد بدأ الصراع الداخلي يعمل في الشاعر عمله، فإن رآه أحد الحراس لاستلب منه روحه، ولكن الشاعر درج على المغامرة «فإذا ما استوقفه الغزل كنمط صراعي بدا حائرًا بين مغامراته فيه، وما تعكسه من صراعه بين الإصرار على المغامرة أو العدول عنها، خاصة أنه يدرك خطرها لما يعرفه من حراس فتاته»[2]، ولكن من يجني الورد لا يخش شوكه، ويبقى الحذر مهمًّا في ذلك، ويجب أن تكون المغامرة محسوبة جيدًا هذه المرة، أيستطيع الشاعر أن يتجاوز بشكل أو بآخر أولئك الحراس، أم أن صراعه الداخلي سيتغلب عليه ويثنيه عن تلك المغامرة: [الطويل]

تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعْشرًا عليَّ حِراصًا لو يُسِرُّون مقتلي[3]

(1) نفسه، ص12.

(2) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص266.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص24.

استعمل الشاعر هذا الفعل (تجاوزتُ) ليؤكد أنه تجاوز أولًا صراعه الداخلي وانتصر عليه، ثم استطاع أن يتجاوز الحراس ويصل إلى مبتغاه، ومعنى هذا فإن الصراع الداخلي لا ينتصر دائمًا على صاحبه، فنفس المرء يمكن أن تتغلب على صراعها.

الصراع الداخلي في معلقة طرفة بن العبد

يكثر الصراع الداخلي عند شعراء المعلّقات لا سيما عند وقوفهم على الأطلال، فالوقوف على ما تبقّى من ديار الحبيبة، وتشخيص خيالها على المكان ذاته يجعل الشاعر في صراع نفسي، تتنازعه نفسه بين الشوق والحنين إلى من يعشق، وطرفة أحد هؤلاء الشعراء، يحب ويحن فيتخيل ويشتاق «وهذا الرأي يتفق مع الوجهة الدرامية التي ترى أن الوقوف على الطلل والبكاء عليه نتاج صراع حقيقي عاشه الشاعر الجاهلي، صراع داخلي إثر هجران المحبوبة له»[1] [الطويل]

لخولــةَ أطــلالٌ ببرقــة ثهمــد تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ[2]

عندما يدخل طرفة دائرة الصراع النفسي، أي الصراع الداخلي، فإنه يتغلب على ذلك الصراع بامتطاء ناقته العوجاء، أي «التي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها»[3] [الطويل]

وإني لأَمضي الهـمَّ عنـد احتضـارِهِ بعَوجَـاءَ مِرقـالٍ تـروحُ وتَغتـدي[4]

هنا وظف الشاعر طرفة بن العبد امتطاء ناقته في حال الصراع الداخلي، توظيفًا دراميًّا، فهو يحاول تبديد ما يصيبه من هم وشجن، فبعد أن انتهى من وصف تلك الناقة، بقي الشاعر على حالة ذلك الصراع نفسه، فأكد لنا مجددًا أنه يصارع همه وهو

(1) حسيب، عماد الدين، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم: ص27.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص61.
(3) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص48.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص61.

يمضي على تلك الناقة العوجاء: [الطويل]

على مثلها أمضي إذا قالَ صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
وجاشتْ إليه النفسُ خوفًا وخالَهُ مُصابًا ولو أمسى على غيرِ مرصَدِ[1]

إن الصراع الداخلي عند طرفة بن العبد يتجدد ويتنوع، فلم يكن صراعه الداخلي مرتبطًا بشوقه لمحبوبته خولة فقط، بل إنه حتى عندما يخلو إلى نفسه ولا سيما عند معاقرته الخمر يدخل في أكثر من صراع داخلي في لوحة «ضمَّنها مذهبه في فلسفة الحياة والموت، فيقدم لها بمدح نفسه، فهو كريم لا يبخل بالعطاء، وذو رأي سديد يرجع إليه، فهو رجل حرب في أيام الحروب، ورجل متعة في أيام الرخاء والسلم، يقضي وقته في شرب الخمر، وسماع الغناء، ومداعبة النساء»[2] [الطويل]

فإنْ تبغني في حلقة القومِ تلْقَني وإنْ تقتنصني في الحوانيتِ تصطَدِ
متى تأتني أصْبَحْكَ كأسًا رويَّةً وإنْ كنتَ عنها غانيًا فاغنَ وازدَدِ
وإنْ يلتقِ الحيُّ الجميع تلاقني إلى ذِروَةِ البيتِ الرفيع المُصَمَّدِ[3]

هذا الشاعر يعترف صراحة بكثرة معاقرته الخمر، فهو يجد فيها سلوته، كما أنه يجد في الخمر شيئًا يجعله ينسى أو يتناسى الظلم الذي وقع عليه من أبناء قبيلته ولا سيما ابن عمه مالك، الذي حاول أن يسلبه ماله، ففي الخمر لذته وعليها ينفق جل ماله الطارف والتليد، إلى أن تخلت عنه قبيلته بسبب ذلك «وقد ركَّز طرفة عدسته الفنية على تصوير ذلك الجانب اللاهي من حياته، يشاركه ندماؤه ممن رآهم في قمة إعجابه بهم من شرفاء القوم وأحرارهم»[4] فهو في صراع دائم.

لقد عاشَ طرفة في صراع داخلي بين همِّ النزاع الذي بينه وبين قبيلته، وبين بيعه

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص75.
(2) أبو عمشة، خالد حسين، معلقة طرفة بن العبد، قراءة جديدة، ص11.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص79.
(4) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص123.

وإتلافه ماله على الخمر، حتى تحاشته القبيلة ونظرتْ إليه نظرة دونيَّة بسبب مبالغته في تعاطي الخمر، فَحَجَرَتْهُ كما يُحجرُ البعير الأجرب، حتى لا يصيب بعدواه بقية الإبل، أيْ أنَّ قبيلته قطعتْ التواصل معه، حتى لا يجرَّ شبابها إلى ما هو فيه، فكل هذه الأسباب كفيلة بأنْ تجعله في صراع نفسي داخلي: [الطويل]

وما زال تشرابي الخمورَ ولذّتي ... وبيْعي وإنفاقي طريفي ومُتْلِدي
إلى أنْ تحامتني العشيرةُ كُلُّها ... وأفْرِدتُ إفراد البعير المُعَبَّدِ[1]

إن الصراع الداخلي عند طرفة بن العبد لا يكاد يبارحه ولا يفارقه، بل إنه يصل به إلى أن يحدث نفسه، فيقول هذا المونولوج شعرًا، ويعني ذلك المصطلح حديث النفس: [الطويل]

فلو كان مولاي امرءًا هو غيرُهُ ... لفرَّجَ كربي أوْ لأنظرني غدي
ولكنَّ مولاي امرؤٌ هو خانقي ... على الشكر والتسآلِ أو أنا مفتدي[2]

الصِّراع الداخليّ في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

إنَّ السنين الطويلة التي قدرها زهير بن أبي سلمى بعشرين عامًا على فراقه أم أوفى كفيلة بأن توقد في قلبه صراعًا عاطفيًّا مريرًا قبل أن يأتي ويبحث عن طليقته بين الدُور التي تركها أهلها وأمستْ أطلالًا وخرابًا، لدرجة أنه صعب عليه تمييزها: [الطويل]

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجَّةً ... فلأيًا عرفتُ الدار بعدَ توهُّمِ[3]

لقد تبدَّد الصِّراع الداخليُّ عند زهير في هذا الموقف حالما عرفَ الدار بعد توهمه إياها، وسرعان ما طلب من صاحبه هذا الطلب: [الطويل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص81.
(2) نفسه، ص92.
(3) نفسه، ص104.

تبصَّر خليلي هلْ ترى من ظعائنٍ تحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ[1]

إن موضوع معلقة زهير بن أبي سلمى التي خصَّصها لمدح السيدين الحارث عوف، وهرم بن سنان اللذين أوقفا نيران حرب اشتعلت أربعين سنة يجعلها بعيدة عن موضوع الصراع الداخلي، ولهذا ندر حضوره في معلقته.

الصِّراع الداخليُّ في معلَّقة لبيد بن ربيعة

ظهر الصراع الداخلي عند لبيد بن ربيعة بعدما رأى ديار منى والغول والرجام والريان التي كانت عامرة بأهلها قد توحشت وغادرها من كان يقطن فيها، ولا سيما حبيبته نوار التي قصدها أصلًا بهذه الزيارة، فأضحت تلك الأماكن كما ذكرها في شعره: [الكامل]

عفَتِ الدِّيار محلّها فمُقامُها بمنىً تأبَّدَ غولُها فرجامُها
فمدافعُ الريانِ عُرِّيَ رسمُها خَلَقًا كما ضمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها[2]

لم يبق من ذلك السكن سوى تلك الدمن التي خلفها أهلها بعد رحيلهم عن ديارهم، فحلت العِين وأطلاؤها مكان من كان هناك في السابق، ولم يكتف لبيد بالنظر إلى ما تبقى من الآثار فحسب، بل إنه أخذ يحدثها ويسألها قبل أن يفيق لنفسه، فهذا هو الصراع الذي يحاول الشاعر نقله من داخل نفسه إلى خارجها، ولكنه أخطأ الاختيار فأخذ يحدث الحجارة إن كانت الحجاة تسمع أو تجيب، وقد أدرك الشاعر خطأه أن الحجارة الصماء لا تفيده فيما جاء يبحث عنه: [الكامل]

فوقفتُ أسألُها وكيفَ سؤالُنا صُمًّا خوالِدَ ما يبينُ كلامُها[3]

إنَّ مخاطبة الشاعر للصخور الصماء تؤكد أن الصراع الداخلي عنده قد استفحل

(1) نفسه، ص106.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص129.
(3) نفسه، ص135.

ووصل ذروته، وعادة ما يحدِّث الشخص نفسه في صراعه الدرامي، وربما يصل به الحال إلى الانفصام في الشخصية، وهذا ما تحدَّثنا عنه سابقًا وقلنا إنَّ هذا النوع من الدراما يسمى السيكودراما أي الدراما النفسية، وهو أشد وأقسى أنواع الدراما، حيث تمتزج الدراما بالمرض النفسي «وتتجدد رؤيا الانبعاث في وعي الشاعر وإلهامه من خلال العودة إلى الحبيبة»[1] وفي ذلك يقول: [الكامل]

أوَ لَمْ تكنْ تدري نوارُ بأنني ... وصَّالُ عقدِ حبائلٍ جذّامُها
تَرَّاكُ أمكنةٍ إذا لَمْ أرضَها ... أو يعتلِقْ بعضَ النفوسِ حِمامُها
بلْ أنتِ لا تدرين كم مِنْ ليلةٍ ... طَلْقٍ لذيذٍ لهوُها ونِدامُها
قدْ بِتُّ سامِرَها وغايةُ تاجِرٍ ... وافيتُ إذْ رُفِعتْ وعزَّ مُدامُها[2]

إن ذكرى نوار لا تفارق الشاعر، فهي حاضرة في وجدانه، وتُحدث معه ذلك الصراع النفسي الذي حاول الشاعر تجسيده بحكاية البقرة التي ضيَّعت ولدها الصغير، وفي هذا تقول الدكتورة ليلى نعيم الخفاجي في دراستها (تجليات الانبعاث والموت في الطللية والتموزية، طللية لبيد بن ربيعة وتموزية السياب أنموذجًا، دراسة مقارنة): «إن الصراع الوحشي بين البقرة وكلابها له صلة بالصراع الداخلي في ذات الشاعر وربما كان له صلة بفراق الحبيبة نوار، فهو يتحدث عن جهل نوار بقدرته على الوصال والفراق من خلال تساؤله المطروح الذي يشكل أزمة نفسية تعكس صراعه المستبطن كنوع من الاستدعاء الوجداني لهذه المرأة»[3]. إن معاقرة الشاعر للخمر ووصفه لها بكل ما جاء في معلقته، إنما هو من باب الصراع الداخلي فهو يحاول

(1) الخفاجي، ليلى نعيم عطية، تجليات الانبعاث والموت في الطللية والتموزية طللية لبيد بن ربيعة وتموزية السيّاب أنموذجًا (دراسة مقارنة)- موقع إلكتروني، ص172.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص160.
(3) الخفاجي، ليلى نعيم عطية، تجليات الانبعاث والموت في الطللية والتموزية طللية لبيد بن ربيعة وتموزية السيّاب أنموذجًا (دراسة مقارنة)- موقع إلكتروني، ص172.

نسيان همومه، وأنَّى للخمر أن تنسي الهموم أو توقف الصراع النفسي: [الكامل]

أَغلـي السِـباءَ بكُـلِّ أدكـنَ عـاتِقٍ أو جوْنَـةٍ قُـدِحَتْ وفُـضَّ خِتامُهـا

بصـبوحِ صـافيةٍ وجـذبِ كرينـةٍ بمـــوتَّرٍ تأتلُّـــه إبهامُهـــا[1]

الصراع الداخلي في معلقة عنترة بن شدَّاد

يتبيَّن الصراع الداخلي عند عنترة بن شداد من أول جملة قالها في معلقته متسائلًا: [الكامل]

هـل غـادر الشـعراء مـن مُتَـردِّمٍ أمْ هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهُّمِ[2]

هذه الجملة الاستفهامية الإنكارية (هل غادر الشعراء من متردم) تركت لدى الشاعر تساؤلًا دل على اضطراب نفسه وتوترها، وأدخلته في قلق عظيم حاول مداراته، فهو يعتقد أن الشعراء لم يتركوا له شيئًا يقدمه بعد أن قالوا ما قالوا، فقد سبقوه إلى جميع معاني الشعر، وكانت هذه البداية بسبب تحدٍ لأحد رجال عبسٍ، إذ عيَّب عنترة أولا بسواده، «إذ ما زال يرسف في أغلال العبودية التي فُرِضتْ عليه قهرًا»[3] ثم بعدم مقدرته على قول أكثر من بيتين أو ثلاثة من الشعر، فالصراع الخارجي كان أسبق إلى الشاعر، حيث اختزل ذلك الصراع داخل نفسه التي باتت تؤرقه كلما تذكر ذلك الموقف، لكن الموقف ذاته جعل عنترة يطلق العنان للسانه، فحلَّق به في سماء الشعر أيما تحليق، فقد علا بصوته، وجهر بكلماته، وصدح بأنغامه، ونتيجة ذلك الصراع الداخلي جعله ينقل تساؤله إلى موضوع آخر سائلًا نفسه عن دار حبيبته عبلة بنت مالك، فهكذا هو الإنسان عندما تكثر همومه تختلط عليه الأفكار، وتحيط به الهواجس من كل حدب وصوب، فما إن يطرح فكرة حتى

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص162.
(2) نفسه، ص177.
(3) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص140.

تأتيه الأخرى دون أن تكتمل الأولى.

ثم يكمل عنترة بن شداد صراعه بعد أن يقف بناقته على ديار محبوبته عبلة، مستكملًا ذلك الصراع النفسي الداخلي، مبتدئًا بمخاطبة الدار: [الكامل]

يـا دارَ عبلـة بـالجواء تكلّمـي وعِمي صباحًا دارَ عبلة واسلمي
فوقفـتُ فيهـا نـاقتي وكأنّهـا فَـدَنٌ لأقضـي حاجـةَ المتلـوِّمِ[1]

لقد ألقى الشاعر تحيته لدار الحبيبة على الرغم من تيقنه أن الدار لن تجيبه بشيء، لأنه يعلم أنها مجرد طلل بال، وحتى بعد هذا اليقين لم يتوقف عن إلقاء التحية حتى قال: [الكامل]

حُييـتَ مـن طلـلٍ تقـادمَ عهـدُهُ أقـوى وأقفـر بعـدَ أمِّ الهيـثمِ[2]

إن حديث النفس عند الشاعر عنترة بن شداد قد طال كثيرًا، فلا يكون حديث النفس عند الشاعر أو غيره من البشر إلا نتيجة صراع داخلي لأمر شغل حيزًا كبيرًا من تفكيره، وهذا ما حدث عند الشاعر: [الكامل]

كيـف المـزار وقـدْ تربَّـعَ أهلُهـا بعنيـزتين وأهلُنـا بـالغيلَمِ[3]

في البيت السابق صراع داخلي ينقله إلينا الشاعر، فهو لا يكتم نفسه ولا يكتم قراء شعره من هذا الصراع، فقد بدا القلق الشديد واضحًا عليه من عدم مقدرته لزيارة محبوبته في موضع يقال له عنيزتين، فيقول: «كيف أزورها وقد بعُدَتْ عني بعد قربها وإمكان زيارتها»[4] ثم يقول عنترة بن شداد بعد ذلك: [الكامل]

مـا راعنـي إلّا حمولـةُ أهلِهـا وسطَ الدِّيار تسَفَّ حَبَّ الخمْخَمِ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص178.
(2) نفسه، ص178.
(3) نفسه، ص181.
(4) نفسه، ص181.

فيهـــا اثنتـــان وأربعـــون حلوبـــةً سُـودًا كخافيـةِ الغـرابِ الأسـحمِ[1]

إن استعمال الشاعر هذا الفعل (راع) في قوله (راعني) وهو بمعنى أفزعني، يعبِّر عما أصابه من الدهشة والخوف معًا، من جراء ما ترى عيناه، حيث تسربل قلقه وهو يَعُد تلك النوق السوداء الحلوبة، فبدت له «اثنتان وأربعون ناقة تحلب سودًا كخوافي الغراب الأسود، ذكر سوادها لأنها أنفَسُ الإبل وأعزُّها عندهم»[2]، وهنا بدأ الشاعر يقارن نفسه بأهل محبوبته، فقد وصف رهط عشيقته بالغنى، فتصارعت نفسه معه بعد رؤية ذلك المشهد، فتداخلت أحاسيسه كعاشق وكإنسان لا يملك من المال شيئًا، وقضيته الكبرى أن والده لم يعترف بأبوته له حتى يستطيع أن يقارع عمه مالك والد حبيبته، فقد تكالبت عليه الدنيا من كل مكان، لون أسود، وفقر مدقع، وأم حبشية، وأب لا يعترف به، ومع هذا يعشق ابنة سيد القوم، إنها قمَّة الدراما.

لقد اجتمعت عناصر الصراع الداخلي عند عنترة بن شداد ما لم تجتمع عند غيره من شعراء المعلّقات، وقد وضُحَت تلك العناصرُ جلية في معلقته دون أي عناء.

الصراع الداخلي في معلقة عمرو بن كلثوم

إن الافتتاح الخمري في معلقة عمرو بن كلثوم جعله يؤخر رسم صراعه الداخلي الذي اعتدنا عليه في المعلّقات التي مرَّت بنا قبل هذه المعلّقة، ففي المعلّقات السابقة ارتبط الصراع الداخلي بمجرد الوقوف على الأطلال مباشرة، لما للعامل النفسي من دور كبير أثناء وقوف الشاعر على الطلل، حيث هنالك تنساب العبرات، وتتجدد الذكريات، وتدخل النفس في صراعها الداخلي.

إن الأسلوب الحماسي الذي جاء به الشاعر في معلقته، جعله بعيدًا من أن يعيش أي صراع داخلي، لأن لغة التحدي والقوة والشجاعة هي اللغة السائدة في المعلّقة،

(1) نفسه، ص182.

(2) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص139.

وحتى عندما أراد الشاعر الاستماع والاستيضاح عما فعلته حبيبته بعد الفراق، استعمل معها أسلوب الأمر، المكون من فعل الأمر وجوابه، فقال: [الوافر]

قفي نسألْكِ هلّ أحدثتِ صرْمًا لِوْشكِ البينِ أمْ خُنتِ الأمينا[1]

ولم يكتف الشاعر بأسلوب الأمر، ولكنه تحول معها إلى أسلوب أكثر قسوة وشدة متهما إياها بالخيانة وإن جاءت على هيئة استيضاح، بينما لقَّب نفسه بالأمين، والخلاصة من هذا العرض أن الشاعر لم يتوجَّع ولم يتألم من فراق محبوبته، أي أنه لم يدخل في أي صراع داخلي، بعكس الشعراء السابقين الذين قدمنا لهم في هذا المبحث.

الصراع الداخلي في معلقة الحارث بن حلزة

تجسَّد الصراع الداخلي عند الحارث بن حلزة اليشكري من لحظة وقوفه على الأطلال وهو يجترُّ ذكريات الماضي، فإذا عينَاه تمشِّطان تلك المواضع التي اعتاد زيارتها والجلوس فيها بقرب محبوبته، فلعل هنالك بصيص أمل لوجود أسماء حبيبته التي استأذنته من قبل إلى قطع وصال الحب، وطيِّ العشق، والرحيل: [الخفيف]

آذنتنا ببينها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُملّ منه الثواءُ
بعد عهدٍ لنا ببرقةِ شمَّا ء، فأدنى ديارها الخلصاءُ
فالمُحيَّاة فالصِّفاحُ فأعلى ذي فتاقٍ فعاذِبٌ فالوفاءُ
فرياضُ القطا فأودية الشُّر بِبِ، فالشُّعبتانِ فالأبلاءُ[2]

إن الحركة الاستعراضية السينمائية والتي تتقاطع وتتداخل فيها المواضع المتعددة بطريقة فنية، هي أقرب إلى طريقة المزج المتداخل، حيث المواضع (برقة شمَّاء/ الخلصاء/ المحيَّاة/ الصِفاح/ فتاق/ عاذب/ الوفاء/ رياض القطا/ أودية

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص221.
(2) نفسه، ص252.

الشربب/ الشعبتان/ الأبلاء) لم تُجدِ نفعًا في العثور على الحبيبة أسماء أو ما يدل على وجودها، الأمر الذي أدى بالشاعر إلى انهمار دموعه كمدافع الرَّيان: [الخفيف]

لا أرى مَـنْ عَهِـدتُ فيهـا فـأبكي اليـومَ دلْهًـا ومـا يحيـرُ البكـاءُ[1]

ويستمرُّ الشاعر في همِّه، ولا يجدُ سلواه إلّا عند ناقته، كما قال طرفة بن العبد من قبل: [الطويل]

وإني لأمضـي الهـمَّ عنـدَّ احتضـارِه بعوجـاءَ مِرقـالٍ تـروح وتغتـدي[2]

وهنا يقول الشاعر الحارث بن حلِّزة وهو يدفع همومه ليوقف ذلك الصِّراع الداخلي: [الخفيف]

غيـر أني قـدْ أستـعينُ علـى الهـمِّ إذا خـــفَّ بـــالثوِيِّ النِّجـــاءُ
بزفـــوفٍ كأنَّهـــا هِقْلَـــةٌ أُمُّ رِئـــالٍ دَوِيَّـــةٌ ســـقفاءُ[3]

الصراع الداخلي في معلقة الأعشى

عندما يشعر المحب العاشق أن حبيبه سيفارقه لأي سبب كان، فإن هذا الفراق سيتجسد في نفس المحب صراعا داخليا يؤرقه ولا يقوى على دفعه، لأن الأمر ليس بيده بل بيد غيره، كما حدث ذلك عند الأعشى حينما ارتحلت حبيبته هريرة من ديارها إلى بيتها الجديد حيث تزوجت من حسان بن مرثد، وهنا يرسم الشاعر ذلك الصراع الداخلي الذي لا يطيقه ولا يتحمله متمثلًا في مشهد الارتحال: [البسيط]

ودِّعْ هُريـرة أنّ الرَّكـبَ مُرتحِـلُ وهـلْ تُطيـقُ وداعًـا أيهـا الرجـلُ[4]

إن الشاعر مدرك تمامًا أنه لا يستطيع وداع حبيبته، ولكن لا يملك من الأمر شيئًا،

(1) نفسه، ص252.
(2) نفسه، ص61.
(3) نفسه، ص254.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص288.

سوى أن يبيِّت النية لزيارتها ورؤيتها أيًا كانت الظروف، لكنه حين سفرِها وارتحالها لم يذكر إلا صفاتها الجسدية والمعنوية ليخفِّف من معاناته، وفي الوقت نفسه يزيد معاناته ألمًا وتوجُّعًا، فكل جميل كان لدى هريرة سوف يفتقده، فما وصفه لها بتلك الأوصاف الجميلة، إلا ليقول إنه خسر كل ذلك الجمال: [البسيط]

غَـرَّاءُ فرعـاءُ مصـقولٌ عوارِضُـها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوجِلُ[1]

إلى أنْ يقول: [البسيط]

هِركولـــةٌ فُنُـــقٌ دُرْمٌ مرافِقُهـــا كـأنّ أخمصَـها بالشـوْكِ منتعِـلُ[2]

الصراع الداخلي في معلقة النابغة الذبياني

افتتح الشاعر النابغة الذبياني معلقته مناديًا دار ميَّة، وهو في الحقيقة يقصد ميَّة نفسها لا دارها، فلو كان يريد الدار، فالدارُ وما تبقى منها ماثلة أمام ناظره، وهذا النداء يعبِّر في حقيقة الأمر عن حالة نفسية يعيشها الشاعر، تلك الحالة هي صراعه الداخلي: [البسيط]

يـــا دار ميَّـــة بالعليـــاءِ فالسَّـــندِ أقوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأمدِ

وقفـتُ فيهـا أصـيلًا كـي أُسـائِلَها عيَّتْ جوابًا وما بالربعِ من أحدِ[3]

الصراع الداخلي الحقيقي المؤثر على نفسية الشاعر النابغة الذبياني هو ذلك الصراع الناتج عن غضب النعمان عليه، فكل ما قاله الشاعر في معلقته تأتي خلاصته في هذه الأبيات التي تعبِّر عن صراعه النفسي الداخلي، فالشاعر يخاطب الملك النعمان معتذرًا وموضحًا صورة ما نقل له عنه: [البسيط]

مـا إنْ أتيـتُ بشـيءٍ أنـتَ تكرهُـهُ إذن فلا رفعـتْ سـوْطي إليَّ يـدي

(1) نفسه، ص288.

(2) نفسه، ص291.

(3) نفسه، ص308.

إذن فَعَـــاقبَني ربـــي مُعاقبَـــةً ... قرَّتْ بها عينُ مَنْ يأتيكَ بالحسَدِ
هـذا لأبـرأ مِـن قـوْلٍ قُـذِفْتُ بـه ... طـارتْ نوافِـذُه حـرًّا علـى كبـدي
مهـلًا فِـداءٌ لـكَ الأقـوامُ كُلُّهُـم ... ومـا أُثمِّـرُ مـن مـالٍ ومـنْ ولـدِ
لا تَقْـذِفَني بِـرُكْنٍ لا كِفـاءَ لـه ... ولـو تأَثَّفَـك الأعـداءُ بالرَّفـدِ[1]

الصراع الداخلي في معلقة عبيد بن الأبرص

سبق وأن أشرنا إلى أن معلقة عبيد بن الأبرص لم تُبنَ على أسس درامية، فكانت خالية من معظم عناصر البناء الدرامي، فلم تكن مثل سابقاتها من المعلّقات، لكنّ للشاعر حضورًا في الاستهلال في معلقته، حيث ارتسم الصراع الداخلي لديه وهو يشاهد تبدُّل تلك المواضع والمواقع التي يعرفها، مما أثر ذلك في نفسه، وجعله يعيش شيئًا من المعاناة الداخلية النفسية: [مجزوء البسيط]

أقفـرَ مـن أهلِـه ملحـوبُ ... فالقُطّيَّـاتُ فالـذّنوبُ
فـراكِسٌ فثعالبـاتٌ ... فـذاتُ فِـرْقَيْنِ فالقليـبُ
فعـردَةٌ فقفـا حِبَّـرٍ ... لـيس بِهـا مـنهم عريـبُ
أرضٌ توارثَهـا شُـعُوبٌ ... وكُـلُّ مَـنْ حلَّهـا محـروبُ
إمَّـا قتيـلٌ وإمَّـا هالِـكٌ ... والشَّـيْبُ شـينٌ لِمَـنْ يشـيبُ[2]

ارتسم الصراع الداخلي في معظم المعلّقات العشر، بسبب الحالات النفسية التي عاشها أولئك الشعراء، وقد تباينت الأسباب فيما بينهم، وتمثلت تلك الحالات النفسية في مشاعر متباينة عند الشعراء، انقسمت بين الشوق والقلق والخوف، فجاء العشق متقدمًا كل المشاعر والحالات النفسية الأخرى، فمكابدة ألم فقد الحبيب، لا يعدلها شيء.

(1) نفسه، ص320.
(2) نفسه، ص324.

المبحث الثاني
الصراع الدرامي الخارجي

إذا كان الصراع الداخلي يمثل الجانب النفسي للشخصية الإنسانية، فإن الصراع الخارجي يمكن أن يكون ترجمة واقعية صريحة لذلك الجانب النفسي الذي تعيشه الشخصيات الرئيسة في العمل الدرامي، فعلى سبيل المثال إذا كانت هنالك شخصية تشعر بالظلم وتودُّ الانتقام من ظالمها، فإن حالة التفكير في طريقة ووسيلة الانتقام تمثل صراعًا داخليًّا، أما تنفيذ الانتقام بأي وسيلة كانت فقد تمّ نقل الصراع من داخل النفس إلى خارجها فذلك صراع خارجي، ويعتمد على الشخصية الأخرى في كيفية التصدي للمنتقم حتى يبرز ذلك الصراع.

وبمعنى أكثر توضيحًا فإن الصراع الخارجي هو «الصراع الذي يدور خارج الذات الإنسانية، ويتخذ أشكالًا عدَّة، منها الصراع بين شخصيتين، والصراع بين إنسان والقدر، والصراع بين الإنسان والمجتمع، وهنا تعمل الشخصية البطلة على مسألة الإصلاح الاجتماعي ورفع الحيف والظلم الذي يقع على بعض فئاته»[1] ويمكن أن يحدث الصراع بين إنسان وحيوان مفترس، فقد قدمت السينما العالمية الكثير من هذه النوعية من الأفلام، فما أمكن مشاهدته في فيلم «العجوز والبحر» لأرنست هيمنجواي (**Ernest Hemingway**) لهو صراع درامي بامتياز» وهناك ذلك الصراع الدرامي الشهير بين كابتن إيهاب وموبي ديك (**Moby-Dick**) الحوت الأبيض في رواية هيرمان ميلفل (**Herman Melville**)[2].

يلاحظ من خلال التعريف السابق للصراع الخارجي أن الإنسان عنصر رئيس في

(1) عباس، جابر خميس، الصراع في شعر الصعاليك: لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ ج3/ العدد32/ تاريخ الإصدار 1-1- 2019م، ص51.

(2) حمودة، عبدالعزيز، البناء الدرامي: ص100.

الصراع الدرامي، حتى وإن كان ذلك الصراع بين الإنسان والحيوان، أو بين الإنسان والطبيعة، ناهيك عن الصراع بين الإنسان والإنسان، أما ما يحدث من صراع بين حيوان وآخر فذلك الصراع صراع طبيعي ليس له وجود في هذا المبحث لأنه يدخل ضمن نطاق الأفلام التسجيلية «لكن الصراع في موبي ديك (**Moby-Dick**) ليس مجرد صراع بين إنسان وحوت، لأن الحوت في الواقع سرعان ما يكتسب أبعادًا أكبر من ذلك بكثير، ويصبح في نهاية الأمر رمزًا مجسدًا للشر عند بعض الناس»[1]، كما سنرى هذه الرمزية عند النابغة الذبياني في معلقته الاعتذارية للملك النعمان بن المنذر.

في العادة لا يحدث الصراع دون مقدمات أو دون أهداف وغايات، لأن الصراع نتيجة حتمية كرد فعل يحدث عن فعل ما قام به أحدهم، وذلك الفعل يصبح على طرف نقيض من الشخصية الأخرى المضادة أو المعاكسة، ولذا «يجب أن يكون الصراع مرتبطًا بالدوافع، وإرادة التنفيذ، كما أن طبيعته تختلف حتمًا تبعًا لقوتها، وتبعًا للوسائل المتاحة»[2]، وليس هنالك زمن محدد ينتهي فيه الصراع، وقد يطول أمده، كما نشاهد ذلك من خلال أعمال السلسلة التلفزيونية الطويلة جدًّا.

نكمل في هذا المبحث ما بدأناه في المبحث السابق من تقديم صور الصراع الدرامي في المعلّقات العشر، حيث نضع أيدينا على مواطن الصراع الخارجي في كل معلقة، فإذا كنا موقنين بأن «العرب قبل الإسلام بحدود ما وصل إلينا من مصادر لم يبدعوا نصوصًا درامية محددة بالرغم من وجود مادة درامية ومظاهر تمثيلية»[3] إلا أننا في دراستنا هذه حاولنا منذ البداية استخلاص الدراما وعناصرها من خلال المعلّقات العشر، وبما أن الدراما وبشكل موجز تعرف بأنها الصراع فإن وقفتنا ستكون مع الصراع الخارجي كما أسلفنا.

---

(1) نفسه، ص100.

(2) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها: ص225

(3) خياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي: ص58.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة امرئ القيس

استحضر امرؤ القيس في وقوفه على الأطلال الزمن الماضي، فاستحضر عقله قصة غدير دارة جلجل التي تمثل صراعًا خارجيًّا في معلقته، ولعلها تمثل الصراع الأهم والأقوى في هذه المعلّقة، فقد أورد التبريزي تلك الحكاية وجاء فيها أن «امرأ القيس كان عاشقًا لابنة عم له يقال لها عنيزة، وكان يحتال في طلب الغرة من أهلها، فلم يمكنه ذلك حتى كان يوم الغدير وهو يوم دارة جلجل، احتمل الحيُّ فتقدم الرجال وخلَّفوا النساء والعبيد والثقل، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف بعد قومه غُلوة فكمن في غيابة من الأرض حتى مرَّت به النساء وإذا فيهن عنيزة فعدلن إلى الغدير ونزلن، وتحيَّز العبيد عنهن ودخلنَ الغدير فأتاهن امرؤ القيس وهنَّ غوافل فأخذ ثيابهن ثم جمعها وقعد عليها وقال، واللهِ لا أعطي جاريةً منكن ثوبها ولو ظلت في الغدير إلى الليل حتى تخرج كما هي متجرِّدة فتكون هي التي تأخذ ثوبها، فأبينَ عليه حتى ارتفع النهار وخشين أن يقصرن دون المنزل الذي يردنه، فخرجت إحداهن فوضع لها ثوبها في ناحية فأخذته ولبسته، ثم تتابعن على ذلك حتى بقيت عنيزة فناشدته الله أن يضع ثوبها، فقال لها: لا والله لا تمسينه دون أن تخرجي»[1] فخرجت كما أراد.

إن الصراع الحقيقي الخارجي في معلقة امرئ القيس، يكمن بينه وبين الفتيات اللائي نزلن إلى الماء، حيث أخذ ثيابهن وساومهن، حتى يحقق مأربه من تلك المساومة، وقد طال زمن ذلك الصراع حتى خروج آخر فتاة من الماء كما أراد، لأن الشاعر كان مصرًّا على ألا يعطي أي واحدة منهن ثيابها إلّا بعد خروجها إليه متجردة، فهذا صراع خارجي حقيقي واضح الهدف والغاية، ويتبيَّن موضوع ذلك الصراع من قضية المساومة التي ساوم بها امرؤ القيس أولئك الفتيات حتى بلغ الصراع ذروته بينه

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص13.

وبين ابنة عمه التي كانت في الأصل هي هدفه وغايته، فقد كانت آخر من خرج من الماء، وبهذه النهاية ينتصر الشاعر في تحديه، بل ينتصر في صراعه الخارجي العاطفي، ليبدأ بعد النصر بداية أحداث جديدة، فـ «مادامت الدراما تختص بالعلاقات الاجتماعية فإن الصراع الدرامي يكون بهذا صراعًا دراميًّا»[1] حتى وإن كان عاطفيًّا بالدرجة الأولى.

بعد أن نحر امرؤ القيس ناقته للفتيات فأكلن لحمها وشحمها وهو معهن في جو مليء بالمرح والسعادة والسرور، وعندما حان وقت العودة، أمسى الشاعر بلا دابة تحمله، فلا ناقة له ولا جمل ولا حتى فرس يعود به إلى الديار فما كان منه إلا أن دخل خدر عنيزة، والخدر هو الهودج، وهنا يتولَّد صراع جديد: [الطويل]

ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنيْزةٍ فقالتْ لكَ الويلات إنك مُرجلي[2]

يقول التبريزي في معنى هذا البيت إن عنيزة لما حملت امرأ القيس معها على بعيرها وفي هودجها «مال معها في شقها فكرهت أن يعقر البعير»[3]، ونتيجة ذلك حدث صراع جسدي ولفظي، فيبدو أن عنيزة حاولت دفع امرئ القيس عنها قبل أن تقول له (لك الويلاتُ إنك مرجلي) وفي هذا دعاء عليه وهي غاضبة منه، ويبدو لنا من كل هذا أن الفتاة لا تزال غاضبة منه على تصرفه معها عندما كانت وصويحباتها في الغدير: [الطويل]

تقولُ وقدْ مالَ الغبيطُ بنا معًا عقرتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ[4]

ويبدو أن الصراع بين امرئ القيس وعنيزة قد بلغ ذروته من جانبها، حتى استعملت فعل الأمر الصريح (انزل) طالبةً منه القيام بذلك، أي النزول من على

(1) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية – راديو وتلفزيون: ص145.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص17.
(3) نفسه، ص17.
(4) نفسه، ص18.

البعير، لكنه كان هادئ البال فامتصَّ غضبها ووجَّهها كيف تقود بعيرها وتوجهه – أي البعير –، ليخفف ذلك من حدة الصراع بينهما: [الطويل]

فقلتُ لها سيري وأرخي زِمامه ولا تبعديني عن جَنَاكِ المُعَلّلِ[1]

إن الصورة السينمائية في مشهد كهذا بحاجة إلى دقة كبيرة في التنفيذ، إذ إن المكان الذي يوجد فيه البطلان مكان متحرِّك غير ثابت، وقد تصعب السيطرة عليه، فالمكان هودج على ظهر جمل، ولتجسيده لا بدَّ من التصوير الداخلي أي داخل الهودج، لا كما يفعل بعض المخرجين بأن يكتفي بتصوير الهودج من الخارج مع سماعنا للحوار الذي يمكن أن يدور بين البطلين داخل الهودج، وأما البعض الآخر من المخرجين فإنَّ لهم قراءات عميقة جدًّا لمثل هذه المشاهد السينمائية.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة طرفة بن العبد

إن الصراع الخارجي أول ما يتمثل عند طرفة بن العبد في صراعه مع ابن عمه مالك، فكلما أراد الشاعر أن يقترب من ابن عمه ليطالبه بحقه الذي ورثه عن أبيه، ابتعد عنه ابن عمه، وهذا الموقف أخذ يرفع من حدة الصراع بينهما، فلم يكن الصراع خافيًا على أحد من أبناء القبيلة، وقد صوَّر الشاعر هذا الصراع أجمل تصوير: [الطويل]

فمالي أراني وابنَ عميَ مالِكًا متى أدنُ منه ينأَ عني ويبعُدِ
يلومُ وما أدري علامَ يلومُني كما لامني في الحيِّ قُرطُ بنُ أعبدِ
وأيأسني من كُل خيرٍ طلبتُه كأنَّا وضعناه إلى رمسِ مُلْحَدِ
على غيرِ ذنبٍ قلتُه غيرَ أنني نَشَدْتُ فلمْ أُغفِلْ حُمولةَ معبَدِ[2]

إنَّ استعمال طرفة بن العبد الفعل المضارع (أدنُ) الذي يفيد التكرار والاستمرار، لهو استمرار للصراع الخارجي بين الطرفين، وهذا الفعل نفسه يعبِّر عن المواجهة التي وقعت

(1) نفسه، ص19.
(2) نفسه، ص88.

بين طرفة ومالك، مما أدى إلى انسحاب مالك من تلك المواجهة، ويختبئ في البيت ما يفيد التأكيد على تكرار المواجهة بينهما، فقد استعمل الشاعر لذلك أسلوب الشرط المكون من اسم الشرط (متى) الذي يقترن بالزمان، وزمان المواجهة متكرِّرُ الحدوث بين الشاعر وغريمه، فهو يقول: «متى أدنُ منه ينأ عني ويبعد».

يقدم طرفة بن العبد نفسه في الصراع الخارجي بعد أن وصف شخصيته بالقوة والشجاعة والحزم والإقدام «ثم يبدو شديد الثقة بنفسه على الرغم من كل هذا الرفض، إذ يجعلها محور الكون ومعيار الحكم على القيم»[1]: [الطويل]

إذا ابتدر القومُ السِّلاح وجدتني منيعًا إذا بلّتْ قوائِمُه يدي[2]

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة زهير بن أبي سلمى

إن الحرب التي دارت رحاها أربعين عامًا بين قبيلتي عبس وذبيان كفيلة بأن تكون المثال الأقوى للصراع الخارجي الذي يعدَّ أحد أهمِّ عناصر البناء الدرامي، فقد قلنا من قبل إن الصراع يمكن حدوثه بين كتلتين كبيرتين، والكتلتان هنا هاتان القبيلتان المشهورتان، عبس وذبيان.

مثلت الحرب بين هاتين القبيلتين أشد أنواع الصراع الخارجي، فهو صراع طويل الأمد مصحوب بخسائر بشرية ومادية وتعطيل حقيقي للحياة في كافة جوانبها ومرافقها، وما كان لينتهي ذلك الصراع الخارجي لولا تدخُّل رجال الحكمة والعقل والمنطق.

لعل من المناسب أن نسأل أنفسنا من الجانب الفني الدرامي ما الذي جعل تلك الحرب بين عبس وذبيان تطول كل هذه السنين؟ الجواب ببساطة يكمن في الصراع، لأن الصراع تصاعد كثيرًا ثم تفرَّع وتولَّد عنه صراعات أخرى جانبية، والصراع

(1) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص119.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص88.

الآخر يكبر ويعظم ثم يتولد عنه صراع جديد يدور حول محور الصراع الأول، فتكون الصراعات كشبكة العنكبوت متداخلة في بعضها البعض «والصراع الأول يصدر عن إرادة واعية تجاهد في الوصول إلى الهدف»[1] وكذلك الصراعات الأخرى المتوالدة تجاهد في الوصول إلى ذات الهدف.

جاءت معلقة زهير بن أبي سلمى تمتدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان الرجلين اللذين كانا السبب الرئيس في حقن دماء قبيلتيْ عبس وذبيان المتناحرتين، ليس هذا وحسب بل إنها تدور «حول مجموعة أفكار تبدو متصارعة وإن كانت تجمعها وحدة شعورية وفكرية متقاربة، أساسها إعجابه بقضيته وبموقف ممدوحيه»[2] [الطويل]

تداركتما عبْسًا وذبيان بعدما تفانوا ودَقّوا بينهم عِطرَ مَنْشَمِ[3]

إنَّ التدارك الذي أشار إليه الشاعر في بداية البيت السابق حدث بعد وقوع التصادم أي بعد وقوع الصراع في تلك الفترة الزمنية الطويلة، ولكن قبل ذلك كان القوم يبيد بعضهم بعضًا، فاستعمل زهير هذا الفعل الماضي (تفانوا) ليبين للقارئ شدة القتال والتناحر الذي وقع بين القبيلتين، فالفناء يأتي على كل شيء حي ولا يبقي له أثرًا، وهنا يتجسد الصراع الدرامي من واقع حياة القبيلتين، فقد استعمل الشاعر ذلك الفعل وانضوى تحته سيناريو يعبر عن الأحداث الدرامية الدامية التي يتصاعد من خلالها الصراع، ومن استعماله هنا أدرك زهير ضرورة مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين تمكنا برجاحة عقلهما وقوة مالهما من وقف نهر الدم الذي جرى أربعين عامًا «ولم يقف مدح زهير على هرم أو الحارث، بل مدح قومه أيضًا وافتخر

(1) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون: ص70.
(2) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص41.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص112.

بهم، وذكر في شعره غطفان وأخواله من بني مرة»[1].

إنَّ حكاية حصين بن ضمضم التي أشار إليها زهير بن أبي سلمى في معلَّقته بقوله: [الطويل]

لعمري لنِعمَ الحيُّ جرَّ عليهِمُ بما لا يؤاتيهم حُصينُ بنُ ضمضمِ[2]

تحتوي على صراع خارجي قوي متصاعد ومتفاقم، وجاء ذكر هذا الموقف عند أبي الفرج الأصفهاني في سفره (الأغاني) حيث قال: «كان ورد بن حابس العبسي قتل هرم بن ضمضم المري، فتشاجرت عبس وذبيان قبل الصلح، وحلف حصين بن ضمضم ألا يغسل رأسه حتى يقتل وردًا، أو حابسًا أو رجلًا من بني عبس، ثم من بني غالب، ولم يطلع على ذلك أحدًا، وقد حمل الحمالة الحارث بن عوف بن أبي حارثة، وقيل بل أخوه حارثة بن سنان، فأقبل رجل من بني عبس ثم أحد بني مخزوم حتى نزل بحصين بن ضمضم، فقال له الحصين: من أنت أيها الرجل؟ قال: عبسي. قال من أي عبس؟ قال: فلم يزل ينتسب حتى أنتسب إلى بني غالب، فقتله حصين. وبلغ ذلك الحارث بن عوف وهرم بن سنان فاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فركبوا نحو الحارث، فلما بلغه ركوبهم إليه وما قد اشتد عليهم من قتل صاحبهم وأنهم يريدون قتل الحارث، بعث إليهم بمائة من الإبل معها ابنه، وقال للرسول: قل لهم: الإبلُ أحبُّ إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ذلك، فقال لهم الربيع بن زياد: يا قوم إن أخاكم قد أرسل إليكم: الإبل أحب إليكم أم ابني تقتلونه مكان قتيلكم؟ فقالوا نأخذ الإبل، ونصالح قومنا، ونُتمُّ الصلح»[3].

لقد كثف زهير بن أبي سلمى الحكاية التي جاء تفصيلها في الأغاني بقوله: [الطويل]

(1) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص38.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص120.
(3) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني ج10: ص304.

وكانَ طوى كشحًا على مستكِنَّةٍ ... فلا هو أبداها ولمْ يتقدَّمِ
وقالَ سأقضي حاجتي ثم أتقي ... عدوِّي بألفٍ من ورائيَ مُلْجَمِ
فشدَّ ولمْ يُنظِرْ بيوتًا كثيرةً ... لدى حيثُ ألقتْ رحلَها أمُّ قُشْعَمِ
لدى أسدٍ شاكي السلاح مقاذِفٍ ... لهُ لِبَدٌ أظفارُهُ لم تُقلَّمِ
جريءٍ متى يُظلمْ يُعاقبْ بظُلمِهِ ... سريعًا وإلّا يُبْدَ بالظُّلمِ يَظلِمِ[1]

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة لبيد بن ربيعة

لقد تواضع الصراع الخارجي في معلقة لبيد بن ربيعة العامري، وذلك بسبب موضوعاتها المتعددة التي ركزت على الوقوف على الأطلال ووصف الخمر وعلى محبوبته نوار، ثم الحديث عن الكرم والفخر، فقد افتخر فيها الشاعر بقبيلته، كما ضمَّنها حكايات عن الحيوان، ولذلك نجد أن الصراع النفسي أو الصراع الداخلي هو أكثر من الصراع الخارجي فيها، فالموضوعات هي التي تتحكم في ذلك، فلا يمكن أن يأتي الصراع الخارجي دون شخصيات تحركه وتفعله، فعلى سبيل المثال فإن قصة العير والأتان «لو بدلت شخصياتها ووضع الشاعر ومحبوبته (نوار) بدلًا من العير والأتان ورجعنا زمن القصة إلى ما قبل الرحيل فسنجد تمثيلًا واقعيًّا لأحداث هذه القصة»[2] ولتضمَّنتْ صراعًا خارجيًّا حقيقيًّا، لكننا من خلال هذه الدراسة نحكم ونقيِّم بما هو موجود بين أيدينا ولا يمكن أن نطلق العنان لأفكارنا من جانب آخر ونضيف ما لم يقله الشاعر، وكذلك لو كان ذلك الصراع الذي قدمه الشاعر من خلال حكاية البقرة وولدها المفقود حدث مع الشاعر نفسه أو مع أي كائن بشري آخر لكان الصراع أشبه بما قدمناه سابقًا في حكاية «العجوز والبحر» لإرنست هيمنجواي (**Ernest Hemingway**) لكن الشاعر لم يحدِّد شخصيةً معينة

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص121.
(2) حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم: ص58.

أثناء مطاردة البقرة بل أشار إلى مجموعة من الرماة، وهنا صراع درامي متواضع، فالشاعر يقول: [الكامل]

وتسمَّعتْ رِزَّ الأنيس فراَعها ... عن ظهرِ غيبٍ والأنيسُ سَقَامُها
فغدتْ كِلاَ الفرْجينِ تحسِبُ أنهُ ... مَوْلى المخَافةِ خلْفها وأمامُها
حتى إذا يئسَ الرُماةُ وأرسلوا ... غُضْفًا دواجِنَ قافِلًا أعصامُها
فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدَريَّةٌ ... كالسَّمهَرِيةِ حدُّها وتمامُها
لِتَذُودهُنَّ وأيقنَتْ إنْ لمْ تذُدْ ... أنْ قدْ أَحمَّ على الحُتُوفِ حِمامُها
فتقَصَّدَتْ منها كِساب فضُرِّجتْ ... بِدَمٍ وغُودِرَ في المَكرِّ سُخامُها[1]

إن النزعة الدرامية في المعلّقات العشر والتي نحن بصدد دراستها هي نزعة اجتماعية، فالدراما التي نقصدها في هذه الدراسة يكون بطلها كائنًا بشريًّا، أما الحيوان فيمثل فيها جانبًا فرعيًّا، كما سبق وأن قدمنا مبحثًا عن الحيوان في المعلّقات العشر- وذلك في الفصل الثاني ضمن المكملات الدرامية- وأبرزنا دوره فيها، أما في قضية الصراع فإنه يجب أن يكون مبنيًّا على حدث مرسوم ومخطط له من قبل الشاعر، فـ«الحدث بوصفه موقفًا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية هي صانعة الحدث»[2] وأحداث بلا شخصية تتعذر فيها الدراما.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة عنترة بن شداد

إن الصراع الخارجي عند عنترة بن شداد كثير في معلقته، ولعل أشهر مواضع الصراع عنده ما كان مرتبطًا بالقتال، فهو صراع حقيقي، ونزال في ساحة المعركة، فبه تتصاعد الأحداث حتى ذروتها، فالشاعر يسترجع صراعًا بلغ غايته القصوى في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص158.
(2) سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي: ص24.

سيناريو شعري محكم، إذ ينقلنا الشاعر في الصراع إلى عدة مشاهد درامية متصاعدة الأحداث: [الكامل]

هـلّا سـألتِ الخيـل يـا ابنـةَ مالـكٍ ... إنْ كنـتِ جاهلـةً بمـا لـمْ تعلمـي
إذْ لا أزالُ علـى رِحالـةِ سـابحٍ ... نهـدٍ تعـاورُهُ الكُمـاةُ مُكلَّـمِ
طَـوْرًا يُجـرِّدُ للطعـانِ وتـارةً ... يـأوي إلـى حصـدِ القِسِـيِّ عرمْـرمِ
يُخـبركِ مَـنْ شـهِدَ الوقيعـةَ أننـي ... أغشى الـوغى وأعـفُّ عند المغنمِ
ومُـدَجَّجٍ كَـرِهَ الكُمـاةُ نزالـهُ ... لا ممعِـنٍ هربًـا ولا مستسـلمِ
جـادتْ يـداي لـه بعاجـلِ طعنـةٍ ... بمثقَّـفٍ صـدقِ الكُعُـوبِ مُقـوَّمِ
برحيبـة الفـرغين يهـدي جرسُـها ... بالليـلِ معـتسَّ الـذئابِ الضُّـرَّمِ
فشـككتُ بـالرُّمح الأصـمِّ ثيابَـهُ ... لـيس الكـريمُ علـى القنـا بِمُحَـرَّمِ
فتركتُـه جَـزَرَ السِـباعِ يَنُشْـنَهُ ... مـا بـين قُلَّـةِ رأسِـه والمِعصَـمِ
ومسـكٍّ سـابغةٍ هتكـتُ فروجهـا ... بالسيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعلَمِ
رَبِـذٍ يـداهُ بالقِـداحِ إذا شـتا ... هتَّـاكِ غايـاتِ التِجـارِ ملـوَّمِ
لمَّـا رآني قـدْ نزلـتُ أُريـدُهُ ... أبـدى نواجـذه لغيـرِ تبسُّـمِ
فطعَنْتُـه بـالرُّمحِ ثـمَّ علوتُـه ... بِمُهنَّـدٍ صـافي الحديـدةِ مِخْـذَمِ
عهـدي بـه مـدَّ النهـار كأنَّمـا ... خُضِـبَ البنَـان ورأسُـه بـالعظلمِ
بطـلٍ كـأنَّ ثيابـه في سـرْحَةٍ ... يحذى نِعالَ السبتِ ليسَ بتوأمِ[1]

الأبيات السابقة قدمت عنترة في أعنف قوته وأشدها فهي لا تحتاج إلى مزيد من الشرح والتفسير لأن كل بيت مرتبط بما قبله بشكل محكم تمامًا «وهذا الاتجاه يتميز بالوصف والتوازن الحركي بين المتصارعين مما يزيد من حدة الصراع»[2]، فلو

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص199-206.
(2) حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم: ص58.

تخيلنا وجود كاميرا سينمائية فإنها حتما سوف تركز على البطل الشديد عنترة بن شداد وهو يجندل أعداءه في ساحة القتال.

ومن الأبيات التي تؤكد على حدة الصراع الخارجي في معلقة عنترة، جو معركة أخرى إن لم تكن هي ذات المعركة إذ يقول عنترة: [الكامل]

لمّا سمعتُ نِداءَ مُرَّةَ قدْ علا ... وابنيْ ربيعةَ في الغبار الأقتمِ
ومُحلِّمٌ يسعوْنَ تحتَ لوائِهم ... والموتُ تحتَ لواءِ آلِ محلِّمِ
أيقنتُ أنْ سيكونُ عند لقائِهم ... ضرْبٌ يطيرُ عن الفِراخِ الجُثَّمِ
لمَّا رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُم ... يتذامرونَ كررتُ غيرَ مذمَّمِ
يدعون عنترَ والرماحُ كأنها ... أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ
مازلتُ أرميهم بِغُرَّةِ وجههِ ... ولبانِه حتى تسربلَ بالدم
فازورَّ من وقعْ القنا بلبانه ... وشكى إليَّ بعبرةٍ وتحمْحُمِ
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ... ولكان لوْ عَلِمَ الكلامَ مُكلِّمي
والخيلُ تقتحمُ الخَبَارَ عوابسًا ... من بينِ شيظَمةٍ وأجردَ شيظمِ
ولقدْ شفى نفسي وأبرأَ سُقمها ... قيلُ الفوارس ويكَ عنتر أقدِمِ[1]

لقد قدم عنترة بن شداد صورًا واقعية بطريقة أشبه ما تكون بطريقة كتَّاب السيناريو الذي يصفون الأمكنة والحالات وصفًا دقيقًا، حتى تحوِّل الكاميرا السينمائية تلك المفردات إلى صور تبث فيها الحياة، فقد انتهج ابن شداد ذلك النهج الفني، فرسم صور المعركة بكلماته.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة عمرو بن كلثوم

إن حكاية عمرو بن كلثوم مع الملك عمرو بن هند التي انتهت بمقتل عمرو الملك على يد ضيفه في الحكاية المشهورة التي أشارنا إليها في هذه الدراسة غير مرة

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص210-213.

تعبِّر عن صراع خارجي قوي أودى بحياة كتلة سياسية وحربية في شبه الجزيرة العربية انقلبت على إثر ذلك موازين القوى في العصر الجاهلي، حيث أكد عمرو بن كلثوم أن تغلب هي القبيلة الأقوى بعد أن قتل عمرو بن هند «وبهذا سجل عمرو من خلال دفاعه عن شرف أمه دفاعًا عامًّا عن شرف القبيلة، انضوت من خلاله الذات تحت لواء الجماعة»[1]، وقد لاحظنا من خلال أبيات المعلّقة أن الشاعر يستخدم (نا الفاعلين) و(نا المفعولين) بغرض المشاركة وبهدف الافتخار في معظم أبيات المعلّقة.

بدأ الصراع في مجلس الملك عمرو بن هند وبحضوره، وقد اشتعل ذلك الصراع وتأجج بين ممثلي قبيلتيْ بكر وتغلب، ويبدو أن الملك قد مال ناحية قبيلة بكر، وهنا تدخل عمرو بن كلثوم بكل قوة وشجاعة وإقدام: [الوافر]

أبــا هنــدٍ فــلا تعجــلْ علينــا وأنظرْنــا نخبِّــرْكَ اليقينــا[2]

إن مخاطبة الشاعر عمرو بن كلثوم الملك عمرو بن هند بكنيته (أبا هند) وليس بلقبه، تشعر السامع أن الشاعر وقف موقف التحدي أمام سلطان الملك، دون خوف أو وجل، فلم يضع أي اعتبار للملك.

الاستعراض القتالي الذي يقدمه الشاعر عمرو بن كلثوم متعدد الصراعات، وإن كان قد أخذ صورة واحدة هي صورة الحرب والقتال، فهذا الصراع الذي يصوره لنا الشاعر هو صراع درامي يستمد قوته من الواقع، فما الدراما إلا محاكاة للواقع: [الوافر]

كــأنّ ســيوفَنا فينــا وفــيهم مخــاريقٌ بأيــدي لاعبينــا[3]

بعد ذلك الاستعراض الشديد اللهجة الذي قدمه عمرو بن كلثوم يأتي مشهد

(1) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص93.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر: ص224.
(3) نفسه، ص231.

المواجهة والذي يمثل قمة الصراع، فكأن الشاعر أراد أن ينقل الصراع بين قبيلته وقبيلة بكر إلى الملك عمرو بن هند وكأنه هو خصمه، مغيرًا بذلك سير الأحداث بما يمكن تسميته بالانقلاب الدرامي: [الوافر]

بأيِّ مشيئةٍ عمروَ بنَ هندٍ تُطيعُ بنا الوُشاةَ وتزْدرينا
بأيِّ مشيئةٍ عمرو بن هندٍ نكونُ لقيلِكم فيها قَطينا
تهدَّدْنا وأوعِدْنا رويدًا متى كنَّا لأُمِّك مقتوينا
فإنَّ قناتنا يا عمرو أعيتْ على الأعداءِ قبلَك أنْ تلينا[1]

بعدَ اشتداد الصِّراع بين العَمْرين يقوم ابنُ كلثومٍ بتوظيف تقنيَّة الاسترجاع أو ما يسمى بالفلاش باك (flash back) وهي تقنية معتمدة في الفن والأدب تعتمد على استرجاع الأحداث الماضية التي عاشها وقبيلته في حروب شتَّى، من خلال سرد مكثف هدفه إيصال المعلومة المراد إيصالها للمتلقي، وقدْ أفردنا في هذه الدراسة مبحثًا خاصًّا للاسترجاع سيكون في المبحث الرابع من هذا الفصل.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة الحارث بن حلزة

معلقة الحارث بن حلزة اليشكري مليئة بالصراع الخارجي، فهي معلقةُ المواجهة ضد معلقة عمرو بن كلثوم، بل إن المواجهة الحقيقية هي بين القبيلتين اللتين ينتمي إليهما الشاعران المتلاحيان عند الملك عمرو بن هند، لكن الصراع الخارجي الأول الذي تقدمه هذه المعلّقة، هو استعداد قبيلة تغلب للمواجهة الحربية ضد قبيلة بكر، فقد أخذت تغلبُ تستعد ليلًا للقتال، وهناك من سرَّب الخبر ونقل هذا الاستعداد القتالي إلى قبيلة بكر، وهنا قال الحارث: [الخفيف]

وأتانا عن الأراقمِ أنبا ءٌ وخَطْبٌ نُعنى به ونُساءُ

(1) نفسه، ص231.

أنّ إخواننـــا الأراقـــم يغلـــو نَ علينـــا في قـــيلِهِم إحفـــاءُ
يخلطـــون الـــبريء بـــذي الـــذَّ نـــبِ ولا ينفـــع الخلـــيّ الخَـــلاءُ
زعمـوا أنَّ كـلَّ مـن ضـربَ العيـ ـــرَ مُـــوالٍ لنـــا وأنَّـــا الـــولاءُ
أجمَعُـــوا أمـــرهم بليـــلٍ فلمَّـــا أصبحوا أصبحتْ لهـمْ ضوضـاءُ
مـن مُنـادٍ ومـن مُجيـبٍ ومـن تَصـ ـــهالِ خيـــلٍ خِـــلال ذاكَ رُغـــاءُ[1]

لقد رسم البيتان الأخيران من الأبيات السابقة صورة تبيِّن تصاعد الصراع بين الخصوم، فما كان يحاك سرًّا تحت أستار الليل، كشفته شموس النهار، وظهر ما كان خافيًا على الكثير من أبناء بكر «ومن هنا بدا الشكل التقليدي للقصيدة الجاهلية قادرًا على استيعاب التجربة الاجتماعية للقبيلة في صراعها مع الأخرى»[2].

وإن كان الصراع في الموقف السابق الذي ذكره الشاعر موقفًا مسترجعًا، فإن المواجهة بين الشاعرين الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم في حضرة الملك عمرو بن هند وصلت إلى حد الصراع الخارجي، ويظهر التهكم في لغة الحارث مخاطبًا ابن كلثوم: [الخفيف]

أيهـــا النـــاطق المُـــرقّشُ عنَّـــا عنـد عمـرٍو وهـلْ لـذاك بقـاءُ[3]

إنَّ التهكم وحده لا يفيد في الصراع الخارجي، إنما منطق القوة هو الذي يسيطر عادة في الصراع الخارجي، وتكون الغلبة لمن يملك القوة والشجاعة والإقدام والإقناع «كذلك فإن الإرادة الواعية هي التي تخلق الصراع»[4] ولذا ترك الحارث أسلوب التهكم إلى أسلوب التهديد: [الخفيف]

لا تخلْنـــا علـــى غراتِـــك إنَّـــا عنـد عمـرٍو وهـلْ لـذاك بقـاءُ

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص259.
(2) التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1: ص313.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص259.
(4) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون: ص70.

قبل ما اليوم بيَّضَتْ بعيونِ الـ ـناس، فيها تعيُّطٌ وإباءُ
وكان المنون تردي بنا أرْ عَنَ جوْنًا ينجابُ عنهُ العماءُ[1]

ويتصاعد الصراع الخارجي أكثر وأكثر بين الشاعرين، فلا أحد يقف الآن في طريق الحارث بن حلزة، وهو ينشد معلقته «مرتجلًا بعضها ارتجالًا، ومفاخرًا بقومه، وما لهم من المآثر الحميدة»[2] فها هو يوجه خطابه التحذيري المباشر: [الخفيف]

أيما خُطّةٍ أردتُمْ فادُّوُ هَا إلينا تمشي بها الأملاءُ
إنْ نبشتُم ما بينَ مِلحةَ فالصَّا قِبِ فيه الأمواتُ والأحياءُ
أو نقشتُمْ فالنَّقشُ يجشُمُه النَّا سُ وفيه الصَّحاحُ والأبراءُ[3]

ويستمرُّ الحارث في أسلوبه التهديديِّ باستعمال أسلوب الأمر موظِّفًا الأفعال (اتركوا/ اذكروا/ اعلموا) حيثُ يقول: [الخفيف]

فاتركوا الطيخَ والتعدِّي وإمَّا تتعاشوا ففي التعاشي الداءُ
واذكروا حِلْفَ المجازِ وما قُدِّمَ فيه العُهُودُ والكفلاءُ
حذرَ الجورِ والتعدِّي ولنْ ينـ ـقُضَ ما في المهارِقِ الأهواءُ
واعلموا أننا وإياكمُ فيـ ـما اشترطنا يومَ اختلَفْنا سواءُ[4]

ثم يسترجع الحارث بن حلزة صراعًا خارجيًّا داميًا متمثلًا في حكاية الثمانين رجلًا، فقد حكى التبريزي في كتابه (شرح المعلّقات العشر) قائلًا إن: «عمرًا أحد بني سعد بن زيد مناة بن تميم خرج في ثمانين رجلًا من بني تميم غازين، فأغار على ناس من بني تغلب يقال لهم بني رزاح وكانوا ينزلون أرضًا يقال لها نطاع قريبة من اليمن، فقتل فيهم وأخذ أموالًا كثيرة: [الخفيف]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص261.
(2) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب العربي القديم: ص195.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص264.
(4) نفسه، ص269.

وثمـانون مـن بنـي تمـيمٍ بأيديـ ـــهم رمـاحٌ صـدورُهنَّ القضـاءُ
لـم يُخلُّـوا بنـي رزاحٍ ببرقـا ءَ نطـاعٍ لَهـم علـيهمْ دُعـاءُ
تركـوهم ملحَّبـينَ وآبـواْ بِنِهـابٍ يَصُـمُّ منهـا الحُـداءُ[1]

يكمن الصراع في الأبيات السابقة من خلال حكاية الاسترجاع التي سردها الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري، فالحكاية طويلة ويمكن الرجوع إليها من خلال أبيات المعلّقة وغيرها من كتب الأدب، فقد كانت الغاية منها الإشارة إلى مكمن الصراع الخارجي فيها.

وبعد أن يقص الشاعر حكاية الصراع في الأبيات الآنفة الذكر، يعود مرة أخرى ليكمل صراعه اللفظي ضد عمرو بن كلثوم وأمام الملك عمرو بن هند، إذ يحاول استمالة الثاني ناحيته ليفوز الحارثُ بالحكم ضد عمر بن كلثوم وقبيلة تغلب على وجه العموم: [الخفيف]

أيهـا الشـانئ المُبلِّـغ عنَّـا عنـدَ عمـرٍو وهـلْ لـذاك انتهـاءُ
إنَّ عمـرًا لنـا لديـه خِـلالٌ غيـر شـكٍّ في كُلِّهِـنَّ الـبلاءُ
ملـكٌ مقسِـطٌ وأكمـلُ مَـنْ يمـ ـشـي ودون مـا لديـهِ الثنـاءُ[2]

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة الأعشى

معلقة الأعشى التي تعد واحدة من عيون الشعر العربي، قد احتوت على «مقدمة غزلية فيها وصف رائع لهريرة، ثم وصف للهو ومجلس الخمرة، ثم كلام على السفر وما شاهد فيه الشاعر من برق ومطر، ثم تهديد لابن عمه يزيد بن مسهر الشيباني وفيها الكثير من الفخر»[3] ولكنها لا تضمُّ بين دفتيها الكثير من الصراع الخارجي، بل اقتصر هذا النوع

(1) نفسه، ص274.
(2) نفسه، ص279.
(3) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب العربي القديم: ص246

من الصراع على العلاقة الملتهبة بين الشاعر الأعشى وابن عمه يزيد بن مسهر.

إن عدم التوافق بين الأعشى وابن عمه الملقب بأبي ثبيت ولَّد صراعًا خارجيًّا بينهما، ويؤكد ذلك قول الشاعر: [البسيط]

أبلِغْ يزيدَ بني شيبانَ مألُكةً ... أبا ثبيتٍ أما تنفكّ تأتكِلُ[1]

يبدو أن الصراع اللفظي وهو صراع درامي «يؤدي إلى تغيير في شخصيات الحدث»[2] قد اشتد بين الشاعر وغريمه، فوجَّه الأعشى لأبي ثبيت يقول له: [البسيط]

ألستَ منتهيًا عن نحتِ أثلتِنا ... ولستَ ضائِرَها ما أطّتِ الإبلُ[3]

وقبل أنْ يصعِّد الأعشى الصِّراع يقول محذِّرًا: [البسيط]

لا أعرِفنَّكَ إنْ جدَّتْ عداوتُنا ... والتمِسِ النصرَ منكُم عوض تُحتَمَلُ[4]

افتخر الأعشى بقومه ليعمِّقَ تهديده ليزيد بني شيبان وبثِّ الرُّعب في قلبه، وهو بذلك يستمرُّ في تصعيد الصِّراع اللَّفظي: [البسيط]

تُلزِمُ أرماحَ ذي الجدَّين سوْرتنا ... عند اللقاءِ فتُرديهم وتعتزلُ
لا تقعُدنَّ وقدْ أكلَّتها حطبًا ... تعوذُ من شرِّها يومًا وتبتهلُ
سائِلْ بني أسدٍ عنَّا فقد علِموا ... أنْ سوفَ يأتيكَ من أنبائِنا شَكَلُ
واسألْ قُشيرًا وعبدَ الله كُلَّهم ... واسألْ ربيعةَ عنَّا كيفَ نفتعلُ
إنَّا نقاتلهُم حتى نقتِّلَهم ... عند اللقاء وإنْ جاروا وإنْ جَهِلوا[5]

إن في الأبيات السابقة مجموعة من الصراعات الدرامية الخارجية أشار إليها الشاعر إشارات عابرة دون أن يجسدها، لكن الدراما التلفزيونية والسينمائية قادرة

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص301.
(2) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون، ص66.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص302.
(4) نفسه، ص302.
(5) نفسه، ص304.

على تجسيد كل ذلك الصراع، مستلهمة صوره وأحداثه وبناءه الدرامي من الأبيات السابقة بعد إعداد النص الفني السينمائي أو التلفزيوني لذلك، فالشاعر قد أسس تأسيسًا دراميًّا للمَشَاهد التي يمكن نقلها إلى الشاشة حيث يتجسد الصراع في تلك المشاهد بكل وضوح.

الصراع الدرامي الخارجي في معلقة النابغة الذبياني

عند تناولنا الصراع الداخلي في معلقة النابغة الذبياني، وجدنا أن هذا الشاعر تأزَّم نفسيًّا بشكل كبير بعدما انفرط عقد الصداقة التي كانت بينه وبين الملك النعمان بن المنذر، بل وقد أصبح أحد المطلوبين، بعدما كان أحد المقربين والمجالسين للملك مجلسه وطعامه، بسبب وشاية مغرضة أَدَّتْ إلى بتر ما كان موصولًا من الوداد بينهما، وحاول الشاعر ترميم العلاقة وإعادتها إلى سابق عهدها فكانت معلقته الاعتذارية هذه حامت حول ذلك، مما وَلَّد لدى الشاعر صراعًا داخليًّا، وقد كان هذا الصراع الداخلي بمثابة الحاجز المانع من حدوث أي صراع خارجي.

إن الصراع الخارجي الذي رسمه النابغة الذبياني في معلقته هو صراع رمزي يعبر عن علاقته بالملك وكيف أن الحساد أفسدوا تلك العلاقة، فقد حاولوا الإطاحة به، وقد فعلوا، وعبر الشاعر عن ذلك بتوظيف الحيوان في صورة مشهدية درامية «فقد شبه النابغة ناقته بالثور ولكنه لم يكتف بذلك، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمز الحياة البادية التي لا مفر فيها من التزود بكل وسائل الدفاع عن النفس»[1] وهو في ذلك يعبر عن نفسه: [البسيط]

كأنّ رحلي وقد زالَ النهارُ بنا ... بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحَدِ
من وحشِ وجرةَ موشيٍ أكارِعُهُ ... طاوي المصيرِ كسيفَ الصيقَلِ الفردِ
سرَتْ عليهِ من الجوزاءِ ساريةٌ ... تُزجي الشمالُ عليه جامِدَ البرَدِ

(1) العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية: ص231.

فارتاع من صوتِ كلّابٍ فباتَ لهُ طوْعَ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ
فبثَّهُنَّ عليه واستمرَّ به صُمْعُ الكُعُوبِ بريئاتٌ من الحَرَدِ[1]

ويستمرُّ الشاعر النابغة الذبياني في رسم صورة الصراع تلك بين الثور والكلاب، لتعميق الجانبِ الرمزي الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي: [البسيط]

فهابَ ضُمرانُ من حيثُ يوزعُه طعنَ المعارك عند المُحجرِ النَّجُدِ
شكَّ الفريصةَ بالمدريِّ فأنفذها شكَّ المُبيْطِرِ إذْ يشفى من العَضدِ
لمَّا رأى واشِقٌ إقعاص صاحبِه ولا سبيل إلى عقل ولا قَوَدِ
قالتْ له النفسُ إني لا أرى طمعًا وإنَّ مولاك لمْ يسلَمْ ولَمْ يصِدِ[2]

إنَّ الصورة الرمزية التي قدمها النابغة الذبياني لا تفِ بالغرض الدرامي الذي نقصده من هذه الدراسة، فقد جاء ذلك التصوير كما أسلفنا من قبل بصورة وثائقية أو تسجيلية، ولكن يستفاد منه عند إعادة كتابة مضمون الحكاية إلى سيناريو تلفزيوني أو سينمائي، بل وحتى مسرحي ولكن هذه المرة سيكون خاليًا من الرمزية، فالدراما الاجتماعية هي دراما واقعية تبحث في أحداث الحياة اليومية بكل تفاصيلها حتى وإن أراد الشاعر التعبير عما لحقه جرَّاء ذلك.

الصراع الخارجي في معلقة عبيد بن الأبرص

في هذه الدراسة حاولنا كثيرًا تلمس الجوانب الدرامية في معلقة عبيد بن الأبرص، ولكن لم تتوفر فيها عناصر البناء الدرامي التي توفَّرتْ في غيرها من المعلّقات بنسب متفاوتة، فشاعرية هذا الشاعر قال عنها حنَّا الفاخوري في كتابه (الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب العربي القديم): «هي قلب غني بالعاطفة والحيوية، وهي

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص313.
(2) نفسه، ص314.

نفس كبيرة حافلة بالآمال، والذي يروقنا في شعره تلك النغمة اللينة الصادقة»[1] وهذا ما نلمسه في هذه المعلّقة، وقد ذكرنا من قبل في عدة مباحث من هذه الدراسة أن معلقة عبيد بن الأبرص لا تنتمي إلى المعلّقات الدرامية ولا أشباهها، لخلوها من معظم عناصر البناء الدرامي، ولم يوجد بها الصراع الذي ننشده في دراستنا ولا سيما في هذا المبحث وهو صراع درامي اجتماعي حتى وإن حاول عبيد أن يشعرنا أن ثمة صراعًا في المعلّقة عندما قال: [مجزوء البسيط]

وبُـدِّلَتْ مـن أهلِهـا وُحوشًـا ... وغيَّـرتْ حالَهـا الخُطـوبُ
أرضٌ توارثَهـا شـعوبٌ ... وكـلُّ مَـنْ حلَّهـا محـروبُ
إمَّـا قتيـلٌ وإمَّـا هالِـكٌ ... والشَّـيبُ شـيْنٌ لِمَـنْ يشـيبُ[2]

لا تتوفر في الأبيات السابقة مقوِّمات الصراع التي يحققها شخصان أو كتلتان، إنما تلك الإشارة هي إشارة عابرة ترسم صورة المكان الموحش الذي حل فيه الموت بسبب هجران أهله له، فالدراما تقوم على أسس واضحة، سواء كانت وُجدت تلك الدراما في الشعر أو النثر «فالكاتب الدرامي لا يخلق أعماله من لا شيء، بل الواقع أن الرواية تُخلق من مواد معروفة له تمامًا»[3].

لقد كانت صور الحرب والقتال وما ينجم عنها هي أقوى صور الصراع الدرامي الخارجي، فهذا الصراع هو الذي يعطي الدراما قوة وصلابة وإثارة وتشويقًا، فدونه تصبح الدراما مجرَّد صور متحركة لا تنفذُ إلى قلب المتلقي، ولا تلامس مشاعره.

***

(1) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب العربي القديم: ص243.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص324.
(3) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون: ص148.

المبحث الثالث
الدراما الظاهرة والمخبوءة في المعلّقات

حينما يرد مصطلح الدراما في أي مكان يتبادر إلى الذهن مباشرة أن ثمة صراعًا سيبرز من خلال ذلك العمل، سواء كان أدبيًّا أو فنيًّا، وستكون الأحداث بشخصياتها ومواقفها ظاهرة واضحة، لأن الهدف الأساسي من ظهورها هو إيصالها إلى المتلقي بما تحمله من أفكار ومعلومات، فتلك الدراما هي دراما ظاهرة بكل معاني الظهور، حيث تبرز معظم عناصر البناء الدرامي، وقد استعرضنا في المباحث السابقة من هذه الدراسة أهم عناصر البناء الدرامي كالشخصيات، والحوار الدرامي، ومكملات الشخصية الدرامية كالحيوان والسلاح والأطلال، وفي المبحثين السابقين قدَّمنا أهمَّ عناصر البناء الدرامي وهو الصراع الدرامي بشقيه الداخلي والخارجي، حيث تجلت الدراما الظاهرة من خلال القصص الدرامية والصور البصرية، وهي تحتوي في ذات الوقت على الأفكار الدرامية.

وفي النصوص السردية كالروايات والقصص والمسرحيات تكون الدراما ظاهرة بشخوصها وأحداثها وصراعاتها ومعظم عناصر بنائها، وكذلك في الأعمال السينمائية والتلفزيونية يكون للدراما حضورها القوي، لأن الدراما تقوم في الأصل على الصراع، والصراع بشتى أنواعه يكون ظاهرًا بينًا، فتفاعل الشخصيات فيما بينها من أجل تحقيق هدف ما، يولد تلك الدراما ولا سيما السينمائية منها والتلفزيونية التي عادة ما ينتظرها المتلقي العاشق لهذا الفن.

هنالك نوع من الدراما لم يطرق كثيرًا من قبل الدارسين والنقاد، إلا أن بعض الدراسات قد ذكرته، مثل دراسة (البناء الدرامي في الشعر العربي القديم) لعماد حسيب، وما أشير إليه هنا هو الدراما المخبوءة، وسنحاول في هذا المبحث الكشف عن هذا النوع من الدراما في المعلّقات العشر، وليست وظيفتنا في هذا المبحث أن

نقوم بتحويل المواقف الدرامية المخبوءة إلى دراما ظاهرة، بإعادة كتابتها، إذ إن الإشارة وحدها تكفي.

قد يظن القارئ أن المقصود بمصطلح (الدراما المخبوءة) هو الاسترجاع أو ما يعرف بالفلاش باك (FLASH BACK) فهذا العنصر – الاسترجاع- هو أكثر العناصر الدرامية احتواء على الدراما المخبوءة، لكنه ليس كل شيء، فيمكن العثور على إشارات في بعض المفردات التي تنطوي على ذلك النوع من الدراما، بل وحتى الاسترجاع ذاته وإن كان مخبوءًا سيصبح بعد وقت طويل أو قصير ظاهرًا بيِّنًا.

إن الدراما المخبوءة يمكن الإشارة إليها بفعل أو مصدر، أو صورة ناقصة وغير مكتملة في البيت الشعري، وعند إعمال الخيال لإكمالها تتضح هنالك تلك الدراما التي نفتِّش عنها «فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه»[1]، فدون الخيال لا نستطيع الوصول إلى تلك الدراما المخبوءة التي ننشدها.

تجلت الدراما المخبوءة في مجموعة من المعلّقات، وهي تحتوي على عدد من عناصر البناء الدرامي، إذ ستكون بعض هذه العناصر بارزة في الدراما الظاهرة وسنحاول استخلاص الدراما المخبوءة من بعض تلك المعلّقات، كما أننا سنشير إلى هذا النوع من الدراما في المبحث القادم الذي يعنى بالاسترجاع.

من أمثلة الدراما المخبوءة التي يمكن الإشارة إليها في معلقة طرفة بن العبد قوله: [الطويل]

كأنّ حُدوجَ المالكيةِ غدوةً ... خلايا سفينٍ بالنَّواصفِ منْ دَدِ
عَدَوْليةٌ أو من سفينِ ابنِ يامِنٍ ... يجورُ بها المـلّاحُ طوْرًا ويهتدي[2]

(1) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص18

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص56.

الصورة التي ساقها طرفة بن العبد في البيتين السابقين، صورة لدراما مخبوءة، جاء بها الشاعر على سبيل المثال أو التشبيه أو المقارنة بين الناقة أو سفينة البر، وبين سفينة البحر، لكن المقارنة في الصورة التي قدمها طرفة يكمن فيها صراع بين الإنسان والطبيعة، وقد سبق وأن أشرنا إلى هذا النوع من الصراعات، إذ إن البطل في المشهد السابق هو ابن يامن الذي أخذ يصارع الموج بكل ما أوتي من قوة، ففي قول الشاعر (يجور) أراد بذلك «يميل ويهتدي ويمضي للقصد»[1] فالخيال الذي نوظفه لإكمال تلك الصورة الدرامية هو أن ابن يامن يتعرض لعاصفة هوجاء، جعلتْ سفينته تتلاطم، فالموج الذي يمثل الطرف الآخر من الصراع يقذفها عاليًا، وكل من فيها يرجون السلامة، ولكنهم واثقون من مهارة هذا البحار، لأنه يمثل لهم البطل الدرامي.

ثم يكملُ طرفة بن العبد صورة ذلك الصِّراع بين الإنسان والطبيعة فيقول: [الطويل]

يَشُقَّ حُبابَ الماءِ حيزومُها بها كما قَسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليدِ[2]

ولم يأتِ الشاعر طرفة بن العبد على ذكر ابن يامن إلا من خلال خبرة هذا البحار الذي يستطيع السيطرة على تلك الخلية وهي السفينة الضخمة، متجاوزًا بها الموج العاتي، ولم يفصِّل الشاعر هذا المثال الذي ساقه من خلال معلقته وإنما أشار إليه إشارة سريعة جدًّا، ولكن كانت الدراما تختبئ في معاني البيت، وإذا ما تم تجسيد هذا المشهد سينمائيًّا فستكون فيه صورة إبداعية إخراجية، حيث تتعالى الأمواج ويحدث الهرج والمرج، والقبطان يحاول السيطرة على السفينة بكل ما أوتي من خبرة، كما حدث ذلك في فيلم تيتانك (Titanic) للمخرج جيمس كاميرون (James Cameron).

(1) نفسه، ص56.

(2) نفسه، ص57.

إن المثال الذي ساقه طرفة بن العبد لا يمُتُّ إلى موضوع معلقته بصلة، لكنه مثلما قلنا تشبيه لا أكثر أو مقارنة بين سفينة البر وسفينة البحر.

كذلك يمكن الإشارة إلى الدراما المخبوءة عند لبيد بن ربيعة العامري في قوله: [الكامل]

بلْ ما تَذَكَّرُ من نوارَ وقدْ نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمامُها[1]

يشير الفعل المضارع (تذكَّرُ) في البيت السابق إلى وجود دراما مخبوءة غير محددة، ففي هذا التذكر الذي عبر عنه الشاعر ليس استرجاعًا دراميًّا، إنما الاسترجاع يكون لحدث محدد بعينه، فالاسترجاع يكشف غموض أمر ما، إنما التذكر الذي يشير إليه لبيد في البيت السابق، فهو تذكر مطلق، ترك المجال لأخيلة القراء والكتَّاب يصنعون منه ما يشاؤون من الذكريات المرتبطة بلبيد وحبيبته نوار، شريطة أن تكون نوار البطل الرديف في ذلك التذكُّر، إذ يجب أن يكون لها حضور قوي.

أما أسماء حبيبة الحارث بن حلزة اليشكري فقد طلبت منه الفراق، وطالما أن الشاعر لم يبين في معلقته الأسباب من وراء طلب حبيبته ذلك، فيكون خلف ذلك الطلب دراما مخبوءة تسمح للخيال أن يشتعل في تصوُّراته، لا سيما أن حبيبة الشاعر لم تختفِ بشكل مباغت لكنها أعلمت الشاعر بنيتها الفراق، فلعل الحارث أراد أن يحفظ ذلك السر أو أنه أراد أن يكون هنالك مزيد من الإثارة، يقول الحارث بن حلزة اليشكري: [الخفيف]

آذنتنا ببينها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُملّ منه الثواءُ[2]

من خلال النماذج السابقة للدراما المخبوءة لا بد من الإشارة إلى أن تلك الدراما يمكن أن تكون مخبوءة في مفردة ما يصنعها كاتب محترف من السياق العام

(1) نفسه، ص139.

(2) نفسه، ص251.

للأحداث، بل من الأبيات الشعرية التي وُجِدت فيها تلك المفردة، إذ إن للخيال دورًا كبيرًا ومحوريًّا في تجسيد تلك الأحداث المخبوءة، فهي ليست مفتعلة ولا مصنوعة، لكن تعذَّر إظهارها من خلال الشعر، لأن الشعر تحكمه ضوابط، فلا يمكن أن تتضمن القصيدة كل الشخصيات ولا كل الأحداث.

وسنتناول في هذا المبحث الذي يحمل عنوان الدراما الظاهرة والدراما في المخبوءة في المعلّقات العشر، ثلاثة عناصر أخرى من عناصر البناء الدرامي، ونحاول في ذات الوقت اكتشاف الدراما المخبوءة فيها لأن الدراما الظاهرة ليست بحاجة إلى إشارات كبيرة، وهذه العناصر هي:

أ. الحبكة الدرامية.

ب. الزمان.

ج. المكان.

أ. الحبكة الدرامية

إنَّ الحديث عن الحبكة الدرامية يمكن أن يطول أكثر مما نتوقعه، إذ إن الحبكة تشكلها عدة موضوعات، منها الشخصيات والأحداث والعقدة والتأزم، ونحاول قدر الإمكان الإمساك بزمام الأمور في هذا الموضوع بما لا يخل في تقديم المعلومة اللازمة والضرورية، وبطبيعة الحال فنحن لا نريد الدخول في الاختلافات حول تعريف الحبكة، وإن كنا سنقدم بعض التعريفات لها، لأننا نود الولوج إلى الحبكة في المعلّقات العشر مباشرة حتى نتبين موقعها، فلقد «اعتبر (أرسطو) الحبكة mythos) –أو العقدة كما تترجم أحيانًا– أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا»[1] لما للحبكة من أهمية في سرد الأحداث وتقديم الشخصيات الدرامية، واستطرد (أرسطو) كثيرًا في الحديث عن الحبكة، فهو يرى أن الحبكة لا تأتي من تلقاء نفسها،

(1) أرسطو، فن الشعر: ص103.

ولا تُوجِد نفسها بنفسها، ولا تظهر بشكل اعتباطي، فقد قال: «الحبكة مصنوعة – بالضرورة – مما تفعله الشخصيات، وما تفكر فيه، وما تشعر به، وعلى هذا، يمكن القول بأن مادة (الحبكة) هي (الشخصية)، ومادة (الشخصية) هو الفكر في عامة وجوهه»[1] وبهذا التعريف نستطيع القول إن الحبكة أصبحت معروفة وواضحة، ولكن هنالك المزيد من التعريفات.

ويرى عدلي سيد محمد رضا صاحب كتاب(البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون) أن: «الحبكة هي بناء الأحداث التي تكوِّن الحدث الدرامي الأساسي للرواية، أي أن الحبكة هي عرض الصراع، والهدف الأساسي الذي يجب وضعه في الاعتبار عند تصميم الحبكة، هو بيان كيف أثرت حادثة في أخرى، ولماذا يتصرف الأبطال على هذا النحو»[2]، فمن خلا ل هذا التعريف الذي يؤكد على تداخل حادثتين تؤثر إحداهما في الأخرى، فإحداهما ستنطوي على دراما مخبوءة، إذ إن الكتابة الدرامية تقدم واجهة واحدة للحدث الدرامي، هذه الواجهة تمثل إحدى الحادثتين، أما الحادثة الأخرى فيكون حدثها مخبوءًا يمكن العودة إليه بعد أن يتحرك الزمن، وقد لا يلتفت إليها الكاتب الدرامي في حينه، بل يظل حدثها مخبوءًا، كما يحدث ذلك في الشعر أحيانًا.

أما من خلال التعريف السابق لأرسطو فإننا نرى أنه لم يتعرض للصراع أبدًا، ولم يذكره، على الرغم من أهميته الكبيرة، بعكس عدلي سيد محمد رضا، فقد ذكر الصراع وأشار إلى الأبطال، وهو يعني الشخصيات، باعتبار الشخصيات هي من يحمل الصراع ويدفع بالحدث إلى الأمام.

ومع ذلك لا نجد مانعًا من الوقوف عند تعريف ثالث للحبكة، لا سيما أن تلك التعريفات متقاربة الأفكار فيما بينها، وبشكل أدق فالأفكار يكمِّل بعضها بعضًا، فقد

(1) نفسه، ص103.

(2) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص60.

ذهبت سامية أحمد علي في كتابها (أسس الدراما الإذاعية – راديو وتلفزيون) إلى أن «الحبكة عبارة عن ترتيب أحداث العمل الدرامي في تسلسل ومنطقية وعرض الصراع للوصول إلى الحدث الدرامي الأساسي بهدف إثارة عواطف الجمهور»[1]، وهنا تؤكد سامية أحمد علي على ضرورة ترتيب أحداث العمل الدرامي مما يؤدي إلى تقوية البناء الدرامي وجعله أكثر تماسكًا.

والحبكة نفسها تنقسم إلى قسمين: الحبكة المفككة، والحبكة المتماسكة «أما من حيث موضوعها فتنقسم الحبكة إلى نوعين هما: الحبكة البسيطة، والحبكة المركبة»[2] والتعريف الأخير أضاف إلى التعريفين الأولين إلى أن الحبكة ترتب الأحداث وتسلسلها وتعرض الصراع بشكل منطقي، وفي ذلك إضافات للتعريفين السابقين، ولهذا لا نريد الخوض في تعريفات أكثر في هذا الموضوع، حتى لا يتشتت ذهن القارئ، ولكن ما ينبغي معرفته والتأكد منه أن التعريفات ليست قوانين ثابتة، إنما هي مجموعة من التراكيب تحاول الوصول إلى معلومة ذات أبعاد واضحة قدر الإمكان، وتلك التراكيب تختلف صياغة بعضها عن بعض، فيشوب بعضها زيادة وأخرى شيء من النقصان «وإذا أردنا أن نصف أي عمل درامي بأنه متقن الحبكة، فإن ذلك يعني أنه ماهر في التلاعب بالمفاجآت والتوقعات»[3]، ولذلك فإن الحبكة تصنع عناصر الإثارة والتشويق، وهذان العنصران من أهم العناصر التي تؤدي إلى جذب المتلقي ولا تجعله يتشتت ذهنيًّا عما يتابعه من الأعمال الفنية أو الأدبية.

إنَّ السؤال الأهم الذي نطرحه على أنفسنا، هل تحتوي المعلّقات العشر على حبكة درامية؟

(1) علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية-إذاعة وتلفزيون: ص149.

(2) الطائي، حسن دخيل عبَّاس، الحبكة: كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، موقع إلكتروني.

(3) المصري، عز الدين، الدراما التلفزيونية – مقوماتها وضوابطها: ص157.

قبل الإجابة على هذا السؤال يجب علينا ألا ننسى أننا نتعامل مع نصوص شعرية من العصر الجاهلي، أي أنها قصائد عمودية ذات موضوعات تتشابه أحيانًا، وتختلف أحيانًا أخرى، وقد احتوت بعضها على شيء من عناصر البناء الدرامي، وقد أوضحنا ذلك، فتوقفنا عندها، وكان آخر وقوفنا عند الصراع، الموضوع الرئيس لهذا الفصل، ورأينا أن الصراع بشقيه الداخلي والخارجي كان له حضور جيد في بعض المعلّقات، وتَواضَعَ حضوره في بعضها، وخلا تمامًا من معلقات أخرى، والأمر سيكون نفسه على وجه التقريب بالنسبة للحبكة الدرامية، وعلى ذلك لا بد أن نكون على مقربة من المعلّقات حتى نتبين الحبكة الدرامية فيها من عدمها، ومن الإشارة بمكان أن عدم وجود حبكة في معلقة ما لا يعني بالضرورة خلوها من النزعة الدرامية.

الحبكة الدرامية في معلقة امرئ القيس

توجد في معلقة امرئ القيس عدد من الحبكات الدرامية البسيطة، تأتي في بدايتها حكاية دارة جلجل التي قمنا بسردها في مبحث الصراع الخارجي، وعرفنا ما دار في تلك الحكاية من أحداث وصراع، فأول حبكة فيها عندما أخذ امرؤ القيس ملابس الفتيات اللائي نزلن إلى الغدير، فذلك الموقف ليس أكثر من كونه حدثًا دراميًّا قابلًا للتنامي ليصبح حكاية فيما بعد، ولكنه يخلو من الحبكة، لأن «الحبكة سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج»[1] والحبكة الحقيقية في ذلك الموقف تكمن في السبب الذي أدى بهذا الشاعر إلى القيام بذلك، فإذا كانت الحبكة هي البحث عن السبب الذي يزيد الأمر اشتعالًا، على غرار المثال الذي ضربه ا. م. فورستر (M. A Forster) في كتابه (أركان القصة) «مات الملك، ثم ماتت الملكة بعد

(1) فورستر، أركان القصة: ص105.

ذلك»[1] فإن فورستر يقول إن هذه حكاية، أجل مجرد حكاية، ولكنه لم يتوقف عند ذلك، بل ذهب إلى أبعد مما قدم، لأنه يعقب بعد ذلك بقوله: «أما مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنًا عليه فهذه حبكة»[2] فالسبب الذي أدى إلى موت الملكة تكمن فيه الحبكة، على الرغم من أن النتيجة واحدة، لكن سبقها ترتيب للأحداث، وإبراز للسبب، وكذلك الحال عند امرئ القيس، فأخذه ملابس الفتيات عبارة عن بذرة حكاية، وبناء الأحداث عليها هو بناء الحبكة الدرامية والتسلسل الدرامي حتى الوصول إلى الغاية التي كان الشاعر بيَّت النية بشأنها، وهي الاختلاء بعنيزة داخل الخدر، فقد جعل حبكته متماسكة، فلو تأملنا الأبيات الشعرية من جديد التي سردها الشاعر لتبينا ذلك، فامرؤ القيس يقول: [الطويل]

ألا رُبَّ يومٍ لكَ مِنهُنَّ صالحٍ ... ولا سيما يومٌ بدارةِ جُلجلِ
ويومَ عقرتُ للعَذَارى مَطيَّتي ... فيا عَجَبًا من رحْلِها المُتحمِّلِ
فظلَّ العَذارى يرتمين بلحمِها ... وشحْمٍ كهدَّابِ الدَّمقس المُفتَّلِ
ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنيزةٍ ... فقالتْ لكَ الويلات إنكَ مُرجلي
تقولُ وقدْ مالَ الغبيطُ بنا معًا ... عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها سيري وأرخي زِمامه ... ولا تُبعديني عن جَناكِ المُعلَّلِ
فمثلُكِ حُبلى قدْ طرقتُ ومُرضِعٍ ... فألهيتها عن ذي تمائِمِ مُحْوِلِ
إذا ما بكى من خَلْفِها انصرَفتْ له ... بشِقٍ وتحتي شِقُّها لمْ يُحوَّلِ[3]

إن الأمر الذي يحسب لامرئ القيس دراميًّا أنه يحدد المواقع التي تدور فيها أحداث حكاياته الدرامية، فهذه المرة اختار كثيب الرمل، لكي يجدِّد الصورة البصرية للأحداث حتى يظل خيال المتلقي متقدًا وفي حالة من النشاط والتجدد، لأن تكرار

(1) نفسه، ص105.
(2) نفسه، ص105.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص19.

صورة المكان تؤدي إلى السآمة والملل، ويوضح هذا البيت من المعلّقة أن عنيزة قد استاءت من تصرُّف امرئ القيس معها ومع الفتيات اللاتي كُنَّ في غدير دارة جلجل، فيبدو أنها قررت الإعراض عنه، وهذا الموقف هو تكملة لذات الحبكة الدرامية، بل هو من نتائجها، حتى تظل هذه الحبكة في المستوى ذاته من البناء والتماسك، وقد كان هنالك ما بين الحبكتين دراما مخبوءة لم يتطرق لها الشاعر، ولكن يمكن تخيلها بطريقة تفسير ما بين السطور لا سيما عندما قال الشاعر: [الطويل]

ويومًا على ظهرِ الكثيب تعذّرتْ عليَّ وآلتْ حلفةً لم تحلّلِ[1]

ولا شك في أن هذا التعذر الذي أشار إليه الشاعر، كان قبله صراع داخلي نفسي عند فاطمة، بسبب سوء تصرف الشاعر معها وصاحباتها ولكن الشاعر لم يظهره ولم يشر إليه، أما الخيال الخصب فيمكن أن يقود إلى أبعد من ذلك، ولا سيما عند كاتب السيناريو الذي يطوِّع هذه الحادثة إلى نص مرئي تلفزيوني أو سينمائي، فيولد من هذه الدراما المخبوءة أحداثًا لها صلة بما حدث عند الغدير، ولها تكملة لما بعدها من الأحداث، حتى يصل بالشاعر إلى التودد، فيقول: [الطويل]

أفاطِمَ مهلًا بعض هذا التدلّل وإنْ كُنتِ قدْ أزمعتِ صرمي فأجملي
وإنْ تكُ قدْ ساءتْكِ مني خليقةٌ فسُلِّي ثيابي من ثيابِك تنسُلِ
أغرَّكِ مني أنَّ حبَّكِ قاتلي وأنَّك مهما تأمري القلبَ يفعلِ
وما ذرفتْ عيناك إلّا لتضربي بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مقتَّلِ[2]

بدأ الشاعر حبكةً جديدة، وقدْ مهَّد لها بقوله: [الطويل]

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤها تمتَّعتُ من لهوٍ بها غير مُعجَلِ
تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعشرًا عليَّ حِراصًا لو يُسِرُّون مقتلي

(1) نفسه، ص21
(2) نفسه، ص22.

إذا مـا الثريـا في السـماء تعرَّضـتْ تعـرُّض أثنـاء الوِشـاحِ المُفصَّـلِ
فجئـتُ وقـدْ نضَـتْ لنـومٍ ثيابهـا لـدى السِّـترِ إلّا لِبسَـةَ المُتفضِّـلِ
فقالـتْ يمـينَ اللهِ مـا لـكَ حيلـةٌ وما إنْ أرى عَنـك الغوايـة تنجلي
خرجـتُ بهـا أمشـي تَجُـرُّ وراءَنـا علـى أثرَينـا ذيـلَ مِـرْطٍ مُرحَّـلِ
فلمَّـا أجزنـا سـاحةَ الحيِّ وانتحى بنـا بطـنُ خَبْـتٍ ذي قفـافٍ عقنقـلِ
هصـرتُ بفـوْديْ رأسـها فتمايلـتْ عليَّ هضيمَ الكشحِ ريَّا المُخَلْخَلِ[1]

تصاعدت أحداث الحبكة الجديدة، وتنوعت مشاهد الحكاية، وبدأ الصراع الداخلي واضحًا فيها، وانتهى الصراع الخارجي بقدرة الشاعر على مراوغة حراس الخباء والظفر بحبيبته، حتى استطاع أن يجتاز بها ساحة الحي، وبين تلك المشاهد تكمن أيضًا بعض الدراما المخبوءة، فيستطيع كاتب السيناريو صنع مشاهد فيها الكثير من الترقب والإثارة والتشويق.

الحبكة الدرامية في معلقة طرفة بن العبد

ظهرت الحبكة في معلقة طرفة بن العبد في الجزء الرئيس منها، أي في قضيته مع ابن عمه مالك، حيث بدأ طرفة هذه الحبكة بصراع نفسي داخلي، ثم تتداخل الصور الفنية بعد ذلك بين الاسترجاع والحضور، لكنها استقرت فيما بعد على الحضور، دون استعمال تقنية الاسترجاع، وهذا مما يتيح لكاتب السيناريو أن يضع في التنفيذ وجهة نظره الإبداعية عند تحويل هذه الحبكة إلى فيلم سينمائي، كما يستطيع في ذات الوقت استخراج الدراما المخبوءة من بين الأبيات، فقد قال طرفة: [الطويل]

فمـالي أراني وابـنَ عمـيَ مالكًـا متـى أدْنُ منـهُ ينـأَ عنـي ويبعُـدِ
يلـومُ ومـا أدري عـلامَ يلـومُني كما لامني في الحيِّ قُرطُ بنُ أعبدِ
وأيأسـني مـن كُـلِّ خيـرٍ طلبتـه كأنَّـا وضـعناهُ إلـى رَمْـسِ مُلْحَـدِ

(1) نفسه، ص27.

على غيرِ ذنبٍ قلتُه غيرَ أنني نشدتُ فلمْ أغفِلْ حُمولةَ مَعْبَدِ[1]

لقد أسس طرفة للحبكة بشيء من التمهيد الأولي من نسيج الموقف الذي تدور حوله الحكاية، وتلك الحكاية سبق أن أشرنا إليها وتتلخص في أن أبناء عم طرفة لم يعطوه حقه من ميراث والده، فألقى السؤال الذي يبحث له عن إجابة كما تتطلب الحبكة ذلك، فالأسئلة واردة في الحكايات والحبكات، فقد يمكن أن يكون السؤال الذي يسأل في الحكاية، أي حكاية «ماذا حدث بعد ذلك؟ أما في الحبكة فنسأل (لماذا)»[2] وثمة فرق واضح بين صيغتيْ السؤالين(ماذا/ لماذا) وهذا ما قام به طرفة، فكان سؤاله لماذا يتصرف معي ابن عمي مالك هكذا؟

مع اشتداد الصراع بين طرفة وابن عمه مالك، تزداد الحبكة قوة وتماسكًا، وتظهر الشخصيات بشكل أكثر وضوحًا، وأكثر نضجًا وتأثيرًا، وعلى ضوء ذلك، تترتب مشاهد البناء الدرامي، بدءًا من افتخار طرفة بنفسه، إذ أخذ يميط اللثام عن شخصيته، فقد قال: [الطويل]

وقرَّبتُ بالقُربى وَجدِّكَ أنني متى يكُ أمرٌ للنكيثةِ أشْهَدِ
وإنْ أُدْعَ للجُلَّى أكُنْ من حُماتِها وإنْ يأتِكَ الأعداءُ بالجَهْدِ أجْهَدِ
وإنْ يقذِفوا بالقذعِ عِرْضَكَ أسقِهِم بكأسٍ حِياضَ الموتِ قبلَ التهدُّدِ
بلا حدثٍ أحدثْتُهُ وَكَمُحدِثٍ هجائي وَقَذْفي بالشَّكاةِ ومُطرِدي
فلو كان مولايَ امرءًا هو غيرُه لفرَّج كَرْبي أوْ لأنظرَني غدي
ولكنَّ مولاي امرؤٌ هو خانقي على الشكرِ والتسآلِ أوْ أنا مفتدي[3]

يمكن تقسيم الصراع الذي قدمته الأبيات السابقة بين الدراما الظاهرة والمخبوءة

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص88.
(2) فورستر، أركان القصة: ص106.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص93.

إلى عدد من المشاهد السينمائية المحكمة البناء لأن الصورة التي قدمها لنا طرفة عن ذلك الصراع إنما قدم معها حبكة محكمة أيضًا، تقبل تنويع المَشَاهد أمكنةً وأزمنة، فهذا الأمر يستطيع القيام به كاتب السيناريو المحترف، مستعينًا بما قدمه طرفة من خلال الأبيات السابقة، وهنا يجب أن ألفت نظر القارئ إلى أن البيت الشعري الواحد لا يتكرر في القصيدة، لكنه يمكن تفصيله دراميًّا سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا إلى عدد من المشاهد التي تظهر فيها الحبكة بشكل أكبر.

لم تنته الحبكة التي قدمها لنا طرفة في أبيات معلقته من خلال حكايته مع ابن عمه مالك عند حدود الصراع بينهما، بل أحكم تلك الحبكة ونقلها بأسلوب أكثر تماسكًا، وكأنه أراد أن يضع لها نهاية قبل نهاية المعلّقة نفسها، عندما أخذ يوصي ابنة أخيه معبد وهو يقول لها: [الطويل]

فإنْ مُتُّ فانعيني بما أنا أهلُه وشُقِّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ معبدِ[1]

في حال تحويل هذه المعلّقة إلى سيناريو سينمائي، فبالإمكان توظيف هذا البيت مع المشهد الذي يموت فيه طرفة، والحبكة الجديدة فيه نتيجة رد فعل ابنة أخ طرفة عندما يصلها خبر موته، كيف تتلقى الخبر الفاجعة، بل وكيف تنفذ الوصية التي أوصاها إياها عمها، وهذا كله يمثل لنا دراما مخبوءة لم يتم التطرق إليها في هذه المعلّقة، فهذه حبكة متنامية من حبكة سابقة، ولا شك في أن تكون هنالك حبكات أخرى متعددة تساهم في صناعة الأحداث الدرامية.

الحبكة الدرامية في زهير بن أبي سلمى

عرفنا من قبل أن الصراع الخارجي الرئيس في معلقة زهير بن أبي سلمى حدث خارج حدود النص الشعري، على الرغم من جسامة الأحداث وحِدَّة الصراعات بين قبيلتيْ عبس وذبيان – طرفي الصراع– التي استمرت زهاء أربعين عامًا، إلا أن

(1) نفسه، ص98.

معلقة زهير لم تصور ذلك، بل جاءت تروي مقتطفات عما حدث بين القبيلتين، فجعل جل الصراع مخبوء، فذلك الصراع الكبير قد حدث قبل أن يكتب زهير معلقته، ونحن نتعامل مع النص من خلال النص نفسه لا من خلال معلوماتنا الثقافية التي نعرفها من قبل، فحدود الدراسة ترتكز على النص الذي بين أيدينا، وإن كنا نوظف تلك المعلومات كلما احتجنا إليها، فالمعلّقة جاءت نتيجة توقف ذلك الصراع، لأنها مثلما قلنا سابقًا ركزت على مدح شخصيتيْ الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين نزعا فتيل الحرب، ولذلك لا نجد في المعلّقة حبكة درامية على مستوى الأحداث الكبيرة، فلقد وضعنا أيدينا أولا على حبكة بسيطة من خلال الاستهلال، حيث الصراع الداخلي الذي ألمَّ بالشاعر وهو يبحث عن المنزل الذي كان يقيم فيه قبل عشرين عامًا مع زوجته الأولى أم أوفى، فتلك الحبكة البسيطة لا يمكن مقارنتها بالصراع الكبير، أي صراع قبيلتيْ عبس وذبيان.

أما الحبكة الدرامية التي وضحت في النص الشعري لزهير بن أبي سلمى، فتتلخص في قوله: [الطويل]

لعمري لنعمَ الحيُّ جَرَّ عليهِمُ ... بما لا يؤاتيهم حُصينُ بنُ ضمضمِ
وكانَ طوى كَشْحًا على مُستكِنَّةٍ ... فلا هو أبداها ولمْ يتقدَّم
وقالَ سأقضي حاجتي ثمَّ أتَّقي ... عدوِّي بألفٍ من ورائي مُلجَمِ
فشَدَّ ولمْ يُنظِرْ بيوتًا كثيرةً ... لدى حيثُ ألقتْ رَحْلَها أُمُّ قُشْعَمِ
جريءٍ متى يُظلَمْ يُعاقَبْ بِظُلْمِه ... سريعًا وإلّا يُبدَ بالظُّلمِ يَظْلِمِ[1]

ذكرنا حكاية هذه الأبيات في مبحث سابق (الصراع الخارجي) وقد اكتفينا بتقديم الأبيات الدالة على الحبكة الدرامية، حيث تتضح الحبكة أكثر من خلال شرح الأبيات وتفسير مفرداتها، فالمقومات الأساسية لصياغة الحبكة بدءًا من المشهد

(1) نفسه، ص122.

الافتتاحي إلى التعقيدات، فالأزمة الأخيرة، ثم الحل، قد توفرت في تلك الأبيات السابقة.

الحبكة الدرامية في معلقة لبيد بن ربيعة

غلبت على معلقة لبيد بن ربيعة سمة التوثيق الفني، لا سيما فيما تضمنته من حكايات عن الحيوان، وقد أشرنا من قبل إلى أن معلقة لبيد أقرب ما فيها أن تكون فيلمًا وثائقيًّا أو تسجيليًّا، أما على مستوى الدراما الاجتماعية، فالمعلّقة خلت من الحبكة الدرامية التي تعتبر المؤسس الحقيقي للدراما.

الحبكة الدرامية في معلقة عنترة بن شداد

تعددت الحبكات في معلقة عنترة بن شداد العبسي، وظهرت أولاها في مطلع معلقته، ولكنها كانت حبكة بسيطة سيطر عليها الصراع الداخلي نتيجة ارتحال أسرة عبلة محبوبة الشاعر إلى بيئة أخرى جديدة، فبدأ عنترة تكوين تلك الحبكة من أول قوله: [الكامل]

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها ... فَدَنٌ لأقضيَ حاجةَ المُتلوَّمِ[1]

ما إن يبدأ الشاعر عنترة بن شداد حبكة ويبني عليها بعضًا من المَشَاهد الدرامية، حتى ينتقل إلى حبكة أخرى جديدة، ويظل مستوى الحبكة الأولى بسيطًا لأنه لا يشبعها دراميًّا، فهي لا تفضي إلى صراع حقيقي، ولا يتشعب منها عدد من المَشَاهد في تصاعد درامي، وتبقى بعض الحبكات لديه تدور في مكانها، ولكننا يمكن أن نعتبرها بذورًا تأسيسية لحبكات أعمق، ليتمَّ الاشتغال عليها بأسلوب بصري سينمائي، فعندما يقول الشاعر: [الكامل]

أثني عليَّ بما عَلِمتِ فإنني ... سمحٌ مُخالقتي إذا لمْ أَظْلَمِ

(1) نفسه، ص177.

فـإذا ظُلِمـتُ فـإنّ ظُلمـيَ باسِـلٌ مُـرٌّ مذاقتُـهُ كطعـمِ العلْقَـم[1]

فهذه الصورة التأسيسية إنما هي بذرة درامية يمكن البناء عليها دراميًّا، حتى تستفحل وتكون صراعًا قويًّا، لأن المساحة الدرامية التي تركنا فيها الشاعر مساحة واسعة وخصبة، وهي تنطوي أيضًا على دراما مخبوءة، والأبيات التي جاءت بعد البيت السابق تبيِّن تنوُّع المكان والزمان في الحبكة، ولأن الشاعر كتب في الأساس نصًّا شعريًّا غنائيًّا وليس نصًّا دراميًّا، فلم يلتفت إلى الجانب الدرامي فيه، فهذه ليست قضيته ولا قضية أي شاعر من شعراء المعلّقات، إنما دراستنا قامت بهذا الدور، وإلا فإن الشاعر كان سيركز على الجانب الدرامي لو كان هذا مقصده «فالشعر يبدأ غنائيًّا مطلقًا، ثم غنائيًّا مقيدًا بحدث، ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفويًّا، فتتولد فيه جذورٌ تعدُّ النواةَ الدرامية الأولى وتتعقد فتستقل الغنائية عما تفرَّع منها أنواعًا شعرية أخرى»[2]، وفوق ذلك لم تغِب روح الدراما عن هذا النص الشعري لعنترة بن شداد مثله مثل شعراء المعلّقات الأخرى فقد بدت فيه الدراما واضحة جلية، كما ظهرت في الكثير من قصائد العصر الجاهلي.

إن الحبكة الدرامية الأقوى في معلقة عنترة بن شداد العبسي، تجلت واضحة بصراعها القوي وشخصياتها المتنوعة بدءًا من الحضور ثم عودًا إلى الاسترجاع: [الكامل]

هـلّا سـألتِ الخيـل يـا ابنـةَ مالـكٍ إنْ كنـتِ جاهلـةً بمـا لـمْ تعلمـي
إذْ لا أزالُ علـى رِحالـةِ سـابحٍ نهـدٍ تعـاورُهُ الكُمـاةُ مُكلَّـمِ
طَـوْرًا يُجـرَّدُ للطعـانِ وتـارةً يأوي إلى حصـدِ القِسِيِّ عرمْرمِ[3]

(1) نفسه، ص196.
(2) خياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي: ص57.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، ص200.

إلى أنْ يقول: [الكامل]

لمَّـــا رآني قـــدْ نزلـــتُ أريـــدُه أبـــدى نواجِـــذَهُ لغيـــرِ تَبسُّـــمِ
فطعنتُـــه بـــالرُّمحِ ثـــمَّ علوتُـــه بمهنَّـــدٍ صـــافي الحديـــدةِ مِخْـــذَمِ
عهـــدي بـــه مـــدَّ النهـــار كأنَّمـــا خُضِـــبَ البنـــانُ ورأسُـــهُ بـــالعظلمِ[1]

ثم يكمل عنترة حبكته الدرامية من خلال بناء درامي متصاعد، فينقلنا إلى مشهد آخر، فتظهر من خلاله جاريته وشخصيات أخرى حددتها الجارية، ويمكن متابعة ذلك من خلال قول الشاعر: [الكامل]

يـا شـاة مـا قـنَص لِمَـنْ حَلّـتْ لـه حَرُمَـتْ عليَّ وليتَهـا لـمْ تحْـرُمِ
فبعثـتُ جاريتي فقلـتُ لهـا اذهبي فتجسَّسـي أخبارَهـا لـي واعلمـي
قالـتْ رأيـتُ مـن الأعـاديِ غِـرَّةً والشـاةُ ممكنـةٌ لمَـنْ هـو مُـرتمِ
وكأنمـا التفتَـتْ بجيـدِ جِدايـةٍ رَشَـا مـن الغِـزلانِ حُـرٍّ أرثَـمِ[2]

إن تنفيذ جارية عنترة طلبه لأن تذهب وتتجسس على عبلة ثم تأتي بأخبارها إلى عنترة فقد ضمَّ ذلك الموقف دراما مخبوءة، تبدأ من حيث التلصص والتجسس في شيء من القلق والتوتر، ويمكن أن تدخل في صراع داخلي نفسي، نتيجة الخوف الذي وضعها فيه عنترة.

مثل هذه المشاهد الدرامية المخبوءة التي في الأبيات الشعرية جاءت بطريقة عرضية، لا يمكن أن يتركها كاتب السيناريو دون التوقف عندها والاستفادة منها، لأنها تجعل من العمل الدرامي أكثر متعة وتشويقًا، فالدراما المرئية تقوم على الإثارة والتشويق، فدونهما تصبح الدراما بلا طعم.

ويستمر عنترة في بناء حبكاته التي تتطور شيئًا فشيئًا، فيعود بنا إلى جو المعركة،

(1) نفسه، ص206.
(2) نفسه، ص208.

وفي هذا المكان تصبح زوايا المَشَاهد متنوعة، فتتنوع معها الصورة البصرية التي ينشدها من يتابع الموقف الدرامي، قصًّا سرديًّا، أو رؤية بصرية، فيقول الشاعر: [الكامل]

لمَّا رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُم ... يتذامرون كَررْتُ غيرَ مُذمَّمِ
يدعونَ عنتر والرِّماحُ كأنَّها ... أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ
مازلتُ أرميهم بغُرَّةِ وجهه ... ولَبانِهِ حتى تسربلَ بالدمِ
فازورَّ من وقعِ القنا بلبانِه ... وشكى إليَّ بعبرةٍ وتحمحُمِ
لو كانَ يدري ما المُحاورةُ اشتكى ... ولكانَ لوْ عَلِمَ الكلامَ مُكلِّمي
والخيلُ تقتحم الخبَار عوابسًا ... من بينِ شَيْظَمةٍ وأجرَدَ شيظَمِ
ولقدْ شفى نفسي وأبرأ سُقْمَها ... قيلُ الفوارسِ ويكَ عنترَ أقدِمِ[1]

الحبكة الدرامية في معلقة عمرو بن كلثوم

لا يختلف الحال عند عمرو بن كلثوم عن عنترة بن شداد إلا قليلًا، فكلاهما يبني حبكة درامية بسيطة وسرعان ما ينتقل إلى غيرها، فقد رأينا الشاعر في بداية معلقته التي اختار لها وقت الصباح منطلقًا تحلق فيه، ومن ذلك المنطلق كانت حبكته الأولى، فقد قال الشاعر: [الوافر]

آلا هُبِّي بصحنِك فاصبحينا ... ولا تُبقي خمورَ الأندرينا[2]

ويستطردُ الشاعر في الحديث إلى أنْ يقول: [الوافر]

قفي قبلَ التفرُّقِ يا ظعينا ... نُخَبِّركِ اليقينَ وتخبرينا
بيوم كريهةٍ ضربًا وطعنًا ... أقرَّ بهِ مواليكِ العيونا

(1) نفسه، ص213.
(2) نفسه، ص217.

قفي نسألْك هلْ أحدثتِ صَرْمًا لوشْكِ البينِ أمْ خُنتِ الأمينا[1]

الأبيات السابقة تنم عن وجود حبكة درامية بسيطة وغير مكتملة، فالشخصيات حاضرة في المشاهد الدرامية، أما الصراع وهو الأمر الأهم فقد اختبأ عند قول الشاعر أولًا (بيوم كريهة) وفي هذه الجملة إشارة لوجود دراما مخبوءة لم يفصح عنها الشاعر، ثم قوله (نخبرك/ وتخبرينا) فإن كان تساؤلنا (ماذا حدث بعد ذلك) فهذا التساؤل يقربنا من قضية الحكاية، لكننا بحاجة إلى أن نسأل ونقول (لماذا حدث ذلك) حتى تكون الإجابة عن الحبكة أصح وأشمل، ولكي نجيب على السؤال الثاني، لا بد لنا من تعميق الحكاية لمعرفة ما الذي حدث فيها من مواقف درامية ظاهرة ومخبوءة، فإن تبين أن هنالك صراعًا قويًّا ومهمًّا اختبأ في الفعلين السابقين، فستتضح الحبكة الدرامية الأولى عند الشاعر، قبل أن ينقلنا إلى حبكة أخرى جديدة.

إن الخلاف بين قبيلتيْ بكر وتغلب، والاحتكام عند عمرو بن هند لا بد أن يتضمن عددًا من الحبكات الدرامية المترابطة، ويختلف مستوى الصراع في كل حبكة، فلو تمعنا في هذه الأبيات لأيقنا أن الحبكات الدرامية واضحة فيها: [الوافر]

أبا هندٍ فلا تعجلْ علينا وأنظِرْنا نُخبِّرْكَ اليقينا[2]

إنَّ هذا الطلب الذي أورده عمرو بن كلثوم لعمرو بن هند جاء نتيجة صراع فيه شيء من الاحتدام، فكما يبدو لنا من البيت السابق أن الشاعر طلب من الملك التريث وألا يستعجل في الحكم، حتى يبين له الحقيقة، ولم يكتفِ ابن كلثوم بتوضيح حقيقة الموقف للملك قبل أن يعرِّفه عن حاله وقبيلته وتاريخها فأدخل ذلك التعريف في الحبكة الدرامية، فقال: [الوافر]

بأنَّا نوردُ الرَّاياتِ بيضًا ونُصْدِرُهنَّ حُمْرًا قدْ رُوينا

(1) نفسه، ص221.

(2) نفسه، ص224

وأيـــام لنـــا غُـــرٍّ طِـــوالٍ عصـــيْنا المَلْـــك فيهـــا أنْ نـــدينا
وســـيِّدٍ معشـــرٍ قـــدْ توَّجـــوه بتـــاجِ المُلْـــكِ يحمـــي المُحْجرينـــا
تركنـــا الخيـــلَ عاكفـــةً عليـــه مقلَّـــدةً أعِنَّتَهـــا صُـــفُونا
وقـــدْ هـــرَّتْ كـــلابُ الحـــيِّ مِنَّـــا وشـــذَّبنا قتـــادةَ مَـــنْ يلينـــا[1]

حاول الشاعر عمرو بن كلثوم أن يضمن حبكته الدرامية البسيطة شيئًا من الاسترجاع، كي يعضِّد نصه الغنائي بشيء من الدراما وفي ذلك الاسترجاع تكمن الدراما المخبوءة، وسوف نبيِّن مواطن الاسترجاع التي قدمها الشاعر ابن كلثوم بشيء من التفصيل في المبحث القادم من هذا الفصل، حيث ستكون لنا مع الاسترجاع عدة وقفات.

على الرغم من شدة الصراع بين قبيلتيْ تغلب وبكر وسنوات العداء بين هاتين القبيلتين، إلا أن المعلّقة لم تقدم حبكة قوية، والسبب كما أسلفنا أننا أمام نص شعري غنائي يتمتع بروح الدراما، لهذا جاءت الحبكة الدرامية فيه متواضعة، فبعد ذلك الاستعراض والاسترجاع الذي قدمه لنا الشاعر عمرو بن كلثوم، لا يريد للقارئ أن ينسى أنه ما زال أمام حضرة الملك عمرو بن هند، فصعَّد هذه المرة من لغة الخطاب، وهنا يتصاعد الصراع معه، ويصبح الصراع بين العَمرين، بعد أن كان بين قبيلتيْ بكر وتغلب، فقال الشاعر: [الوافر]

بـــأيِّ مشـــيئةٍ عمـــروَ بـــنَ هنـــدٍ تطيـــع بنـــا الوشـــاة وتزدرينـــا
بـــأيِّ مشـــيئةٍ عمـــرو بـــن هنـــدٍ نكـــونُ لقـــيلِكم فيهـــا قَطينـــا
تهـــدَّدنا وأوعِـــدنا رويـــدًا متـــى كنَّـــا لأُمِـــكَ مَقْتَوينـــا
فـــإنَّ قناتنـــا يـــا عمـــرو أعيـــتْ علـــى الأعـــداءِ قبلَـــك أنْ تلينـــا[2]

(1) نفسه، ص226.
(2) نفسه، ص235.

الحبكة الدرامية في معلقة الحارث بن حلزة

الحبكة في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري أكثر وضوحًا من حبكات بعض المعلّقات الأخرى، ففي الأبيات الشعرية وما خلفها عند هذا الشاعر تتضح الحبكة الدرامية لاشتمالها على الصراع الواضح والشخصيات الدرامية المتفاعلة التي تحمل الصراع على عاتقها، فقد بدأ الشاعر حبكته الدرامية من قصر الملك عمرو بن هند، فهو يقصُّ عليه ما حدث من قبيلة تغلب، ولا سيما من الأراقم وإن كان ذلك لم يظهر جليًّا في الأبيات الشعرية وعدم ظهوره يؤكد وجود دراما مخبوءة، إلا أنه يمكن استشفافه من خلال السياق العام للمعلقة، فقد قال الشاعر: [الخفيف]

وأتانا عن الأراقمِ أنبا ءٌ، وخَطْبٌ نُعنى به ونُسَاءُ
أنَّ إخواننا الأراقِمَ يغلو ن، علينا في قيلِهم إحفاءُ[1]

تتطور الحبكة الدرامية بصراعها عند الشاعر الحارث بن حلزة، فبعد أن يعود من مشاهد الاسترجاع ليصعِّد صراعه ضد خصمه عمرو بن كلثوم فيقول له: [الخفيف]

أيها الناطق المرقّشُ عنَّا عند عمروٍ وهلْ لذاكَ بقاءُ
لا تخلنا على غراتِك إنَّا قبلُ ما قدْ وشى بنا الأعداءُ[2]

لم يتردد الشاعر ابن حلزة من توظيف الاسترجاع في معلقته في أكثر من مناسبة، فهو يريد بذلك أن يدعِّم أقواله بشيء مما اكتسبته قبيلته ضد قبيلة تغلب، كما يريد تقوية الحبكة الدرامية، لأن الاسترجاع هو عبارة عن مشهد أو مجموعة من المشاهد المتصاعدة المحكمة البناء، والمخبوءة في الأصل، وقد تكمن فيها إجابة السؤال المعتاد الذي تسأل عنه الحبكة (لماذا) وهنا يقول الشاعر الحارث: [الخفيف]

واذكروا حِلفَ ذي المجاز وما قُدِّمَ فيه العهودُ والكفلاءُ

(1) نفسه، ص257.
(2) نفسه، ص257.

حَـذَرَ الجـورِ والتعـدِّي ولـنْ ينــ قُـضَ مـا في المهـارقِ الأهـواءُ[1]

ويستمر الشاعر الحارث بن حلزة على النهج ذاته، فيقدِّم لنا استرجاعات أخرى تتضمن حبكات بسيطة لا تتعمق كثيرًا، وإن كانت مؤهلة لبناء دراما أقوى مما وُجِدت في المعلّقة نفسها، وهذه الحبكات البسيطة تساعد على صناعة أعمال درامية مرئية ومسموعة، لأنها شبه جاهزة لذلك، فمجرد إخضاعها لأسلوب الكتابة الفنية التلفزيونية أو السينمائية يجعل منها أعمالًا مميزة.

الحبكة الدرامية في معلقة الأعشى

كان الأعشى من جملة الناس الذين وقفوا يشاهدون الركب الذي ينقل هريرة إلى منزل الزوجية الجديد، فقد وقف هذا الشاعر يتجرَّع مرارة ذلك الفقد، وهو ينظر إلى الركب الذي انتزع منه حبيبته، كونه عاشقًا لهريرة، أما كونه شاعرًا، فقد بدأ يؤسس حبكة درامية لذلك الارتحال الذي كان في الأصل متوقعًا، على الأقل من قبل الشاعر، فانطلق يقول: [البسيط]

ودِّعْ هريـرةَ أنّ الركـبَ مرتحـلُ وهـلْ تطيـقُ وداعًـا أيهـا الرجـلُ[2]

ثم أخذ الشاعر يعدد صفات محبوبته المغادرة، ولكنه كان في الوقت ذاته يبني حبكته الدرامية التي يمكن أن تنطلق منها دراما مؤثرة، إذا ما استمر في بناء تلك الحبكة وتعميقها، فبين رحيل هريرة وبين زيارته لها في بيتها الجديد، كانت هنالك دراما مخبوءة يمكن أن نراها في عيني الشاعر وهو يتذكر تارة مواقف سابقة، وتارة أخرى يعيش مواقف جديدة، والأبيات التالية تبين بعضًا من تلك الدراما: [البسيط]

عُلِّقتهـا عَرَضًـا وعُلِّقـتْ رجُـلًا غيري وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرَّجلُ
وعُلِّقْتـُهُ فتـاةٌ مـا يحاوِلُهـا ومِـنْ بنـي عمِّهـا مَيْـتٌ بهـا وَهِـلُ

(1) نفسه، ص268.
(2) نفسه، ص288.

وعُلِّقَتني أَخيرى ما تُلائِمُني فاجتمعَ الحُبُّ حبٌّ كُلّهُ تَبِلُ
فكُلُّنا مُغرَمٌ يهذي بصاحبِه ناءٍ ودانٍ ومخبولٌ ومُختَبَلُ
صدَّتْ هريرةُ عنَّا ما تُكلِّمُنا جَهْلًا بأُمِّ خُليدٍ حبلَ مَنْ تصِلُ[1]

لم يدع الشاعر الأعشى حبكته الدرامية تراوح نفسها، بل نقلها إلى أكثر من موقع، فالصراعات البسيطة التي جاءت في الأبيات السابقة، مع تنوعها تنوَّع معها المكان والزمان، ثم يُحكم الشاعر حبكته بشكل أقوى، إذ جعل من محاولته الوصول إلى هريرة في دارها الجديدة صراعًا جديدًا، فيه الكثير من الإثارة والتشويق، وهي من العناصر المهمة في البناء الدرامي التي تجعل العمل الفني أكثر إمتاعًا وإبهاجًا.. فالشاعر يقول: [البسيط]

قالتْ هُريرة لمَّا جئتُ زائِرها ويلي عليكَ وويلي منك يا رجُلُ
إمَّا تَرينا حُفَاةً لا نعالَ لنا إنَّا كذلك ما نحفى ونتعِلُ
وقدْ أُخالِسُ ربَّ البيتِ غَفْلَتَه وقدْ يُحاذِرُ مني ثمَّ ما يئِلُ[2]

ينتقل الشاعر الأعشى في معلقته إلى بيئة جديدة وهي (درنا) التي كانت بابًا من أبواب فارس، وهناك حاول الشاعر تأسيس حبكة جديدة، لكنها كانت حبكة متواضعة جدًّا، إذ لا صراع فيها، وقد جئنا بها للتدليل على أن بعض الشعراء يحاولون تأسيس حبكات درامية، إذ لم يكن هدفهم الدراما، وإنما يكون هدفهم شيئًا آخر، مثل هذا الموقف الذي حدث مع الأعشى إذ أراد أن يصف لنا صورة البرق الذي ضرب في (درنا) وهو جالس مع صحبه في حالة من اللهو والسكر: [البسيط]

بلْ هلْ ترى عارضًا قدْ بِتُّ أرمُقُهُ كأنَّما البرقُ في حافاتِهِ شَعَلُ[3]

(1) نفسه، ص294.
(2) نفسه، ص296.
(3) نفسه، ص300.

إلى آخر ما قال في ذلك.

لقد سبق وأن ذكرنا أن الصراع يمكن أن يكون بين الإنسان والطبيعة، وهنا قد تجلى البرق واضحًا كطرف ثانٍ للصراع، إلا أنه لم يولد صراعًا حقيقيًّا في هذا الموقف، لذلك لم تكتمل الحبكة الدرامية فيه.

إن تهديد الأعشى ليزيد بني شيبان لم يبن على حبكة درامية عندما قال له: [البسيط]

أبلِغْ يزيدَ بني شيبانَ مألُكةً أبا ثُبَيْتٍ أما تنفكّ تأتَكِلُ[1]

إنما اعتمد الشاعر في هذه الأبيات صورَ الاسترجاع والدراما المخبوءة أكثر من البناء الدرامي، وهي صور ناقصة بحاجة إلى شيء من العمق.

الحبكة الدرامية في معلقة النابغة الذبياني

إن الصراع الداخلي الذي غلب على النابغة الذبياني في معلقته جعله لا يلتفت إلى رسم حبكة درامية واضحة المعالم، بل كان همُّ الرجل الاعتذار من الملك الذي كان صديقًا له، قبل أن يفسد الأعداء تلك العلاقة بينهما، ولهذا كان الشاعر يريد أن يحقق هدف الاعتذار وإعادة المياه إلى سابق عهدها، على الرغم من أن حكاية النعمان بن المنذر تحتوي بشكل عام على حبكة درامية قوية في المجمل، لكن الشاعر لم يوظف ذلك في هذه المعلّقة، ولربما يكون قد أشار إلى ما حدث من الملك وأعدائهما بالتفصيل في قصائد أخرى، ونحن لا نناقش تلك القصائد الأخرى بل نناقش هذا النص الذي بين أيدينا، وحتمًا فيما إذا أراد كاتب السيناريو أن يتصدى لحكاية غضب النعمان بن المنذر على النابغة الذبياني فلا شك أنه سيعود إلى كل شعره، لكي يستخرج منه الحقائق والأحداث التي يرغب في توظيفها دراميًّا، لكننا نجد في هذه المعلّقة إشارة للحبكة الدرامية التي انطوت خلفها أحداث درامية جسام

(1) نفسه، ص301.

تتمثل في قول الشاعر: [البسيط]

أَنبِئــتُ أنّ أبــا قــابوسَ أوْعَــدَني ولا قــرارَ علــى زأرٍ مــن الأسـدِ[1]

إن أبا قابوس في البيت السابق هو الملك النعمان بن المنذر، وقد استعمل الشاعر الفعل الماضي (أوعدني) وأوعد يشير هنا إلى الوعيد الذي يختص بالشر، بعكس الوعد الذي يشير إلى الخير، وفي الوعيد تكمن الحكاية برمتها، لأن الحبكة تبحث عن الأسباب أولا ثم عن النتائج، والأسباب قد اختبأت في هذا الفعل(أوعد) ففيه حبكة درامية قوية بشخصياتها وأحداثها، وأما النتيجة التي تبحث عنها الحبكة الدرامية، فهي ملاحقة الملك لهذا الشاعر وإهدار دمه، ومن جانب آخر محاولة الشاعر تقديم اعتذاره للملك ليصفح عنه.

أما معلقة عبيد بن الأبرص – فكما عرفنا– من قبل أن هذه المعلّقة خالية من معظم عناصر البناء الدرامي ولأنها كذلك فهي تخلو بطبيعة الحال من الحبكة الدرامية التي تؤسس للدراما، فقد جاءت معلقته وصفية للطبيعة، وفيها شيء من الحكم، وقد أشرنا في مبحث الصراع الخارجي من هذا الفصل إلى أن هذه المعلّقة لا تنتمي إلى المعلّقات الدرامية.

اتضح لنا من خلال السرد السابق أن الحبكة الدرامية هي من اختصاص الكاتب الدرامي السينمائي أو التلفزيوني أو كما يسمى السيناريست، حتى وإن وُجدت بعض الحبكات البسيطة في المعلّقات العشر، فإنما تلك هي مجرد نزعة درامية لا أكثر، كما احتوت الكثير من المعلّقات على دراما مخبوءة تحتاج إلى ذات الكاتب السيناريست الذي يستطيع تحويلها إلى مشاهد بصرية.

وكما قلنا إنَّ النص الشعري إنما هو نص غنائي يتمتع أحيانًا بروح الدراما، لأن

(1) نفسه، ص322.

الدراما تحاول أن تُوجد نفسها في كل عمل إبداعي، حتى وإن لم تأتِ بكافة عناصرها الدرامية.

ب. الزمان

كانت الدراما وما تزال تقوم على مجموعة من العناصر أُطلق عليها عناصر البناء الدرامي، وفي هذه الدراسة قدمنا تلك العناصر الدرامية وأسقطناها على المعلّقات العشر، فبرز بعضها من خلال الكثير من المعلّقات واختلفت نسبة بروزها من معلقة إلى أخرى، والسبب يعود بطبيعة الحال إلى الموضوعات المختلفة التي تناولتها تلك المعلّقات وطبيعة الشعراء الخاصة في كل معلقة، وأقصد بالطبيعة هنا سلوك الشاعر الشخصي، فكل شاعر من الشعراء تختلف قضيته عن الآخر وإن تقاربت أفكارهم وطريقة عرضها.

وما يمكن قوله بشكل موجز إن الدراما لا تظهر معطياتها ولا عناصرها ما لم يتحقق لها نطاقان رئيسان هما: نطاقا الزمان والمكان، فهذان النطاقان المتلازمان – حتى وإن فصلنا بينهما في هذه الدراسة لأجل البحث العلمي – يمثلان أساس الدراما وبيئتها، فلا يمكن أن يقع حدث درامي خارج حدود الزمان والمكان، وما نطرحه في هذه الجزئية على وجه التحديد في هذا المبحث لا نريد به إعطاء نطاقيْ الزمان والمكان بُعدًا واحدًا فقط، بل إننا سنتوقف عند كل ما يشير إلى الزمن لغويًّا وفيزيائيًّا «فالزمن اللغوي هو صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة من حيث كونها صيغًا ذات دلالات زمنية»[1] وحتمًا سيكون ذلك مثار اهتمامنا إنْ مرَّ بنا شيء من ذلك اثناء دراسة المعلّقات العشر موضوع هذه الدراسة، وسنتجنب

(1) المرزوك، عامر صباح نوري، تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل (مسرحية بعيد جدًا) أنموذجًا: بحث منشور على الإنترنت، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ص6.

تكرار ذكر الأزمنة قدر الإمكان.

أما الزمن الآخر الذي نهدف إلى دراسته في هذا المبحث الزمن «الطبيعي أو الفلكي أو الاصطلاحي فهو ما أقره الإنسان في مجتمعه من وحدات زمانية اختبارية اصطلاحية، اصطنعها العلم من أجل تنظيم خبرة الإنسان التي قسمها إلى وحدات»[1] تلك الوحدات تشمل السنين والشهور والأيام، كما تشمل الفصول الأربعة الصيف والشتاء والخريف والربيع وغيرها.

يضاف الزمن كبعد رابع إلى أبعاد المكان الثلاثة المعروفة وهي الطول والعرض والارتفاع، فهذا البعد الرابع جعل العالم إسحاق نيوتن يقسمه إلى زمنين: «أحدهما مطلق والآخر تجريبي، والزمن المطلق هو الحقيقي الرياضي، وهو زمن قائم في ذاته، مستقل بطبيعته، ويسمى أيضًا المدة، بينما الزمن الآخر هو الزمن المعياري ظاهريًّا، وهو مقياس حسي خارجي لأي مدة بواسطة الحركة، وهو الزمن المستعمل في الحياة العادية»[2].

وبشكل أكثر تبسيطًا وأيضًاحًا فإننا في مبحثنا هذا سنتحدث عن الزمن الواقعي واللغوي من خلال المعلّقات العشر، لنرى كيف وظفه الشعراء في معلقاتهم، ومن ثم ستكون نظرتنا للزمن من الجانب الدرامي المرئي سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا، فـ«المشهد السينمائي أو القصصي وإن كان زمانيًّا إلا أنه يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية، لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان، أي بنسقه الطبيعي الذي يتمثل في الامتداد والتتابع في اتجاه»[3].

(1) الأصفهاني، أبو علي أحمد محمد بن الحسن المرزوقي، الأزمنة والأمكنة: ضبط وخرَّج آياته خليل المنصور، دارالكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1 1996م، ص101.

(2) المرزوك، عامر صباح نوري، تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل(مسرحية بعيد جدًا) أنموذجًا: ص6.

(3) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب: ص66.

تأتي هيئة الزمان على صور كثيرة، وأسماء قد لا يمكننا حصرها كلها، ومما لاشك فيه أنه لم يأت الشعراء على ذكرها جميعًا «فمن أسماء الزمان: اليوم والليلة والبارحة الأولى وأمس وأول من أمس وأول من أول أمس، وإذ مضافة إلى جملة كالفعل والفاعل والابتداء والخبر»[1]، وهنالك أسماء وأحوال أخرى تعبِّر عن الزمان مثل «أسبوع وشهر وعام وسنة»[2]، وهنالك من أسماء الزمان ما سوف نتعرف عليها أثناء مرورنا بالمعلّقات، وسندرج بعضها أثناء شرحنا وتعليقنا.

إن تحديد الزمن في العمل الدرامي الفني ولا سيما المرئي (السينمائي والتلفزيوني) يأتي أولًا من باب تجسيد الحدث المراد إبرازه زمنيًّا، لأنه يجب أن يشابه المشهد الدرامي الواقع الحياتي ولا يجسده، لأن الدراما هي محاكاة للواقع، وليست مجسدة له، فما دام حديثنا عن الزمن في هذا القسم، لا بد من الإشارة بشكل موجز إلى الزمن الدرامي، فنقل صورة مشهد ما (سينمائيًّا) من الواقع يحتاج إلى الكثير من التحضيرات المتعلقة بالإضاءة، فالعاملون في هذا المجال يحرصون أشد الحرص على أن يخرج المشهد مشابهًا لواقعه، والزمن الدرامي إنما هو زمن لا يقترب من الزمن الحقيقي إلا في صورته ولكنه مختلف تمامًا عن الزمن الواقعي في مقداره، فاليوم الحقيقي المكوَّن من عدد من الساعات يمكن التعبير عنه دراميًّا بعدد بسيط من المشاهد، ولربما يتم اختزال اليوم بأكمله في مشهد واحد، أو مشهدين اثنين على الأكثر أحدهما نهاري والآخر ليلي، ولذلك فإن «التصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية، إذ أمكن في التغلب على العنصر الزماني نهائيًّا»[3]، وما ينبغي التأكيد عليه زمانيًّا أيضًا فإن الكاميرا تقف

(1) الأصفهاني، أبو علي أحمد محمد بن الحسن المرزوقي، الأزمنة والأمكنة: ص101.
(2) نفسه، 101.
(3) إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب: ص65.

عاجزة في كثير من الأحيان أمام الكلمة، فالكلمة عند الشاعر أكثر تعبيرًا وعمقًا وتأثيرا خاصة في قضية الزمن، فالشاعر يمكن أن يوظف في شعره من الأوقات (النهار/ الصباح/ الظهر/ الضحى/ القيلولة/ العصر/ وغيرها من المفردات الدالة على النهار) ولكن الكاميرا أو آلة التصوير، لا تستطيع التمييز بين مشهد الصباح والضحى والظهر، فهو يطلق عليه بشكل مجمل مشهد نهاري، لكن الكلمة تعطي صورة أبلغ وأجمل وأدق من الكاميرا في تحديد الزمن النهاري، لأن النهار مقسوم على عدد من الأوقات كالضحى والظهر والعصر ووسط النهار، والحال نفسه في المشاهد الليلية، فمفردات الليل وصفاته الدالة عليه كثيرة مثل (حالك/ بهيم/ مظلم/ دامس... وغيرها) ويمكن أن يقال أول الليل ووسطه وآخره، والظلام، والبارحة والليلة، وغير ذلك، فالشاعر ينوع في استعمال الكلمات، أما الكاميرا فصورة الليل عندها واحدة وهو الظلام.

إن وقوفنا بشكل مباشر على نطاق الزمن في المعلّقات العشر ستتضح لنا صوره، فإذا كان الزمن «في القصيدة الشعرية يتجسَّد من خلال الزمان الأول وهو العصر الجاهلي الذي يميِّز القصيدة الجاهلية بمميزات العصر»[1] فإن ذلك الزمن يمكن تجسيده في عين الوقت فنيًّا سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا.

الزمان في معلَّقة امرئ القيس

استهلَّ امرؤ القيس معلَّقته بقوله: [الطويل]

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فحوْمَلِ
فتوضِحَ فالمِقراةِ لـمْ يعفُ رسمُها ... لما نسجتْها من جنوبٍ وشمألِ[2]

(1) بوخاري، خيرة، جمالية الحوار القصصي في الشعر الجاهلي والأموي- مقاربة فنية- رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، ص134.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص4.

البيتان السابقان اللذان استهل بهما امرؤ القيس معلقته لم يشيرا إلى الزمن قط، حتى بعد أن قال لصاحبيه (قفا) فلم يتم تحديد الوقت الزماني لذلك المشهد وهو الوقوف على الأطلال إن كان نهاريًّا أو ليليًّا، إلا أن الزمن الذي بدأ فيه الحدث الدرامي الحقيقي أمكن استخلاصه من قوله: [الطويل]

تَــرىَ بَعَــرَ الأرآمِ في عَرصَــاتها وقيعانِهــا كأنــهُ حَــبٌّ فُلفُــلِ[1]

إن الرؤية البصرية لرؤية الشاعر بعر الأرآم أمكنها تحديد الوقت الزمني الذي يدور فيه حدث الاستهلال، فالمشهد الأول في معلقة امرئ القيس هو مشهد نهاري خارجي، ويبدو ذلك من خلال المعطيات العامة التي تم استشفافها من المعلّقة، إذ رأى الشاعرُ وهو يسير ومن معه في تلك الصحراء الشاسعة الواسعة بعرَ الأرآم بوضوح، فلو كان المشهد ليليًّا لما تمكن من رؤية البعرات السود في الليلة السوداء، حتى وإن كان قد أشعل نارًا للإبصار، فنحن «لو قرأنا (بعر الأرآم) تقليديًّا، لما انتهينا إلى شيء مما زعمناه، ولكانت قراءتنا إياه على مقتضى السابقين»[2] فتلك البعرات من علامات تحديد الوقت الذي كان فيه هذا الشاعر وصحبه، فمزج الشاعر هذا المشهد النهاري الذي هو فيه بمشهد نهاري آخر، ففيه من الامتداد والتتابع، فكأنما أراد أن يقول إن الأحداث التي مرَّت عليه يقع معظمها في فترات النهار، وإن كان الليل أستر لمشاهد أخرى، فكان الغداة هو الوقت النهاري الذي وضحه الشاعر في حال توظيف الاسترجاع الذي تضمَّنه هذا البيت: [الطويل]

كــأني غــداة البــين يــومَ تحمَّلــوا لدى سمُرات الحيِّ ناقفُ حنظلِ[3]

لقد تضمَّن هذا البيت دراما مخبوءة، يدركها من يتأمل البيت مليًّا، ويفكك

(1) نفسه، ص6.

(2) مرتاض، عبد الملك، السبع المعلّقات: ص88.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص7.

مفرداته، فالياء التي في قول الشاعر (كأني) تشير إلى امرئ القيس بوضوح فهو بطل المشهد المخبوء في هذا البيت الشعري، وأما الحدث الدرامي فقد جعله الشاعر بين (البين) وبين تحمَّلوا، فالفعل (تحمَّلوا) وفاعله واو الجماعة تختبئ فيه أحداث عدة، تلك الأحداث هي دراما مخبوءة، فالواو في (تحمَّلوا) تعبِّر عن مجموعة من الشخصيات الدرامية غير محصورة العدد، وهم أهل عنيزة إذ قرروا الارتحال واختاروا الزمن لذلك فترة الغداة وهي الوقت الواقع ما بين الفجر وطلوع الشمس.

تجلَّت في المشهد الدرامي المخبوء في البيت السابق مشاعر عدة، منها الخوف والترقب والقلق والحب، فكل تلك المشاعر تظهر مع الشخصيات الرئيسة للمشهد مثل الشاعر امرئ القيس وحبيبته فاطمة أو عنيزة التي يمكن أن نتخيلها وهي تتلفت في المشهد يمنة ويسرة علها ترى حبيبها قبل الارتحال.

ذكر الشاعر في معلقته كلمة (يوم) الدالة على الزمن أكثر من مرة، وهو لم يحدد يومًا بعينه، لكنما أراد فقط الإخبار عن حكاية حدثت معه ذات يوم، فمن ذلك قوله: [الطويل]

ألا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالح ... ولا سيَّما يومٌ بدارةِ جلجل[1]

إنَّ كلمة يوم في البيت السابق جاءت منكَّرة، وقد اكتسبت التعريف بعد أن حدد الشاعر أن ذلك اليوم هو يوم (دارة جلجل) وقد سبق الحديث عن دارة جلجل في المبحث الثاني من هذا الفصل في (الصراع الخارجي).

ومن أبيات المعلّقة التي ورد فيها ذكر(يوم) قوله: [الطويل]

ويومَ عقرتُ للعذارى مطيَّتي ... فيا عجبًا من رحْلِها المُتحمَّلِ[2]

وقوله: [الطويل]

(1) نفسه، ص12.

(2) نفسه، ص13.

ويـوم دخلـتُ الخِـدرَ خِـدرَ عُنيـزةٍ فقالتْ لكَ الويلاتُ إنكَ مُرجلي[1]

إنَّ كلمة يوم الواردة في الأبيات الثلاثة السابقة تدل كلها على فترة زمنية واحدة، تلك الفترة هي (يوم دارة جلجل) ولكن الأمر الطبيعي أن وقوع كل تلك الأحداث كان فيما بينها تفاوت زمني، فبين عقر الناقة وذبحها وطبخها وأكلها، ومن ثم تحرُّك الجميع لمغادرة الغدير، وبعد ذلك دخول الشاعر خِدر عنيزة، كان هنالك زمن بين كل ذلك، وهو الزمن الطبيعي، أي أن الزمن متحرِّكٌ وليس ثابتًا، ولكن الشاعر يختزل كل ذلك الزمن ويكثِّفه بقوله (ويوم) وهذا ما تفعله الدراما البصرية أيضًا، فهي تختزل الزمن، لأن الزمن الدرامي وإن أخذ صورته من الزمن الواقعي، إلا أنه لا يأخذ عمره، فإذا كان عمر الزمن في الحدث الواقعي ساعة أو أكثر، فإن عمره الدرامي لا يكون كذلك.

يقول امرؤ القيس في المعلّقة ذاتها وهو يشير إلى الزمن: [الطويل]

ويومًا على ظهر الكثيبِ تعذّرتْ علـيَّ وآلـتْ حلفَـةً لـمْ تَحَلّـلِ[2]

في هذا البيت يروي الشاعر حكاية جديدة وقعتْ بينه وبين من يحب، فهو لم يحدد يومًا بذاته على الرغم من أن للأيام أسماء في الجاهلية مثل دبار أي الأربعاء، والمؤنس وهو يوم الخميس وعروبة وهو يوم الجمعة، وبقية الأيام لها أسماء، لكن الشاعر آثر أن يكون اليوم مبهمًا من حيث التسمية، فالشاعر أخفى اليوم وأظهر بعض الدراما التي وقعت فيه، وجعل بعضها الآخر مخبوء.

تبيِّن الأبيات الآتية أن الشاعر لم يذكر صراحة الوقت الذي قام فيه بزيارة محبوبته، ولكن المعطيات التي قدمها تشير إلى أنه جاءها ليلًا، فقد ذكر الثريا وهي مجموعة من النجوم تظهر في السماء، ويكون ظهورها ليلًا واضحًا ويمكن رؤيتها

(1) نفسه، ص17.

(2) نفسه، ص20.

بالعين المجردة، والشاعر لم تكن له وسيلة أخرى لرؤية النجوم ليلًا سوى عينيه: [الطويل]

تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعْشَرًا علـيَّ حِراصًا لو يُسِرُّونَ مقتلي
إذا ما الثريا في السماءِ تعرَّضتْ تعرُّضَ أثناء الوِشاحِ المُفصَّلِ
فجئتُ وقدْ نضَتْ لنومٍ ثيابَها لدى السِّترِ إلّا لبسةَ المُتفضِّلِ[1]

من أوقات اليوم التي ذكرها الشاعر وقت الضحى حيث قال: [الطويل]

ويضحى فتيتُ المسكِ فوقَ فراشِها نؤوم الضُّحى لم تنتطِقْ عن تفضُّلِ[2]

أكد الشاعر على الزمن الليلي باستعمال عدد من المفردات الدالة عليه (الظلام/ العشاء/ ممسى) فهو يقول: [الطويل]

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارةُ مُمسى راهبٍ متبتِّلِ[3]

ويستمر امرؤ القيس في ذكر الليل في معلقته، لأن الظلام يتناسب مع الهموم، فصاحبُ الهمِّ تَسوَدُّ في عينيه الدنيا، وكان الشاعر قد ابتُلي بأنواعٍ من الهموم لا نوعًا واحدًا: [الطويل]

وليلٍ كموجِ البحر مُرخٍ سدوله عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليبتلي[4]

ويطول ليل الشاعر كثيرًا، فيبدأ في مخاطبته مخاطبةَ العاقل: [الطويل]

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباح منكَ بأمثلِ
فيالك من ليلٍ كأنَّ نجومه بكُلِ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيذبُلِ

(1) نفسه، ص25.
(2) نفسه، ص32.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، دار الجيل، بيروت، ص33.
(4) نفسه، ص35.

كـأنّ الثريـا عُلّقـتْ في مصـامهِا بـأمراسِ كتّـانٍ إلـى صُـمٍّ جنـدلِ[1]

الزمان في معلقة طرفة بن العبد

بدأ الشاعر طرفة بن العبد معلقته بالوقوف على الأطلال، فجعل رؤيته لها تلوح أمام ناظريه كأنها وشم في اليد، ولا تتأتى رؤية ذلك إلا مع وضح النهار، فهذه الإشارات التي ساقها إلينا طرفة جعلته يلمِّح أن وقوفه على تلك الأطلال كان في وقت النهار، لأن في أيامه يصعب عليه رؤية الديار ليلًا فكيف برؤيته أطلالها، لذلك قال الشاعر معبِّرًا عن ذلك دون استعمال أي فعل أو أي مصدر يدل على الرؤية الصريحة، لكن الإشارة قد دلتْ عليها، فقال: [الطويل]

لخولـة أطـلالٌ ببرقـةِ ثهمـدِ تلوح كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ[2]

إنَّ الزمن الدراميَّ البارز عند طرفة بن العبد، يأتي في قولِه: [الطويل]

وإني لأمضـي الهـمَّ عنـد احتضـارِهِ بعوجـاء مِرقـالٍ تـروحُ وتغتـدي[3]

أشار طرفة في البيت السابق إلى فعلين يعبِّران عن الزمان، وهذا هو الزمان الثاني، فقد سبق وأنْ أشرنا إلى الزمان الأول وقلنا عنه إنه العصر الجاهليُّ الذي يميِّز القصيدة الجاهلية بمميزات العصر، أمّا الزمان الثاني «هو الذي يتشكَّل داخل فضاء القصيدة، من حركيَّةِ الأفعال في أزمنتها الثلاثة: ماضٍ، حاضر، مستقبل[4]، فالفعلان اللَّذان نشيرُ إليهما في بيتِ طرفة السابق هما (تروح/ تغتدي) ففي لسان العرب «الغُدوة، بالضمِّ: البُكرة ما بين صلاة الغَداة وطلوع الشمس، وغُدوةُ مِنْ يومٍ بعينه،

(1) نفسه، ص35 – 37.

(2) نفسه، ص55.

(3) نفسه، ص61

(4) بوخاري، خيرة، جمالية الحوار القصصي في الشعر الجاهلي والأموي- مقاربة فنية- رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، ص134.

غيرُ مُجراةٍ: عَلَمٌ للوقت»[1] أما الرواح فمعناه كما قال صاحب (لسان العرب) «الرَّواحُ: نقيضُ الصَّباح، وهو اسمٌ للوقت، وقيل: الرَّواحُ العَشِيُّ، وقيل: الرَّواحُ من لَدُن زوال الشمس: راحوا يفعلون كذا وكذا ورُحْنا رَواحًا؛ يعني السَّيْرَ بالعَشِيِّ؛ وسار القوم رَواحًا وراحَ القومُ كذلك، والرَّواح: قد يكون مصدر قولك راحَ يَرُوحُ رَواحًا، وهو نقيض قولك غدًا يَغْدُو غُدُوًّا»[2]، وخلاصة المعنى الذي ذهب إليه طرفة هو أن الهم لا يفارقه سائر يومه ليلًا ونهارًا، وهنا نجد أن الشاعر لكي يعبِّر عن طول مكوث الهم لديه قام بمزج الزمانين النهاري منهما والليلي بأسلوب سينمائي، إذ يتداخل كلُّ زمن في الآخر بطريقة فنية، فهذا ما يقوم به المخرجون عند التعبير عن طول المكث والانتظار ودخول الأوقات في بعضها بعضًا، فالطريقة الفنية التي يتبعها مخرج السينما أو التلفزيون هي طريقة المزج وذلك بتداخل لقطات الليل والنهار، وقد قام طرفة بذلك باستعمال مفردات اللغة فقط.

يقول طرفة بن العبد ذاكرًا وقت المساء باستعماله الفعل (أمسى): [الطويل]

وجاشتْ إليه النفسُ خوْفًا وخاله مُصَابًا ولو أمسى على غيرِ مرصدِ[3]

يريدُ الشاعر أنْ يقول في البيت السابق: إنَّ «صعوبة هذه الفلوات جعلته يظن أنه هالك وإنْ لمْ يكنْ على طريق يخاف قطَّاع الطريق»[4] وأكثر الأوقات التي يخافها هو وقتُ المساء.

يعرِّف طرفة بن العبد قرَّاءَه على زمنٍ جديد يضاف إلى قاموسه اللغوي لا سيما في المعلّقات العشر، هذا الزّمان الذي ذكره الشاعر هو(يوم الدَّجن) حيثُ يقول: [الطويل]

(1) لسان العرب، مادة (غدا).
(2) نفسه (مادة راح)
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص75.
(4) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص56.

وتقصير يومَ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعجِبٌ ببهكنةٍ تحتَ الطِّرافِ المُعمَّدِ[1]

لم يحدد طرفة نوعَ الزمن في البيت السابق، ولا نعلم إن كان الزمن ليليًّا أو كان نهاريًّا، فإذا ما توقفنا قليلًا عند مفردات البيت علَّنا نصل إلى تحديد وقت الزمن الذي أطلق عليه (يوم الدجن) فكما قال التبريزي في شرحه «الدجن قيل هو الندى والمطر الخفيف، وقيل هو إلباس الغيم السماء، وإن لم يكن مطر يقول أقصره باللهو، ويوم اللهو وليلة اللهو» ومعنى هذا يمكن أن يكون (يوم الدجن) يحتمل الزمانين النهاري والليلي، فالأمر المهم في اليوم هو المطر الخفيف، أو تلبد السماء بالغيوم، أما في السينما والتلفزيون يجب تحديد الزمان إن كان ليليًّا أو نهاريًّا لأن ثمة مَشَاهد أخرى تُبنى على مشهد (يوم الدجن) إن جاء ذلك في السيناريو.

جمع طرفة بن العبد ثلاثة أزمنة في بيت واحد من الشعر في معلقته، فقال: [الطويل]

أرى الدَّهر كنزًا ناقصًا كلّ ليلةٍ وما تنقُصُ الأيامُ والدَّهرُ ينفدِ[2]

الأزمنة الثلاثة المشار إليها في البيت السابق(الليلة/ الأيام/ الدهر) فالدهر كما يقول ابن منظور في كتابه (لسان العرب): «الأمدُ الممدود، وقيل: الدهر ألف سنة»[3]، أما الليلة واليوم فمعروفان، وقد كرَّر طرفة مفردة (اليوم) في معلقته، وهو لا يريد بها يومًا بعينه: [الطويل]

ويومٍ حبستُ النَّفس عند عِراكِهِ حِفاظًا على عوْراتِه والتهدُّدِ[4]

وقد ذكر هذا الزمن بصيغة الجمع، كما في البيتِ الأسبق فقال (أيام) فمن ذلك

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص84.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص87.
(3) لسان العرب مادة (دهر).
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص99.

قوله: [الطويل]

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلًا ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لـمْ تـزوِّد[1]

وقوله: [الطويل]

لعمْـرُكَ مـا الأيـامُ إلّا معـارةٌ فما اسطعتَ من معروفِها فَتَزوَّدِ[2]

الزمان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

يعد زهير من شعراء المعلّقات القلائل الذين حددوا الزمن بوقت معين، فهذا الشاعر عندما عاد إلى الديار التي تركها بعد طلاقه من زوجته الأولى أم أوفى حدد الزمن الذي غاب فيه عن تلك الديار، فجعله عشرين عامًا، ومن الطبيعي جدًّا، أن يتبدل رسم المكان خلال هذه المدة الزمنية الطويلة: [الطويل]

وقفتُ بها من بعد عشرين حِجَّةً فلأيًا عرفتُ الدَّار بعدَ توهمِ[3]

يقول ابن منظور في (لسان العرب) «الحِجَّةُ السنة، والجمع الحِجَج»[4] والحِجة بكسر الحاء هي من أسماء الزمان، ومعنى هذا أنَّ زهيرًا غاب عن دياره السابقة عشرين سنةً.

يشير الشعراء أحيانًا إلى الزمان باستعمال أفعالٍ أو أسماء أو مصادر، ولا يتعيَّن عليه ذكر الزمن بمسمَّاه المعروف كالليل والنهار واليوم والسنة والدهر وغير ذلك، وهذا ما قام به زهير في معلَّقته، فهو يشير إلى أشهر الحِلِّ والأشهر الحرم، فقال في ذلك: [الطويل]

(1) نفسه، ص101.

(2) نفسه، ص101.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص104.

(4) لسان العرب، مادة (حجج)

جعلـنَ القنـان عـن يمـينٍ وحزنـه وكـمْ بالقنـانِ مـن مُحـلٍ ومُحـرِمِ[1]

وقد شرح الإمام التبريزيُّ ما أراده الشاعر زهير بن أبي سُلمى بمعنى المُحِل والمُحرم، مستندًا إلى ما قاله بعض علماء اللغة، فقد قال عن الأصمعيّ: «المُحِلُ الذي ليستْ له ذمةٌ تُمنَع ولا حُرمة، والمُحرم الذي له حُرمةٌ تمنع منه، هذا قولُ أكثر أهل اللغة»[2] ثم يضيف التبريزي قولًا آخر لمحمد بن يزيد المعروف بالمبرِّد: «المُحِلُّ والمُحرمُ الدَّاخلان في الأشهر الحُرم وفي الأشهر التي ليستْ بحُرم، يقالُ أحرمَ إذا دخل في الشهر الحرام، وأحلَّ إذا خرج منه»[3] فإذا اعتمدنا المعنى الثاني للمُحلِّ والمُحرم فنكون قد اعتمدنا صيغةً من صِيَغ الزمان.

ذكر زهير بن أبي سلمى في معلقته من الأزمنة البكور والسُّحرة، كما ذكر الصباح والليالي، ولكن يبدو أن زهيرًا مغرم بتحديد الزمن كما فعل في الأبيات الأولى من المعلّقة عندما ذكر(عشرين حِجة)، فها هو يعود مرة أخرى إلى المعلّقة نفسها يذكر ثمانين حولًا، فالتحديد الزمني عند زهير بات سمة لديه، فيقول: [الطويل]

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومَنْ يعِشْ ثمـانينَ حـولًا لا أبًـا لـكَ يسـأمِ[4]

ثم يشير الشاعر من جديد إلى العمر الطويل ولكنه يستخدم فعلين مضارعين هذه المرة فيقول: [الطويل]

رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ مَنْ تصِبْ تُمِتْـهُ وَمَـنْ تُخطـئ يعمَّـرْ فَيَهْـرَمِ[5]

واستعمل الشاعر في آخر معلَّقته من أسماء الزمان(اليوم/ الأمس/ الغد) حيثُ قال: [الطويل]

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص107.
(2) نفسه، ص107.
(3) نفسه، ص107.
(4) نفسه، ص127.
(5) نفسه، ص128.

وأعلـمُ مـا في اليـومِ والأمـس قبلـه ولكنني عـن علـم مـا في غـدٍ عـمِ[1]

الزمان في معلقة لبيد بن ربيعة العامري

تتكرر بعض مصطلحات الزمان عند الشعراء، ومثلما أشرنا في مدخل هذا المبحث سنتجاوز شرح المتكرر منها إلى ما هو جديد إذا لم يكن ثمة إضافة يمكن إضافتها، فالشاعر لبيد بن ربيعة استعمل من أسماء الزمان (حجج) في قوله: [الكامل]

دِمَـنٌ تجـرَّمَ بعـد عهـدِ أنيسِـها حِجَجٌ خَلَـوْنَ حلالُها وحرامُها[2]

ذكرنا معنى حجج في معلقة زهير بن أبي سلمى فقد جاءتْ مفردةً عنده، أما في البيت السابق للبيد فقد وردتْ جمعًا وعرفنا أنَّ الحِجج هي السنون.

يقول لبيد بن ربيعة في معلقته وهو يشير إلى بعضِ أسماء الزمان: [الكامل]

مـن كـلِ سـاريةٍ وغـادٍ مُـدْجِنٍ وعَشِـيَّةٍ مُتجـاوِبٍ إرزامُهـا[3]

شرح الإمام التبريزي هذا البيت فقال عن (سارية) «سحابة تجيءُ ليلًا، وغادٍ يجيء بالغداة»[4] أما السُرى فهو السير عامة الليل، واللَّفظة تدلُّ على الزَّمن الليليّ، مثلها مثل العشيَّة.

يذكر الشاعر لبيد شهر جمادى في معلقته ذكرًا صريحًا، وهو من الأشهر المعروفة عند العرب قديمًا، فقال: [الكامل]

حتـى إذا سـلخا جُمـادى سـتةً جـزءًا فطـالَ صـيامُه وصـيامُها[5]

(1) نفسه، ص128.
(2) نفسه، ص131.
(3) نفسه، ص132.
(4) نفسه ص132.
(5) نفسه، ص144.

يقول الشيخ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني في كتابه (الأزمنة والأمكنة) «ويصغَّر جُمادى على جُميْدى وجميْديَة وجُمَادية»[1] وفي شرحه عن جمادى يقول الإمام التبريزي: «جُمادى شدَّة القَرِّ وكذلك كان الشتاء في ذلك الزمان، وفيها يكون أول المطر»[2].

ويقول الشاعر لبيد بن ربيعة بعد ذلك ذاكرا فصل الصيف في صيغة الجمع، والصيف فصل من فصول السنة: [الكامل]

ورمى دوابرها السَفا وتهيَّجَتْ ريحُ المصايفِ سومُها وسِهامُها[3]

من أسماء الأزمنة التي جاء الشاعر على ذكرها في معلقته والتي شرحناها عند غيره من الشعراء(الظلام/ الضحى/ الليلة/ البكور/ السحرة/ الغداة/ الصباح) وقدْ قلنا إننا لا نرى ضرورة في إعادة ما تمَّ شرحه سابقًا، إلى أنْ يقول الشاعر: [الكامل]

وهُمُ ربيعٌ للمجاورِ فيهمُ والمُرمِلات إذا تطاولَ عامُها[4]

الربيع فصل من فصول السنة، وقد ذكره الشاعر لبيد في البيت السابق، وجاء موقعه من الإعراب خبراً للمبتدأ، ولكن في غير هذه الجملة يمكن أن يأتي الربيع ظرف زمان، وهو من أسماء الزمان ولا أثر للدراما في البيت السابق.

الزمان في معلَّقة عنترة بن شدَّاد

قال عنترة بن شداد في معلقته مستقبلًا دار عبلة بالجواء: [الكامل]

(1) الأصفهاني، أبو علي أحمد محمد بن الحسن المرزوقي، الأزمنة والأمكنة: ص210.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ص145.
(3) نفسه، ص146.
(4) نفسه، ص175.

يــا دار عبلــةَ بــالجواءِ تكلّمــي وعِمي صبَّاحًا دار عبلةِ واسلمي[1]

في قول الشاعر (وعِمي صباحًا) فهذه تحية أهل الجاهلية، والصباح هو زمن من الأزمنة، وقدْ سبقَ ذكره، ومن الأوقات التي ذكرها الشاعر في معلقته إضافةً إلى الصباح (العشيَّة/ المساء/ السراة/ الليل/ النهار/ الضحى) فكل ذلك قد ورد ذكره في المعلّقات التي مرَّتْ بنا حتى هذه المعلّقة، أما الزمان الجديد الذي لم يذكرْه أحد من شعراء المعلّقات حتى الآن جاء في قول عنترة بن شداد العبسي: [الكامل]

ولقـد شَـرِبْتُ مـن المُدامـةِ بعـدما ركَدَ الهـواجِرُ بالمَشـوفِ المُعْلَـمِ[2]

الهواجر من أسماء الزمان، فقد قال عنها صاحب (لسان العرب) ابن منظور: «الهَجِيرُ والهَجيرَةُ والهَجْر والهاجِرة: نصف النهار عند زوال الشمس إلى العصر، وقيل في كُلِّ ذلك: إنه شِدَّةُ الحر»[3] فالشاعر يريد أنْ يقول: «لقدْ شرِبتُ الخمرَ بعد اشتداد الحرِّ»[4] فالعرب قديمًا تتفاخر بشرب الخمر عيانًا، والشاهد عندنا أن الشاعر ذكر وقت الهاجرة ليضيف لنا اسمًا آخر من أسماء الزمان، وهذا مما تتفوَّق به اللغة على الكاميرا كما أسلفنا، وفي هذا البيت من الشعر دراما مخبوءة، ويمكن لكاتب السيناريو تعميقها، لوجود بذرة حدث درامي وشخصية رئيسة ألا وهي شخصية الشاعر عنترة، والأبيات اللاحقة لهذا البيت تشكِّل صورة السيناريو السينمائي.

الزمان في معلقة عمرو بن كلثوم

إن المشهد الافتتاحي في معلقة عمرو بن كلثوم هو مشهد نهاري مع بداية الشروق، فمفرداته الأولى تدلُّ عليه مباشرة، فهو يقول: [الوافر]

(1) نفسه، ص177.

(2) نفسه، ص209.

(3) لسان العرب، مادة (هجر).

(4) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع: ص145.

آلا هُبِّـــي بصـــحنِك فاصـــبحينا ولا تُبقـــي خمـــورَ الأنـــدرينا[1]

في شرح التبريزيِّ للبيت السابق يقول: «الصَّحنُ القدحُ الواسعُ الضَّخم، والصَّبُوح شربُ الغداة»، فالصَّبوح لا يكون إلّا مع زمن الصَّباح، ثم يذكر ابن كلثوم زمنين آخرين في بيت واحد من معلقته زمن الصِّبا، ووقت الأصيل: [الوافر]

تـــذكّرتُ الصِّـــبا واشـــتقتُ لمَّـــا رأيـــتُ حمولهـــا أَصُـــلًا حُـــدينا[2]

أشار عمرو بن كلثوم إلى زمن المستقبل مرتين، مرة إلى المستقبل القريب في قوله(غدًا) وأخرى في المستقبل الأبعد قليلًا وذلك في قوله (وبعد غدٍ) كما أشار إلى الحاضر(اليوم) مرة واحدة فقط: [الوافر]

وإنّ غـــدًا وإنّ اليـــوم رهـــنٌ وبعـــدَ غـــدٍ بمـــا لا تعلمينـــا[3]

الزمان في معلقة الحارث بن حلزة

قال الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري بعد استهلاله معلقته ذاكرًا وقت الأصيل: [الخفيف]

وبعينيـــك أوقـــدتْ هنـــدٌ النَـــا رَ أصـــيلًا تُلـــوي بهـــا العليـــاءُ[4]

الأصيل من أسماء الزَّمان، فقال ابن منظور في (لسان العرب) «الأصيل العَشِيُّ، والجمعُ أُصُلٌ وأُصْلان، مثل بعير وبُعران، وآصالٌ وأصائِل كأنه جمع أصيلة»[5]، وقدْ أسهب صاحب اللسان في شرح كلمة الأصيل، ومما أورده في كتابه هو ما قاله ابن سيده: «عندي أنه من إضافة الشيءِ إلى نفسه، إذِ الأصيل والعشيُ سواءٌ لا فائدةَ في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص217.
(2) نفسه، ص222.
(3) نفسه، ص224.
(4) نفسه، ص253.
(5) لسان العرب، مادة (أصل).

أحدهما إلّا ما في الآخر»[1] وشرح ذلك يطول كثيرًا جدًّا، وهذا البيت يضمُّ دراما مخبوءة بوجود هذه الشخصية الجديدة (هند) التي ذكرها الشاعر عَرَضًا في البيت السابق، حيث يمكن بناء أحداث درامية عليها، فبالإضافة إلى حضور الشاعر الحارث بن حلِّزة وهند يمكن أيضًا بناء دراما ظاهرة بعد أنْ كانت مخبوءة.

يقول الحارث بن حلِّزة: [الخفيف]

آنَسَتْ نبأةً وأفزعها القُنَّا صُ عصْرًا وقدْ دنا الإمساءُ[2]

في البيت السابق زمانان هما (العصر) و(الإمساء) وقد جاء في (لسان العرب): «العَصْرُ والعِصْر والعُصْرُ والعُصُرُ(الأخيرة عن اللّحيانيّ): الدَّهر. قال الله تعالى: ﴿والعَصْرِ إنَّ الإنسانَ لفي خُسر﴾ قال الفرَّاء: العصْرُ الدهر، أقسم الله تعالى به، وقال ابن عباس: العَصْرُ ما يلي المغربَ من النهار»[3] وهذا ما أراده الحارث بن حلِّزة، وأمَّا الإمساء فهو وقتُ المساء.

الليل والنهار من أشهر أسماء الزمان، وكثيرًا ما يتردد ذكرهما في الأشعار، لأنهما أصل الحياة، والمكوِّنان الرئيسان لليوم، فما الحياة إلا ليل ونهار، وبقية أسماء الزمان تتفرع منهما لكي تستمر الحياة، فـ«إذا كان المكان يرتبط في ذهن البشر بالفراغ، فإن الزمان يجسِّد الحركة والنشاط الدائبين»[4]: [الخفيف]

أجمعوا أمرهم بليلٍ فلمَّا أصبحوا أصبحتْ لهم ضوضاءُ[5]

في هذا البيت قرن الشاعر زمن النهار بزمن الليل، فهذا الزمن الواقعي الذي أفاد

(1) نفسه.

(2) نفسه، ص255.

(3) لسان العرب، مادة (عصر).

(4) ديفيز، ب، س، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: د.السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني(27)، 1996، مكتبة المهتدين، ص11.

(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص259.

الاستمرارية دون توقف إنما أشار إلى استمرارية الحدث الدرامي، وسيتم اختزال الزمنين الليلي والنهاري، لأن الفن والأدب لا ينقلان الأزمنة كما هي، بل لا بد من معالجتها واختزالها، واختيار أصعب وأقوى اللقطات الدرامية فيها، ففي البيت السابق كان التحضير للحرب ليلًا، وفي الصباح فشا أمر الحرب وأصبح معروفًا، ففي الزمانين المذكورين في المعلّقة تتجلى قوة الدراما بقوة الصراع فيها.

الزمان في معلَّقة الأعشى

الساعة من أسماء الزمان، وقد ذكرها الشعراء كثيرًا في أشعارهم، فهم يشيرون بها إلى جانب من الوقت، ولا شك أن حدثًا ما يقع فيها، ومثل ذلك ما جاء عند الأعشى في معلقته حين قال: [البسيط]

إذا تُلاعِبُ قِرنًا ساعةً فترتْ وارتجَّ منها ذَنُوبُ المِتنِ والكفَلُ[1]

من الأزمنة التي ذكرها الأعشى في معلقته وقد تطرقنا إليه مع الشعراء السابقين(غداة الدَّجن/ اليوم/ الأُصل/ الليل).

يقول الأعشى في معلقته: [البسيط]

لا يَتَنَمَّى لها بالقيظِ يركبُها إلّا الذينَ لهم فيما أتوا مَهَلُ[2]

القيظ من الأوقات، أيْ هو من أسماء الزمان، يقول صاحب (لسان العرب): «القيظ صميم الصَّيف، وهو حاقُّ الصيف، وهو من طُلوعِ النَّجمِ إلى طلوعِ سُهيل، أعني بالنجم الثُريا، والجمع أقياظٌ وقيوظ»[3].

الزَّمان في معلَّقة النابغة الذبياني

ذكر النابغة الذبياني في مطلع معلقته (سالف الأبد) وهو يشيرُ هنا إلى الدَّهر،

(1) نفسه، ص290.

(2) نفسه، ص299.

(3) لسان العرب، مادة (قيظ).

والدَّهر من أسماء الزمان التي تقع فيها الحوادث، فقد قال الشاعر مفتتحًا معلقته: [البسيط]

يـــا دار ميَّـــةَ بالعليـــاءِ فالسَّـــندِ أقوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأمدِ[1]

ثم يقولُ بعدَ ذلك: [البسيط]

وقفـتُ فيهـا أصـيلًا كـي أسـائِلَها عيَّتْ جوابًا ومـا بـالرَّبعِ مـن أحـدِ[2]

الأصيل من أسماء الزمان الواردة في معلقة النابغة الذبياني أثناء وقوفه على الأطلال فقد سبق وأن ذكرنا وقت الأصيل في أكثر من موضع.

على الرغم من أن معلقة عبيد بن الأبرص- كما أسلفنا من قبل- تخلو معظم أبياتها من الدراما، فإن الزمان قد ورد في بعض أبياتها ويمكن أن نشير إليه بشكل موجز، فقد قابل الشاعر بين زمني الصِّبا والمشيب حيث قال: [مجزوء البسيط]

تصـــبو وأنَّـــى لـــكَ التصـــابي أنَّـــى وقـــدْ راعـــكَ المشـــيبُ[3]

لقد اهتم شعراء المعلّقات بالزمان اهتمامًا جيدًا، فلم تخل قصيدة منه، حتى قصيدة عبيد بن الأبرص التي كثيرًا ما أشرنا إليها بأنها خالية من عناصر البناء الدرامي، إلا أن الزمان تجلى واضحًا فيها، وقد تعددت صور الزمان وأشكاله، من حيث الأسماء الصريحة للزمان مثل اليوم والسنة والدهر، ومثال الأوقات كالصباح والمساء والهاجرة، أو ما يشير إلى الزمان من خلال بعض الأفعال والمصادر، مثل يروح، ويغتدي والإمساء والإصباح وغير ذلك، وقد تجلت الدراما بوضوح في بعض الأزمنة، وحق لها أن نطلق عليها أنها أزمنة درامية، لأن الأحداث الدرامية باتت واضحة فيها «وتنوُّعُ الزمن بين المضي والحضور يخلق نوعًا من التنامي في الحدث

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص308.
(2) نفسه، ص308.
(3) نفسه، ص325.

الدرامي، وكذلك وجود إمكانيات درامية تساعد على تطور الحدث»[1].

ج. المكان

ما إنْ يأتي ذكر مصطلح المكان في أي مناسبة حتى يتبادر إلى الذهن مباشرة ذلك الحيز الجغرافي في هذا الكون الواسع، المحدد بحدود البداية والنهاية، فهذا هو المعنى المتعارف عليه عند العامة، ومن معانيه أيضًا «الحجم والمساحة والخلاء»[2] والمكان في علم الرياضيات هو «للتعبير عن أي تجمع من النقط، وتمثل النقطة وفقًا للنموذج الرياضي «للمكان» جسمًا ابتدائيًّا»[3]. سنركز في هذا القسم من المبحث على المكان من حيث البقع الجغرافية التي ورد ذكرها في المعلّقات العشر، سواء كان ذلك المكان مَثَّل دور البطولة في سير الأحداث الدرامية من خلال تلك المعلّقات أم أنَّ ذكره جاء بشكل عابر، أو ربما يكون قد تضمَّن من خلاله دراما مخبوءة، وردت كمفردات ومعاني، ولم ترِدْ كأحداث وشخصيات وصراعات، فلا يمكن أن يكون هنالك حدث درامي ما دون أن يكون له مكان يحدث فيه، «لذا فقد شكَّل المكان في العصر الجاهلي بالنسبة للشاعر عاملًا لتحريك شاعريته من خلال علاقة التلازم التي تسهم في تداعي الذكريات، وأداة تفضي إلى إبراز منجز شعري يشير إلى تعلُّق الشاعر بالمكان وما يحمله من ذكريات، أو مواطن الحبيب أو الموضع الذي رحل عنه الشاعر»[4]، فالمكان الذي نعنيه هنا في هذا المبحث هو المكان الواقعي الذي ترسمته خطى الشعراء، وعبرت عنه كلماتهم وأحاسيسهم لنرى عن كثب كيف لعب المكان دوره في المعلّقات، ومن ثم تشكيل صورته

(1) حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم: ص48.

(2) ديفيز، ب، س، المفهوم الحديث للمكان والزمان: ص11.

(3) نفسه، ص13.

(4) معمري، فواز، جماليات المكان في الشعر الجاهلي- المعلّقات أنموذجًا: رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف-المسيلة، ص28.

وتحديدها للعمل الفني السينمائي أو التلفزيوني، حتى يعطي المكان بعدًا واقعيًّا من خلال الفن.

ينقسم المكان في الدراما إلى قسمين اثنين: قسم داخلي وآخر خارجي، فهو يمثِّل صورة من صُوَر الحياة، فهكذا هي الأمكنة في كل بقعة، فالمكان الداخلي هو كل مكان أحيط بحوائط وجدران، كالقصور والبيوت والغرف والفنادق والخيام والأسواق المغلقة كالمراكز التجارية وأشباهها، وتحدث الدراما الداخلية بين الجدران المغلقة، أما الأمكنة الخارجية فهي التي تكون مفتوحة حتى وإن كانت محددة ومؤطرة، مثل الحدائق العامة والصحاري والغابات والشواطئ والمزارع والشوارع وغيرها.

لم يقتصر ذكر الأماكن على المعلّقات العشر فقط أو الشعر الجاهلي وحده دون غيره، إنما جاء ذكرها في الشعر والنثر على حد سواء، إلا أن «علاقة الشاعر بالمكان ذات أبعاد متعددة تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي»[1]، وقد وظف الشاعر المكان في شعره لارتباطه به، ارتباطًا جسديًّا وروحيًّا «وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في أن يشكل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقًا لتصوراته الخاصة»[2]، فقد مثلت الأطلال أدوار البطولة في المعلّقات العشر، وهي بقايا تلك الأمكنة، فكانت هي أول ما وقف عليه الشعراء، وهي المحرك الرئيس لانطلاق المشاعر، وعندها بدأ تشكيل المكان الواقعي بصورتين اثنتين: صورة الحاضر وصورة الماضي، فجاء ذلك الاستذكار للأحداث الماضية من خلال ما تبقى من صور المكان، فأخذ العقل يسترجع، والكلمة تصوِّر الاسترجاع، وهنا يمكن أن نقول: «إن الشاعر الجاهلي قادر على تصوير الفناء المكاني»[3].

(1) نفسه، ص40.

(2) إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب: ص57.

(3) حسيب، عماد الدين، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم: ص134.

يمثِّل المكان أحد العناصر الرئيسة في العمل الدرامي، فهو الحاضنة للأحداث والصراعات التي تقوم بها شخصيات العمل الفني، فلا يمكن تصور دراما دون مكان، وإن اختلفت مسميات الأمكنة، وغالبًا ما تنقل الدراما الأمكنة من واقعها لتصورها سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا، ولإضفاء المصداقية على الصورة الفنية الدرامية لا بد من الاستعانة بما رسمه الشعراء في معلقاتهم، فهذا المبحث يحاول أن ينقل صورة طبق الأصل عما كانت عليه المواضع والأمكنة وكيف أصبحت الآن كلما تيسَّر لنا ذلك.

المكان في معلقة امرئ القيس

إن الأماكن الواردة في شعر امرئ القيس كثيرة جدًّا، فقد ذكر هذا الشاعر «مواضع من حضرموت، كدمّون وعندل، ومواضع في شمال نجد كأسيس والطَّها وتيماء السموأل ومواضع في عالية نجد الشمالية، كمنعج وعاقل»[1] وغير ذلك، وما يعنينا في هذا المبحث هي الأماكن التي ورد ذكرها في معلقته، وخوفنا من الإطالة فإننا لن نقف عند كل المواضع والأمكنة الواردة فيها، بل أننا سنقتصر على بعض منها، ولا سيما تلك الأماكن التي تمثل البطولة المكانية: [الطويل]

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فحوْمَلِ
فتوضِحَ فالمِقراةِ لـمْ يعفُ رسمُها لما نسجتْها من جنوبٍ وشمألِ[2]

في أوَّل بيتين من معلَّقة امرئ القيس ذكر خمسة مواضع وهي:

(سقط اللِّوى/ الدَّخول/ حَوْمل/ توضِح/ المِقراة).

فجرت تلك المواضع ينابيع معلقة امرئ القيس، فما لبث أن وقف الشاعر على

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ج1، ط1، 1418هـ، ص6.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص4.

أطلال تلك المواضع حتى ساقته الذكرى إلى أيام حفرت لها في نفسه أغوارًا فما انطمست ولا انمحت صورها من ذاكرته، فالمواضع التي ذكرها الشاعر في الاستهلال ليست الوحيدة في المعلّقة كلها، بل أن هنالك مواضع كثيرة وأمكنة أخرى يمثل بعضها دور البطولة المكانية في معلقته وسنقف عليها حالما نصل عندها، وبعد أن نعرف بشيء من الإيجاز عن المواضع الخمسة السالفة الذكر:

سقط اللِّوى: «السِقطُ لغةً: يطلق على طرف كُلِّ كثيب، أمَّا الذي عناه امرؤ القيس في قصيدته، فهو سناف يقال له مشرف، واسمه في الجاهليَّة شَراف، كأنه كثيبٌ من الأبارق والرمال، طرفه من جهة الغرب قريب حومل، وطرفه من جهة الشرق قريب الدَّخول»[1].

حومل: قال ياقوت الحموي في كتابه (معجم البلدان) «حومَلُ والدَّخول والمقراة وتوضح مواضع ما بين إمَّرَة وأسود العين»[2] وقد فصَّل الشيخ محمد بن عبد الله بن بليهد في كتابه (صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار) فقال عن الدَّخول بأنه: «ماءٌ عذبٌ معروفٌ الآن بهذا الاسم، يقع شمالي الهضب المعروف بين وادي الدواسر ووادي رَنْيَة، أما حومل: فهو جبلٌ قريبٌ من الدَّخول في جهته الغربيَّة الجنوبيَّة، يبعد مسافة نصف يومٍ عن الدَّخول»[3]، وذكر عن المقراة بأنه «وادٍ ينصبُّ إلى جهة الجنوب بين الهَضْب السوادة، وقدْ حُرِّفَ اليوم إلى القمر، فهذا الوادي المذكور يسمي اليوم (القمرا) في ألسُنِ جميع أهلِ نجد، وجميع هذه

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ج1، ط1، 1418هـ، ص6.

(2) الحموي، ياقوت، معجم البلدان، ج4: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ص373.

(3) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ج1، ص16.

المواضع متقاربة»[1].

توضِح: أرضٌ قريبة من الهَضْب يقال لها اليوم «التوضحيَّات» تقع عن جبل الحمل جنوبًا»[2].

دارة جلجل: إنَّ المكانَ الأبرزَ في معلَّقة امرئ القيس هو دارة جلجل، فهذا المكان يمثِّل المكان الرئيس في هذه المعلّقة، وعنه يقولُ الشاعر: [الطويل]

ألا رُبَّ يومٍ لكَ مِنهُنَّ صالحٍ ولا سيما يومٍ بدارةِ جُلجلِ[3]

وتعدُّ هذه الدارة المكانَ الرئيس في معلَّقة امرئ القيس لأنها المكان الذي يوجد فيه الغدير الذي نزلتْ فيه الفتيات حينَ أخذ امرؤ القيس ثيابهن ثم أجبرهن على الخروج متجرِّدات لو أرادتْ كلُّ واحدةٍ منهنَّ ثيابها ففعلنَ مثل ما يريد، وفي المكان نفسه، أيْ دارة جلجل، نحر امرؤ القيس ناقته إكرامًا للفتيات اللاتي أطعنه وحقَّقنَ له رغبته، فالتبريزيُّ يقول في تحديد المكان نقلًا عن هشام الكلبي: «دارة جلجلٍ عند غمر كندة، وقال الأصمعي وأبو عبيدة: دارة جلجل في الحِمى»[4].

حكى ابن بليهد قائلًا: «الدَّاراتُ في كلامِ العرب كثيرة، مضافةٌ وغير مضافة، وأمَّا دارة جلجلٍ التي عناها امرؤ القيس فهي باقية إلى اليوم في بطن الهَضْب، تقع في جهته الجنوبية الشرقية، ويقال لها اليوم (دارة جلاجل) وهو الموضع الذي عناه عمرو بن الخثام البجليّ بقوله: [الطويل]

وكنَّا كأنَّا أصل دارة جلجلٍ مُدِلّ على أشباله يتهَمْهَمُ

وهي دارة عظيمة تحيط بها هَضَبات باقية على هذا الاسم»[5].

---

(1) نفسه، ص16.

(2) نفسه، ص16.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص12.

(4) نفسه، ص13.

(5) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص20.

يستطردُ امرؤ القيس بذكر الأمكنة في معلَّقته إلى أنْ يقول: [الطويل]

ويـومَ دخلـتُ الخِـدرَ خِـدرَ عنيـزةٍ فقالتْ لكَ الويلاتُ إنَّكَ مُرجِلي[1]

يعد هذا المكان دراميًّا من الأماكن الغريبة، والغرابة فيه أنه مكان مغلق ومتحرك، فهو أشبه ما يكون في زماننا بالسيارة أو الطائرة أو السفينة وغيرها من وسائل النقل الحديثة، وأما الخِدر الوارد في البيت السابق فهو الهودج، ويقال عنه خِدر إذا وُضع على الناقة.. ثم يُطلق الشاعر على الهودج مرة أخرى اسم الغبيط، فيقول الشاعر: [الطويل]

تقـولُ وقـدْ مـالَ الغبـيطُ بنـا معًـا عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ[2]

قال ياقوت الحموي في معجمه: «الغبيط من مراكب النساء الحرائر»[3] ثم أسهبَ بعد ذلك في شرح مفصَّل لمعنى الغبيط، وغايتنا هو ما ذكرناه.

أشار امرؤ القيس في معلقته إلى موضع قسمه قسمين اثنين: قسم داخلي وآخر خارجي، ففي هذا المكان صورة درامية بارزة، فهو يقول: [الطويل]

وبيضـةِ خِـدرٍ لا يُـرام خباؤُهـا تمتَّعـتُ مـن لهـوٍ بهـا غيـرَ مُعجَـلِ

تجـاوزتُ أحراسًـا إليهـا ومعشـرًا عليَّ حِراصًـا لـو يسِرُّون مقتلي[4]

لم يحدد الشاعر المكان موقع المذكور في البيتين السابقين، إذ يتحدث هذه المرة عن خِدر ثابت، يحرسه عدد من الحراس، وقد جازف الشاعر بحياته لأجل الوصول إلى من يحب، فقوله (تجاوزت أحراسًا) أي حرسًا، ولا يقف الحراس إلا عند مكان له أهميته الكبيرة لحمايته وحماية ما فيه.

صنع الشاعر توترًا فيه من الإثارة والتشويق، وهو يقص هذه الحكاية، فالمكان في

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص17.
(2) نفسه، ص18.
(3) الحموي، ياقوت، معجم البلدان: ج4، ص211.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص24.

المشهدين السابقين يمثل بطولة الحدث، فإذا حضر التصوير السينمائي بين المشهد الداخلي حيث الفتاة وقد تأهبت للنوم والمشهد الخارجي حيث الحراس من جانب والشاعر من جانب آخر فسيكون له الأثر الأقوى في صناعة التوتر، والزمن الليلي أعطى المشهدين ولا سيما الخارجي منهما مزيدًا من الإثارة والتشويق، فلولا هذان المكانان الداخلي والخارجي منهما ما كان للمشهدين أن يُخرجا الصورة التي رسمها الشاعر.

في بيت آخر من المعلّقة يقول امرؤ القيس: [الطويل]

ووادٍ كجوفِ العَيْرِ قفْرٍ قطعتُهُ بهِ الذِّئبُ يعوي كالخليعِ المُعَيَّلِ[1]

جاء في لسان العرب عن ابن سيده: «الوادي كل مَفرَج بين الجبال والتلال والإكام، وسُمي بذلك لسيلانه، يكون مسلكًا للسيل ومنفذًا»[2].

وادي العير: لقد نقلنا الشاعر إلى مكان جديد في معلقته هو وادي العير، ويبدو لنا أن هذا المكان مكان موحش للغاية، لكن الشاعر أراد أن ينوع لنا الأمكنة في معلقته، وأعتقد أن ذلك قد جاء من باب الحرص، فمثلما نوع الشاعر موضوعات معلقته، آثر أيضًا على تنويع المكان، وهذا نفسه ما يحدث في السينما والتلفزيون، فالمخرج يحرص في عمله الدرامي السينمائي أو التلفزيوني على تنويع الأمكنة حتى لا يمل المشاهد متابعة مكان واحد أو شخصية محدودة، وقد أدرك الشاعر امرؤ القيس هذه الحقيقة من قبل، لذلك آثر تنويع المكان، فوجود شخصية جديدة في الحدث حتى وإن كان حيوانًا كالذئب إضافةً إلى شخصية الشاعر تصنع مفارقة بين ما كان عليه الوضع وبين ما أصبح عليه الآن.

وينقلنا الشاعر إلى مكانٍ آخر جديد بين ضارِجٍ والعُذَيب: [الطويل]

(1) نفسه، ص38.

(2) لسان العرب، مادة (ودى).

قعـدتُ لـه وصـحبتي بـين ضـارِجٍ وبـين العُـذيْبِ بُعْـدَ مـا مُتـأملي[1]

جاءَ في شرح التبريزي أنَّ «(ضارج والعُذيب) مكانان، ويروى بين حامز وبين أكام وهو من بلاد غطفان»[2]، أمَّا ابن بليهد فيقول عن ضارج بأنه: «جبلٌ في بلاد بني أسد، تغيَّر اسمُه اليوم، وقدْ اختصَّ به بنو الصيداء وهو بطنٌ من أسد»[3].

المكان في معلَّقة طرفة بن العبد

لم يتأخر طرفة بن العبد في ذكر المكانِ الذي اعتاد أنْ يلقى فيه حبيبته خولة، إنه برقة ثهمد، فقد قال: [الطويل]

لخولـــة أطـــلالٌ ببرقـــةَ ثهمـــدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ[4]

لقد تصدرتْ (برقة ثهمد) كل الأمكنة في معلقة طرفة، وهذا يدلُّ على أهمية هذا المكان من الناحية العاطفية بالنسبة للشاعر، لذلك حريٌّ بنا معرفة معنى الاسم وموقعه، وإنْ كان لايزالُ هذا الموضع يحتفظ باسمه حتى أيامنا هذه.

قال الإمام التبريزي: «ثهمد اسم موضع، والبرقة والأبرق والبرقاء كُل رابيةٍ فيها رملٌ وطين أو حجارة وطين يختلطان»[5]، وهذا الشَّرح الموجَز الذي قدَّمه التبريزي له أهميته ومكانته السينمائية والتلفزيونية عند المخرج أولًا وكذلك عند مهندس الديكور، لأنَّ المكان وإنْ أصبح أثرًا بعد عين يمكن بناء مكان آخر جديد للتصوير، فمن هنا تكمن أهمية المعطيات التي قدمها لنا التبريزي في شرحه للمكان.

وعن ذات المكان (برقة ثهمد) يقول ابن بليهد في كتابه (صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار): «البُرقة التي ذكرها طرفة في قوله (ببرقة ثهمد) هي من حيد

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص50.
(2) نفسه، ص50.
(3) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص21.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص55.
(5) نفسه، ص55.

الردامي المسمَّى اليوم بهذا الاسم»[1].

النَّواصف: جاءَ ذكر هذا الموضع في معلقة طرفة بن العبد حيث قال: [الطويل]

كـأنّ حُـدُوجَ المالكيـة غُـدوَةً خلايا سفينٍ بالنواصفِ منْ دَدِ[2]

قال ياقوت الحموي: «النواصف: موضع أظنُّه بِعُمان» أما ابن بليهد فيقول: النواصف ودَد، أسماء مواضع كلُّها واقعة في البحر الشرقي» وهذه المواقع ليس لها دور درامي في المعلّقة، لا من حيثُ وقوع الأحداث، ولا من حيث الشخصيات الأساسية الواردة في المعلّقة، وإنما جاء بها الشاعر من باب التشبيه لا أكثر وذلك باستعماله حرف النصب والتشبيه (كأنَّ).

تواضعت الأمكنة في معلقة طرفة بن العبد، فيعد موضع برقة ثهمد – كما أسلفنا– هو أهم المواضع في هذه المعلّقة، ولا يعني هذا أن طرفة ليس له أماكن أخرى غير برقة ثهمد في شعره، ولكن هذا الموضع يكاد يكون الوحيد الذي ذكره طرفة بكل وضوح، حتى وإن كان قد أشار إشارات عابرة إلى الحي، وربما يعني قبيلته، إلا أنه لم يؤكد لنا ذلك بشكل واضح.

المكان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى

تأتي حومانة الدرَّاج كأولى الأماكن في معلقة زهير بن أبي سُلمى، حيثُ قال الشاعر: [الطويل]

أمِـنْ أَمِّ أوفى دِمنـةٌ لـم تكلّـمِ بحومانـة الـدرَّاج فـالمتثلَّم[3]

حومانة الدرَّاج: قال ياقوت الحموي: «قال الأصمعي: الحومانة، وجمعها حوامين، أماكن غِلاَظٌ مُنقادة، وقال أبو ضرَّة: الحُومان واحدتها حومانة، وهي

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص162.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص56.
(3) نفسه، ص102.

شقائِق بين الجبال، وهي أطيبُ الحزونة، وهي جَلَدٌ ليس فيها آكامٌ ولا أبارق... وحومانة الدراج: ماءةٌ قريبةٌ من القيصومة في طريق البصرة إلى مكة، قريبة من الوقباء الذي ذكره جعفر بن عُلبَة، وقالَ خرشي بن عبد الخالق بن رقيبة بن مشيَّب بن عقبة بن كعب بن زهير: إنَّ حومانة الدرَّاج في منقطع رمل الثعلبيَّة متصلة بالحَزن من بلاد بني أسد عن يسارِ مَنْ خرجَ من مكة»[1]. ومن المواضع الأخرى التي ذكرها زهير بن أبي سلمى في معلَّقته الرّقمتين: [الطويل]

ديـــارٌ لهـــا بـــالرَّقمتين كأنهـــا مراجيعُ وشـمٍ في نواشرِ مِعصَـمِ[2]

الرّقمتان: «قال الأصمعي: الرقمتان إحداهما قرب المدينة والأخرى قرب البصرة ومعناه بينهما، وقال الكلابيُّ الرّقمتان بين جرثمٍ وبين مطلع الشمس بأرضِ بني أسد»[3]. أما ابن بليهد فيقول في كتابه: «أمَّا الرّقمتان فهما في جنوبي النباج المتصل بأرض الزُلفى»[4] ثم قال: «ولا يكونان إلّا أكمتين أو قريتين أو روضتين، وهما لا يعرفان بهذا الاسم اليوم، ولكنَّ ذكر زهيرٍ إيَّاهما مقرونتين بحومانة الدرَّاج فالمتأمِّل يفيد أنهما قريبٌ من النباج»[5].

جرثم : وردتْ كلمة جرثم عند زهيرٍ في قوله:

تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائِنٍ تَحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ[6]

عند التبريزيِّ أنَّ جرثم ماءٌ لبني أسد، وهكذا قال ياقوت الحموي أيضًا، أما ابن بليهد فقد قال: «أمَّا جرثم فهو باقٍ بهذا الاسم لم يتغيَّر، إلّا أنهم أضافوا إليه ألفًا ولامًا

(1) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج3: ص373.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص103.
(3) نفسه، 103.
(4) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص113.
(5) نفسه، ص113.
(6) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص106.

وياءً النِسبة فقالوا «الجرثميّ» وهو واقعٌ بين بلاد غطفان وبلادِ بني أسد في طرف الجواء الشمالي الغربي بين سلمى الجبل الثاني من جبليْ طيء وبين جبل قطن»[1].

وادي الرَّس: قال ابن أبي سلمى في معلقته ذاكرًا هذا الوادي:

بكرنَ بكورًا واستحرنَ بسُحْرَةٍ فهُنَّ ووادي الرَّسِ كاليدِ للفمِ[2]

قال ياقوت الحموي في (معجم البلدان): «الرسُّ والرَّسيس، فالرَّس لبني أعياء رهط بني حمَّاس، والرَّسيس لبني كاهل»، وقدْ أطال الحمويُّ في شرح الرَّس وتحديد موقعها، أما الذي يعنينا هنا ما جاء ذكره في معلقة زهير، فيقول ابن بليهد: «وادي الرَّس فهو البلد المعروف بهذا الاسم إلى هذا العهد في أعلى القصيم على ضفَّة وادي الرّمة الجنوبية، وقدْ أكثر الشعراء من ذكره زهيرٌ وغيرُه»[3].

المكان في معلَّقة لبيد بن ربيعة

في أول بيتين من معلقة لبيد بن ربيعة العامري يذكر بطريقة فنية رائعة أربعة مواضع، هي (مِنى/ الغوْل/ الرّجام/ الرَّيان) إذ يقول الشاعر: [الكامل]

عفَتِ الدِّيار محلّها فمُقامُها بمنىً تأبَّدَ غولُها فرجامُها

فمدافعُ الريانِ عُرِّيَ رسمُها خَلَقًا كما ضمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها[4]

منى: تحدَّثنا عن مِنًى من قبل ولا يختلف عمَّا قاله عنها عبد الله بن محمد بن بليهد صاحب كتاب (صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار) حيثُ قال: «منى التي ذكرها لبيد فهي هضبةٌ حمراء واقعة بين طفخة ونفي، فيها ماءٌ عذب، وهي

(1) نفسه، ص114.

(2) نفسه، ص109.

(3) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص115.

(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص107.

تسمَّى اليوم عند عامة أهل نجد منية»[1] .

غَوْل: قال التبريزي: «الغول والرّجام بنفس الحمى، وقال بعض الرُّواة: الغول والرَّجام جبلان، وقيل الغول ماءٌ معروف، والرّجام الهضاب، واحدتها رجمة»[2]، وقال ابن بليهد الغول: «جبلٌ أحمر فيه ماء، يقع من مِنى تحت سهيل، بينهما أقلُ من مسافة نصف يوم، وذكروا أنه كان في الجاهلية عامرًا، به نخيل وعيون، فأما في هذا العهد ففيه نخيلٌ حديثة شارعةٌ في الماء، وهو باقٍ بهذا الاسم»[3].

الرِّجام: قال عنها التبريزي في شرحه للقصائِد العشر التي بينَ أيدينا «الرّجام في غير هذا حجارة تجمع تُجعل أنصابًا ينسكون عندَّها ويطوفون بها»[4]، وعند ياقوت الحمويّ في (معجم البلدان) «رِجامٌ: بكسر أوَّله وتخفيف ثانيه، وهي في لغتِهم حجارةٌ ضِخام دونَ الرِضام، وربما جُمعتْ على القبر فسُنِّمَ بها»[5]، أمَّا عبد الله بن محمد بن بليهد فقال عنها: «هي واقعةٌ بين غول ومنى وطخفة، وهي هضباتٌ صغار على رؤوسها حجارةٌ متصلٌ بعضها ببعض، وفيها أبارق، وهي بين السواد والحمرة، ولا تزال باقيةً بما يقرب من هذا الاسم إلى هذا العهد، فقد وقع في اسمها تغيير حيثُ أبدلوا الراء لامًا فسميتْ اللّجام»[6].

الريان: فصَّل ابن بليهد موقع الريَّان فقال: «هو وادٍ بين طفخة وغول يتجه إلى جهة الشرق جاعلًا الرجام على شماله حتى يصبَّ في وادي الرماديَّة، وهذا الوادي

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص170.
(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص130.
(3) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص171.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص130.
(5) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج3: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ص31.
(6) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص172.

غير وادي الرماديَّة في طريق السيارات الواقع بين طينان ووادي الرَّشا»[1]. وذكر ابن بليهد أنَّ هنالك عددًا من الأودية التي يطلق عليها هذا الاسم، ولكنَّ الوادي الذي عناه لبيد في معلقته هو الذي أشرنا إليه.

هنالك بعض المواضع تتكرر عند الشعراء، وهذا أمر طبيعي، إذ إن الكثير من الشعراء في العصر الجاهلي كانوا رُحَّلًا، فمن الطبيعي أن يكونوا قد مروا بالمواضع ذاتها التي مرَّ بها غيرهم، أو أن بين القبائل مناطق مشتركة ومعروفة لديهم، ومن أمثلة المواضع التي تتكرر عند الشعراء توضح ووجرة، وقد ورد هذان الموضعان في معلقة لبيد بن ربيعة.

توضح ووجرة: [الكامل]

زُجَــلًا نِعــاجَ توضِــح فوقَهــا وظِبــاءَ وجــرةَ عُطَّفًــا أرآمُهــا[2]

لقد سبق الحديث عن توضح، فقد وردَ ذكرها في معلَّقة امرئ القيس، أمَّا وجرة فقد نقل ياقوت الحموي عن الأصمعي: «وجرة بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة أربعين ميلًا، ليس فيها منزل، فهي مَرَبٌ للوحش»[3]، وقد أسهبَ الحموي كثيرًا في الحديث عنها.

لا يزال في معلقة لبيد عددٌ من المواضع الأخرى مثل (بيشة/ مشارق الجبلين/ محجَّر) وغيرها، وخوفنا من الإطالة نكتفي بما قدَّمناه.

المكان في معلقة عنترة بن شداد

لم يختلف عنترة بن شداد عن غيره من شعراء المعلّقات الذين أولوا المكان أهمية كبيرة في معلقاتهم فجعلوا معظم الأمكنة تتصدر قصائدهم، وقد بات من

(1) نفسه، ص173.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص137.

(3) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج5: ص417.

الملاحظ لدينا أن جل شعراء المعلّقات ذكروا المواضع التي تربطهم بالأحبة وهم يصدِّرون بها معلقاتهم، وهنا تكمن أهمية المكان لديهم، وقد ساهموا بذلك في تخليد تلك الأمكنة.

إن الجواء هو أول المواضع التي ذكرها عنترة العبسي في معلقته حيث قال: [الكامل]

يا دارَ عبلةَ بالجواء تكلّمي وعِمي صباحًا دارَ عبلة واسلمي[1]

الجواء: قال التبريزي في شرحه القصائد العشر «الجواء بلدٌ يسميه أهل نجد جواء عدنة، والجواء أيضًا جمع جو وهو البطن من الأرض الواسع في انخفاض»[2]، وأضاف ياقوت الحموي: «كانت بالجواءِ وقعةٌ بين المسلمين وأهلِ الرِّدة من غطفان وهوازن في أيام أبي بكرٍ الصديق فقتلهم خالد بن الوليد شرَّ قتلة»[3].

لقد تكرر ذكر موضع الجواء عند عنترة مرتين، مرةً في البيت السابق، والثانية في قوله: [الكامل]

وتَحُلّ عبلةُ بالجواءِ وأهلنا بالحَزْنِ فالصَّمَّانِ فالمُتَثَلّمِ[4]

وردَ في البيت السابق أربعة مواضع، أحدها الجواء وقدْ تحدثنا عنه، أما المواضع الأخرى فهي (الحَزَن/ الصمَّان/ المتثلّم) وقدْ فسَّر ابن بليهد هذه المواضع الثلاثة مبيِّنًا ما طرأ عليها من تغيير في زماننا هذا.

الصَمَّان: «قطعةٌ من الأرضِ معروفة عند عامةِ أهلِ نجد، جهتها الجنوبية يشقُّها الطريق بين اليمامة والأحساء، وشمالها يشقُّه الطريق السالك بين القصيم والبصرة، وهذه القطعة الواقعة بين بين الطريقين هي التي نطلق عليها عند عامة أهل نجد

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص137.
(2) نفسه، ص177.
(3) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج2: ص202.
(4) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص178.

(الصمَّان)، وكانتْ مفاوز وموامي في أيام القيظ لا يجوزها حينذاك إلّا الإبل التي تحمل الماء»[1].

المُتثلِّم: هذا الموضع الذي قالَ عنه التبريزي إنه مكان، شرحه ياقوت الحموي في معجمه بقوله: «المُتَثلِّم بضم أوَّله، وفتح ثانيه، وثاءٌ مثلَّثة، ولامٌ مشدَّدةٌ مكسورة، كأنه من ثَلِمَ الوادي وهو أنْ يتثلَّمَ جُرْفُه، والمتثلَّم موضعٌ في أوَّلِ أرضِ الصمَّان»[2]، واستشهد ياقوت ببيت عنترة بن شداد الذي نحنُ بصدده، ثم أردف قائلًا: «وقال ابن الأعرابي في نوادره: المتثلَّم جبلٌ في بلادِ بني مُرَّة»[3] أما ابن بليهد فيقول: «هو جبلٌ متثلِّم رأسه، يقال له اليوم جبل أبي ثلوم»[4].

كيف المزار وقدْ تربَّع أهلُها بعنيزتين وأهلُنا بالغيلَمِ[5]

عنيزتان: الموضعان المذكوران في البيت السابق هما عنيزتان والغيلم ولم يزِدْ التبريزيُّ في شرحه بأكثر من ذلك أيْ أنهما موضعان، لكنَّ ياقوت الحمويّ أشار بأنَّ «عنيزتين هما مثنَّى عنيزة وقدْ أطال في شرح معنى عنيزة وموقعها، أما عنيزتان فقد قال عنهما ما قاله العمراني بأنه موضعٌ آخر غير موضع عنيزة»[6]، ويأتي ذكرهما من باب وقوع أحداث درامية فيهما، أقلُّ تلك الأحداث الحالة النفسيَّة التي يمكنُ أنْ تعيشها محبوبة الشاعر وهي تترقبُ مجيئه، أو وجوده أمام دارِها في هذا الموضع، فعادةً ما يقف العاشق أمام ديار محبوباته يقبِّلُ ذا الجدار وذا الجدار، وهنا يمكن تمييز الموضع بميزاتٍ معيَّنة،

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص173.
(2) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج5: ص62.
(3) نفسه، ص62.
(4) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص216.
(5) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص181.
(6) ينظر، الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج4: ص183، 184.

أما ابن بليهد فقد قال عن موضع عنيزتين «هما موضع عنيزة اليوم»[1].

الغيلم: قال ابن بليهد «لا أعلمُ موضعًا بهذا الاسم يقال له الغيلم آخره ميم، بلْ أعرفُ موضعًا يقالُ له (الغيل) آخره لام، وهو موضعٌ في اليمامة في طرفها الجنوبيّ، وهو وادٍ عظيمٌ يلحق بقرى الأفلاج، وقدْ أكثر الشعراء من ذكره»[2].

المكان في معلَّقة عمرو بن كلثوم

ذكر عمرو بن كلثوم في خمريَّته موضعين هما: (الأندرين/ اليمامة) فذكر الموضع الأوَّل في استهلاله حيثُ قال: [الوافر]

ألا هُبّي بصحنِك فاصبحينا ولا تُبقي خُمورَ الأندرينا[3]

الأندرين: هي قريةٌ بالشام مشهورةٌ بصناعة الخمر، ولا تدخلُ هذه القرية في الدراما المرتبطة بهذه المعلّقة، إنما هي إشارة عابرة من قِبل الشاعر لأهميتها في زمانه في صناعة الخمر، ولم يأتِ الشاعر على ذكر الكثير من المواضع بلْ أشار بشكلٍ سريع إلى بعضها، مثل نجد حيثُ قال ابن كلثوم: [الوافر]

يكونُ ثِفالهُا شرقيَّ نجدٍ ولُهْوَتُها قُضاعةُ أجمعينا[4]

أما (اليمامة) فإن هذا الموقع قدْ ذكره عمرو بن كلثوم بقوله: [الوافر]

وأعرضتِ اليمامة واشمخرَّتْ كأسيافٍ بأيدي مصلتينا[5]

وقد أفاض ياقوت الحمويّ في شرح اليمامة بشكلٍ مفصَّل، ويمكنُ الرجوع إلى المصدر للفائدة الكبيرة.

(1) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص217.
(2) نفسه، ص217.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص217.
(4) نفسه، ص227.
(5) نفسه، ص223.

المكان في معلَّقة الحارث بن حلزة

إن المواضع التي ذكرها الحارث بن حلزة في معلقته كثيرة، ولا سيما الأبيات التي تصدَّرت هذه المعلّقة، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على كثرة اللقاءات التي حدثت بينه وبين حبيبته أسماء، فيبدو لنا من خلال أبيات المعلّقة أن الشاعر ما ذكر موقعًا من المواقع إلا وكانت له فيه ذكريات، وسوف نتوقف عند بعض المواضع التي جاء ذكرها عند الحارث بن حلزة، لأنها ستدل صنَّاع الدراما السينمائية والتلفزيونية على طوبوغرافية تلك المواضع.

يقول الحارث بنُ حلِّزة: [البسيط]

بعد عهدٍ لنا ببرقةِ شمَّا ... ءَ، فأدنى ديارها الخلْصاءُ[1]

برقة شمَّاء: سبق أنْ أشرنا في معلَّقة طرفة بن العبد إلى (برقة ثهمد) وعرفنا أنَّ كُلَّ رابيةٍ فيها رملٌ وطين أو حجارةٌ وطين يختلطان تسمَّى برقة أو برقاء، أمَّا شمَّاء التي قال عنها التبريزيّ إنها هضبةٌ معروفة، فإنَّ ابن بليهد فصَّل ذكرها قليلًا فقال: «شماء هضبةٌ حمراء من أخيلة الحِمى، سُمِّيَتْ شمَّاء لطولها، وَبَرْقَتُها مضافةٌ إليها، وهي واقعةٌ بين شعر وجبل الأكيثال»[2] ثم أردف قائلًا: «أعرف بهذا الاسم في هذا العهد (تَلعة) في شرقيِّ جبل ثهلان يصبُّ سيلُها في وادي الشّعرى يقال لها (تلعة شمَّاء) والذي يظهرُ من كلامهم أنَّ شمَّاء هضبةٌ لها برقةٌ مضافةٌ إليها»[3].

الخلصاء: الموضع الآخر الذي ورد ذكره في البيت السابق هو الخلصاء، فقد جاء عنه في معجم البلدان للحمويّ «قال أبو منصور بلد بالدَّهناء معروف، وقال غيره الخلصاء أرضٌ بالبادية فيها عين، وقال الأصمعي: الخلصاء ماءٌ لعبادة بالحجاز،

(1) نفسه، ص252.

(2) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص226.

(3) نفسه، ص226.

والصحيح ما ذهبَ إليه الأزهريُّ لأنه رأى تلك المواضع»[1]. أما عند صاحب كتاب (صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار) فيقول: «الخلصاء: موضع بالدَّهناء قريبُ حُزْوَى، معروفٌ عند أعراب تلك الناحية بهذا الاسم إلى هذا العهد»[2].

فالمُحيَّـــاةُ فالصِّـــفاحُ فـــأعلى ذيِ فِتـــاقٍ فعـــاذِبٌ فالوفـــاءُ[3]

المحيَّاة: «هضبةٌ شاهقة إلى السماء شرقيّ أبان، جنوبي النبهانيَّة على ضفَّة وادي الرّمة الجنوبيَّة باقيةٌ بهذا الاسم إلى هذا العهد، يقال لها (محيوة) أُبدِلتْ الألف واوًا، وهي معروفة في قديم الزمان حديثه»[4] وقال ياقوت الحمويّ نقلًا عن الأصمعيّ: «وأسفل من أبان الأسود غير بعيد هضبة يقال لها محيَّاة لبني أسد»[5].

الصِّفاح: قال محمد بن عبد الله بن بليهد في كتابه (صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار): «الموضع الذي يقال له الصِّفاح معروفٌ في حدود الجبال على جانب المشرعة على وادي المغمس، وهي آخرها، يتركها قاصد مكة على شماله»[6].

فتاق: يقال «أعناق فتاق- عنق كل شيء: أعلاه، وفتق: جبل به ثنيَّة يسلكها القاصد إلى حائل من القصيم، وهو باقٍ بهذا الاسم إلى هذا العهد، وهو الذي عناه الحارث بن حلِّزة»[7].

(1) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج2: ص437..
(2) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص226.
(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص252.
(4) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص227.
(5) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج5: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ص79.
(6) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص227.
(7) نفسه، ص228.

المكان في معلَّقة الأعشى

من الملاحظ أن معظم المعلّقات التي مرت بنا في هذه الدراسة حتى هذه المعلّقة للأعشى تناولت الأماكن في مطالعها وعند الوقوف على الأطلال، ثم بعد ذلك لا يكاد يكون هنالك ذكر للمواضع أو الأماكن إلا نادرًا، أما معلقة الأعشى التي بين أيدينا فخالفت ذلك، فلم تذكر المواضع في مطلعها على الرغم من أن مطلع المعلّقة يتحدَّث عن الارتحال، فلم يشر الشاعر إلى اسم المكان الذي ارتحلت منه هريرة ولا المكان الجديد الذي ستستقر فيه: [لبسيط]

ودِّعْ هُريرةَ إنّ الرَّكبَ مرتحلُ ... وهلْ تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ[1]

إلى أنْ يقولَ الشاعر: [البسيط]

وبلدةٍ مثلِ ظهرِ التِّرسِ موحِشةٍ ... للجنِ بالليلِ في حافاتها زَجَلُ

لا يَتَنَمَّى لها بالقيظِ يركبُها ... إلّا الذين لهمْ فيما أتوا مَهَلُ[2]

إن أغلب الظن أن الشاعر أراد بتلك البلدة هي درنا التي أكَّد ذكرها صراحة في هذا البيت حيث يقول: [البسيط]

فقلتُ للشَّربِ في دُرْنا وقدْ ثمِلوا ... شيموا وكيف يشيمُ الشارِبُ الثمِلُ[3]

درنا: يقول الإمام التبريزي عن درنا «كانتْ بابًا من أبواب فارس، وهي دون الحيرة بمراحل، وكانَ فيها أبو ثبيت الذي ذكره، وقيل درنا في اليمامة»[4]. أما ياقوت الحموي فقد أطالَ في شرح هذه الكلمة وتحديد موقعها، بينما ابن بليهد يقول عنها ما قاله التبريزي، ويضيف إليها أنه «كانت تباع فيها الخمور في الجاهليّة»[5].

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص288.
(2) نفسه، ص299.
(3) نفسه، ص300.
(4) نفسه، ص300.
(5) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص246.

قـالوا نُمـارٌ فـبطنُ الخـال جادهمـا فالعســجديَّة فـالأبلاءُ فالرّجَـلُ[1]

نُمار: قال ياقوت الحمويّ في معجمه: «نُمار: بالضم يجوزُ أنْ يكونَ الماءَ النمير وهو العذب، أو من النَّمَر وهو بياضٌ وسواد، أو حُمرةٌ وبياض، وهو جبلٌ في بلاد هُذيل»[2]، أمَّا ابن بليهد فهو أكثر دقةً في تحديد موقع نُمار، فقد قال عنه: «نُمار: وادٍ يشقُّ جبل العارض، يأتي سيله من جهة الغرب، ويصبُّ في وادي حنيفة، وهو من أودية العارضِ المشهورة في طرفِ حَجْر اليمامة»[3]، أمَّا بقيَّة المواضع الواردة في البيت السابق فهي: (بطن الخال/ العسجدية/ الأبلاء/ الرّجَلُ) وقد ذكرها ابن بليهد فقال:

الخال: جبل على ماء الدَّفينة في جنوبيها الغربي، إذا كنتَ على ماءِ الدفينة فهو غربيُّ مطلع سهيل أو يطلع عليه سهيل، وهو معروفٌ منذ القدم إلى هذا العهد.

العسجدية: «سوقٌ يكون فيه العسجد»[4] وجاءَ في (لسان العرب) لصاحبه ابن منظور «العسجد: الذهب، وقيل: هو اسمٌ جامعٌ للجوهر كله من الدُرِّ والياقوت»[5].

الرّجَل: قال عنها ابن بليهد: «هي كثيرةٌ في بلاد العرب، وأشهرها رجلتا وادي الرّمة: إحداهما تصبُّ في شماليه، والأخرى تصبُّ في جنوبيه قريب أبانين، ورجلتا وادي الرشا: إحداهما تصبُّ من الأسودة مما يلي كويكب، ويقال لتلك الرجلة رجلة كوكيب، والأخرى تصبُّ مما يلي جبل أبي دخن الذي يقطعه طريق مكة إلى الرِّياض قسمين»[6].

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص300.
(2) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج5: ص351.
(3) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص248.
(4) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص248.
(5) لسان العرب، مادة (عسجد).
(6) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار: ص249.

المكان في معلَّقة النابغة الذبياني

لم يأت الشاعر النابغة الذبياني إلى ذكر كثير من الأماكن والمواضع، ولكنه ذكر بعضًا منها التي لا تمتُّ للدراما الواقعية بصلة، بل إنَّ الشاعر في هذا الجانب يستعرض – كما قلنا من قبل – بعض ثقافته واطلاعه ومعرفته، فمن الأماكن التي ذكرها الشاعر في معلقته مدينة تدمر.

تدمر: تناول ياقوت الحمويّ مدينة تدمر في كتابه (معجم البلدان) بكثيرٍ من الشرح، ومما قاله عنها: «مدينة قديمة مشهورة في بريّة الشام، بينها وبين حلب خمسة أيام، قيل سُمِيَت تدمُر بنتِ حسَّان بن أُذَيْنَة بن السُمَيْدَع بن مزيد بن عمليق بن لاوذ بن سام بن نوح عليه السلام، وهي من عجائب الأبنية، موضوعة على العمَدِ الرُّخام، زعم قومٌ أنها مما بنته الجن لسليمان عليه السلام»[1]، وقد استشهد ياقوت الحموي بما قاله النابغة الذبياني في معلقته التي بين أيدينا، حيث قال: [البسيط]

إلّا سليمان إذْ قالَ الإله له ... قُمْ في البَرِيَّة فاحدُدْها عن الفنَدِ

وخيِّس الجنَّ إني قدْ أذِنتُ لهم ... يبنون تدمُرَ بالصُّفاحِ والعَمَدِ[2]

ومن الأماكن التي ذكرها النابغة الذبيانيّ في معلَّقته مكّة المكرمة حماها الله، فقال: [البسيط]

والمؤمنِ العائِذاتِ الطير يعرفُها ... رُكْبانُ مكّةَ بين الغيلِ والسَّنَدِ[3]

مكة: مكة هي البيت الحرام شرَّفها الله عزَّ وجل معروفةٌ منذُ قديم الزمان، وقدْ تحدَّث عنها ياقوت الحموي في كتابه (معجم البلدان) وأفاض في ذكرها وشرح موقعها.

(1) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج2: ص20.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص315.

(3) نفسه، ص319.

المكان في معلَّقة عبيد بن الأبرص

كما قلنا في المبحث الرابع من الفصل الثاني (المكملات الدرامية/ الأطلال) من هذه الدراسة، إن البيئة العامة التي وصفها عبيد في معلقته هي بيئة صالحة للعمل الدرامي السينمائي أو التلفزيوني إذا توفَّرت لها مقوِّمات العمل الفني الذي يجب أن يقوم على قصة متماسكة الأركان وما فيها من الأحداث وشخصيات مدروسة دراسة فائقة من حيث عناصرها التي تطرقنا إليها من قبل، إلا أن البيئة والصورة الجمالية لهذه البيئة – كما قلنا سابقًا – لا تصنع دراما قط، وسيكون وقوفنا عند بعض الأماكن التي جاء وصفها في هذه المعلّقة، لمعرفة الأمكنة فقط، إن كانت ما تزال باقية إلى هذا العهد أم أنها طويت مع الأيام، فعبيد يقول: [مجزوء البسيط]

أقفرَ من أهلِه ملحوبُ فالقُطَّبِيَّاتُ فالذَّنوبُ
فراكِسٌ فثعالباتٌ فذاتُ فِرْقَيْنِ فالقليبُ[1]

ملحوب: هو اسم ماءٍ لبني أسد، وقال عنه ابن بليهد: «ملحوب: معروفٌ في الجاهلية بهذا الاسم، ومعروف موقعه، وقد أكثر الشعراء من ذكره»[2]، وقال ياقوت الحمويّ في معجمه: «قال الكلبي عن الشرقيّ: سُمي ملحوب ومليحيب بابنيْ تريم بن مَهْيَع بن عَرْدَم بنِ طَسَم»[3].

القطَّبيَّات: قال التبريزي عن القطَّبيَّات والذَّنوب وفراكس وثعالبات بأنها أسماءُ مواضِع، أما ابن بليهد فقال ما قاله أهل اللغة وأصحاب المعاجم عن القُطَّبيَّات بأنها «في جبل سُواج أو قريب»[4]، لكنه كان صريحًا إذْ قال «وأنا لا أعرفُها بهذا الاسم في هذا العهد، ولكني أعرف في عالية نجد الجنوبية ثلاث هضبات حُمر يقالُ لها

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص324.
(2) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار ج2: ص76.
(3) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ج5: ص221.
(4) بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار ج2: ص77.

(الحصيَّات) وهناك مَلازِم مياهٍ قريب جبل الينوفي يقال لها (الربقيات)، فهذا الذي أعرفه مقاربًا للفظِ القُطبيات»[1].

الذنوب: قال صاحب كتاب (صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار): «الذَّنوب معروفةٌ بهذا الاسم إلى هذا العهد، وهي جبيلاتٌ صغار يقال لها (الذنائب) وهي متفرِّقةٌ قريب ست أكمات، جمعها الذنائب ومفردها الذَّنوب»[2].

ثم يقول بعدَ ذلك عبيد بن الأبرص: [مجزوء البسيط]

فعـــــردَةٌ فقفـــــا حِبَّـــــرٍ لـــيس بِهـــا مـــنهم عريـــبُ[3]

إنَّ أكثر الأماكن درامية عند شعراء المعلّقات هي تلك الأماكن التي جاءت في مطالعها، فهي تمثل أدوار البطولة المكانية، لأن أحداثًا وصراعات داخلية وخارجية وقعت فيها، أما مجموعة كبيرة من الأماكن والمواضع الأخرى التي جاء ذكرها في المعلّقات فهي للدلالة عليها، دون أن تشهد أية أحداث ولا صراعات درامية، والفائدة التي جنتها تلك المواضع أن خلدها الشعراء في قصائدهم، وقمنا بالتوقف عند بعضها من باب أنه ورد ذكرها في المعلّقات لا أكثر، فكان لا بد لنا من هذه الإشارة السريعة.

***

(1) نفسه، ص77.

(2) نفسه، ص77.

(3) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص324.

المبحث الرابع
الاسترجاع

تشترك الفنون والآداب في بعض التقنيات الإبداعية كعناصر البناء الدرامي وتوظيف الزمان والمكان في القصة والرواية والدراما والشعر أحيانًا، كما تدخل في مجاليْ الفنون والآداب أيضًا تقنية الاسترجاع أي انقطاع التسلسل الزماني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لأجل استعادة مشهد أو أكثر من المشاهد التي حدثت سابقًا وذلك لتبيان شيء من الحقائق الغامضة التي تكون بحاجة إلى كشف النقاب عنها.

يرتبط الاسترجاع أو ما يسمى فنيًّا بـ الفلاش باك (flash back) بالزمن الماضي بشكل مباشر لأنه يسترجع حدثًا ضروريًّا أو موقفًا ما يأتي تذكُّره على لسان إحدى شخصيات الحاضر، هذا الموقف تعرِّفه (ماري – تيريز جورنو) (Marie teres Giorno) – أستاذة في جامعة باريس – في كتابها (معجم المصطلحات السينمائية) بأنه «عَوْدُ القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة»[1]، وهذا (العود) أو (الاسترجاع) أو (الاستحضار)، والبعض يطلق عليه (الخطف خلفًا) لا يكون شكلًا جماليًّا في العمل الفني، بل إنه يوظف لضرورة حتمية، ففي «الملحمة القديمة كان أسلوب الاسترجاع للماضي هو طريقة الشاعر في إدخال مادة ضمن حكايته لا يمكن إضافتها بأية وسيلة أخرى»[2]، فهذه الطريقة بالنسبة للشاعر ضرورة حتمية في إدخال تلك المادة، شريطة أن تكون قد وقعت في الزمن الماضي، فلو أضيف الاسترجاع لغير ضرورة يصبح عبئًا مقحمًا على العمل الفني ولا مسوّغ له.

ولكي لا يلتبس الأمر على القارئ فإن الماضي المقصود ليس هو ذلك الماضي

(1) جورنو، ميري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية: منشور على موقع نور الإلكتروني www.noor-book.com، تر: فائز بشور، ص49.

(2) ديك، ك برنارد ف، تشريح الأفلام: ص428.

البعيد وحسب بل هو الفترة التي حدثت قبل الاسترجاع نفسه سواء كان يومًا واحدًا أو أكثر، أو حتى دقائق معدودة.

وللاسترجاع وظائف كثيرة نذكر منها:

- تأكيد معلومة أو نفيها أو تصحيحها حدثت في الماضي.
- إضافة معلومة أو معلومات جديدة تخدم مسار القصة.
- تعميق الأحداث الدرامية من خلال زيادة التوتر.
- الكشف عن شخصية أو شخصيات مهمة في العمل الدرامي.
- الكشف عن الغموض أو زيادة التوتر في مشاهد الاسترجاع.
- الربط بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل.
- زيادة الإثارة والتشويق في العمل الدرامي.
- اختزال أزمنة الأحداث الطويلة.
- والاسترجاع يمهد لبناء أحداث جديدة للمستقبل.

إنَّ من شروط الاسترجاع الرئيسة هو أن تكون الشخصية التي تسترجع شيئًا من الماضي جزءًا لا يتجزأ منه، فلا يصح إطلاقًا أن يقوم شخص بالاسترجاع لحادث أو موقف لم يكن مشاركًا فيه، أو لا يمتُّ له بأي صلة كانت في موضوع القصة أو الحكاية التي يتم سردها، وإلا كان السؤال المنطقي للشخص الذي يسرد خبرًا أو حكاية حدثت في الماضي ولم يكن مشاركًا فيهما: كيف عرفت ذلك؟ وفعلًا كيف يكون عرف شيئًا لم يشارك فيه، ومن الطبيعي أنه لا يعرفه، فإن كان جوابه عن ذلك السؤال سمعتُ أو نُقل لي أو أُخبرتُ بالخبر، أو أننا سنكتشف لاحقًا بأنه كاذب ويريد معرفة شيء من الحقائق فهذا مقبول، لأن ذلك الاسترجاع الذي قام به سيكون موظفًا توظيفًا دراميًّا منطقيًّا فهو لبنة بناء درامي.

يجوز في القصة والرواية والشعر والدراما توظيف حكايات وأخبار وقعت في الماضي ليس لها علاقة بالقصة الرئيسة وليست من جنس تلك الحكاية أو الرواية،

فعلى سبيل المثال إذا كان المشهد الدرامي الأسري في العصر الحديث يناقش موضوع الغش في التجارة وأثره على الفرد والمجتمع، وأراد الكاتب أن يضرب مثلًا من التاريخ الإسلامي فاستحضر حكاية أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه مع المرأة التي كانت تغش اللبن بزيادة الماء عليه، فهذا الموقف المستحضر من التاريخ الإسلامي لا يعد استرجاعًا، أي ليس فلاش باك (flash back) بالمعنى المتعارف عليه، لأنه لا يمس أيًّا من الشخصيات بشكل مباشر أو غير مباشر، إنما جيء به من باب الاستشهاد والتمثيل لا أكثر، فحذفُ هذا المشهد لا يؤثر على سير الأحداث الدرامية المعاصرة قط، وإبقاؤه يعطي القصة عمقًا أكبر وجمالًا وتنوعًا ودعمًا أكبر، ومثل هذا الموقف نشير إلى ما قام به النابغة الذبياني في معلقته الاعتذارية للملك النعمان بن المنذر في قوله: [البسيط]

واحكُمْ كحُكم فتاةِ الحيِّ إذْ نظرَتْ إلى حمامٍ سِراعٍ وارِدِ الثّمَدِ[1]

وبقية الحكاية التي ضمَّنها الشاعر توجد في المعلّقة، وهي معروفة ومشهورة في كتب التاريخ والأدب العربي يمكن الرجوع إليها، فهذا الاسترجاع المجازي الذي جاء به الشاعر وقد أطال فيه هو من أجل الاستشهاد والنصح والتسرية عن الملك وتلطيف الجو بينهما، لأن الشاعر والملك لا علاقة لهما من قريب ولا من بعيد مع فتاة الحي التي أشار إليها في البيت السابق وهي زرقاء اليمامة، بل ولا علاقة لهما بموضوعها، فلو حذفنا حكاية فتاة الحي من معلقة النابغة لن يؤثر ذلك الحذف في موضوعها الرئيس وهو الاعتذار، أما إبقاؤها فيعطي المعلّقة عمقًا وبعدًا وجمالًا.

في الاسترجاع تكمن الحقائق، ولذا يعشقه كتَّاب الدراما ومؤلفو الروايات، ويتفنَّنون في تقديمه فقد «كان استرجاع الماضي ولا يزال أداة مفضلة لدى المؤلفين الذين يفضلون البدء في منتصف الحدث أو الذين يفضلون العمل من الحاضر

(1) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص316.

والرجوع إلى الماضي» لذلك فإن مساحة الاسترجاع متروكة للمبدع يبدع من خلاله أنى شاء، ولكن لا بد من الالتزام بوظائف الاسترجاع وشروطه»[1].

لقد وظف بعض شعراء المعلّقات تقنية الاسترجاع من خلال معلقاتهم، وهذا الأسلوب الإبداعي غير مقتصر على هؤلاء الشعراء وحسب، بل إن الكثير من الشعراء الجاهليين وغيرهم قد اعتمد هذه التقنية، وهي وسيلة مستخدمة في الرواية والقصة والدراما والمسرح كما أشرنا من قبل، وعلى هذا فإن الوقوف على الأطلال لم يكن أمرًا عابرًا، أو مجرد بكاء واستبكاء، أو وقوف لأجل الوقوف على مكان الأطلال فقط، لكنه انطوى على حيثيات كثيرة منها الاسترجاع وتكمن فيه الدراما المخبوءة التي لم يصرِّح بها الشاعر في أبيات قصيدته، والاسترجاع هو القادر على استخراجها من مكمنها، وفي الاسترجاع يتحدد الزمان والمكان، وفيه تقديم شخصيات جديدة لم تكن قد ظهرت بعد على الساحة الفنية أو الأدبية، وفي الاسترجاع معلومات جديدة تدفع بالعمل الأدبي أو الفني دفعًا إلى الأمام.

استعمل شعراء المعلّقات إلى جانب تقنية الاسترجاع تقنية أخرى هي (فوتو مونتاج/ Photo Montage)، وهذا المصطلح الذي لم يعرَّب هو مصطلح فني صرف إذ إن السينما والتلفزيون هما الجهازان اللذان يستخدمان هذه التقنية، وقد أشرنا إليه بشكل سريع سابقًا، ولزيادة التعريف بهذا المصطلح لا بد لنا من وقفة يسيرة لتعريف المونتاج أولًا، فالمونتاج «هو وضع لقطات المادة الفيلمية في ترتيب معيَّن بحيث تلي اللقطةُ الواحدة الأخرى بغرَض رواية القصة للمُشَاهد وإعطائها معناها الختامي»[2]، ومعنى هذا أن المونتاج يعد ركيزة أساسية من ركائز الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني، وإلا فما فائدة اللقطات التي صُوِّرت بشكل

(1) ديك، ك برنارد ف، تشريح الأفلام: ص429.

(2) المحمود، خالد الصور المتحيِّزة (التحيُّز في المونتاج السينمائي): مطابع الدوحة الحديثة المحدودة، ص82.

احترافي إذا لم تلقَ مونتاجًا مُتقنًا عاليَ الدقة، فالمونتاج هو إخراج آخر للفيلم إذ إن الإخراج الأساسي يتم في مواقع التصوير، وهذه الكلمة (مونتاج) «يقابلها في اللغة العربية كلمة توليف، وهي من مادة (توالف الشيء) إذا ائتلف بعضه مع بعض، وهو لا يقتصر على عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة، ولكن المونتاج عملية تركيب خلّاق لجزيئات الفيلم من حيث الأفكار، والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل»[1].

لقد كان ذلك التعريف ضروريًّا لمعرفة كيف وظف الشاعر الجاهلي شعره بطرق سينمائية أصبحت بعد مرور كل هذه السنوات علما يُدرَّس وله قواعده، فقد أشرنا إلى أنَّ الشاعر الجاهلي أضاف إلى شعره تقنية (فوتو مونتاج) وهي عبارة عن «مشهد تعبيري سريع لعدة لقطات منفصلة تتصل ببعضها البعض بطريقة المزج أو المسح أو طبع اللقطات فوق بعضها، وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن»[2]. ويمكن أن تكون اللقطات المشهدية للفوتو مونتاج قد حدثت في الماضي أو أنها تمهيد للحاضر والمستقبل، أما حدوثها في الماضي فقد أشرنا إليه عند حديثنا عن الاسترجاع، وأما فيما إذا قدمت تلك اللقطات السريعة وهي تعبر عن الحاضر نحو المستقبل فذلك ما يسمى الاستباق، وهو عكس الاسترجاع، والمقصود بالاستباق هو التوقع المستقبلي لما يمكن حدوثه من أحداث في سياق القصة الدرامية، وهذا ليس موضوعنا في هذا المبحث، إنما تركيزنا على الاسترجاع فقط.

لفت انتباهنا عند دراستنا لعناصر البناء الدرامي في المعلّقات العشر وجود تقنية الفوتو مونتاج عند بعض الشعراء وستتعرف على هذه التقنية في المعلّقات العشر واستخلاصها منها عند دراسة الاسترجاع في هذا المبحث.

(1) المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها: ص532.

(2) النادي، عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما: ص144.

الاسترجاع في معلقة امرئ القيس

وظف امرؤ القيس تقنية الاسترجاع في معلقته، لما انطوى عليه الاسترجاع أو الفلاش باك (flash back) من أحداث رئيسة في حياته الماضية، فهو يذكر ما حدث بالأمس البعيد في دارة جلجل وهو غدير ماء بعينه، فقد «تجمعت الفتيات هنالك فنزلن إلى الماء فاغتسلن في ذلك الغدير، حتى جاء امرؤ القيس فأخذ ثيابهن فجمعها»[1] فهذا الموقف الذي حدث في الماضي استرجعه امرؤ القيس بطريقة الفلاش باك أو الاسترجاع والخطف خلفًا، وكأن ما حدث في تلك السنين الخالية كأنه حدث بالأمس القريب: [الطويل]

ألا رُبَّ يومٍ لكَ مِنهُنَّ صالحٍ ولا سيما يومٍ بدارةِ جُلجلِ[2]

برز امرؤ القيس بطلًا في المواقف المتتابعة التي حدثت في دارة جلجل، والبطل هو الذي يقود الأمور ويسيِّرها كيفما شاء، والدافع الكبير لكل ذلك هو عشقه لابنة عمه فاطمة وإن شئت قلت عنيزة، فتذكُّره لها في ذلك الاسترجاع الدرامي جاء من باب الشوق والحنين لحب لم يكتب له الاستمرار، بل ومن باب ذكريات السنين الماضية، فقد أراد أن يسري عن نفسه بكل تلك الذكريات، فهذا الاسترجاع هو الوحيد في هذه المعلّقة.

الاسترجاع في معلقة طرفة بن العبد

يظهر الاسترجاع في معلقة طرفة بن العبد منذ البيت الأول من المعلّقة، ولكنه استرجاع خفي لم يذكر الشاعر تفاصيله كما فعل امرؤ القيس في استرجاعه واستعادة ذكرياته: [الطويل]

لِخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمِدِ تلوحُ كَباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ[3]

---

(1) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص65.

(2) التبريزي، الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر: ص12.

(3) نفسه، ص55.

إن مجرد الوقوف على الأطلال يتضمن في عمقه استرجاع صور الماضي البعيد التي أخذت تجول في نفس الشاعر، فلاحَ له شريط الذكريات، فوجد تلك الصور واضحة، وقد تحفَّظ طرفة عن الإفصاح عن تلك الصور باعتبارها ذات خصوصية له وحده.

يستمر طرفة بن العبد في تقديم الاسترجاع في معلقته، فما لاقاه هذا الشاعر من العَنت والضيم من أبناء عمه، ولا سيما من مالك يجعله يتذكر تلك المواقف المؤلمة، فها هو يسترجع استرجاعًا سريعًا جدًّا ما حدث من تلك المواقف، ففي بيت واحد من الشعر قسم شطريه لشخصيتين اثنتين تلومانه في زمنين مختلفين، الشخصية الأولى هو ابن عمه مالك، وأما الشخصية الثانية فرجل يدعى قرط ابن أعبد، حيث أصاب هذا الرجل طرفة ببعض اللوم كما فعل ابن عمه، ويبدو أن الشاعر قد أخذ على خاطره ما كان منهما: [الطويل]

يلــومُ ومــا أدري عــلامَ يلــومني كما لامني في الحيِّ قُرطُ بنُ أعبدِ[1]

لم يكن الاسترجاع هنا قويًّا، بل جاء إشارةً عابرة لذلك اللوم، لكنها إشارة مؤرِّقة بالنسبة للشاعر، فالمرء يتذكر الإساءات أكثر من الحسنات، فكان استرجاعه من الناحية الأدبية والصورة الشعرية، أمَّا من الناحية الدرامية السينمائية أو التلفزيونية فيمكن تجسيد هذا الاسترجاع بكافة شخوصه، وإخراجه من دائرة الدراما المخبوءة إلى الدراما الظاهرة، لا سيما أن ملامة قرط بن أعبد لم تكن في جلسة خاصة، إنما كان اللوم في الحي وأمام الملأ، وهذا الأمر المُخزي حزَّ في نفس طرفة كثيرًا، ومن هنا ندرك أن الاسترجاع الذي قد يكون بسيطًا في القصيدة، يكون عكس ذلك في تنفيذه الدرامي الفني، لأن مثل هذا الاسترجاع يكمن في باطنه الشر والتوتر ويمكن أن يصل إلى التهديد والوعيد، فيقوي الدراما ويضيف أحداثًا جديدة.

قدم لنا طرفة بن العبد درسًا في الاسترجاع، فكأنما أراد أن يقول إن الاسترجاع ليس

(1) نفسه، ص88.

من الضرورة بمكان أن يكمن في عدد كبير من الأبيات، بل يمكن أن يكون في بيت من الشعر، وقد رأينا أن الاسترجاع الذي قدمه طرفة ورد في بيت واحد من معلقته.

الاسترجاع في معلقة زهير بن أبي سلمى

بحث زهير بن أبي سلمى طويلًا عن الدار التي كان يقطنها مع زوجته أم أوفى قبل انفصالهما الذي دام عشرين عامًا حتى وقوفه على الأطلال، فلم يعرف الدار قبل ذلك، وهذا دليل على أن الشاعر قد قطع صلته بالمكان خلال العشرين عامًا الماضية، أي لربما تكون هذه الزيارة هي الزيارة الأولى لديار زوجته الأولى، ولكن بعد أن عرف الدار عادت له الذكريات الماضية بكل تجلياتها، فالتذكُّر ليس بحاجة إلى مواد كبيرة كي تُعين الشخص على اجترار الماضي، بل تكفي أحيانًا مواقف بسيطة أو أشياء عادية تساعد المرء على التذكر مثل بقايا دخان أو أجزاء من الأثافي وهي الحجارة التي توضع تحت قدور الطبخ وغيرها: [الطويل]

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حجَّةً ... فلأيًا عرفتُ الدار بعدَ توهُّمِ
أثافِيَّ سُفعًا في مُعرَّسِ مِرجَلٍ ... ونؤيًا كَجِذْمِ الحوضِ لم يتثلَّمِ
فلمَّا عرفتُ الدارَ قلتُ لربعِها ... ألا انعِمْ صباحًا أيها الربعُ واسلمِ[1]

الأبيات السابقة من معلقة زهير بن أبي سلمى يمكن أن ينتج عنها استرجاع حقيقي يعبر عن فترة الماضي إذا تولَّى كاتب السيناريو صناعة دراما فاعلة، فيستطيع مع المخرج السينمائي استثمارها أجمل استثمار لتقديم مشهد درامي أو أكثر أو توظيف تقنية (فوتو مونتاج) المستعملة فنيًّا التي باتت تستعمل أيضًا في مجال الكتابة الإبداعية، فهذه التقنية التي ذكرناها في بداية هذا المبحث تعتمد على تجميع عدد من اللقطات السريعة المتتابعة التي تبرز العلاقة الطيبة بين الزوجين ابن أبي سلمى وأم أوفى ثم المنافرة التي حدثت بينهما بعد ذلك، فهذا الاسترجاع يبين المفارقة بين ما

(1) نفسه، ص105.

كان عليه الشاعر وما أضحى فيه الآن وذلك بعد مرور عشرين عامًا من طلاقهما.

الاسترجاع في معلَّقة لبيد بن ربيعة

الاسترجاع في معلقة لبيد بن ربيعة العامري واضح وضوح الشمس في رابعة النهار، فها هو يتذكر حبيبته نوار المرية التي تقطعت سبل الوصول إليها، ولكن الشاعر لم يتذكر مواقف بعينها حدثت بينه وبين نوار، فهو بهذا يتيح لكاتب السيناريو المجال ليكتب أفضل المواقف الدرامية التي حدثت بينهما إذا تصدى أحدهم لتحويل المعلّقة إلى عمل درامي سينمائي كان أو تلفزيوني أو مسرحي، فالبيت الذي تذكَّر فيه الشاعر لبيد حبيبته نوار قوله: [الكامل]

بلْ ما تذكّرُ من نوار وقدْ نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمامُها[1]

ولم يقدم لبيد في معلقته أي شيء آخر يدل على الاسترجاع.

الاسترجاع في معلقة عنترة بن شداد

ظهر الاسترجاع في معلقة عنترة بن شداد بشكل سينمائي في لقطات متواصلة، حيث يمكننا تخيل صوت الشاعر منشدا أبياته الشعرية التي تصف تلك اللقطات، فهو يقول: [الكامل]

هلّا سألتِ الخيل يا ابنةَ مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تعلمي
إذْ لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ نهدٍ تعاورُهُ الكُماةُ مُكلَّمِ
طَوْرًا يُجرَّدُ للطعانِ وتارةً يأوي إلى حصدِ القِسِيِّ عرمْرمِ
يُخبركِ مَنْ شهِدَ الوقيعةَ أنني أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنمِ[2]

في ذات الجو العام للقصيدة يقدم الشاعر عنترة بن شداد العبسي استرجاعين

(1) نفسه، ص139.
(2) نفسه، ص201.

اثنين، أحدهما سمعي والآخر بصري، فقد استعمل في الاسترجاع الأول الفعل (سمعت) إذ يقول: [الكامل]

لمَّا سمعتُ نِداءَ مُرَّة قد علا وابنيْ ربيعةَ في الغبارِ الأقتمِ[1]

وبعدَ ذلك يكمل ذلك الاسترجاع السمعي، الذي يجسَّدُ سينمائيًّا بشكلٍ مرئي: [الكامل]

ومُحَلِّمٌ يَسْعَوْنَ تحتَ لوائِهم والموتُ تحتَ لواءِ آلِ مُحلِّمِ
أيقنتُ أنْ سيكونُ عندَ لقائِهم ضَرْبٌ يطيرُ عن الفِراخِ الجُثَّمِ[2]

وأما في الاسترجاع الآخر فقد استعمل الشاعر الفعل (رأيتُ) والرؤية هنا بصريَّة، إذْ يقول: [الكامل]

لمَّا رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُم يتذامرونَ كَررْتُ غيرَ مُذمَّمِ
يدعونَ عنتر والرماحُ كأنَّها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ[3]

الاسترجاع في معلقة عمرو بن كلثوم

من البديهي أن يكون الاسترجاع في معلقة عمرو بن كلثوم موجَّهًا نحو الملك عمرو بن هند سواء قبل مقتله أو بعد ذلك، لأن ابن كلثوم يريد أن يفاخر الملك بأصله ونسبه وقومه ومكانته الاجتماعية، ومن هنا كان لا بد له أن يسترجع شيئًا من مفاخر قومه، وما كان منهم، فأحكم هذا الشاعر حبكة درامية استرجع من خلالها عددًا من المواقف، مبتدئًا حديثه للملك ابن هند: [الوافر]

أبا هندٍ فلا تعجلْ علينا وأنظِرْنا نُخبِّرْكَ اليقينا
بأنَّا نوردُ الرَّاياتِ بيضًا ونُصْدِرُهنَّ حُمْرًا قدْ روينا

(1) نفسه، ص210.
(2) نفسه، ص210.
(3) نفسه، ص211.

وأيـــامٍ لنـــا غُـــرٍّ طِـــوالٍ عصـيْنا المَلْـك فيهـا أنْ نـدينا[1]

يستعرض الشاعر عمرو بن كلثوم في الأبيات السابقة قوة قبيلة تغلب، فهو يريد من ذلك توجيه رسالة واضحة للملك، فاعتمد صيغة الاسترجاع لأجل هذا الهدف، فالاسترجاع السابق غير محدد زمانيًّا ولا مكانيًّا، لكن الجانب الفني السينمائي يمكن أن يقدم الاسترجاع في أفضل صورِه، من خلال مزج عدد من المشاهد بتقنية (فوتو مونتاج) والأهمية الدرامية تؤكد على ضرورة وجود شخصية عمرو بن كلثوم في المشاهد التي يمكن تقديمها في الاسترجاع، فهذه المَشَاهد متروكة لكاتب السيناريو والمخرج فلا نريد أن نقولب أفكارهما ولا طرح عينات من تلك المشاهد، فهذا النوع من الاسترجاعات يترك مساحة كبيرة للمبدعين السينمائيين، وفي ذات الوقت يمكن توظيف الشعر كتعليق صوتي على المَشَاهد المشار إليها بصوت الشاعر أي بصوت الممثل الذي سيؤدي دور الشاعر في الفيلم أو المسلسل، كما قلنا ذلك مع عنترة بن شداد.

وظَّفَ عمرو بن كلثوم عددًا من الاسترجاعات في معلقته بطريقة الفوتومونتاج، إذ لم يفصل الشاعر ما حدث في كل استرجاع وإنما ترك بعض الإشارات هنا وهناك، فلا أبالغ في شيء إن قلت إن الطريقة التي اعتمدها ابن كلثوم في الاسترجاعات القادمة هي طريقة فنية سينمائية أو تلفزيونية، فهو يختزل الزمان والمكان في سرعة تقديم الاسترجاع، ومما قاله: [الوافر]

فهـلْ حُـدِّثتَ في جُشَـمِ بـنِ بكـرٍ بـــنقْصٍ في خُطـــوبِ الأوَّلينـــا
ورِثْنـا مجـدَ علقمـةَ بـنَ سـيفٍ أبـاح لنـا حصـونَ المَجْـدَدينا
ورِثْـتُ مُهَلهِـلًا والخيـرَ مِنـهُ زُهَيْـرًا نعـمَ ذُخـرُ الـذَّاخرينا
وعتَّابًـا وكلثومًـا جميعًـا بِهِـمْ نِلْنـا تـراث الأكرمينـا

(1) نفسه، ص224.

وذا البُـرَةِ الـذي حُـدِّثْتَ عنـهُ بـهِ نُحمَـى ونَحمـي المُلجئِينـا
ومنَّـا قبلـه السـاعي كُليـبٌ فـأيُّ المجـدِ إلّا قـدْ ولينـا[1]

يمثل كل بيت من الأبيات السابقة مشهدا دراميا بشخصياته وزمانه ومكانه، وقد جاءت تلك المَشَاهد في لقطات متتابعة.

يكرر الشاعر عمرو بن كلثوم تقنية الاسترجاع من جديد، لكنه جدَّد في أسلوبه، حيث يعرض قوة قبيلته، فهو هذه المرة يتهكَّم على بني الطمَّاح: [الوافر]

ألا أبلِـغْ بنـي الطّمَّـاح عنَّـا وَدُعْميًّـا فكيـفَ وجـدتمونا
نـزلتُم منـزلَ الأضـيافِ منَّـا فعجَّلنـا القِـرى أنْ تشـتِمونا
قرينـاكم فعجَّلنـا قِـراكم قُبيـلَ الصُّـبح مِـرْداةً طُحونـا[2]

الاسترجاع في معلَّقة الحارث بن حلِّزة

ظل الحارث بن حلزة اليشكري البكري غارقًا ومستغرقًا في ذكرياته مع فتاته التي فارقته وودعته، وبقي زمنًا يعيش مع تلك الذكريات، حتى تصدَّرت معلقتُه ذلك الاسترجاع الذي خلب ألباب أفكاره، فكان أول قوله في معلقته جاء نتيجة ذلك الاسترجاع: [الخفيف]

آذنتنـا ببينهـا أسـماءُ رُبَّ ثـاوٍ يُمـلّ منـه الثـواءُ[3]

ثم يستمرُّ بعد ذلك في ذكرياته، مسترجعًا أيامه الجميلة، حتى تنساب عبراته منه، ثم ينتبه لنفسه قائلًا: [الخفيف]

لا أرى مَـنْ عَهِـدتُ فيهـا فـأبكي اليـومَ دَلْهًـا ومـا يَـرُدُّ البكـاءُ[4]

(1) نفسه، ص239.
(2) نفسه، ص246.
(3) نفسه، ص251.
(4) نفسه، ص252.

كثرت الاسترجاعات في معلقة الحارث بن حلزة، أي كثر توظيف الفلاش باك (flash back)، كما كرَّر تقنية الفوتو مونتاج في الاسترجاع أكثر من مرة، وستتوقف عند بعض النماذج من الاسترجاعات التي وظفها الشاعر في معلقته.

يشير الحارث بن حلزة إلى حادثة قديمة وقعت بين موقع ملحة وجبل الصاقب، حيث كثر القتل والقتلى في تلك المعركة، وفي البيت القادم وما بعده يلمِّح الشاعر إلى استرجاع شيء من ذلك، فهو يقول: [الخفيف]

إنْ نبشتُمْ ما بينَ مِلْحَةَ فالصَّا قِبِ فيه الأمواتُ والأحياءُ
أو نقشتُمْ فالنَّقْشُ يَجْشَمُهُ النا سُ وفيهِ الصَّحاحُ والإبراءُ[1]

يتقاطع الحارث بن حلزة في الشكل والمضمون مع عمرو بن كلثوم في معلقته، وهذا أمر طبيعي لأن كل واحد منهما يريد استدراج الملك لصالحه حتى يحكم له على صاحبه، وكل منهما جاء منتصرًا لقبيلته بسبب الخلاف والعداء الدائر بين قبيلتيْ بكر وتغلب، فالحارث يسترجع أيضًا في معلقته بشكل سينمائي وبطريقة (فوتو مونتاج) مثلما فعل ابن كلثوم، فهو يقول: [الخفيف]

إذْ رفَعْنا الجمالَ منْ سعفِ البحـ ـرِيْنِ سيْرًا حتى نهاها الحِساءُ
ثمَّ مِلْنا على تميمٍ فاحرمـ ـنا وفينا بناتُ مُرٍ إماءُ[2]

لقد استعمل الشاعر في البيتين السابقين أفعالًا ماضية للاسترجاع، لأن الاسترجاع يقع في الماضي (نبشتم/ نقشتم/ رفعنا/ ملنا)، ثم يستطرد بعد ذلك باستعمال فعل ماضٍ آخر للاسترجاع أيضًا: [الخفيف]

فَمَلَكْنا بذلك الناس حتى مَلَكَ المُنذِرُ بنُ ماءِ السَّماء[3]

(1) نفسه، ص263.
(2) نفسه، ص266.
(3) نفسه، ص267.

ثم يأمر الشاعر التغلبيين بالرجوع إلى الماضي وتذكُّر ما كان في يوم ذي المجاز إذ «كان عمرو بن هندٍ أصلح فيه بين بني بكرٍ وبني تغلب فأخذَ عليهم العهود والمواثيق والرهائن من كُلِّ حيٍّ ثمانين، فذلك قولُه وما قُدِّمَ فيه العهود والكفلاء»[1]، ويجعل الحارثُ بن حلِّزة الاسترجاع يشملُ كافةَ التغلبيين ومعهم الملك، وذلك باستعمال الفعل (اذكروا) حيثُ يقول الشاعر: [الخفيف]

واذكـروا حِلـفَ ذي المجـازِ ومـا ... قُـدِّمَ فيـه العهـودُ والكفـلاءُ[2]

يعود الشاعر البكري الحارث بن حلزة فيستعرض من جديد بشكل سينمائي وبالطريقة ذاتها بتقنية (فوتو مونتاج) معبراً عن كل بيت بمشهد درامي سريع في لقطات متسارعة، إذ يقول: [الخفيف]

أعلينـا جُنـاح كنـدةَ أنْ يغنـ ... ـمَ غـازِيهِمُ ومِنَّـا الجـزاءُ
أمْ علينـا جـرَّى حنيفـة أو مـا ... جمعـتْ مـنْ محـاربٍ غـبراءُ
أمْ جنايـا بنـي عتيـقٍ فمـنْ يغـ ... ـدِرْ فإنَّـا مـن حـرْبِهِم بـراءُ
أمْ علينـا جـرَّى العبـاد كمـا نِيـ ... ـطَ بجـوزِ المُحمَّـلِ الأعبـاءُ
أمْ علينـا جـرَّى قُضـاعةَ أمْ ليـ ... ـس علينـا فيمـا جنَـواْ أعبـاءُ
أمْ علينـا جـرَّى إيـادٍ كمـا قيـلَ ... لِطَسْـمٍ أخـوكُمُ الأبَّـاءُ[3]

ثم يقول الشاعر في حبكة درامية متماسكة في شكلِ استرجاع عميق: [الخفيف]

وثمـانون مـن بنـي تمـيمٍ بأيديـ ... ـهمْ رِمـاحٌ صُـدُورُهُنَّ القضـاءُ
لـمْ يُخلُّـوا بنـي رِزاحٍ ببرقـا ... ءِ نَطَـاعٍ لهـمْ علـيهِمْ دُعـاءُ

(1) نفسه، ص268.
(2) نفسه، ص268.
(3) نفسه، ص272.

الاسترجاع في معلَّقة الأعشى

الاسترجاع في معلَّقة الأعشى قليلٌ جدًا، فهو لم يستخدمْ هذه التقنيَّة كثيرًا في معلقته، فالبيت الذي وردَ فيه أولُ استرجاع له هو قوله: [البسيط]

نِعْمَ الضَّجيعُ غداة البينِ يصرعُها لِلـذّةِ المـرءِ لا جـافٍ ولا تفِـلَ[1]

هذا البيت من الشعر من معلقة الأعشى فيه استرجاع حقيقي، إذ إنه يتحدث من خلاله عن موقف غرامي حدث بينه وبين حبيبته هريرة قبل أنْ تغادر حيَّها السابق إلى منزل الزوجية الجديد.

أمَّا الاسترجاع الآخرُ فقد جاءَ على هيئةِ رسالةٍ بعث بها الأعشى إلى يزيد بني شيبان، فقد أشار فيها إلى عدد من الانتصارات التي حققتها قبيلته على القبائل الأخرى، مبرزًا بذلك قوة قبيلته وشجاعتها، والأبيات التالية تذكر ذلك، فهو يسترجع تلك المواقف بذات الأسلوب الذي اتخذه بعض الشعراء وسيلة لهم لتحقيق غاية اختزال الزمان والمكان، وهو الأسلوب الفنيُّ السينمائيُّ (فوتو مونتاج) إذ جعل كلَّ بيتٍ من الشعر بمثابة مشهد درامي سريع الاسترجاع: [البسيط]

سـائلْ بنـي أسـدٍ عنّـا فقـدْ عَلِمـوا أنّ سـوفَ يأتيـكَ مـن أنبائِنا شَـكَلَ
واسـألْ قشـيرًا وعبـدَ اللهِ كُلَّهُـمُ واسـألْ ربيعـةَ عنَّـا كيـفَ نفتعِـلُ
إنَّـا نقـاتِلُهُم حتـى نُقـتِّلَهُم عندَ اللقاءِ وإنْ جاروا وإنْ جَهِلوا[2]

الاسترجاع في معلَّقة النابغة الذبياني

معلقة النابغة الذبياني هي إحدى أشهر اعتذارياته للملك النعمان بن المنذر، فمن باب أولى أن يكون الاسترجاع في هذه المعلّقة مرتبطًا بهذا الملك، فقد كانت علاقته به وطيدة للغاية، فقرَّبه الملك وجعله من مجالسيه ومؤاكليه حتى دبَّ الحسد في نفوس أعداء النابغة فأوغروا صدر الملك عليه حتى فرَّقوا بينهما.

(1) نفسه، ص291.
(2) نفسه، ص291.

إنَّ قُربَ النابغة من الملك النعمان قبل هروبه عنه جعله يعرفُ الكثير من صفاتِ هذا الملك، وهنا بدأ الشاعر يسترجع بعضَ ما يعرفه عن كرمه، ففي البيتين القادمين يشيرُ إلى ذلك، لكنَّ السينما تستطيع تجسيد مواقف كثيرة وإنْ جاءتْ من خيال كاتب السيناريو لتدعيم رأيِ النابغة في الملك النعمان في يوم كرمه، إذ يكرمُ مَنْ يفِدُ إليه من الأقوام: [البسيط]

فتلك تبلغني النعمانَ أنّ له ... فضلًا على الناس في الأدنى وفي البُعُدِ
ولا أرىَ فاعلًا في الناس يشبِهُه ... وما أُحاشي من الأقوام من أحدِ[1]

إنَّ الشاعر لم يستثنِ أحدًا من الناس في زمانه يشبه النعمان في كرمه ويفوقه عليه، فقد أعلنَ ذلك بكل صراحة عندما قال: (وما أُحاشي من الأقوام من أحد) حتى وهو في هروبه منه ما زال يمدحه ويذكر مواقف جوده وكرمه.

استعمل النابغة الذبياني نوعًا آخر من الاسترجاع في موقفين اثنين، والموقفان اللذان استرجعهما هما من مخزونه المعرفي والثقافي، ووظفهما في معلقته، وهذا الاسترجاع الثقافي وإن كان دراميًّا، إلا أنه لا يخدم القصيدة إلا من حيث الشكل الجمالي فقط إذ إن الشاعر في الأمرين لا ناقة له فيهما ولا جمل، وقد جاء بهما من أجل التمثيل والتشبيه فقط مضمنًا ذلك معلقته، فقد قال مسترجعًا موقف نبي الله سليمان مع الجن: [البسيط]

إلّا سليمانَ إذْ قالَ الإلهُ له ... قُمْ في البرية فاحدُدْها عن الفنَدِ
وخيِّسِ الجِنَّ إني قدْ أذِنتُ لهم ... يبنون تدمرَ بالصُّفاح والعُمُدِ
فمَنْ أطاع فعاقبْهُ معاقبةً ... كما أطاعكَ وادْلُلهُ على الرَّشَدِ
إلّا لمثلِكَ أوْ مَنْ أنتَ سابقُهُ ... سبقَ الجوادِ إذا استولى على الأمدِ[2]

(1) نفسه، ص314.
(2) نفسه، ص315.

والموقف الآخر الذي قدَّم فيه الشاعر مشهدًا مسترجعًا هو حكاية زرقاء اليمامة التي قيل عنها إنها تبصر من مسافةٍ طويلة جدًا وبشكلٍ مبالَغ فيه، فهذا الموقف أيضًا لم يعِشْهُ الشاعر إنما سمعَ حكايته ولكنَّه جاء به كنوعٍ من الاستشهاد والمقارنة بين حالة الملك النعمان وحالة فتاة الحي: [البسيط]

واحكُمْ كحُكم فتاة الحيِّ إذْ نظرَتْ إلى حمامٍ سِراعٍ وارِدِ الثَّمَدِ[1]

في هذا الاسترجاع مشاهد كثيرة فهي حبكة درامية متكاملة تمَّتْ الإشارة إليها في المبحث السابق من هذه الدراسة، وتلك الحبكة كُلها قائمةٌ على الاسترجاع الثقافي أو المعرفي.

أما معلقة عبيد بن الأبرص فقد أشرنا إليها من قبل أنها تخلو من العناصر الدرامية، فهذا الأمر يجعلها خالية أيضًا من الاسترجاع، لأنَّ الاسترجاع يكونُ قائمًا على الدراما حتى وإنْ كان ليس من عناصر البناء الدرامي إلّا أنه من عناصره الجماليَّة التي تزيد العمل الدراميَّ إثارةً وتشويقًا.

لقد وضح الاسترجاع عند معظم شعراء المعلّقات في هذا المبحث ما عدا عبيد بن الأبرص بسبب معلقته التي لم تجار المعلّقات الأخرى في الأسلوب الدرامي، وقد آثر أولئك الشعراء توظيف الاسترجاع في معلقاتهم لما في ذلك من راحة لنفوسهم، فالشاعر منهم عندما يسترجع من الذكريات يختار منها الذكريات الجميلة، سواء تلك التي تذكره بالحبيبة، أو التي تذكره بالانتصار على خصومه، ولذلك كان الاسترجاع بالنسبة للشاعر محطة استراحة له، مع العلم أن الشعراء يعرفون أهمية الاسترجاع كما يعرفون كيفية توظيفه بالشكل الصحيح، وقد رأينا كيف وُظِّفَ في الحُبِّ وفي الحرب.

***

(1) نفسه، ص316.

الخاتمة

كشفت دراستنا (النزعة الدرامية في المعلّقات العشر) عن جملة من النتائج إلا أننا في هذه الخاتمة لسنا بصدد عرض النتائج التفصيلية التي تكشَّفت لنا في فصول الدراسة ومباحثها، وإنما نكتفي بإجمال أهم النتائج، فقد توصلت الدراسة إلى:

- أن العرب في العصر الجاهلي لم يعرفوا مصطلح الدراما، ولم يظهر في أي نص من نصوص المعلّقات العشر.
- أن الشاعر الجاهلي استطاع بفطرته لا بعلمه ومعرفته، توظيف عناصر البناء الدرامي في نصه الشعري.
- أن الدراما في المعلّقات العشر ظاهرة أدبية وفنية في آن معًا، لأنها تقبل التحويل من النص المقروء إلى الصورة المرئية.
- أن المعلّقات العشر هي أحد المصادر الدرامية المهمة للأعمال الفنية التاريخية، وذلك لانطوائها على الكثير من مظاهر الحياة في العصر الجاهلي.
- أن الكثير من المعلّقات تنطوي على مشاهد بصرية سينمائية أو تلفزيونية.
- أن المقدمة الطللية تشتمل على عدد من العناصر الدرامية منها الدراما المخبوءة، والاسترجاع، والشخصيات غير البارزة، والصراع النفسي الداخلي، والصراع الخارجي، والزمان والمكان غير الظاهرين.
- أن الشاعر الجاهلي أنشد معلقته في عدة مناسبات وظروف مختلفة ثم قام بجمعها بعد مراجعتها وتنقيحها، ويتضح هذا من خلال المشاهد الدرامية المتنوعة في المعلّقة الواحدة والظروف الزمانية والمكانية.
- أن المعلّقات العشر ما تزال مادة خصبة للدراسات المتعلقة بالأبعاد الدرامية والسردية.

- أن الدراما المخبوءة تتجلى في بعض المعلّقات، من خلال الإشارة إليها بفعل يدعو إلى الاسترجاع بشكل غير مباشر، وتكمن في تلك الإشارة عناصر البناء الدرامي الخفية، كما هو الشأن في معلقة طرفة بن العبد إذ ضمَّن الفعل (يجور) دارما مخبوءة في قوله: [الطويل]

عَدَوْلِيَةٌ أو من سفينِ ابنِ يامِنٍ يجورُ بها الملّاحُ طوْرًا ويهتدي

وكذلك الحال عند لبيد بن ربيعة، فاستعماله الفعل (تذكَّرُ) ينطوي هو الآخر على دراما مخبوءة، إذْ يقول: [الكامل]

بلْ ما تَذَكَّرُ من نوارَ وقدْ نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورِمامُها

وقدْ تضمَّنتْ الدراسة شواهد أخرى.

- أن المعلّقات تتسم بالكثير من الصبغة الدرامية لتوفر عناصر البناء الدرامي فيها، ولكن لا يمكن اعتبارها نصوصًا درامية، فالسيناريو الدرامي شيء والقصيدة العمودية شكل آخر.
- أن المعلّقات تؤكد الحضور القوي للمرأة في حياة الشاعر على وجه الخصوص، وحضورها في المجتمع الجاهلي على وجه العموم، إذ استهل أغلب الشعراء معلقاتهم بها، فهي عنصر فاعل من عناصر الدراما في أغلب المعلّقات.
- أن الحيوان المستأنس (كالنوق والخيول) مكمل درامي أساسي لشخصية الشاعر في العصر الجاهلي، إذ إن العلاقة بينهما قوية ووطيدة، ويمكن ملاحظة تلك العلاقة من خلال النصوص الشعرية المشتملة على صور مشهدية، حيث تتجلى النزعة الدرامية في ذلك المكمل الحيواني، كما يقول طرفة بن العبد: [الطويل].

وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارِه بعوجاءَ مِرقالٍ تروح وتغتدي

وكما يقول عنترة بن شداد أيضًا وهو يشير إلى فرسه الأدهم: [الكامل]

يدعونَ عنتر والرماحُ كأنَّها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ

- أن الشاعر يستند في كتابة نصه الشعري على قصة حدثت معه أو كانت قريبة منه ومن مجتمعه، فنسجها شعرا اعتمد على الصور البصرية ذات النزعة الدرامية، إذ تكون الصور مشتملة على الدراما بصراعها وشخصياتها، كما هي الحال عند زهير بن أبي سلمى، في مدحه الحارث بن عوف وهرم بن سنان.
- أن كثيرًا من الوصف الدرامي الذي أتى به الشعراء هو أشبه ما يكون سينمائيًّا أو تلفزيونيًّا، بالوصف الذي يقوم به كتَّاب السيناريو، فذلك الوصف ذو نزعة درامية.
- أن الشاعر يوظف الحوار الدرامي في المواضع التي يحتاج فيها الموقف الدرامي للحوار، كما وظف الصمت كعنصر مهم من عناصر البناء الدرامي.
- أن بعض أبيات المعلّقات مفقودة، وذلك لعدم وجود الترابط أحيانًا، وعدم اكتمال الصورة الدرامية أو الحدث الدرامي في أحيان أخرى.
- أن معظم المعلّقات قد تضمنت أكثر من موضوع واحد، وأكثر من قصة، ولا توجد روابط درامية بين قصة وأخرى، في المعلّقة الواحدة.
- أن عدم الانسجام في ترتيب الأبيات للمعلقة الواحدة بين النقاد القدامى والمحللين أربك البناء الدرامي، وترابط الفكرة التي تتناولها المعلّقة.
- أن بعض المعلّقات قدمت موضوعات هي الأقرب لفن الفيلم التسجيلي أو الوثائقي، ولا سيما المعلّقات التي تناولت قصص الحيوان بشكل كبير، سواء كان ذلك من خلال وصف الناقة، أو الصراع الذي يدور بين النوق والبقر الوحشي والسباع، كما هو الشأن في معلقة طرفة بن العبد، ولبيد بن ربيعة، والنابغة الذبياني.
- أن المعلّقات قد حفظت البيئة العربية التي دارت فيها الأحداث الدرامية في العصر الجاهلي، وظلت بعض البيئات محتفظة بأسمائها حتى اليوم، مثل (دارة جلجل) في معلقة امرئ القيس إذ تعرف اليوم بـ(دارة جلاجل) وأيضًا (الجواء) في معلقة عنترة بن شداد، وتعرف اليوم بـ(جواء عدنة) وغيرهما كثير.

- أن بعض الشعراء قد حاولوا التعبير عن مشاعرهم وما تكتنزه قلوبهم من الضيم بتوظيف قصص الحيوان في أشعارهم، إذ إن الحيوان أحد أهم المكملات الدرامية، كما حدث ذلك عند النابغة الذبياني، ولبيد بن ربيعة.
- أن الصراع الداخلي في معظم المعلّقات العشر تشكل بسبب الحالات النفسية التي عاشها أولئك الشعراء، وقد تباينت الأسباب فيما بينهم، وذلك الصراع الداخلي جزء من الدراما، إذ يتولد معه صراع ذو نزعة درامية أكبر وأقوى.
- أن معظم المعلّقات التي انطوت على الاسترجاع تقدم قصصًا رديفة للمعلقة ذاتها.
- أن الحبكة الدرامية هي من اختصاص الكاتب الدرامي السينمائي أو التلفزيوني أو كما يسمى السيناريست، حتى إن وجدت بعض الحبكات البسيطة في المعلّقات العشر، فإنها تعد نزعة درامية لا أكثر، فالنص الشعري هو نص غنائي يتمتع أحيانًا بروح الدراما، لأن الدراما تحاول أن توجد نفسها في كل عمل إبداعي، حتى وإن لم تأت بكافة عناصرها الدرامية.
- أن شعراء المعلّقات قد اهتموا بالزمان اهتمامًا جيدًا، فلم تخل قصيدة منه، وقد تعددت صور الزمان وأشكاله، من حيث الأسماء الصريحة للزمان مثل اليوم والسنة والدهر، ومثال الأوقات كالصباح والمساء والهاجرة، أو ما يشير إلى الزمان من خلال بعض الأفعال والمصادر، مثل يروح، ويغتدي والإمساء والإصباح وغير ذلك.. فتحديد الزمان يعطي دلالة واضحة على اهتمام الشاعر الجاهلي بالوقت واقعيًّا، ولا يخلو العمل الدرامي السينمائي أو التلفزيوني من الزمان، إذ إنه أحد عناصر البناء الدرامي.

حاولنا من خلال هذه الدراسة تقديم صورة جديدة للبحث العلمي من خلال النظر إلى النص الشعري الجاهلي نظرة فنية بصرية سينمائية أو تلفزيونية، إذ كنا نعمل الخيال البصري لرسم وتشكيل الأحداث التي أتى بها الشعراء في معلقاتهم، وقد برز ذلك من خلال النتائج التي قدمت بعد الدراسة.

كما كشفنا عما انطوى عليه الاسترجاع من عناصر البناء الدرامي، فلعل هذه الدراسة تستطيع تفجير الطاقات الإبداعية لدى الباحثين الآخرين، وتستثير هممهم لتناول مادة الشعر العربي القديم بصور وقراءات حديثة تتماشى مع روح العصر، فالمادة الشعرية الجاهلية ما زالت ثرية وتقبل المناقشة والدرس، ولا شك في أن آفاق الدراسة تبقى مشرعة لنا ولغيرنا لسبر أغوار المعلّقات العشر وغيرها من النصوص الشعرية القديمة في جوانب عدة منها:

- دراسة الجوانب الوثائقية والتسجيلية في الشعر العربي القديم، ولا سيما المعلّقات العشر.
- دراسة النزعة الدرامية في شعر ما بعد العصر الجاهلي.
- دراسة الدراما المخبوءة في الشعر الجاهلي.
- دراسة الشخصيات الفرعية وعلاقتها بالأحداث الدرامية في الشعر الجاهلي.
- دراسة الأبعاد الدرامية لشعراء المعلّقات دراسة سيكولوجية.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع الدراما في الأدب العربي القديم، بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحث العلمي، فالقصيدة العربية القديمة وشاعرها لا يزالان عميقين للبحث والدراسة، وما تم استخراجه في هذه الدراسة إنما هو مفتاح لأبواب أخرى مغلقة تحتاج إلى من يستطيع الولوج إلى عالمها..

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية حفص).

أولًا: المصادر

- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائِد العشر، دار الجيل، لبنان – بيروت، د. ت.

ثانيًا: المراجع العربية

1. ابن النديم، الفهرست: دار المعرفة، بيروت– لبنان، د. ت.
2. ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع بيروت – لبنان، ط5، 1401هـ – 1981.
3. ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د. ت.
4. ابن كلثوم، عمرو، ديوان عمرو بن كلثوم: صنعة علي أبو زيد، دار سعد الدين، ط1، سورية – دمشق، 1412هـ – 1991.
5. أبو نواس، ديوان أبي نواس، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953م.
6. الأصفهاني، أبو علي أحمد محمد بن الحسن المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ضبط وخرَّج آياته خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1996.
7. الأعشى، ديوان الأعشى، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 1992.
8. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دار صادر.
9. الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر– القاهرة، ط4، 1980.
10. بدوي، عبدالرحمن، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، 1977.

11. بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار، ج1، ط1، 1418هـ.
12. البيطار، هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010.
13. ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت – لبنان، 1988.
14. التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1991-1992.
15. التونجي، محمد، المعجم المفصَّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1419هـ - 1999م.
16. الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وأسرار العربية، حققه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الابياري، عبدالحفيظ شلبي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1357هـ-1938م.
17. جاد المولى، محمد أحمد؛ البجاوي، علي محمد؛ إبراهيم، محمد أبو الفضل، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ص، ط.
18. جمال الدين، مروة محمود، الدراما والمجتمع.. قضايا الطفولة نموذجًا، دار الفكر العربي ط1، 2015.
19. جمعة، أحمد خليل، نساءٌ من التاريخ، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-بيروت، 1997.
20. جمعة، حسين، مشهد الحيوان في القصيدة العربية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2011.
21. الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط3، 1966.
22. حسن، عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية وحتى القرن الثالث – دراسة تحليلية: مطبعة الشرق، دمشق، 1388هـ - 1968.

23. الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1990.
24. الحوفي، أحمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط2، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.
25. الحوفي، أحمد محمد، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2.
26. الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني.. دراسة نقدية نظرية تطبيقية، النادي الثقافي - مكتبة الغبيراء، ط1، 1433هـ - 2012.
27. خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
28. الخياط، جلال رضا، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، 1983، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (304).
29. دشو، عبد الحميد، معجم الأدباء العرب في الرواية والأدب، منبج، 2018.
30. الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني (ذخائر العرب52)، تح: إبراهيم، محمد أبو الفضل دار المعارف، القاهرة، ط2.
31. الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
32. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر – القاهرة، 2000.
33. رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، مصر – القاهرة، 1988.
34. الزركلي، خير الدين، الأعلام،ج5، دار العلم للملايين، ط6، 1984، ص86.
35. زهير، كعب، ديوان كعب بن زهير، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1، 1987.
36. السبعان، ليلى خلف أيوب، النابغة الذبياني، دراسة سيميائية، جامعة الكويت، 2015.
37. سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب.

38. سكر، إبراهيم، الدراما الإغريقية، المكتبة الثقافية، العدد 203، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1986.
39. سليمان، عبدالرحمن سيد، السيكودراما.. مفهومها وعناصرها واستخدامها، حولية كلية التربية - جامعة قطر، العدد 11، 1415هـ - 1994.
40. سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملي بإشراف د. يوسف مراد، ط4، دار 36- المعارف، القاهرة.
41. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.
42. شرارة، عبداللطيف، فلسفة الحب عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
43. الشطي، سليمان، المعلّقات وعيون العصور، عالم المعرفة 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 2011.
44. شكري، عبدالمجيد: الدراما التلفزيونية.. فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2009.
45. شلبي، سعد إسماعيل، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر-القاهرة، 1982.
46. الشنقيطي، أحمد بن الأمين، شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائِها، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1988.
47. صالح، مخيمر، مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوُّع «المقدمة الطللية أنموذجًا»، بحث غير مطبوع، تاريخ النشر 26/ 6/ 2004، المنارة، المجلد13، العدد1، 2006.
48. صليحة، نهاد، المسرح بين النص والعرض، مهرجان القراءة للجميع99، مكتبة الأسرة، المشرف العام د. سمير سرحان، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
49. صليحة، نهاد، المسرح بين النص والعرض، مهرجان القراءة للجميع99، مكتبة الأسرة، الإشراف العام د. سمير سرحان، تنفيذ هيئة الكتاب.
50. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط11.

51. الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات (349)، الجمهورية العراقية.
52. عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة (402)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو 2013.
53. عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط2، 1984.
54. عرفان، معتز، تأملات سينمائية (الفن السينمائي والفكر الإنساني)، دار عرفان للنشر.
55. العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي – القاموس النقدي للأفلام، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان – بيروت، ط1، 2015.
56. عزالدين، إسماعيل، الأدب وفنونه، «دراسة ونقد»، درا الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2013.
57. العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1984.
58. العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
59. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 1992.
60. علام، حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر – الجزائر العاصمة، ط1، 2009.
61. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان – بيروت، سوشبريس الدار البيضاء، ط1، 1985.
62. علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج9، دار الساقي، ط4، 2001.
63. علي، سامية أحمد، أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون، الدار المصرية اللبنانية للكتاب، مصر – القاهرة، ط1، 2009.
64. عمارة، محمد، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2005.

65. عناني، محمد، فن الكوميديا، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1998.
66. الغلاييني، مصطفى، رجال المعلّقات العشر- كتاب أدب وتاريخ ولغة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان – بيروت، 1989.
67. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل بيروت – لبنان، ط1، 1986.
68. فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1984.
69. قاسم، حسن علي، التصوير التلفزيوني.. الأسس.. المبادئ.. التقنيات، العربي للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2019م.
70. القرشي، حسن عبد الله، فارس بني عبس، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط3، 1983.
71. القرشي، أبو زيد محمد بن الخطَّاب، جمهرة أشعار العرب، حققه وعلَّق عليه: د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، سورية- دمشق، ط2، 1986.
72. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3.
73. الكلابي، القتَّال، ديوان القتَّال الكلابي، حققه وقدَّم له: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1989.
74. محمد، عبدالناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر،دار النهضة العربية، 2002.
75. المحمود، خالد، الصور المتحيِّزة (التحيُّز في المونتاج السينمائي)، مطابع الدوحة الحديثة المحدودة، ص82.
76. المدني، علي بن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ج1.
77. مرتاض، عبد الملك، السبع المعلّقات، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق- سورية ، 1998، ص60.
78. مرشد، ماجد قائد قاسم، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1، فاس – المغرب، 2018.

79. المصري، ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تـح: د. حفنـي محمـد شـرف، الجمهوريـة العربيـة المتحـدة، لجنـة إحيـاء الـتراث الإسلامي.
80. مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، هنداوي سي آي سي، 2017.
81. الملوَّح، قيس، ديوان قيس بن الملوَّح، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1، 1999.
82. النادي، عادل، مدخل إلى فنِّ كتابة الدراما، نشر وتوزيع ع. الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.
83. الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، مصر - القاهرة، ط1، 2010.
84. الحكيم، توفيق، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر - القاهرة، 1977.
85. الهذلي، أبو ذؤيب، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، أنطونيوس، بطرس، ديوان: دار صادر، بيروت - لبنان، ط1، 2003.
86. هفان، الخرنق بنت بدر، ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان.. رواية أبي عمرو بن العلاء، شرح وتحقيق وتعليق: يسري عبد الغني عبد الله، ديوان الخرنق بنت بدر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1990.
87. هيكل، عزة أحمد، الدراما التلفزيونية.. رحلة نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، 2016.

ثالثًا: المراجع المعرَّبة

1. إسلن، مارتن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن -عمَّان، ط1، 1987.

2. إيجري، لاجوس، فن كتابة المسرحية، تر، دريني خشبة، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. بريتش، ديفيد: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، مراجعة وتصدير: جمال عبدالناصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
4. بلخن، جنات، السرد التاريخي عند بول ريكور، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2014.
5. بنتلي، إريك، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت، ط3، 1982.
6. جانيتي، لوي دي، فهم السينما.. السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المغرب – مراكش.
7. جوتيران، فرانك، فنون السينما، ترجمة وإعداد: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.
8. جورنو، ميري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور.
9. داوسن، س. د، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة2، 1989.
10. ديفيز، ب، س، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر، د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني(27)، 1996، مكتبة المهتدين.
11. ديك، ك برنارد ف، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، الفن السابع (234)، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، سورية - دمشق.
12. روثمان، وليم، عين الكاميرا، مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليتها، ترجمة وتقديم: محسن ويفي، العدد 1462، المركز القومي للترجمة،، ط1، 2010.
13. سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2010.
14. طاليس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

15. فورستر، إ. م، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960.
16. فيلد، سِد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
17. فينسنت، نظرية الأنواع، تر: حسن عون..
18. كوتبرود، كورت هانو، فن كتابة السيناريو، كتاب الثقافة الأجنبية، تر: إقبال أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام، العراق- بغداد.
19. هارو، فرنك، فن كتابة السيناريو، تر، رانيا قرداحي، الفن السابع 237، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، سورية-دمشق، 2013.
20. ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

رابعًا: الرسائل الجامعية

1. خيرة، بوخاري، جمالية الحوار القصص في الشعر الجاهلي والأموي، مقاربة فنية، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان/ الجزائر.
2. زواغي، حنان، شعرية المطلع في المعلّقات السبع- دراسة أسلوبية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في ميدان اللغة والأدب العربي-مسار الأدب القديم، (دراسة غير مطبوعة)، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي- الجزائر.
3. سعدون، نادية هناوي: التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الاجناسي (مقدمة نظرية وتطبيق نقدي)، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية.
4. سعيد، منهل فضل المولى الجاك، وصف الطبيعة في معلقة لبيد بن ربيعة العامري، رسالة مقدمة إلى جامعة الخرطوم لنيل درجة ماجستير الآداب في الأدب العربي، (الرسالة غير مطبوعة)، 2010.
5. عبد الواحد، سعيدة علي، بنية القصيدة الجاهلية، إشراف: د. عبدالرحمن عطا المنان، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، 2006-2007.

6. العجمي، الحسين بن علي بن سلمان، الشتاء في الشعر الجاهلي، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة نزوى.
7. علي، رباح، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، بحث غير مطبوع أُعد لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سورية.
8. المصري، عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغزة، إشراف أ. د. نبيل خالد أبو علي، 2010.
9. معمري، فواز، جماليات المكان في الشعر الجاهلي، المعلّقات أنموذجًا، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف–المسيلة.

خامسًا: المعاجم

1. ابن منظور، لسان العرب، ترجمة وتحقيق: عامر أحمد حيدر – عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، 2009.
2. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة– دار الريَّان للتراث، بيروت – لبنان، ط2، 1407هـ – 1987.
3. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، 1980.
4. اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت – لبنان، ط26.

سادسًا: المقالات العلمية

1. بولكعيبات، فريدة، التصوير الفني في شعر النابغة، مشاهد تصوير حيوان الوحش أنموذجًا، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد (ب، ص) عدد 48 ديسمبر 2017.
2. حسين، فلاح كاظم، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية(الإكسسوار) في العرض المسرحي العراقي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج3، العدد32، تاريخ الإصدار 1/ 1/ 2019م، أبحاث الفنون الجميلة.

3. الخفاجي، ليلى نعيم عطية، تجليات الانبعاث والموت في الطللية والتموزية.. طللية لبيد بن ربيعة وتموزية السيّاب أنموذجًا، (دراسة مقارنة)، جامعة أهل البيت .
4. زغريت، خالد، البنية الجمالية للمأسوي في مشهد الطلل.. معلقة لبيد بن ربيعة العامري نموذجًا، مجلة جامعة حماة الإلكترونية، المجلد الأول، العدد الثالث، 2018.
5. سلمان، كمال فواز، الخطاب الحجاجي في معلَّقة عنترة بن شدَّاد، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، تاريخ النشر 30/ 9/ 2018.
6. عباس، جابر خميس، الصراع في شعر الصعاليك، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ ج3/ العدد32/ تاريخ الإصدار1/ 1/ 2019.
7. عبد الباسط، أحمد، ديوان عبيد بن الأبرص بين تحقيقين، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة زيان عاشور الجلفة، مجلة التراث مجلة دولية دورية يصدرها مخبر جمع دراسة وتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها، موقع إلكتروني العدد الثامن، أوت 2013.
8. الغوث، مختار سيدي، معلقة عمرو بن كلثوم، دراسةً وتحليلًا، مجلة جامعة دمشق – المجلد 22– العدد(1+2)، 2006.
9. أبو المعاطي، كمال سعد، الوظيفة التفاعلية للصمت.. مجلة جامعة الملك عبد العزيز.. الآداب والعلوم الإنسانية، م24، ص 163–178 (1437هـ/ 2016م).
10. يحيى، محمد حامد محمد/ عثمان، عثمان جمال الدين، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15(4) 2014، عمادة البحث العلمي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا– كلية الموسيقى والدراما.

سابعًا: المواقع الإلكترونية

1. بدر، محمد عبده، صورة الطير والحيوان في المعلّقات العشر، كلية الآداب – جامعة المنصورة، www.mans.edu.eg
2. أبو الرب، ابتسام نايف صالح، صور الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، موقع الفكر القرآني www.quranicthought.com

3. السلمان، حسين، الأسلوبية في بناء المشهد السينمائي، الصدى نت elsada.net
4. الطائي، حسن دخيل عباس، الحبكة، جامعة بابل www.uobabylon.edu.iq
5. أبو عمشة، خالد حسين، معلقة طرفة بن العبد، قراءة جديدة، شبكة الألوكة www.alukah.net
6. أبو عواد، إبراهيم، الأطلال في شعر المعلّقات، صحيفة الرأي الإلكترونية www.alrai.com
7. المرزوك، عامر صباح نوري، تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل(مسرحية بعيد جدًا) أنموذجًا، بحث منشور على الإنترنت، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل www.uobabylon.edu.iq
8. مرعي، محمد سعيد حسن، الحوار في الشعر العربي القديم، كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، موقع الأنطولوجيا alantologia.com
9. موقع برو فيلم الإلكتروني www.proffilm.com
10. ويكيبيديا ar.wikipedia.org/wiki

فهرس المحتويات

المقدَّمة 9

الفصل الأول: الدراما بين الفن والأدب 19
مدخل 20
المبحث الأول: مفهوم الدراما 25
أقسام الدراما 33
التراجيديا 34
الكوميديا 36
التراجيكومدي 39
المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب والدراما 40
المبحث الثالث: عناصر البناء الدراميّ 61
أولًا: الفكرة 62
ثانيًا: الحبكة 66
ثالثًا: الصِّراع 69
رابعًا: الحدث الدرامي 72
خامسًا: الشخصية الدرامية 75
سادسًا: الحوار 77
المبحث الرابع: مصادر الدراما في المعلّقات 80
المرأة 84
الحرب وأوزارها 90
الخيول والإبل 100
الأطلال 114

الفصل الثاني: القصص الدرامية والصُّور البصرية في المعلّقات 121
المبحث الأوَّل: الاستهلال بين الدراما والسَّرد 122
الاستهلال الدرامي في معلَّقة امرئِ القيس 134
الاستهلال الدرامي في معلَّقة طَرَفَةَ بنِ العَبد 140
الاستهلال الدرامي في معلَّقة زهير بن أبي سلمى 142
الاستهلال الدِّرامي في معلَّقة لبيد بن ربيعة العامري 148
الاستهلال الدرامي في معلَّقة عنترة بن شدادٍ العبسي 151
الاستهلال الدرامي في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي 155
الاستهلال الدرامي في معلَّقة الحارث بن حِلِّزة 158
الاستهلال الدرامي في معلَّقة الأعشى 162
الاستهلال الدرامي في معلَّقة النابغة الذبياني 166
الاستهلال الدرامي في معلَّقةِ عبيد بن الأبرص 169
المبحث الثاني: الشَّخصيات الدرامية الرئيسة 173
المبحث الثالث: الحوار الدرامي في المعلّقات 211
المبحث الرابع: مكملات الشخصية الدرامية 243
أولا: السلاح في المعلّقات 246
السلاح في معلقة امرئ القيس 247
السلاح في معلقة طرفة بن العبد 249
السلاح في معلَّقة زهير بن أبي سلمى 250
السلاح في معلَّقة عنترة بن شدَّاد 253
السلاح في معلقة عمرو بن كلثوم 256
السلاح في معلقة الحارث بن حلزة 260
السلاح في معلَّقة الأعشى 261
السلاح في معلقة النابغة الذبياني 263

ثانيا: الحيوان في المعلّقات 264
الحيوان في معلقة امرئ القيس..... 266
الحيوان في معلَّقة طرفة بن العبد 269
الحيوان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى..... 272
الحيوان في معلقة لبيد بن ربيعة 273
الحيوان في معلَّقة عنترة بن شدَّاد..... 274
الحيوان في معلَّقة عمرو بن كلثوم..... 276
الحيوان في معلقة الحارث بن حلزة..... 279
الحيوان في معلَّقة الأعشى 280
الحيوان في معلقة النابغة الذبياني..... 281
الحيوان في معلقة عبيد بن الأبرص 283
ثالثا: الأطلال في المعلّقات..... 285
الأطلال في معلقة امرئ القيس 288
الأطلال في معلقة طرفة بن العبد..... 290
الأطلال في معلقة زهير بن أبي سلمى..... 291
الأطلال في معلَّقة لبيد بن ربيعة..... 292
الأطلال في معلَّقة عنترة بن شدَّاد 294
الأطلال في معلقة عمرو بن كلثوم 295
الأطلال في معلَّقة الحارث بن حلَّزة 296
الأطلال في معلَّقة الأعشى..... 297
الأطلال في معلَّقة النابغة الذبياني..... 298
الأطلال في معلَّقة عبيد بن الأبرص 299

الفصل الثالث: عناصر الصِّراع الدرامي 303
المبحث الأوَّل: الصِّراع الدرامي الداخلي 304
الصراع الداخلي في معلقة امرئ القيس 305
الصراع الداخلي في معلقة طرفة بن العبد 308
الصِّراع الداخليّ في معلَّقة زهير بن أبي سلمى 310
الصِّراع الداخليُّ في معلَّقة لبيد بن ربيعة 311
الصراع الداخلي في معلقة عنترة بن شدَّاد 313
الصراع الداخلي في معلقة عمرو بن كلثوم 315
الصراع الداخلي في معلقة الحارث بن حلزة 316
الصراع الداخلي في معلقة الأعشى 317
الصراع الداخلي في معلقة النابغة الذبياني 318
الصراع الداخلي في معلقة عبيد بن الأبرص 319
المبحث الثاني: الصراع الدرامي الخارجي 320
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة امرئ القيس 322
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة طرفة بن العبد 324
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة زهير بن أبي سلمى 325
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة لبيد بن ربيعة 328
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة عنترة بن شداد 329
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة عمرو بن كلثوم 331
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة الحارث بن حلزة 333
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة الأعشى 336
الصراع الدرامي الخارجي في معلقة النابغة الذبياني 338
الصراع الخارجي في معلقة عبيد بن الأبرص 339

المبحث الثالث: الدراما الظاهرة والمخبوءة في المعلّقات 341
أ. الحبكة الدرامية 345
الحبكة الدرامية في معلقة امرئ القيس 348
الحبكة الدرامية في معلقة طرفة بن العبد 351
الحبكة الدرامية في زهير بن أبي سلمى 353
الحبكة الدرامية في معلقة لبيد بن ربيعة 355
الحبكة الدرامية في معلقة عنترة بن شداد 355
الحبكة الدرامية في معلقة عمرو بن كلثوم 358
الحبكة الدرامية في معلقة الحارث بن حلزة 361
الحبكة الدرامية في معلقة الأعشى 362
الحبكة الدرامية في معلقة النابغة الذبياني 364
ب. الزمان 366
الزمان في معلَّقة امرئ القيس 369
الزمان في معلقة طرفة بن العبد 374
الزمان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى 377
الزمان في معلقة لبيد بن ربيعة العامري 379
الزمان في معلَّقة عنترة بن شدَّاد 380
الزمان في معلقة عمرو بن كلثوم 381
الزمان في معلقة الحارث بن حلزة 382
الزمان في معلَّقة الأعشى 384
الزَّمان في معلَّقة النابغة الذبياني 384
ج. المكان 386
المكان في معلقة امرئ القيس 388
المكان في معلَّقة طرفة بن العبد 393

المكان في معلَّقة زهير بن أبي سلمى 394
المكان في معلَّقة لبيد بن ربيعة 396
المكان في معلقة عنترة بن شداد 398
المكان في معلَّقة عمرو بن كلثوم 401
المكان في معلَّقة الحارث بن حلزة 402
المكان في معلَّقة الأعشى 404
المكان في معلَّقة النابغة الذبياني 406
المكان في معلَّقة عبيد بن الأبرص 407
المبحث الرابع: الاسترجاع 409
الاسترجاع في معلقة امرئ القيس 414
الاسترجاع في معلقة طرفة بن العبد 414
الاسترجاع في معلقة زهير بن أبي سلمى 416
الاسترجاع في معلَّقة لبيد بن ربيعة 417
الاسترجاع في معلقة عنترة بن شداد 417
الاسترجاع في معلقة عمرو بن كلثوم 418
الاسترجاع في معلَّقة الحارث بن حلِّزة 420
الاسترجاع في معلَّقة الأعشى 423
الاسترجاع في معلَّقة النابغة الذبياني 423

الخاتمة 426
قائمة المصادر والمراجع 430