الباب الأول

دراسة النموذج

مدخل

المقصود بدراسة النموذج أن يتناول الباحث نموذجًا دراميًا يطبقه على نماذج شعرية ترتبط بمرحلة شعرية معينة أو عصر معين. وهذه الدراسة تهتم بنوع الدراما، ومدى توظيف عناصرها في الشعر العربي القديم.

وتوصف بالنموذج لأنها لا تتعلق بدراسة شريحة معينة يتضح فيها التوظيف الدرامي للنموذج الذي تندرج تحته، لكنها تختص بدراسة توظيف النموذج الدرامي داخل شرائح متعددة ترتبط بعصر شعري معين أو عصور متتابعة إذا كان النموذج الدرامي بتوظيفه سائدًا في هذه العصور.

وقد قسمت هذا الباب إلى أربعة نماذج:

النموذج الأول: دراما الرحيل (ألوان الصراع في النموذج الطللي).

الثاني: دراما الحرب (التصوير والحركة الدرامية).

الثالث: دراما الحب (درجة الحوارية وأسلوب القص).

الرابع: دراما الموت (الحركة من الثبات).

الفصل الأول

دراما الرَّحيل

(ألوان الصراع في النموذج الطللي)

(١)

ماهية الصراع

من بين تعريفات الدراما أنها تعني "الصراع في أي شكل من أشكاله"[١] وهذا يعني أن الصراع له أهميته الكبيرة في البناء الدرامي، وهو اللبنة الأولي التي تبني عليها أسس الحدث، وتتلون على أساسه أحوال الشخصية وحركتها وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى، وتتحدد به آلية الزمن، وتبرز به ملامح المكان.. ويعرف الصراع الدرامي Dramatic Conflict بأنه "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضي تصادمهما بالحدث الدرامي".[٢]

وقد اعتقد الناقد الفرنسي (فرديناند برونتير) أن الصراع هو لب الدراما وجوهرها، "فالصراع هو جوهر الدراما وخاصيتها اللازمة، فالدراما دائمًا تعني بإبراز ممارسة الإنسان لإرادته في صراعه مع نفسه أو مع آخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به، ومن خلال عرض هذا الصراع بين هذه الذوات نستطيع أن نستكشف صفاتها وأبعادها النفسية".[٣]

وقد ساعد الصراع على رؤية الشخصية من الداخل وكشف أبعادها النفسية، كما أنه يساعد أيضًا على معرفة دوافع نمو الحدث وتصاعده، ومن خلال خاصية الضد التي هي جوهر الصراع نستطيع أن نعرف مدى ما يخلقه الصراع من توتر علائقي ينشأ بين أطرافه المتصارعة، ولابد أن يحسم بانتصار طرف على آخر، وقوة على أخرى ومن هنا "يتولد عن هذا الصراع نوع من التوتر الداخلي يساعد على نمو الحدث، ونستطيع من خلال هذا النمو أن نستكشف أبعاد الموقف الداخلي الذي يعنيه الشاعر والذي يعتبر في هذه الحالة إحدى وسائل الشاعر في التعبير عن انفعالاته في صورة فنية لها أثرها العميق".[٤]

وتتنوع القوى المتصارعة بين قوى إنسانية حيث يتصارع إنسان مع آخر، أو قوى طبيعية حيث تتصارع الذات مع قوى طبيعية، أو مع قوى غيبية مثل صراع الذات مع القدر، أو مع قوى داخلية حيث تتصارع الذات مع نفسها، أو مع قوى زمنية حيث تتصارع الذات مع آلية الزمن في ثباتها وتحركها، في ماضيها وحاضرها، وهذا من شأنه أن يخلق تفاعلاً دراميًا عاليًا يساعد على نمو الحدث وتصاعده، كما أنه يؤثر على آلية الحركة ويحدد مدى واقعيتها وانسجامها مع الحدث.

والفنان دائمًا تتابع عليه رياح صراعية، وأمواج تصطك بأحلامه البكر ليخرج لنا نبضه الممتزج بدم التجربة "ذلك الدم الذي تنزفه الإلهة إيزيس حينما تلد الربة ابنها"[٥] إنه القصيدة. فالقصيدة الشعرية نتاج صراع حقيقي بين الذات الشاعرة والذوات الأخرى مع اختلاف أنماطها وأشكالها، ولا ينتج صراع من طرف واحد، ولا من شعور واحد، فخاصية التقابل في الصراع هي جوهره، وتفوق قوة على أخرى مداه ونهايته "فلا يمكن للفنان في إطار التفكير الدرامي أن تفكر في اتجاه واحد أو أن يعتريه شعور واحد بمعني أن الشعور في نفس الشاعر يقابله شعور آخر، والموقف لابد أن يقابله موقف مقابل، لذا يصبح الانتقال من شعور إلى شعور آخر، ومن موقف لموقف مقابل ضربًا من ضروب الصراع".[٦]

وقد حدد المسرحيون درجات للصراع وقسموه إلى:[٧]

- صراع راكد (بطيء الحركة والتأثير) Static Conflict.
- صراع متوثب (يحدث بلا تدرج) Jumping Conflict.
- صراع صاعد (مؤثر ومتدرج) RISING Conflict.
- صراع راهص (على وشك النشوب) rersh adowing.

وهذا التقسيم يتعلق بالحركة المسرحية، فكلما كانت الحركة بطيئة على مستوى الأداء الفعلي وعلى التأثير كان الصراع راكدًا، وكلما كانت الحركة طبيعية والتأثير قويا كان الصراع متوثبا وصاعدًا، والصراع دائما ما يشد أطراف الحدث ويجذبه معه إلى أعلى أو إلى أسفل حسب قوة التفاعل والتصادم بين القوى المتصارعة.

(٢)

ظاهرة الوقوف على الطلل وعلاقتها بالصراع

استطاع الشاعر الجاهلي بما يملكه من حس مرهف، ومقدرة عالية على الوصف والتعبير من خلال عدسته التي تطوي المكان بجميع أرجائه، وتلونه وتشكله تشكيلاً جديدًا متغيرًا ليخلق لنا مكانًا آخر عاشت ملامحه في ذاكراته وانطبعت تغيراته الحاضرة في وجدانه متأثرًا بالرحيل والغياب، باثًا جميع أحزانه في صورة الطلل الثابت/ المتغير الذي وقف عليه شاكيًا ومصورًا، استطاع بكل ذلك أن ينقل لنا مشهدًا دراميًا موحيًا، وظاهرة الوقوف على الأطلال أخذت مساحة واسعة من تفكير النقاد قدامى ومحدثين، وتنوعت آراؤهم حول هذه الظاهرة، وانشطروا إلى شطرين: شطر قديم ظن أن البدء بالوقوف على الأطلال عند الشاعر القديم كان نوعًا من الاستعطاف واستمالة القلوب.[٨]

وبذا عد القدماء الوقوف على الأطلال مقدمة يبدأ بها الشاعر ليمهد لقصيدته وأسموها (المقدمة الطللية) وكأنها جزء منفصل عن موضوع القصيدة وجوهر التجربة التي يعيشها الشاعر.

والشطر الثاني يرى أصحابه أن الوقوف على الأطلال جزء من تجربة الشاعر – وإن لم يكن أساس التجربة بأكملها والدافع للكتابة[٩] – فالشاعر الجاهلي ينطلق من فرضية الفناء والموت، يتأرجح بين الزمن الماضي المنقضي والحاضر المسيطر لتتابع عليه صور مختلفة وأنماط مرسلة من أجواء الطبيعة المتصارعة بأجزائها معه ليشكل بناءً فنيًا متكاملاً، وليس مقسمًا إلى مقدمة ومتن ونهاية.

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، ورحيلها الذي مزق قلبه وأشعل نار الوجد في فؤاده، فجعله يهيم على وجهه متلمسا موطنها الذي كان بالأمس حضنا يحوي لقاءهما، والآن أصبح مجرد طلل تتابع عليه رياح الذكرى والفناء وحياة العدم، لتدخل ذاته في صراع ثان مع المكان، صراع مع الثابت المتغير، صراع مع الذي كان والذي هو كائن، صراع ثالث مع حتمية الزمن المتغير بين الماضي الممتزج بدماء الذكري، والحاضر الذي تشكلت مفرداته في عين الشاعر، وأصبح حقيقة لا يستطيع الهروب منها إلا بالرجوع إلى الماضي، والماضي يحيله إلى ما كان بينه وبين حبيبته ليتذكر موقفه المستعطف لها والناهيها عن الرحيل، وموقفها وموقف قبيلتها من ضرورة الرحيل لينشأ صراع رابع، صراع فضاؤه الماضي وطرفاه الشاعر وحبيبته، ومن هنا يصير مشهد الرحيل مشهدًا يزخر بالحركة والتفاعل، وذلك من خلال ما استطاعت عين الفنان الجاهلي من رصد للمعطيات الطبيعية ومحاولة ربطها بالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر المهجور أو الحبيب الغائب، فالرحيل – من الوجهة التحليلية – يزخر بالإمكانات الدرامية.

(٣)

ألوان الصراع في النموذج الطللي

- الصراع الداخلي تجاه الرحيل:

الشاعر الجاهلي هزه مشهد الرحيل، وأثر كثيرًا في نفسه، وانطبعت جميع تفصيلاته في ذاته وذاكرته، وبدأت تلح عليه صورة الرحيل والحبيبة الراحلة من آن لآخر، ولقد ولد هذا صراعا داخليا بينه وبين الرحيل المسيطر، والنماذج الشعرية التي يظهر فيها هذا اللون من الصراع كثيرة منها نص شعري لعمرو بن قميئة يقول فيه:(١٠)

نَأَتكَ أُمَامةُ إلا سُؤالا ... وإلا خيَالا يُوافي خيَالا
وَقَد رِيعَ قلبي إذ أعْلَنوا ... وقيلَ: أجدَّ الخليطُ احتمَالا
وَحَثَّ بها الحَاديانِ النَّجَاءَ ... معَ الصبْحِ لمَّا استَثَاروا الجِمَالا
بَوازلَ تُحْدَى بأَحْدَاجِها ... ويُحْذَيْنَ بعدَ نعالٍ نعالا
فلمّا نأوا سَبَقَتْ عَبرتي ... وَأَذْرَتْ لها بعدَ سَجْلٍ سِجَالا
فبالظِّل بُدِّلنَ بعدَ الهَجِيرِ ... وبعدَ الحِجَال أَلِفْن الرِّحالا
وكيف تَبُتِّينَ حَبْلَ الصفاء ... من مَاجدٍ لا يريدُ اعتزالا
أراد النَّوالَ فَمنيتِه ... وأَضحَى الذي قلتِ فيه ضلالا

الصراع الداخلي عند عمرو بن قميئة يتحدد على مستويين كلاهما يتحد بالآخر، صراع على مستوى الطيف/ الخيال، وصراع على مستوى الرحيل/ الحقيقة وكلاهما يتحد في إطار واحد ليكونا مشهدًا دراميًا معبرًا.

فيفتح الستار على الشاعر الذي يجلس مهموما حزينا تتابع عليه الذكريات، وتختلج في نفسه رؤى الماضي بظلاله التي تحتل تفكيره كله، وتذوب عيناه في

الفضاء الواسع معلنة تمردها على الواقع، وترحيبها بالخيال الضيف لينشأ لنا صراع بين الذات والطيف، فها هي (أمامة) تهجر الشاعر وتتركه ليصارع أحزانه وأشواقه إليها، ليصارع خيالها الذي يكاد يرتديه ولا يفارقه من أول الليل حتى الصباح. وهذا الطيف يحرك في نفس الذات شعورين متناقضين؛ شعور الخلاص وشعور البقاء، شعور الرغبة في القرب والرغبة في البعد، شعور الجرح من الفراق واللذة مع اللقاء.

وتتحول العدسة وترتد الذاكرة إلى الخلف، وتعلو حدة الصراع مع حركة الرحيل المجسدة التي يبدؤها منذ الإعلان عن الرحيل، ذلك الإعلان الذي نزل كالصاعقة على قلبه وأصابه بالفزع، ومن هنا تتحول دفة الصراع لتتصارع الذات مع الرحيل والرواحل، وتأخذ الحركة في هذه اللقطة في التنامي السريع، وعلو الحركة المجسدة يزيد من حدة الصراع، فتبدأ بالحث على الرحيل والسرعة في تجهيز الجمال والنوق التي تحمل الأحداج، وتحدى بها، ولا يذكر الشاعر حاديها، وذلك لانشغال نفسه بالرحيل المباغت، وتمنيه لو أن هذه النوق سكنت في مكانها، وأعلنت تمردها على الرحيل، وشاركته حنينه وعشقه للمكان ومن فيه، ولكن هذه الإبل لبست في أخفافها رمال الصحراء بعد أن شدت عليها أحذيتها قبل الرحلة.

وتتحرك الإبل والنوق حاملة نبضه وحبه، تاركة له الألم والجرح والذكرى والدموع التي تنهمر من عينيه إثر الرحيل، وتتغير لغة الخطاب، وتتحول الذات إلى ذات متكلمة، بل إلى ذات منفجرة حيث بلغ الصراع ذروته، وبدأ الحوار يشفه شيء من العتاب الغاضب، ويبدأ صراع الهزيمة والنصر، فهو قد انتصر بحبه على نفسه، ومازال مصرًا عليه راغبا فيه، وهزمته تلك المرأة التي وعدته وأخلفت وعدها، وما كان قولها إلا ضلالا، وبهذا يصبح الصراع مغلفا لحركة الرحيل، مانحًا لها تعبيرها ودلالاتها الموحية.

والحركة الزمنية في الأبيات تتعلق بين المضي والحضور، ودلالات الإحصاء تقدم الماضي على الحاضر، حيث إن نسبة ورود الفعل الماضي في الأبيات بلغت ستة عشر فعلا في مقابل ستة أفعال مضارعة، وبالرغم من ذلك فإننا نحس أن الحركة الزمنية تنكسر من مضيها لتنصهر في بوتقة حاضرها:

فهو يبدأ بالماضي ←— نأتك، ثم الحال ←— يوافي، ثم الماضي ←—
(ريع، أعلنوا- قيل – أجد).

وهذا البيت برغم كثرة وجود الفعل الماضي فيه فإن دلالاته للحاضر فبناء الفعلين (ريع – قيل) للمجهول، مع سبق الظرف (إذ) للفعل (أعلنوا) يعطينا دلالة الحضور، فقد فزع قلبه في اللحظة التي أعلنوا فيها الرحيل، فالإعلان والقول كانا أمامه، والخوف والفزع كانا نتيجة للإعلان والقول، ثم يعود للماضي (حث)، ثم يكسر المعني بالحضور ب (مع الصبح – لما) ثم يتجسد الحضور وحده في (تحدي – يحذين) وعند خطابه يبدأ بالمضارع (تبتين – يريد) ليثبت عتابه لها، وتمسكه بها. ثم يختم بالماضي (أراد – منيته –أضحي – قلت) ليجسد الحقيقة، حقيقة الفراق التي كان فضاؤه الماضي.

ويبدو الرحيل في صورة أخرى نذير الفناء والموت لتتحول ديناميات الصراع الداخلي إلى مشاهد حسية تنقل لنا ما تعانيه الذات من حزن عميق إثر الرحيل، ويظهر ذلك من خلال ميمية علقمة بن عبدة التي يقول فيها:(١١)

هل ما عَلمتَ وما استودعتَ مكتومُ أم حبلُها إذا نَأتكَ اليومَ مصرومُ
أم هل كبيرُ بكى لم يقضِ عبرتَه إثر الأحبةِ يومَ البينِ مشكومُ
لم أدرِ بالبينِ حتى ازمعُوا ظعنا كلُّ الجمالِ قبيلَ الصبحِ مذمومُ
ردَّ الإماءُ جمالَ الحي فاحتملوا فكلها بالتَّزيدياتِ معكوم
عقلا ورَقما تظل الطيرُ تخطِفه كأنه من دمِ الأجوافِ مدمومُ

فالبيت الأخير يصور الشاعر فيه الطلاء الأحمر (العقل والرقم) الذي جللوا بها هوادجهم بالطير الذي رأى لحمًا فظل يخطفه. والعرب كانوا يعتقدون أن سكب الدماء على أي شيء يكسبه صفة القوة والحيوية لأنه يعطيه جزءًا من دم الإله ومن هنا جاءت فكرة صبغ الأصنام باللون الأحمر وعقر الناقة على قبر الميت، وهذا من شانه أن ينقل لنا تصورًا دراميًا جديدًا للصورة، فالصورة ليست مجرد طلاء أحمر ظنه الطير لحمًا فاندفع إليه، وخاصة أننا لو رجعنا للقرآن الكريم لنبحث في رمز الطير ودلالة خطفه للقوت، فسنجد قوله تعالى "ودخل معه السجن فتيان، قال أحدهما إني أراني أحمل فوق رأسي خبزًا تأكل الطير منه.."[١٢] و"يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا، وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه"[١٣].

ويفسر القرطبي الجزء الأخير من الآية الثانية فيقول: "الرؤيا على رجل طائر ما لم تعبر فإذا عبرت وقعت"[١٤] مستشهدًا في ذلك بحديث لرسول الله صلي الله عليه وسلم – وقد فسر سيدنا يوسف (عليه السلام) رؤيا الرجل الذي رأى الطير تخطف الخبز من فوق رأسه بالصلب والموت لهذا الرجل، ومن هنا يصبح الطير رمزًا للهلاك والموت. وفي سورة (الفيل) نجد أن الجزاء الذي أصاب أصحاب الفيل أن أرسل الله عليهم طيرًا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل، ومن هنا يتحول رمز الطير مع ظروف الحدث إلى دلالات تكاد تكون مغايرة للدلالة الشكلية التي تفرض علينا أن نصوغ تفسيرًا دراميًا مختلفًا لصورة الطلاء الأحمر الذي يظلل الهوادج وتأتي الطير لتظنه لحمًا فتخطفه..

والتصوير الدرامي يرى أن الشاعر يصور – من خلال ما يعتمل في نفسه من صراع يفتح بؤرة في الخيال – الرحيل بالهودج الذي صلبت روحه فوقه، ونزفت دماه على ستائر الهودج الذي يحمل حبيبته، وأخذ الطير يأكل فتات أحلامه الضائعة، وينذره بالفقد والفراق. ومازال مشهد الرحيل يمثل لدى الشاعر الجاهلي نوعًا من الصراع الداخلي، إذ تشترك أدوات الرحيل وحركتها

في تعميق الصراع، فحركة الخيام التي تصر عند لبيد والهوادج التي تتدافع عليها النساء تبرز الصراع، وحركة الظعن تتحد مع صوت الصرير لتخلق لونًا من الصراع الذي من شأنه أن يولد نوعًا من الاشتياق:(١٥)

شَاقتكَ ظُعنُ الحي حين تحمَّلوا فَتَكَنَّسوا قُطنا تَصِر خيامَها
من كل محفوفٍ يُظل عصيَّه زوجٌ عليه كلّة وقرَامها
زُجُلا كأن نعاجَ تُوضِحَ فوقها وظباءُ وجرةَ عُطِّفا آرامُها
حُفزَت وزايلها السرابُ كأنها أجزاعُ بيشَةَ أثلُها ورضامُها

فها هي الجماعات تتدافع حاملة نساء الحي اللاتي شبههن الشاعر بالظباء التي تترحم على أولادها، فحتمية الرحيل لا رغبة فيها وانتظار الفناء يجسد وجوده في النفس، فالنساء اللاتي يهاجرن يبكين الرحيل، ويترحمن على ذكرياتهن وأحلامهن التي سيتركنها مدفونة في أرضهم وفي قلوب من أحبوهم، وتدفع الظعن (ولعلنا نلاحظ أن التعبير عن حركة الرحيل مع الإبل أو النوق أو الظعائن قد استخدم فيها الفعل المبني للمجهول)، وهذا يعطينا مدلولاً جديدًا وهو أن الظعن أو الإبل أو النوق ترفض الرحيل وتجبر عليه.

- الصراع من خلال استخدام الحوار :

الحوار أداة فنية تعلى من حدة الصراع، ويكون أقوي عندما يكون داخليا فرديا (مونولوج)، أو يكون حوارًا مع ذات متخيلة لها وجودها الفعلي ولكنها غائبة عن موطن الحدث. فامرؤ القيس يقول موظفًا هذه الأداة:(١٦)

أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّل وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فَأجملي
أغرَّكِ منِّي أن حبكِ قاتلي وأنكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ
وإنْ تكُ قد ساءتكِ مني خليقةٌ فسُلي ثيابي من ثيابك تنسُلِ
وما زَرَفَت عيناكِ إلا لتضربي بسهميكِ في أعشار قلبٍ مقتّلَ

ودرجة الصدق الشعوري في هذه اللقطة من أعلى درجات الصدق في المعلقة، والصراع داخلي طرفاه الشاعر وروح حبيبته التي رحلت عنه بجسدها، ولكن بقيت روحها معه، ولم تفارق ملامحها خياله، فبدأ يتخيل وجودها، ويقيم معها حوارا ينم عن حبه الشديد لها، وشغفه بها، وهذا الحوار قصرت فيه جميع المسافات بينها وبينه، وأثبت التقارب الشديد بينهما، وظهر ذلك من خلال عدة أدوات استخدمها الشاعر، فاستخدم الهمزة بدلا من (يا) في النداء على فاطمة، ورخم اسمها، واستخدم بعض عبارات الاستعطاف (مهلا – مهما تأمري.. يفعل) – (إن كنت.. فأجملي)، واستخدم (إن) التي تفيد الشك، وكأنه مازال يؤمن بحبها له وأنها ستعود إليه، وكذلك استخدام (سلي) وهي السحب برفق وتقديم (ثيابك) على (ثيابي) يظهر مدى استمساكه بها وبحبها، فإذا كانت هي ترغب في التخلص من حبه فلتسل ثيابها أي تنسحب برفق، ويظل هو باقيًا على حبها متمسكًا به.

يا لها من منغومة عشقية تمحى فيها جميع المسافات، وتزال فيها الفواصل، لتتصارع الذات مع الذات، معلنة تمردها على الرحيل، هذه الفرضية التي كانت سببا في الفراق، وكانت سببًا في ذرفان الدمع الذي كان كالسهم المصوب نحو قلبه المجروح.

- الصراع مع المكان:

ارتبط الشاعر الجاهلي بالمكان ارتباطا وثيقا، وقد منحته خاصية الارتحال من مكان لآخر تكوين بعد اشتياقي واحتوائي للمكان القديم، ولم تكن نظرته للمكان نظرة جغرافية برغم أنه كان بارعا في وصف مفردات المكان وحدوده، بل كانت نظرته ترتبط بما تعتريه من مشاعر تجاه هذا المكان. والشاعر الجاهلي كان قادرا على تصوير الفناء المكاني والبعث أيضا، كان قادرًا على قبض الروح مع الإحساس بالعدمية وفقد الحياة وردها ثانية مع الإحساس بالحياة الجديدة التي

خلقها هو "فبأية قوة يقدمون لنا البرهان أن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا، وهي تلح علينا، لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة".(١٧)

والشاعر الجاهلي كان مرتبطًا بمجتمعه حتى في تصويره للمكان الخاص به، ومن هنا حدث نوع من التشابه في وصف المكان لدى الشعراء الجاهليين، وأصبحت ظاهرة التصوير الطللي ضربًا من الطقوس التي يمارسها الشعراء "إنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي..".(١٨) والصراع مع المكان له أبعاده المتعددة التي تتحدد في إطار التفاعل بين شخصيتين تتحدان في كيان واحد وتؤثران في ذات واحدة، شخصية حافزة أو محركة(Catalyst Character) وهي التي تحدث تغيرا أو تمزقا في الموقف الدرامي، وشخصية غائبة(off stage) وهي التي تلعب دورها في الأحداث ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي.

فالشخصيتان تمثلان المحبوبة التي كانت تحل بالمكان ثم هجرته فأثرت برحيلها في نفس الشاعر وقت الرحيل وبعد الرحيل، ففي وقت الرحيل أثرت بكيانها هي المتجسد أمامه، أما بعد الرحيل فأثرت بمكانها الذي أصبح موطنا لذكراها، وكعبة يحج إليها قلبه، ومن هنا يتحول الصراع من صراع مع المحبوبة الراحلة إلى صراع مع المكان بجميع ما يحمله من ملامح الفناء فيها والحياة على ذكراها، وعلاقة المكان بالزمن علاقة تلازم، فالمكان يحتوي الزمن، والزمن يحدد أبعاد المكان "فالمكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا.. هذه هي وظيفة المكان".(١٩) ومن هنا يكون الصراع على شطرين، صراع مع المكان وصراع مع الزمن، وحركة الصراع الزمنية بين ماضي المكان وحاضره، بين المفردات القديمة التي يعمل الشاعر على بعثها من جديد، والمفردات الحاضرة التي يحاول -جاهدًا- أن يمحو آثار الماضي، ولكن

دون جدوى، فذكريات الماضي عند الشاعر القديم تشكل سياجا حديديا يلتف حول فؤاده، وتظل الصور الماضية تتابع عليه وتلح على نفسه "فكل شاعر في العصر الجاهلي لا يبدأ الحديث، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي..، ولا يخاطب مع مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولا على وظيفة التذكر"[٢٠] وهذا من شأنه أن يخلق من الماضي قوة تناضل قوة الحاضر مما يجعل الصراع في تصاعد مستمر. والنموذج الطللي يزخر بالحركية والصراع المكاني والأمثلة على ذلك كثيرة، فالمكان عند امرئ القيس يتشعب إلى شعب مختلفة، ودرجات الصراع تختلف من شعبة إلى أخرى.

(١) **المكان (أ) : الطلل:**

يبدأ بالبعد الجغرافي محددا مكان الطلل تحديدا دقيقا راسما واجهته وما يحيطه من أماكن (الدخول – توضح – المقراة) موضحا أحوال الطقس التي تعتريه، فالمكان تهب عليه ريحان (جنوب وشمأل) والريحان لا تؤثران في المكان، فالحركة متتابعة فإذا غطت إحدى الريحين المكان بالتراب كشفته الأخرى، وحرص الشاعر على ذكر المكان بتفصيلاته، وذكر الأسماء المتعددة للأماكن المجاورة يبرز حتمية وجود الصراع، فهذه الأماكن التي كانت فضاء لهما، تطوف فيها حمائم الحب، وينعمان فيها بالحب واللقيا.. أصبحت الآن رمزًا للفراق والفناء وسكنتها حياة جديدة، حياة تدل على العدمية والخراب، فالحيوان لا ينعم بالسكني إلا في الأماكن الخالية من أهلها، وبذا تشعل هذه الأماكن في نفس الشاعر – كما رآها – نار الصراع، صراع بين ما كان وما هو كائن، بين اللقاء والفراق، بين الآهل بالأحبة، والمكان الذي تسكنه الحيوانات، بينه وبين الطبيعة المتغيرة.

وينمي امرؤ القيس حركته المكانية الأولي بمشهد الرحيل ليصور نفسه أمام هذا المشهد بجاني الحنظلة ينقفها بظفره ليستخرج منها حبها، ويجلس أمام

الطلل تطوف به رياح الذكرى، وتتدافع عليه سيول الماضي، فلا يجد لحالته شفاء إلا البكاء، ولا طائل منه فإنه لا يرد حبيبا، ولا يجدي على صاحبه بخير. يقول امرؤ القيس:[٢١]

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُوْلِ فَحَوْمَلِ
فَتُوْضِحِ فَالمِقْرَاةِ لَم يَعْفُ رَسْمُهَا ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِن جَنُوْبٍ وَشَمْأَلِ
تَرَي بَعَرَ الْآرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا ... وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البِيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوَا ... لَدَي سَمُرَاتِ الْحَيِ نَاقِفُ حَنْظَلِ

ومن هنا نصف الصراع في هذه اللقطة بأنه صراع متوثب ينتصر فيه المكان على الشاعر، وترتفع فيه دلالة الحضور على ظلال الماضي.

(٢) المكان (ب) : دارة جلجل :

الخط الدرامي في هذه اللقطة خط ثانوي أي خط فرعي من الأحداث يسير إلى جانب الخط الرئيسي، وامرؤ القيس حاول في مكانه هذا أن يصنع نوعًا من الانقلاب الدرامي أو التحول الدرامي، في محاولة منه للانتصار على نفسه المنكسرة إثر الرحيل، فحاضره بطل سلبي مهزوم أما ماضيه فهو الذي يبحث فيه عن النصر، فبدأ يذكر نفسه وحبيبته الراحلة ببطولة يوم أن عقر للعذارى مطيته.

أَلا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ ... وَلا سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ[٢٢]
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي ... فَيَا عَجَبَا مِن كُوْرِهَا الْمُتَحَمَّلِ

ومن هنا كان الصراع في هذه اللقطة صراعا راكدا بطئ الحركة والتأثير..

(٣) المكان (ج) : خدر عنيزة :

ما زالت ذاكرة الماضي ولغة الحكي في سبيل إحراز نصر على الذات المهزومة تتحرك من مكان لآخر، وتتغير أداتها وبعدها تبعا للحركة المختارة، فالشاعر

يتحدث عن ضرب آخر من البطولة والتفوق، التفوق في إثبات الفحولة، والتفاعل الجنسي.. والصراع في هذه اللقطة يرتكز على أداتين تعملان على إبرازه، الحوار (الديالوج) والحركة الحسية. والملاحظ أن الصراع مع المكان في اللقطة الأولي (أ) كان مع المكان الحاضر مع رحيل أصحابه، أما في هذه اللقطة فهو مع المكان الكائن في الذاكرة مع وجود أصحابه، والحركة التي تدور في الخدر ما هي إلا خيال ظل أو نوع من تيار الوعي يسبح فيه خيال الشاعر ليرسم لنا صورة تمثيلية مجسدة، بؤرتها المكان (الخدر) وحركتها امتدادية تنطلق من نقطة مركزية إلى مساحة متشبعة تغطي جوانب الحدث، وشخصياتها تتفاعل فيما بينها، ويدور بينهما حوار مكثف يلخص الحركة المجسدة ويعلي من حدة الصراع:[٢٣]

وَيَوْم دَخَلْت الْخِدْرَ خدرَ عُنَيْـزَة فَقَالَت لَـك الْوِيلاتُ إنّـك مُرْجِلِـي
تَقُـولُ وَقَد مَال الْغَبِيطُ بِنَا مَعـا عَقَرْت بَعِيْرِي يَا امْرَأ الْقَيْس فَانْزِل
فَقُلْت لَهَا: سِيْرِي وَأَرْخِي زِمَامه وَلا تُبْعِدِيْنِي مِـن جِنـاك الْمُعَلّل

أما الصراع المكاني مع طرفة بن العبد فيتخذ بعدًا آخر مختلفًا عن البعد الجغرافي الذي اتخذه امرؤ القيس، فالمكان عند طرفة يضفي عليه بعدًا نفسيًا موضحًا مدى الصراع مع المكان الثابت حسيًا والمتحرك معنويًا حيث إنه يجسد الذكرى الخالدة في القلب التي لن تمحى بالوشم الذي يمتزج بالدم، ويصبح علامة واضحة في اليد، ثم يباغته الرحيل ليشبه لنا الإبل وعليها الهوادج بالسفن العظام التي تميل عن الطريق تارة، وتعتدل أخرى، والحركة المصورة للسفن حركة أفقية حيث إنه تناول مقطعًا واحدًا في مساحة معينة، ومشهد السفينة الراحلة وميلها واعتدالها ما هو إلا نفس الشاعر التي تتأرجح بين الرغبة في البقاء وحتمية الرحيل، ومن هنا يتحول الصراع الداخلي مع الراحلة إلى الأداة الحاملة لها (الركب أو السفينة):

لِخَوْلَــةَ أَطــلالٌ بِبُرْقَــةِ ثَهْمَــدِ تَلَوَّح كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ[٢٤]
كَأَن حُــدُوْجَ الْمَالكِيــةِ غُــدْوَةً خَلا يَا سَفِيْنِ بِالنّوَاصِــفِ مِــن دَدِ
عَدِ وَلِيَّةٌ أَو مِن سَفِيْنِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُوْرُ بِهَا الْمَلاحِ طَــوْرًا وَيَهْتَــدِي

ومازال الشاعر يصنع معادلاً موضوعيًا بينه وبين أدوات الرحيل ليبرز وجــود الصراع، وآليتــه الحركيــة المجــسدة فــي أدوات الرحيــل، فبيتــه القائــل:

يشقُ حُبابَ الماءِ حيزومها بِها كما قَسَمَ التُّــرب المفايــلُ باليــد

يدل على ذلك، فالشق هنا عائد على الشاعر فالمشقوق (قلبه) الذي يمثله حباب الماء والشاق (هي)، والضمير عائد عليها، والتراب هو الجدار الحاوي لشيء ثمين وهو (حبه) فالشاعر في هذه الصورة يجسد صراعه الداخلي إثر رحيــل المحبوبة ومدي ما يعانيه من فراقها، لتتحول جميع الأشياء أمامه إلى أطراف متصارعة، فالهودج يتصارع مع الإبل، ويتمرد على حتمية الرحيــل، ودلالــة التمرد والصراع ميله تارة واعتداله أخرى، والسفينة - على ســبيل المجــاز- تتصارع مع البحر فتشقه وتنتصر عليه، وعلي سبيل الحقيقة الإبل تتصارع مع الصحراء، فالصحراء ترفض الرحيل، والإبل تساق إليه، ومن هنا تنتصر حتمية الرحيل ويحسم الصراع لصالح الغياب والبعد..

وفي نموذج طللي ثالث نجد عنترة بن شداد يصنع علاقة تــضاد مــع المكــان تجمع بين التقارب والتباعد، فهو يتقارب مع الطلل ويحس حنينا وشــوقا لــه ولذكرياته التي عاشت فيه فيدفعه ذلك إلى الوقوف عليه وإلقاء السلام والتحية برغم أنه أصبح قفرًا بعد أن هجرته المحبوبة..

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلمي وعمي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي[٢٥]

وعلى جانب آخر يتباعد مع المكان الذي حلت به المحبوبة بعد رحيلها (الحزن - الصمان - المتثلم) وينشأ الصراع بينه وبين هذه الأرض التي كانت سببًا في البعد والفراق، وخاصة أنها أرض أعدائه التي لن يستطيع أن يصل إليها:

وَتُحـــل عَبْلَـــةُ بِالْجـوَاء وَأَهْلَنَا بِالْحزْن فَالصّمان فَالمُتَثَلّم
حَلّت بِأَرْض الزّائِرِيْن فَأَصْبَحَت عَسِرًا عَلَي طِلابُـك ابْنَة مَخْـرَم

فعلاقة الحب بين عنترة وعبلة تقوم من بدايتها على الـصراع، فهـي علاقـة مزدوجة، علاقة عداء بين قومه وقومها، وعلاقة حب وكلف بينه وبينها.

أما صراع لبيد بن ربيعة مع المكان فهو صراع بين الحياة والموت، فـالموت يمثله الرحيل والديار التي عفت عن المحل والمقيم، والحياة تتمثل فـي بعـث الطلل وكشف معالمه من خلال المطر والسيول، وخلق حياة جديدة فيه حياة لا إنسانية، معالمها سكنى الظباء والنعام وإنجاب الطفولة، وفروع الإيهقان التـي تمثل توسطا بين الحياة الإنسانية والحياة غير الإنسانية، فهو نبات بري، لكـن كلا من الإنسان والحيوان يستطيع أن يأكله، ويدور الصراع بين المكان القـديم الذي كان موطنا للحياة الإنسانية وفضاء تسبح فيه الآمال والأحلام، والمكـان الجديد الذي تتابع عليه حركتا الإخفاء والكشف الخالي من جميع ملامح الحياة الإنسانية ولكن يظل المكان القديم له قدسيته وطابعه الخـاص لـدى الـشاعر فيصفه بالخلود الدائم مهما تتابعت عليه الحيوانات، وتغيرت ملامحه فهو ثابت مع نفسه خالد مع ذاته، وسيظل الشاعر يقف عليه ويسأله، ولا يجيبه إلا أنـه يترك في نفسه شعورا بالحنين واسترجاع ما كان بينه وبين المكان وقاطنيه.

وقد جسد هذه القصة في هذه الأبيات:[٢٦]

عَفَت الدّيـارُ محلّها فَمُقَامُهـا بِمنَى تَأَبّد غَوْلُهَـا فَرِجَامُهَـا
فَمَدَافِـعُ الرّيّـان عُرّى رَسَمَها خَلَقًا كَمَا ضَمِن الْوُحي سِلامُهَا
رُزِقَت مَرَابِيْعَ النّجُوْم وَصَابَها وَدْقُ الرّوَاعِد جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا
فَعْلا فُـوْع الأَيْهقـن وَأَطْفـت بِالْجَلْهَتَيْن ظِبَاؤُهَا وَنَعَامهَـا
وَجِلا السّيول عَن الطّلُوْل كَأَنّهَا زُبـرٌ تُجِد مُتُونهـا أَقْلامُهـا
فَوَقَفْت أَسْأَلُها وَكَيْف سُؤَالنَـا صُمّا خَوَالد مَا يَبِيْن كَلامُهـا

- الصراع ذو الأبعاد المتعددة:

قد يتجسد الصراع مع الرحيل من خلال محددات "فيزيائية" يصوغها الشاعر مجسدًا تفاصيل المشهد بصورة دقيقة يتحدد من خلالها البعد الفيزيائي والاهتمام برصد التفاصيل سواء أكانت مكانية أم زمنية، أم لونية أم حركية، يبين مدى ما تعيشه الشخصية المهجورة من صراع لا نستطيع تحديد أطرافه فهو صراع مع المشهد كله ونجد هذه الصورة عند عنترة بن شداد: (٢٧)

إِن كُنْت أَزْمَعْت الْفِرَاقَ فَإِنّمَا زُمَت رِكَابُكُم بِلَيْل مَظلَم
مَا رَاعَنِي إِلا حَمُوْلَة أَهْلِهَا وَسَط الْدّيَار تَسُف حَب الْخِمْخِم
فِيْهَا اثْنَتَان وَأَرْبَعُوْن حَلُوْبَة سُودًا كَخَافِيَة الْغُرَابِ الأَسَحم

تتضح دلالات البعد الفيزيائي من خلال: الحركة أزمعت، زمت، حمولة أهلها
حركة نفسية: راعني.
الزمن: ليل مظلم
المكان: وسط الديار
الصوت: تسف حب الخمخم
العدد: اثنتان وأربعون حلوبة
اللون: مظلم، سودا، الأسحم
فهذه الأبيات الثلاثية تجسد حركة الرحيل بجميع تفصيلاتها المجسدة للصراع الدرامي.

- الصراع مع الزمن:

قد يتحول الصراع المكاني إلى صراع زمني، ويصبح نداء الطلل بين الماضي والحاضر، ففي نص لامرئ القيس يقول فيه:(٢٨)

أَلا عِـم صَبَاحًا أَيُّهَا الْطَّلَـل الْبَالَي ... وَهَل يَعِمَن مَن كَان فِي الْعَصْرِ الْخَالِي
وَهَـل يَعِمَـن إلا سَعِيْـدٌ مُخلَـدٌ ... قَلِيْـلُ الْهُمُـوْمِ مَـا يَبِيْـت بِأَوّجَـال
وَهَل يَعِمَن مَـن كَان أَحْدَث عَهـدِه ... ثَلاثِيْـن شَهْـرَا فِـي ثَلاثَـة أَحوَال
دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَـاتٌ بِذِي خَـال ... أَلَـحَ عَلَيْهَـا كُـل أَسْحَـم هْطَـال
وَتَحْسَب سَلْمَـى لا تَزَال كَعَهدِنَـا ... بِوَادِي الْخُزَامَى أَو على رَأْس أَوعَال
لَيَالِي سُلَيْمَـى إِذ تُرِيْـك مُنْصِبًـا ... وَجِيْدًا كَجِيْد الْرِّئْـم لَيْـس بِمُعْطَـال
أَلا زَعَمَت بَسْبَاسَـةُ اليَـوم أَنْنِـي ... كبِرت وَأَن لا يُحْسِن اللّهْـو أَمْثَالَـي
كَذَبَت لَقَد أُصْبِى على الْمَرْء عِرْسَه ... وَأَمْنَعُ عِرْسِـي أَن يُـزَن بِهَا الْخَالِي

يتجسد الصراع الزمني في هذه المقطوعة بين زمنـي الحـضور والغيـاب أو الحاضر والماضي، وحركة التحول من الحضور للمضي تكاد تكون سريعة، فهو يبدأ بالحضور (صباحًا) ليفاجئه الغياب (البالي – الخـالي). ويـستخدم تقنيـة السؤال التي تجسد مدى الصراع بين الحقيقة والتوهم، حقيقة الرحيـل وتـوهم البقاء ويتشابك الزمنان الماضي والحاضر في البيتـين (٤، ٥) فنجـد: ديـار عافيات (حاضر)، ألح أسحم هطال (ماض)، وتحسب سلمى (حاضـر)، بـوادي الخزامى أو على رأس أو عال (ماض)، ولكن من الواضح أنه يـتم استحـضار الماضي من خلال زمن التذكر، ثم في البيتين الأخيرين يجسد لنا الشاعر صراعًا مع الزمن يدخل في دائرة الرحيل، ولكنه رحيل من نوع آخر يتمثل في رحيـل الشباب، واستقبال الضيف الثقيل الذي لا يستطيع رده أو تغييره، إنه المـشيب، فهو صراع زمني أيضًا بين الحاضر بقسوته والماضي بعذوبته ومن هنا تتغيـر الآلية، وتتحول دلالات الأزمنة، فالشاعر في حركة الرحيل الأولى كان للماضـي انتصار على الحاضر، برغم حقيقته وقسوته، أما في حركة الرحيـل الثانيـة، فالانتصار يكون للحاضر ويؤدي إلى اختفاء دلالة الطلل الدارس وبقـاء دلالـة واحدة وهي دلالة المشيب.

- الصراع بين شعورين:

ومازال يمثل الرحيل بعثًا دراميًا من خلال الآلية المحركة للفعل الدرامي وهي الصراع، ولكن الرحيل في هذه المرة ليس رحيلاً متعلقًا بالقيام والحلول، ولا بالأرض المسكونة والأرض المتروكة، ولا بالطلل البالي والحياة غير الإنسانية. الرحيل هنا رحيل أساسه الفراق الذي لا يتبعه لقاء، والانقطاع الذي لا يتبعه وصال، والبكاء الذي لا يعيد الغائب ولا يبعث الأمل في رجوعه، إنها حتمية الموت بمعناه "البيولوجي" نستكشف هذا اللون من الصراع في قصيدة للشاعرة جليلة البكرية، زوجة كليب سيد ربيعة، وأخت جساس بن مرة، وهذه القصيدة تعبر عن حادثة واقعية حقيقة، فالشاعرة تصور فيها مأساتها بعد مصرع زوجها كليب على يد أخيها، ووقعت جليلة الحزينة بين شقي الرحى تعاني صراعًا نفسيًا عنيفًا. تقول جليلة في قصيدتها:(٢٩)

يَا بْنةَ الأَقْوَام إِن لُمت فَلا ... تَعْجَلِي بِاللوَم حَتّى تَسْأَلي

فَإِذَا أَنْت تَبَيت الذي ... يُوجب اللَومَ فَلَوْمِي وَاعذُلي

إِن تَكُن أُخْتُ امْرِيء لِيمَت ... عَلَى جَزَع منْهَا عَلَيه فَافْعَلي

جَلّ عنْدِي فَعَلُ جَساس فَيَا ... حَسْرَتَى عَمّا انْجَلَى أَو يَنْجَلِي

فَعَل جَساس عَلَى وَجْدِي بِه ... قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمدْن أَجْلِي

لو بِعَيْن فُقئَت عَيْنِي سوَى ... أُخْتِهَا فَانْفَقَأَت لَم أَحَفل

تَحمل الْعَيْن قَذَى الْعَيْن ... كَمَا تَحْمل الْأُم أَذَى مَا تَفْتَلي

أَيْتَم الْمَجد كُلَيب وَحْدَه ... وَاسْتَوَى الْعَالِي مَعا بِالْأَسْفَل

يَا قَتيلا قَوّض الْدّهر بِه ... سَقْف بَيْتِيَّ جَمِيعَا من عَل

هدَم الْبَيْت الّذِي اسْتَحْدَثْتُه ... وَانْثَنَى فِي هدَم بَيْتِي الْأَوّل

وَرَمَا نِي قَتله من كَثَبٍ ... رَمِيَةَ المُصْمِي بِه الْمُسْتَأصل

يَا نِسَائِي دُوْنَكُن الَيوَم ... قد خَصّنِي الْدّهر بِرُزْء مُعْضِل

خَصَّنِي قَتل كُلَيب بِلَظَــى ... مِن وَرَائِي وَلَظَــى مُسْتَقبَلِــي
لَيْس مِن يَبْكِــي لِيوَمَيْــن ... كَمَن إِنّمَا يَبْكِي لِيَــوْم يَنْجلِــي
يَشْتَفِــي الْمــدُرك بِالثّــأْر ... وَفِي دَرَكِي ثَأْرِي ثُكل المثَكــل
لَيْتَه كــان دَمِي فَاحْتَلَبوا ... بَدَلا منْــه دَمَــا مِــن أَكحــل
إِنّنِــي قَاتَلــةٌ مَقْتولَــةٌ ... وَلَعَــل اللّــه أَن يَرْتَــاح لَــي

هذه اللوحة الشجية تجسد لونا من ألوان الصراع، صراع بين شعورين في نفس الشاعرة، شعور الحزن والأسى لموت زوجها، وما يصاحبه مــن ازدراء قــوم زوجها لها، واعتبارها شريكة لأخيها في قتل زوجها، وشعور الخوف والقلــق على أخيها الذي يطلبه الثأر من قوم زوجها، وما يصاحبه من غضبها وحزنهــا لقتل زوجها على يد أخيها، والأبيات تصوغ لنا هذا مفصلاً: (جل عندي) فجريمة جساس كانت جريمة بشعة، فيا لهف نفسي لما يصيبها الآن من حــزن وألــم وأسي، وما سيصيبها فيما بعد من دمار وهلاك.

(فعل جساس) وفعل جساس هذا برغم حبي له مزقني، ويتجلى الصراع وتعلــو حدته مع هذا التصوير الفني (لو فقئت عيني بعين غريبة لم أهتم ولــم أبــال)، فمأساتها أن الذي قتل زوجها ليس غريبًا عنها إنه أخوها، ومــن هنــا يبــرز الصراع وتمتد الصورة لتعمق دلالاته (تحمل العين قذى العــين) فإنهــا تحمــل مأساتها مرغمة عليها، وتتحملها مجبرة عليها، لأنها وضعت – في أعماقها – على غير إرادة منها، فأصبحت من داخلها رافضة لهذا الفعل إلا أنها لا تستطيع الهروب من مصيرها.

ثم تبدأ في توضيح دوافع الصراع بالفصل بين كليب وجساس بتوضيح ما كــان لكليب من مكانة، وما حدث إثر قتله، وتعلو حدة الصراع من جديد مع تغير لغة الخطاب، ونسج حوار صامت بينها وبين زوجها القتيل، فكان قتله سببًا في دمار بيتين بيت زوجها وبيت أخيها، وقتله كان سهما موجها لها من قــرب فقتلهــا

واستأصل كل شيء في حياتها ويتغير المخاطب، وتتغير نبرة الحوار، ويظل الصراع مستمرا بين شعور الألم والأسى لمقتل زوجها، وشعور الخوف والقلق من نتائج هذا القتل، وقد وضح هذا المعنى في قولها (بلظى من ورائي ولظى مستقبلي)، وكذلك قسمت بكاءها على الشعورين فهي قد بكت لمقتل زوجها، وستبكي لمقتل أخيها المنتظر، ويبلغ الصراع ذروته في هذا البيت:

يَشْتَفِي الْمدُرك بِالْثّأْر وَفِي دَرَكِي ثَأْرِي ثُكل المثَكل

فهذه هي ذروة المأساة التي تعيشها، فإن من يدرك ثأره فتهدأ نفسه ويشتفي من الأحزان، أما هي ففي إدراكها ثأرها ثأر جديد لها لأن ثأرها هو أخوها، ولذلك تتمني أن يكون دمها هو المطلوب للثأر حتى تنقذ نفسها من هذا الصراع المرير.

ويختم الصراع بتقرير ما تشعر به الذات المحطمة، فهي في نظر الجميع قاتلة وشريكة في قتل زوجها، ولكنها في الحقيقة تحس أنها مقتولة، ومقتولة مرتين: عندما قتل زوجها فهي مقتولة بقتله، وعندما تنتظر قتل أخيها في أي لحظة، ومن هنا لا خلاص من هذا الصراع إلا باللجوء للقوة العليا التي بيدها مقاليد كل شيء، فتتوجه لله لكي يريحها من هذا الصراع النفسي الرهيب.

دراسة البناء الدرامي في المعلقات السبع
دراسة إحصائية تحليلية

بعد الإحصاء للمعلقات السبع، والبحث عن النموذج الـدرامي دراما الرحيل داخلها، وصلت إلى النتائج الإحصائية التالية:

المعلقة	عدد الأبيات	عدد الأبيات المجسدة للرحيل	النسبة المئوية
عمرو بن كلثوم	١٠٣	لا يوجد	ــ
عنترة بن شداد	٧٥	٣ أبيات	%٦
طرفة بن العبد	١٠٣	٥ أبيات	%٣
الحارث بن حلزة	٨٢	٥ أبيات	%٦
زهير بن أبي سلمي	٦٢	١٥ بيتًا	%٣٠
لبيد بن ربيعة	٨٧	٥٢ بيتًا	%٦٠
امرؤ القيس	٨١	٦٩ بيتًا	%٨٠

والنتائج السابقة تؤكد أن امرأ القيس ولبيد بن ربيعة يتصدران القائمة في تجسيد دراما الرحيل. لذا فسوف نقرأ معلقاتيهما قراءة درامية تظهر لنا ما وظفه الشاعران من ملامح درامية دلت على الرحيل.

قراءة درامية لمعلقة (امرؤ القيس)

إن معلقة (امرؤ القيس) تحتشد بالدراما، ويبلغ التوظيف الدرامي فيها نسبة عالية تصل إلى ٨٠% من المعلقة. وإذا شرعنا في قراءة هذه المعلقة قراءة درامية فسنجد أن المكان عند امرىء القيس يتشعب إلى أربع شعب (سقط اللوى – مأسل – دارة جلجل – الخدر).

- المكان (أ) سقط اللوى:

يتميز بالطبيعة الجغرافية التي آثر الشاعر أن يرسمها بكل تفاصيلها الجغرافية، وهذا ليوضح مدى تأثره بهذا المكان الذي انطبعت ملامحه في وجدانه وذاكرته، وأن هذا المكان كانت له فيه أيام جميلة قضاها مع الحبيبة قبل رحيلها، ومن هنا عندما أراد أن يبكي المكان تذكرته تفاصيل المكان، فبدأ يصفه بأنه يقع بين أربعة مواطن (الدخول و حومل وتوضح والمقراة).

- المكان (ب) مأسل:

هو مكان يسكن الذكرى، وعندما تحدث الشاعر عنه تحدث عنه في صورة الغياب، ولما كان هذا المكان لم يرتبط في داخله إلا بلذة حسية أو شبقية ليست دائمة، فلم يأخذ وصفه مساحة كبيرة من توضيح طبيعته مثل ما حدث في المكان (أ)، فالحدث الذي يحتويه هذا المكان يصوغه الشاعر بوصفه نوعًا من التعويض الحسي عن فقدان الحبيبة، فما كانت أم الحويرث وأم الرباب إلا خيالات لظل لا يفارق وجدان الشاعر.

- المكان (ج) دراة جلجل:

يكاد يتشابه في طبيعته، وفي الحدث الذي يحتويه مع المكان (ب)، فهو مكان لم يتميز بطبيعته الجغرافية، بل ارتبط بالحدث الحسي.

- **المكان (د) الخدر:**

يختلف المكان (د) عن جميع الأماكن السابقة، فهو ليس بيتًا ولا جبلاً ولا غديرًا، إنما هو هودج ليست له طبيعة جغرافية، ويختلف في خاصية أخرى، فهو ليس مكانًا ثابتًا، إنما يتحرك تبعًا للحركة الداخلية التي يحتويها، والمكان (د) يساعد على نمو الحدث، فالفعل الدرامي يتجسد في الممارسة الحسية للشخصيتين اللتين تسكنان الهودج، وتتميز الحركة الدرامية بالتصاعد، فيبدؤها بالدخول على عنيزة، فالمفاجأة التي تصاب بها عنيزة، ثم حوارها الداعي للخروج، وتنتهي بميل الهودج بهما، وعقر البعير، وإرخاء الزمام ومواصلة الحوار، ثم الارتداد في تذكره لممارسته مع المرأة الحبلى والمرأة المرضع.

الزمن الدرامي:

يتحدد الزمن الدرامي في المعلقة بزمنين: حاضر وماض، ويسيطر الماضي على الحاضر في المعلقة، فسنجد في المعلقة ثلاثة أزمنة حاضرة وخمسة ماضية، ويظهر ذلك على النحو التالي:

(أ) (قفا نبك.. فلفل) تجسد الأبيات الثلاثة الزمن الدرامي الأول الحاضر (زمن ما بعد الرحيل)، دلائل الحضور: فعل الأمر (قفا) الذي يدل على حضور المخاطبين وثلاثة أفعال مضارعة (نبك – يعف – تري).

(ب) (كأني غداة البين.. دارس معول) تجسد الأبيات الثلاثة الزمن الدرامي الثاني (الماضي الأول) الذي يدل على زمن الرحيل. دلائل المضي: غداة (وقت الضحوة)، (تحملوا – ودارس).

(ج) (كدأبك من أم الحويرث.. محملي) تجسد الأبيات الزمن الماضي الثاني دلائل المضي، كدأبك (تدل على العادة ومتابعة العمل)، والظرف (قلبها)، والأفعال الماضية (قامت – تضوع – جاءت – فاضت – بل).

(د) (ألا رب يوم..) الزمن الماضي الثالث، دلائل المضي: رب – عقرت – ظل.

(ه) (ويوم دخلت الخدر..) الزمن الماضي الرابع، دلائل المضي: قالت، مال، عقرت، فرقت، ألهيتها، بكي، تعذرت، آلت.

(و) (أفاطم مهلا..) قد يتصور البعض أن زمن الحديث مع فاطمة ينصرف إلى المضي بحكم الغياب المؤكد لفاطمة بعد رحيلها، ولكن هناك تصورًا آخر هو أن زمن الحديث مع فاطمة يتأكد بالحضور؛ لأن الشاعر يتخيل وجود فاطمة أمامه ويحدثها، فإذا كان الحدث يتحقق في بؤرة الحلم أو الخيال فإنه ينصرف إلى الحضور، ولأن الشخصية غائبة فعلاً ومكانًا، وحاضرة وجدانًا وزمانًا فسنجد أفعالاً ماضية داخل زمن الحضور مثل (كنت – أغرك – ساءتك).

(ز) (وبيضة خدر) ومازال زمن المعابثة والتسري عند امرىء القيس ينصرف إلى المضي ويتأكد بصورة عالية في هذه الأبيات حيث يبلغ عدد الأفعال الماضية في هذه الأبيات أكثر من اثني عشر فعلاً (تمتعت– تجاوزت– جئت– نضت– قالت– خرجت– أجزنا– انتحي– تمايلت..) مقابل فعلين مضارعين فقط يدلان على رد الفعل من المرأة الحائرة بين رغبتها في الممارسة ورفضها (تصد– تبدي).

(ى) (وليل كموج البحر..) تجسد الأبيات الزمن السابع في المعلقة (زمن الحضور الثاني)، فالشاعر يناجي الليل بعد رحيل الحبيبة عنه، فأصبح الليل يشكل لوحة كئيبة ومخيفة في نفس الشاعر، وأصبح يتخيله – من خلال ما يحسه– أنه ليل طويل ليس له آخر، وأصبح يتمنى أن يزول حتى تنتهي همومه وأحزانه مع بزوغ فجر جديد يحمل صفتي التغير والتجديد. دلائل الحضور: دلالة النداء والخطاب لليل.

وتنوع الزمن الدرامي بين المضي والحضور يخلق نوعًا من التنامي في الحدث الدرامي، وكذلك وجود إمكانيات درامية تساعد على تطور الحدث، مثل أسلوب الارتداد فهو تحرك من حضور لغياب، وكذلك الحوار وتغير لغة الحوار من حوار مع حاضر (المكان) ثم الالتفات لغائب (المحبوبة) ويتخلص الملمح الدرامي (الزمن) فيما يلي:

الوقوف على الطلل ← حاضر (١)

الرحيل ← ماض (١)

أم الرباب، أم الحويرث ← ماض (٢)

عنيزة ← ماض (٣)

فتاة الخدر ← ماض (٤)

فاطمة ← حاضر (٢)

بيضة خدر ← ماض (٥)

الليل ← حاضر (٣)

الشخصيات:

اشتملت المعلقة على شخصيات ثانوية ورئيسة:

أولاً: الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية تساعد في بناء الحدث وتطوره كما قد يكون لها دور في زيادة حدة الصراع بين الشخصيات الرئيسة، ولدينا في معلقة امرىء القيس ست شخصيات ثانوية:

- الصاحبان المتخيلان: وسواء أكانا اثنين أم واحدًا فهما الحميمان اللذان اختارهما الشاعر ليشاركاه أحزانه التي تولدت في نفسه إثر الرحيل، ولم يتعد دور هذين الصاحبين إلا المواساة (لا تهلك أسى وتجمل) ولم يكن لهما تأثير في الحدث الدرامي، وإنما أتى بهما ليبين أثر حدث الرحيل على نفسه، ذلك الحدث الذي يحتاج إلى المشاركة، لذا فاتصفت الشخصيتان بالثبات.
- أم الحويرث و أم الرباب: شخصيتان وجدتا في النص لتحقيق نوع من المواساة لنفسه أو التعويض المؤقت لفقدان الحبيبة، وهاتان الشخصيتان ساعدتا على ازدياد حدة الصراع داخل نفس الشاعر مما جعله يحس الفراق، ومرارة الرحيل، ومن هنا فاضت دموع العين منه تشوقًا للحبيبة الراحلة.

- عنيزة: يحاول الشاعر – من خلال هذه الشخصية – أن يخلق نوعًا من إبراز الفحولة والقوة، ولعل الصراع الذي يجتاح نفسه بعد رحيل الحبيبة عنه يتنامى وتزداد حدته، فهو يحاول أن يكسر شعور الهزيمة الذي عانق حبه، شعور الانكسار الداخلي الذي ولدته المحبوبة برحيلها، فيبحث عن نوع من الانتصار المؤقت ليثبت لنفسه قوتها، وللمحبوبة قدرته على النسيان، حتى لو كان هذا الانتصار انتصار حسيًا.

- بيضة خدر: شخصية عابثة حاول الشاعر أن ينسى بها محبوبته الغائبة، وحبه الحاضر، وخلق من خلالها شكلاً دراميًا اشتمل على الحركة الدرامية والحوار الدرامي، والبداية والنهاية وصراع الخوف من المعشر، وصراع الإقدام والإحجام منها. ولكن يعود الشاعر ليقرر حقيقة تثبت انتصار حبه على جميع المعابثات، وتصل بالصراع إلى ذروته لتنتصر كفة هزيمته إثر الرحيل على انتصاره الحسي، فيتضح أن هذه الدراما الصغيرة ما كانت إلا وسيلة للتسلية ونوعًا من النسيان، ولكن هيهات فهو لا يستطيع أن ينسى محبوبته الراحلة:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواكِ بمنسلِ

ثانيًا الشخصيات الرئيسة:

الشخصيات الرئيسة هي التي يقوم عليها الحدث، وقد تكون حاضرة فتؤثر في الحدث بالحضور، وغائبة فتؤثر في الحدث بالغياب، وفي معلقة امرىء القيس شخصيتان رئيستان:

- الشاعر: وهو الحبيب الذي رحلت عنه محبوبته، ويحاول أن ينسى هذا الرحيل على مستوى الحقيقة والخيال بمعابثات حسية مع أخريات، وينتهي منها إلى عدم القدرة على النسيان، ويصطفيه – في النهاية – ليل كئيب يزيد من أحزانه وهمومه، وحصان يخطفه إلى عالم بعيد يرى فيه نمطًا جديدًا من الحياة العربية، يرى نمط الفروسية واستشراف القادم.

• والشخصية الثانية: فاطمة المحبوبة الراحلة التي أثرت برحيلها في نفس الشاعر، وظلت حاضرة في وجدانه برغم الغياب الحقيقي، والمتأمل للحوار الذي دار بين الشاعر وخيال فاطمة يحس مدى ما يعانيه الشاعر من عشقه لهذه المرأة، ومدى تمزقه لغيابها.

الحوار:

اشتملت المعلقة على أكثر من حوار:

الحوار الأول: حوار الشاعر مع الصاحبين (قفا نبك..) وردهما: (لا تهلك أسى..)، ويبدو هذا الحوار عاليًا من المخاطب وأقل من المخاطبين.

الحوار الثاني: حوار الشاعر مع عنيزة وهو حوار متزامن ومتساو في الدرجة، ويشارك كل منهما الآخر في الحديث، ويصاحب هذا الحوار حركة درامية تساعد على إبرازه.

الحوار الثالث: حوار الشاعر مع فاطمة (أفاطم مهلاً..) حوار قوي، ويعتمد على الصوت الواحد (الصدى)، فهو حوار داخلي.

الحوار الرابع: حوار الشاعر مع بيضة خدر، حوار مبتور لقوة الحركة الدرامية (فيه جملة واحدة).

الحوار الخامس: حوار الشاعر مع الليل، حوار يعتمد على الصوت الواحد، ويوضح الأثر النفسي للشخصية الرئيسة (الشاعر).

الحركة الدرامية:

في المعلقة ثلاث حركات درامية:

الحركة الأولى: حركة الرحيل (كأني غداة البين يوم تحملوا..):

حركة حتمية آثر الشاعر أن يخفي تفاصيلها لما فيها من ألم وحزن كبيرين على نفسه، فاكتفى بذكر الفعل (تحملوا) الدال على الرحيل، ثم بين

حالته هو وشبهها بجاني الحنظلة التي ينفقها بظفره ليستخرج منها حبها، وكأنه قد شله الرحيل.

الحركة الثانية: حركة الخدر:

وهي تشتمل على حركتين: حركة اهتزاز الهودج، وهي حركة نمطية، وحركة الممارسة الحسية، وهي حركة حسية.

الحركة الثالثة: خدر عنيزة:

وهي تشتمل على ثلاث حركات: حركة خارجية تتمثل في رحلته إليها عندما تجاوز المعشر وجاءها وهي نائمة، وتتصف هذه الحركة بالسرعة، وحركة مزدوجة تتمثل في خروجه بها وهي تجر ثوبها واتخاذهما لمكان آمن وتتصف هذه الحركة بالسرعة أيضًا، ودل على ذلك الأفعال الماضية المتتابعة والفعل (تجر) الدال على السرعة، وحركة ثالثة تتمثل في الممارسة الحسية بينهما (هصرت بفودي) وهي حركة مزدوجة تمتلك المرأة زمامها فهي التي تصد وتبدي وتتقي.

قراءة درامية لمعلقة لبيد ربيعة

الزمان والمكان في حركة الرحيل

يقول لبيد في معلقته:[٣٠]

عفَت الدّيَارُ مَحَلُّهَـا فَمُقَامُهـا ... بِمِنًى تَأَبَّد غَوْلُهَـا فَرِجَامُهـا

فَمَدَافِع الرَّيَّان عُـرِّي رَسَمَهـا ... خَلْقًا كَمَا ضَمِن الْوُحِي سِلامُهَا

دِمَن تَجَرَّم بَعْد عَهْـد أَنِيْسِهـا ... حِجَج خَلَوْن حَلالُهَا وَحَرَامِهـا

رُزِقْت مَرَابِيْعَ النُّجُوْم وَصَابَهَـا ... وَدْق الرَّوَاعِد جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِن كُل سَارِية وَغَـادٍ مُدْجِـن ... وَعَشِيَّـة مُتَجَـاوب إِرْزَامُهـا

فَعْلا فرَوْع الْأَيْهُقَان وَأَطْفَلَـت ... بِالْجَلْهَتَيْـن ظِبَاؤُهَـا وَنَعَامِها

وَالْعَيْن سَاكِنة عَلَى أَطْلالِهَـا ... عَوْذًا تَأَجَّل بِالْفَضَاء بِهَامُهـا

وَجِلا السَّيُوْل عَن الطُّلُوْل كَأَنّهَا ... زُبُـرٌ تُجِـد مُتُوْنَهَـا أَقْلامُها

أَو رَجع وَاشِمَـة أُسِف نُؤُرُهَـا ... كِفَفًا تَعَرَّض فَوْقَهُن وِشَامَهـا

فَوَقَفْت أَسْأَلُهَا، وَكَيْف سُؤَالُنَـا ... صُمًّا خَوَالِد مَا يَبِيـنُ كَلامُهَـا

شَاقَتْك ظُعْن الْحَي حِيْن تَحَمَّلُوْا ... فَتَكَنَّسُوا قُطُنًا تُصـر خِيَامُهَـا

مِن كُل مَحْفُوف يُظِل عُصِيّـه ... زَوْجٌ عَلَيْـه كِلَـة وَقِرَامُهـا

زُجَلا كَأَن نِعَاجَ تُوْضِحَ فَوْقَهَـا ... وَظِبَاء وَجْرَة عُطَّفًـا آرَامِهـا

حُفِزَت وَزَايلها السَّـرابُ كأنها ... أَجزاعُ بِيشَةَ أَثْلُهـا ورِضَامُهـا

زمن التذكر:

بل ما تذكرُ من نوارَ وقد نأتْ ... وتقطَّعت أسبابُهـا ورمامُهـا

مُرِيَّةٌ حلتْ بفَيْـدَ وجـاورتْ ... أهلَ الحجازِ فأينَ منك مرامُها

قصة الأتان والعير:

بِطَلِيــح أَسْفَــار تَرَكْــن بَقِيـــةً ... منْهَا فَأَحْنَق صُلْبُهَــا وَسَنَامهَــا
وَإِذَا تَغَالَــى لَحْمُهَــا وَتحســرَت ... وَتَقَطّعَت بَعْــد الْكَــلال خدامُهــا
فَلَهَا هبَاب فِــي الزِّمَــام كَأَنّهَــا ... صَهْبَاء خَف مَع الْجَنُوب جهَامُها
أَو مُلْمع وَسَقَت لاحْقَــب لاحــه ... طَرْدُ الْفُحُول وَضَرْبُهَا وَكدَامُهــا
يَعْلُو بِهَــا حَــدَبَ الْإِكَام مَسَحَّج ... قَد رَابَــه عصْيَانُهَــا وَوحَامُهــا
بِأَجــزة الثّلَبُــوْت يَرْبَــأ فَوْقَها ... قَفْــرَ الْمرَاقــب خَوْفُهَــا آرامُها
حَتّى إِذَا سَلَخَــا جُمَــادَى ستّــةً ... جَزَا فَطَــال صيَامُــه وَصيَامُهــا
رَجَعَــا بِأَمْرِهمَا إِلَــى ذِي مــرَّة ... حَصِــدٍ وَنُجْح صَرِيْمَة إِبْرَامُهــا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السّفَا وَتَهَيّجَــت ... رِيْح الْمَصَايف سَوْمُهَا وَسِهَامُها
فَتَنَازَعَــا سَبِطَــا يطيَــر ظِلاَلُــه ... كَدُخَان مُشْعَلَة يُشَــب ضِرَامُهــا
مَشْمُولَــةٍ غُلُثَــت بِنَابِــت عَرفِجٍ ... كَدُخَان نَــار سَاطِــع أَسْنَامهَــا
فَمَضَى وَقَدّمَهَــا وَكَانَــت عــادَة ... منْــه إِذَا هــي عَرّدَت إِقْدَامهَــا
فَتَوَسّطَا عُرْض السّرِي وَصَدّعَــا ... مَسْجُــوْرَة مُتَجَــاوِرَا قِلامهَــا
مَحْفُوْفَــةً وَسْطَ الْيَــرَاع يُظِلُّهَــا ... منْــه مُصَــرّع غَابَــةٍ وَقِيَامهَا

قصة البقرة الوحشية:

أَفَتِلْــك أَم وَحْشِيــة مَسْبُوْعَــة ... خَذَلَت وَهَادِيَة الْصّوَار قوَامهَــا
خَنْسَاء ضَيّعَت الْفَرِير فَلَم يَــرِم ... عُرْض الْشّقَائِق طَوْفُهَا وَبُغَامهَا
لِمُعَفَــرّ قَهْــدٍ تَنَــازَع شِلْــوَه ... غُبْسٌ كَوَاسِب لا يُمَن طَعَامهَــا
صَادفْن منْهَا غِــرّةً فَأَصَبْنَهَــا ... إِن الْمَنَايَا لا تَطِيــش سِهَامُهــا
بَاتَت وَأَسْبَل وَاكِفٌ مِــن دِيْمَــة ... يرْوِي الْخَمَائِل دَائِمًا تَسْجَامُهَــا
يَعْلُو طَرِيْقَــة مَتْنِهَــا مُتَوَاتِــرٌ ... فِي لَيْلَة كَفَر النُّجُــوْم غَمَامهَــا
تَجتَاف أَصْــلا قَالِصــا مُتَنَبِّــذا ... بِعُجُوْب أَنْقَــاءٍ يَمِيْــل هُيَّامهَــا

حَتّى إِذَا انْحَسَرَ الْظّلام وَأَسْفَرَت ... بكَرَت تَزِل عَن الثّــرَى أَزْلامهَــا
عَلِهَت تَرَدّد فِي نهَــاء صُعائــد ... سَبْعــــا تُؤامــا كَامــلا أَيّامهَــا
حَتّى إِذَا يَئِسَت وَأَسْحَق حَالــقٌ ... لَــم يُبْلــه إِرْضَاعُهَا وَفِطَامهَــا
فَتَوَجّسَت رزّ الْأَنِيْــس فَرَاعَهَا ... عَن ظَهْرِ غَيْب وَالْأَنِيْس سَقَامهَا
فَغَدَت كلا الْفَرْجَيْن تَحْسبُ أَنّــه ... مَوْلَــى الْمَخَافَة خَلْفُهَا وَأَمَامهَــا
حَتّى إِذَا يئِس الرّمَاة وَأَرْسَلُــوْا ... غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافــلا أَعْصَامهَــا
فَلَحقْن وَاعْتَكَرَت لَهَــا مَدْرِيّــةٌ ... كَالسّمْهَرِيّــة حَدُّهَــا وَتَمَامهَــا
لّتَذُوْدَهُــن، وَأَيْقَنَــت إِن لَم تَذُد ... أَن قَد أَحَم مِن الْحُتُوف حمَامُهَــا
فَتَقَصّدَت مِنْهَا كَسَاب فَضُرّجَت ... بِدَم وَغُوْدِر فِي الْمَكَر سُخَامهَــا

المكان عند لبيد له بُعدان: بعد جغرافي يتضح من خلال رســمه لمعــالم الطلــل وطبيعته الجغرافية، (فمنى) ذلك المكان تحيط به الجبال وبفعل السيول تتعــرى آثار الطلل، وتتغير الأرض وتعشب بفعل المطر، وتظهر فيها بعض النباتات مثل الجرجير البري، ويظهر فيها الظباء والنعام، ولقد حرص الشاعر على توضيح هذا الرسم الجغرافي والطبيعة الجغرافية للمكان ليبرز ما له من أثر في نفسه.

والبعد الثاني بعد نفسي للمكان، فلم ينظر الشاعر نظرة جغرافية فقط، بل نظــر له نظرة نفسية عميقة تمثلت فيما أصاب هذا المكان من تغير، ومن موت لحياة إنسانية، وظهور حياة أخرى ليست إنسانية، وقد عبر الشاعر عن هذا بألفــاظ درامية دالة وأفعال تشع بدلالاتها النفسية مثل (عفت: وعاف الأثر بمعنــي زال وأمحي، فالديار بالنسبة له انمحت وزالت تمامًا بعد هجــران الحبيبــة عنهــا، وبرغم وجودها الحقيقي فإنها في ذات الشاعر لم يعد لها وجود، فوجود الــدار بوجود صاحبها.

وكذلك باقي الأفعال (تأبد)، وتأبد: بمعني توحش، فالدلالات الإيحائية للفعل تدلنا على الوحشية، والغربة داخل هذه الأماكن التي كانت موطنًا للألفة والأنــس، و

الفعل المبني للمجهول (عري) بدلالاته الإيحائية التي تشع بالزوال والتلاشي التام، ومما يبرز البعد النفسي للمكان جمع الشاعر للمتضادات، فقد جمع الشاعر بين (المحل والمقيم) ليدل على أن الديار خلت من جميع البشر سواء الذين قضوا أياما معدودة أو كانوا مقيمين فيها إقامة دائمة، وكذلك جمع بين (أشهر الحل وأشهر الحرام) ليدلل على أن الديار مرت عليها سنون بكاملها بعد رحيل أصحابها عنها، ومما يبرز البعد النفسي أيضًا للمكان الأداة التي استخدامها الشاعر وهي السؤال التعجبي للأطلال (فوقفت أسألها)، وهو يعلم أن الطلل لن يجيبه، لكنه تخيل حياة جديدة للطلل تنبعث منها أصوات تجيبه عن سؤاله، ولكن هيهات (وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها) إن هذه الأطلال قد أعلنت للشاعر رفضها الإجابة عن سؤاله، وأعلنت مؤازرتها للرحيل فأصبحت بصمتها هذا تشكل بعدًا نفسيًا عميقًا في نفس الشاعر.

- **الزمن الدرامي:**

في هذه المعلقة يسكن الماضي القصيدة، ولا يسمح للحاضر أن يدخل حتى ولو من بؤرة ضيقة، فلدينا في المعلقة أربعة أزمنة ماضية:

الزمن الأول: زمن الطلل،

فوصف الطلل والبكاء عليه يستغرق تسعة أبيات من المعلقة، وعدد الأفعال الماضية في هذه الأبيات ثلاثة عشر فعلا (عفت – تأبد – عري – ضمن – تجرم – خلون – رزقت – صابها – علا– أطفلت – جلا – أسف – تعرض).

الزمن الثاني: زمن الرحيل،

استغرق أربعة أبيات من المعلقة، عدد الأفعال الماضية فيها خمسة أفعال (شاقتك – تحملوا – تكنسوا – حفزت – زايلها)وفعلان مضارعان (تصر – يظل) وهما حاضران تنصرف دلالاتهما إلى الماضي.

الزمن الثالث: زمن التذكر،

واستغرق ثلاثة أبيات من المعلقة، عدد الأفعال الماضية خمسة أفعال (نـــأت – تقطعت – حلت – جاورت – تضمنت) وفعل مضارع واحد (تذكر).

الزمن الرابع: زمن التسري،

استغرق اثنين وثلاثين بيتًا من المعلقة، عدد الأفعـــال الماضـــية فيهـــا اثنـــان وأربعون فعلاً.

- **القصص الفرعية والمعادل الموضوعي عند لبيد:**

اتخاذ الناقة نوعًا من التسري والخروج من أزمة هجران المحبوبة، ومحاولـــة نسيانها، أو إبراز البطولة في جانب آخر تعويضًا عن الهزيمة التي مني بهـــا بعد هجران المحبوبة (كما فسر النقاد) له بعد درامي آخر، ويظهر هذا البعد في معلقة لبيد، فيحاول الشاعر أن يقدم قصصًا شعرية داخل الإطار العام للمعلقـــة، ويكاد القارئ أو المتلقي للعمل أن يحس لأول وهلة أن هذه القصص لا علاقـــة لها بحال الشاعر، مما يخلق انفصالاً بين ما بدأ به الشاعر، وما قدمه بعد ذلك من هذه القصص، وتجعله يزعم أن هذه المعلقة لم تكتب في وقت واحـــد، ولا في حالة وجدانية واحدة، وإنما كتبت على فترات بعيدة.

ولكن الواقع الدرامي يرى أن لبيدًا لم يطرح هذه القـــصص بجميـــع أبعادهـــا وشخصياتها المتناقضة مع الحدث الدرامي بشخصياته الرئيسة جزافـــا، وإنمـــا حاول أن يخلق نوعا من المعادل الموضوعي، وأن يجعل هذه الذوات الحيوانية مشاركة له في أحزانه وهمومه التي يعانيها إثر هجران المحبوبة، فقـــدم لنـــا قصتين تسير أحداثهما في إطار واحد، وترتبطان بالإطار العام للقصيدة، هاتان القصتان هما قصة الأتان والعير، والبقرة الوحشية وابنها.

قصة الأتان والعير :

يقدم الشاعر قصة بطلاها الأتان والعير، العير يرتبط بالأتان ويخاف عليها، والأتان في قمة جمالها وحيويتها، لذا فيغار العير على أتانه فيحاول أن يبعدها عن الفحول، وذلك حماية لها منهم ومن الصيادين، فيعلوا إكامها لينظر إلى أعلامها، ويجعلها أمامه دائمًا حتى يستطيع حمايتها من الخلف، ويجتهد في البحث عن مكان دافئ وآمن حتى يأمن عليها، وعندما يشتد بها العطش يبحث لها عن موطن للماء، ويدخلان فيه مستقرين حميمين.

هذه القصة لو بدلت شخصياتها، ووضع الشاعر ومحبوبته (نوار) بدلا من العير والأتان، ورجعنا زمن القصة إلى ما قبل الرحيل، فسنجد تمثيلًا واقعيًا لأحداث هذه القصة، يتضح في حب الشاعر لنوار وخوفه عليها، لأنها كانت جميلة مما جعل الغيرة تأكل قلبه، فيحاول أن يبعدها عن عيون الرجال، ويحميها من المتربصين بها والراغبين فيها.

أما زمن ما بعد الرحيل فتناسبه القصة الثانية.

قصة البقرة الوحشية وابنها :

هذه البقرة ذهبت ترعي مع صواحباتها، وتركت ولدها فافترسته السباع، فبكت عليه، وظلت تبحث عنه سبعة أيام، ولاقت في رحلتها صعوبات كثيرة، ولكنها لم تجد ولدها الضائع.

هذه القصة تماثل حال الشاعر الذي كان يحتضن حبيبته ويحميها من الآخرين، وفجأة تضيع منه هذه المحبوبة وترحل، ويظل يبحث عنها فلا يجدها، ويهيم على وجهه في الصحراء، ويقابل الكثير من الصعاب، وأجل هذه الصعاب هو محاولة نسيانها، والقدرة على مقاومة الصراع الداخلي لنفسه الممزقة إثر الرحيل، وكما تجتاز البقرة جميع صعابها ولا يبقى لها سوى الأسى والحزن لفراق ابنها، كذلك الشاعر يجتاز الصعاب ويبقى له حزنه على حبيبته الغائبة وذكراها التي لا تموت.

- **الشخصيات:**

الشاعر ونوار شخصيتان رئيستان يقوم عليهما الحدث ويتطور، وتزيد حدة الصراع في نفس الشاعر عندما يقيم حوارًا بينه وبين نوار بالرغم من غيابها على مستوى الفعل الحقيقي. أما (الأتان والعير والبقرة الوحشية وابنها) فهي شخصيات ثانوية.

- **الحوار:**

إن الحوار في المعلقة حوار داخلي يعتمد على الصوت الواحد، وينقسم الحوار إلى:

* حوار الأطلال: (فوقفت أسألها..): هو حوار صامت يقوم على التخيل وإدراك حقيقة عدم الإجابة.

* حوار الرحيل (شاقتك ظعن الحي..): هو حوار داخلي بين الشاعر ونفسه.

* حوار الذات (بل ما تذكر من نوار..): هو حوار داخلي بين الشاعر ونفسه، ويتصف بنبرته العالية، لأنه يبرز ما يجتاح النفس من صراع داخلي إثر هجران المحبوبة، وتركه وحيدًا تضمه الأحزان وتعانقه الهموم، لذا فيصرخ في نفسه قائلاً (فاقطع لبانة من تعرض وصله..).

* حوار مع نوار الغائبة (أولم تكن تدر نوار..): عندما يستدعي الشاعر (نوار) ليحاورها تكون نبرة الحوار عالية، وصوت المخاطب أعلى من المخاطب، لأن نوار تمثل نقطة الضعف لدى الشاعر، فهو يحاول أن يوضح لهذه المحبوبة التي تركته ورحلت أنه ليس الرجل الذي يترك، فهو كذا وكذا. ولعل هذه اللغة الافتخارية الأخيرة من الشاعر تعد نوعًا من التعويض، وإبراز الذات وإظهار انتصارها المزعوم أمام الحبيبة الغائبة.

- **الحركة الدرامية:**

في المعلقة ثلاث حركات:

الأولى: حركة السيول وإخفائها وإظهارها لمعالم المكان، وحركة الحلول للظباء والنعام للمكان.

الثانية: حركة الرحيل

الثالثة: الحركة السردية في قصة الأتان والعيـــر والبقـــرة الوحـــشية وابنهـــا، وتميزت هذه الحركة بالسرعة وعلو حدة الصراع الداخلي.

هوامش

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ دار العودة/ بيروت/ ١٩٧٢/ ٢٧٩.

(٢) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ دار المعارف/ ١٩٨٥/ ٦٣.

(٣) ف.أ.ماثيش ت.س.إليوت: الشاعر الناقد/ ترجمة: إحسان عباس/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر/ بيروت – نيويورك/ ١٩٦٥/ ٣١٩.

(٤) محمد غنيمي هلال: المواقف الأدبية/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٣/ ٣٨.

(٥) أحمد كمال زكي: الأساطير/ دار الشباب/ القاهرة/ ١٩٧٥/ ط١/ ج٣/٨٤.

(٦) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ م. س/ ٢٩٤.

(٧) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية/ م. س/ ٥٢.

(٨) الرجوع لكتابي العمدة لابن رشيق: تحقيق: محمد قزقزان/ دار المعرفة/ بيروت/ ج١/ ٣٩٧، والشعر والشعراء لابن قتيبة/ تحقيق: أحمد محمد شاكر/ دار المعارف/ ج١/ ٧٤، ٧٦.

(٩) الرجوع لكتاب: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية/ إبراهيم عبد الرحمن/ مكتبة الشباب/ القاهرة/ ٣٤٧.

(١٠) عمرو بن قميئة: ديوانه/ تحقيق: خليل إبراهيم العطية/ دار الحرية/ بغداد/ ١٩٧٢/ ٥٥، ٥٦، ٥٨.

(١١) المفضل الضبي: المفضليات/ تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون/ دار المعارف/ مصر/ ج٢/ ١٩٧.

(١٢) سورة يوسف: الآية ٣٦.

(١٣) نفسه: الآية ٤١.

(١٤) القرطبي: تفسير القرطبي/ دار الريان للتراث/ مطبعة الشعب/ ج٥/ ٣٤١٩.

(١٥) إحسان عباس: شرح ديوان لبيد/ دار التراث العربي/ الكويت/ ١٩٦٢/ ٣٠٠، ٣٠١.

(١٦) الأعلم الشنتمري: ديوان امرئ القيس/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ ١٩٧٤/ ٦٨، ٦٩.

(١٧) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم/ دار الأندلس/ بيروت/ ١٩٨٠/ ٥٣.

(١٨) نفسه/ ٥٣.

(١٩) غاستون باشلار: جماليات المكان/ ترجمة: غالب هلسا/ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط٢/ ١٩٨٧/ ٣٩.

(٢٠) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم/ م.س/ ٥٤.

(٢١) الأعلم الشنتمري: ديوان امرئ القيس/ م. س/ ٦٠، ٦١.

(٢٢) السابق/ ٦٥.

(٢٣) نفسه/ ٦٦، ٦٧.

(٢٤) طرفة بن العبد: ديوانه/ شرح: الأعلم الشنتمري/ طبعة المسيحية/ ١٩٠٠/ ١، ٢.

(٢٥) عنترة بن شداد: ديوانه/ شرح: محمد العناني/ المطبعة الحسينية/ مصر/ ١٣٢٩ هـ/ ١٥.

(٢٦) شرح ديوان لبيد/ م. س/ ٢٩٧، ٢٩٩.

(٢٧) ديوان عنترة/ م. س/ ١٧.

(٢٨) ديوان امرئ القيس/ م. س/ ٢٧ – ٢٩.

(٢٩) المرزباني: أشعار النساء/ تحقيق: سامي مكي العاتي/ دار الرسالة/ بغداد/ ١٩٨٦/ ١٨٥، ١٨٧.

(٣٠) ديوان لبيد/ م. س/ ٢٩٧.

الفصل الثاني

دراما الحرب

(التصوير والحركة الدرامية)

إن المشهد الحربي يرتكز على عنصرين دراميين: التصوير والحركة الدرامية، والتصوير هو نقل المشهد الحسي أو الحركي من صورته الحسية أو الحركية إلى نقطة مرئية تساعد على تجسيد الحدث. وتنقسم اللقطة الحربية المصورة إلى قسمين:

* **لقطة ثابتة**: تركز على الثوابت المشاهدة التي يكون لها تأثيرها البالغ في إبراز الحدث وتحديد مدى قوته، مثل تصوير القتلى والجرحى، ومشهد الجثث التي داستها الخيل، والبيوت التي تهدمت والقصور التي تحطمت من أثر الحرب، وهذه اللقطة تتعلق دائما – في المشهد الحربي – بالنتائج.

* **لقطة متحركة**: وهذه اللقطة تمنحها حركيتها فاعلية وبروزًا أكثر من اللقطة الثابتة لأنها تتنامى مع تنامي الحدث، وتتطور بتطوره، وتشكل آلية الصراع القائم بين المتحاربين، وهذه اللقطة هي نقطة الارتكاز الأساسية في اللغة الدرامية الحربية.

وتتجسد هذه اللقطة في دراما الحرب في عدة صور منها:

- **صورة الخيل**: التي تكر وتفر وتدوس الجثث وتحمل الأبطال، ولقد وردت هذه الصورة في القصائد الحربية بكثرة، والخيل رمز للفروسية، وكانت أداة من أدوات القتال الأساسية لدى العرب، فهي ملمح درامي حربي مميز.
- **صورة الغبار**: الناتج عن حركة الخيل، وردت أيضًا في كثير من قصائد الحرب، وترتبط صورة الغبار بصورة الخيل، فالصورتان متلازمتان.
- **صورة السيوف والرماح والقسي**: وهي أدوات حركية توجد بكثرة في القصائد الحربية.

- **الصورة اللونية**: وتنحصر في لونين الأحمر والأبيض، وترتفع نسبة ورود اللون الأحمر بدلالته على حركة القتل والذبح وفعل الحريق، وتتنوع بين ذكر اللون نفسه أو حقوله الدلالية (الدماء – تخضبت – الذبح – القتل – الحريق

– النار) وبعده اللون الأبيض الذي يحمل دلالة فردية ودلالة مزدوجة، والدلالة الفردية تتجسد في حركة الجنود اللابسين البياض، وحركة الخيل البيضاء، أما الدلالة المزدوجة فتتجسد في ارتباط اللون الأبيض باللون الأحمر في وصف ثياب المحاربين بالبياض قبل الحرب، ثم بالأحمر بعد الحرب (فعل التخضيب بالدم).

- **أما العنصر الثاني (الحركة)**: فهي تعني "التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل"[١]

ويقسم المسرحيون الحركة إلى عدة أقسام:[٢] منها ما يختص بالعرض المسرحي الذي يقدم على خشبة المسرح، ومنها ما يختص بالنص الدرامي المكتوب. والتقسيم الأول للحركة لديهم تقسيم (سيمولوجي) يختص بالإشارة والإيماء، فهم يقسمون الحركة إلى ثلاثة أقسام:

١. حركة تعبيرية بملامح الوجه.
٢. حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس واليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.
٣. حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين.

ودراما الحرب تهتم بالحركتين الأخيرتين اللتين تظهران حركات الأعضاء مثل اليدين والساقين والجزء الأعلى من الجسد، وهذه الأعضاء هي التي تستخدم في حركات الاشتباك والقتال "وفي مشاهد القتال والعراك تشترك الأذرع مع الأيدي في تحقيق الحركة، كذلك تحمل الأذرع جثث الموتى في معظم المشاهد المؤثرة".[٣]

وفي تقسيم آخر للحركة وهو تقسيم (دينامي) يختص بوصف الحركة نفسها، يقسم المسرحيون الحركة إلى قسمين: حركة مقيدة وحركة حرة، والحركة المقيدة: تولد عادة درجة عالية من الأفعال والإحساس المثير بالترقب"[٤] وهذه الحركة نجدها في الحرب في حال ترقب العدو وانتظار النتائج، وحال الفزع

والرعب الذي يعيشه لو أحس بقرب لقاء غريمه أو بقوته أو بانتصاره عليه. أما الحركة الحرة فهي ترتبط عادة بمعاني القوة والتسيد وتعد مؤشرا على المكانة الاجتماعية"[٥]، وتظهر هذه الحركة في دراما الحرب في حال المنتصر، وحال المقاتل الواثق بالنصر، والقائد الذي يعد جيشه ويؤهله للحرب.

وقد ربط المسرحيون بين الحركة ودلالاتها فيما أسموه (شفرات الحركة) "وتحوي الشفرة الحركية الدلالة على الخنوع مجموعة مألوفة من الحركات مثل الانحناء وثني الركبة أو التقهقر.. لكنها تضم أيضًا حركات تنم عن الخوف والرهبة مثل الانبطاح على الأرض أو الجري والفرار، وتكمل هذه الشفرة الحركية للخنوع شفرة أخرى مقابلة تحوي إشارات تدل على السيطرة والهيمنة"[٦] والنص الشعري في العصر القديم جاء معبرا عن الحرب ودالا عليها بوصفها ملمحا سائدا، وحدثا لا تستطيع أعين الشعراء أن تغفل عنه، بل تنقله نقلا تفصيليا، مما يجعلنا نشعر أن الشاعر كان شاهدا للحرب بل مشاركا فيها، وقد حدث هذا بالفعل، فكان المتنبي الشاعر العباسي يحضر الحروب مع سيف الدولة، ثم يصفها بشعره. وقد جعلت اللغة الوصفية من النص الشعري في الحرب مشهدا دراميا يزخر بالحركة والتصوير.

دراما الحرب في العصر الجاهلي

اتجه التصوير الدرامي للحرب لدى الجاهلين اتجاهين: اتجاه يبرز بطولة شخصية لفرد واحد، ويتميز هذا الاتجاه بالتتابع الحركي، وانتفاء المثل مما يقلل من حدة الصراع، واتجاه تصويري يصور موقعة حدثت في الجاهلية، وهذا الاتجاه يتميز بالوصف والتوازن الحركي بين المتصارعين مما يزيد من حدة الصراع.

الاتجاه الأول:

من النماذج الشعرية التي تمثل هذا الاتجاه نموذج من معلقة عنترة بن شداد، حيث يقول في معلقته:(٧)

وَمُدَجَّجٍ كَرِه الْكُمَاةُ نَزَالَه ... لا مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلا مُسْتَسلَمِ
جَادَت لَه كَفّي بِعَاجِل طَعْنَةٍ ... بِمُثَقّف صَدَق الْكُعُوْب مُقَوم
فَشَكَكْتُ بِالرُّمْح الْأَصَم ثِيَابَه ... لَيْس الْكَرِيْم عَلَي الْقَنَا بُمُحَرَّم
فَتَرَكْتُه جَزَر الْسِّبَاع يَنَشْنَه ... يَقْضِمْن حُسْن بَنَانِه وَالْمِعْصَم

فهذه الأبيات تصور البطل الأسطوري الذي لا يخشى أحدا ويستطيع أن يواجه من يكره الأبطال مواجهته ونزاله، فهو يواجهه، وتتابع حركات الطعن والقتل عليه في مشهد درامي يبدأ بالمواجهة، ثم توجيه الطعنات (جادت له كفي بعاجل طعنة)، ثم نفاذ الرمح في جسد الخصم (فشككت بالرمح..) ثم إتمام المشهد بترك الخصم للسباع ينهشنه.

وتنقل المعلقة مشهدا دراميا آخر يبرز نمطا للبطولة الفردية للفارس عنترة:

وَمِشَكٍ سَابِغَةٍ هَتَكْتُ فُرُوْجَهَا ... بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعْلَمِ
زَبِدٍ يَدَاه بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا ... هَتَّاكِ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلَوَّمِ
لِمَا رَأَنِي قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدَه ... أَبْدَى نَوَاجِذَه لِغَيْرِ تَبَسُّمِ
عَهْدِي بِه مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا ... خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُه بِالْعَظْلَمِ
وَطَعَنْتُه بِالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوتُه ... بِمُنَهَّدٍ صَافِي الْحَدِيدَةِ مُخْذَمِ

يبدأ المشهد بحركة شد الدرع، ثم اللقاء الذي يدور بينه وبين صاحب الدرع، ثم حركتي القتل والطعن (فطعنته بالرمح ثم علوته بمنهد).

وفي مشهد ثالث تنقل المعلقة نموذجا لبطولة فردية داخل حومة قتال:

فِي حَوْمَةِ الْحَرْبِ الَّتِي لا تَشْتَكِي ... غَمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ
إِذْ يَتَّقُوْنَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ ... عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَايَقَ مُقْدَمِي
لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُم ... يَتَذَامَرُوْنَ كررْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُوْنَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا ... أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الْأَدْهَمِ
مَا زِلْتُ أَرْمِيَهُم بِثُغْرَةِ نَحْرِه ... وَلَبَانِه حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَمِ
فَازْوَرَّ مِن وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَانِه ... وَشَكَا إِلَى بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
وَلَقَد شَفَا نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا ... قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ
وَالْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسًا ... مِن بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَآخَرَ شَيْظَمِ

فهو مشهد الفارس في ميدان المعركة، وقد جعلوه في أول الصفوف، فلم يجبن وواجه الأعداء بشجاعة (لم أخم)، ثم توجه للقتال (كررت)، وأخذت الرماح تصيب صدر فرسه، وهو لا يبالي، وأخذ يرمي الأعداء بنحر فرسه حتى جرح، وتلطخ بالدماء (ما زلت أرميهم..) وسقط الفرس من الإعياء وسط كثير من الخيل التي جرت في الأرض اللينة، وعبست وجوهما لما نالها من الإعياء.

يتضح أن هذا النمط الدرامي يركز على صورة البطل الذي يخوض الحروب وينتصر دائما، لذا فيختفي في هذا النمط النظير الذي يخلق نوعا من الصراع الذي تتولد معه كثير من الملامح الدرامية، ولا يظهر منها في هذا النمط سوى ملمح الحركة الذي يسير في خط أفقي ليدل على التنامي في الحدث.

الاتجاه الثاني:

من النماذج الشعرية التي تمثل هذا الاتجاه نموذجان لشاعرين: الأعشى والمهلهل. فالأعشى يصور النصر الذي أحرزته قبيلته (بكر) على القبائل العربية التي رفضت معاونتها ضد الفرس في يوم "ذي قار"، والنصر على الفرس في هذا اليوم، فيقول مصورًا تخاذل القبائل عن التعاون مع قبيلته وهزيمتهم أمامه:(٨)

إن الرِّبَابَ وَحْيا من بَنِي أَسَد ... منْهُم بَقِيْرٌ وَمنْهُم سَارِب سلَفُ
قَد صَادَفُوْا عُصْبَة منّا ... وَسَيدَنَا كُلٌ يُؤَمِّلُ قِنْيَانا وَيَطَّرِف
قُلْنَا: الْصِّلاحَ فَقَالُوَا: لا نُصَالِحُكُم ... أَهْل النُبُوك وَعِيْرٌ فوقَها الْخَصَف
لِمَا الْتَقَيْنَا كَشَفْنَا عَن جَماجِمنا ... لِيَعْلَمُوَا أَنّنَا بَكرٌ فَيَنصرِفُوا
قَالُوْا:الْبَقِيّةَ وَالّهِندِي يُحْصدُهُم ... وَلا بَقِيّةَ إلا السَّيفُ فَانْكَشفَوَا

فتبدأ الأبيات بحركة هروب القبائل من قبيلة بكر، ثم عرض قبيلة بكر على القبائل الصلح ورفض القبائل هذا العرض، ثم المواجهة بينهما، والانتهاء بحركة القتل، وتوسل القبائل. أما موقعة "بكر" مع الفرس فيصورها الأعشى قائلا:

وَجُنّد كِسْرَى غَدَاة الْحَنْو صَبَّحَهُم مِنّا ... غَطَارِيفُ تُزْجِي الْمَوْت فَانْصُرُفوَا
إِذَا أَمَالُوْا إلى النُّشّاب أَيْدِيَهم ... ملْنَا بِبِيْضٍ فَظَل السّهْم يَخْتَطف
وخيلُ بَكْرٍ لما تَنْفَكُ تَطْحَنهم ... حَتّى تَوَلّوْا وَكَاد الْيَوْمُ يَنْتَصف
لَقُوْا مُلَمْلَمَة شَهبَاء يَقدمُهَا ... لِلْمَوْت لا عَاجِزٌ فِيْهَا وَلا خرف

يتضح في هذه الأبيات ملمح الوصف، فالشاعر يصف المعركة، ويبدأ وصفه بتواجد جند كسرى في ميدان المعركة (الحنو)، وتوجه قبيلة (بكر) إليهم لا يخافون الموت، ثم يظهر التوازن الحركي بين الفريقين ليبرز مدى الصراع بينهما من خلال حركتي التوجيه والرد، فالفرس يرمون النبال من بعيد على العرب، فيردهم العرب بسيوف تخطف رءوسهم، فحركة رمي النبال تمثل حركة التوجيه، وحركة السيوف تمثل الرد، ثم تأتي حركة الخيل، ويكون التوجيه من البكريين فيوجهون خيلهم فتدوسهم وتدق عظامهم، ويكون الرد من الفرس بحركة مضادة وسريعة تتمثل في الفرار من الميدان بعد الهزيمة.

النموذج الثاني للمهلهل بن ربيعة

يقول المهلهل:[٩]

أَثْبَتُّ مُرَّة وَالسُّيُوْف شَوَاهر ... وَصَرَفْت مُقْدَمهَا إِلَى هَمَّام
وَبَنِي لُجَيْم قَد وَطِئْنَا وَطْأَة ... بِالْخَيل خَارِجَة عَن الْأَوْهَام
وَرَجَعْنَا نَجْتَبّئ الْقَنَا فِي ضُمَّر ... مِثْل الْذِّئَاب سَرِيْعَة الْإِقْدَام
وَسَقَيْت تَيْم اللّات كَأْسَا مُرَّة ... كَالْنّار شُب وَقُوْدُها بِضِرَام
وَبُيُوت قَيْس قَد وَطِئْنَا وَطْأَة ... فَتَرَكْنَا قَيْسَا غَيْر ذَات مُقَام
وَلَقَد قتلَت الْشّعْثَمَيْن وَمَالكا ... وَابْن الْمَسورَ وَابْن ذَات دوَام
قَتَلُوا كُلَيْبَا ثُم قَالُوْا لنا: ارْتَعُوْا ... كَذبُوا وَرَب الْحل وَالْإِحرَام
حَتّى تُلف كُتَيّبَةٌ بِكتيبة ... وَيَحلَّ إِصرَام عَلَى إِصرَام
وَتَجُوْل رُبّات الْخُدُور حَوَاسِرا ... يَمْسَحْن عَرْض ذَوَائب الْأَيْتام
حَتّى نَرَى غُرَرَا تُجر وَجُمَةً ... وَعِظَام رُؤسٍ هُشّمَت بِعَظَام
حَتّى يَعَضَّ الْشّيْخُ بَعد حَمِيَّة ... مِمّا يَرَى جَزَعَا عَلَى الْأَبْهَام
وَلَقَد تَرَكْنَا الْخَيْل فِي عَرَصَاتِهَا ... كَالْطّيْر فَوْق مَعَالِم الْإِجرَام

يقدم الشاعر في الأبيات الستة الأولى مجموعة من الأفعال الحركية التي تدل على قضاء قبيلته على بعض القبائل الأخرى، فبني لجيم قضي عليها بحركة الخيل والفعل الحركي (وطئنا)، وتوجيه الرماح والفعل الحركي (نجتبئ القنا)، وقبيلتا تيم وقيس قضي عليهما بحركة الخيل أيضًا والفعل الحركي (وطئنا)، أما قبيلتا (شعثم وعبد شمس) فقضي عليهما بالقتل والطعن والفعل الحركي (قتلت)، أما الأبيات الستة الأخيرة فهي وصف للمعركة التي ستكون، وتصوير الذي يكون من قبيلته ردا على قتل كليب، وهذا التصوير يزخر بالتتابع الحركي، وبروز المشهد السينمائي الذي يجمع بين لقطات متفرقة في لقطة واحدة، ويبدأ المشهد بلقطة التجميع: تجميع الكتائب واختلاطهم لشدة التلاحم والقتال والفعل الحركي (تلف)، وتأتي اللقطة الثانية لقطة فرار النساء عاريات الرأس محزونات يكفكفن دموع الأطفال الذين قتل آباؤهم في ساحة القتال، والفعلان الحركيان (تجول ويمسحن)، ثم لقطة ساحة القتال وهي مليئة بالجثث المهشمة الرءوس، وأسياد القوم الذين يجرون جرًا وهم مضرجون بالدماء، والفعلان الحركيان (تجر وهشمت)، ثم لقطة الشيخ الذي يعض إبهامه جزعًا وخوفًا مما يري، والفعل الحركي (يعض)، وينتهي المشهد بلقطة الخيل وهي تجول في الديار بعد أن قتل أصحابها كالطير تحوم فوق أشلاء القتلى.

دراما الحرب في العصر الأموي

انقسم الشعر الحربي في العصر الأموي إلى قسمين:

قسم يوالي الأمويين ويصف انتصاراتهم على الأحزاب الأخرى، وقسم يناهض الأمويين ويفتخر بالانتصار عليهم حتى لو كان الانتصار سهلاً. أما عن القسم الأول فيمثله شاعر الحروب الأموية (كعب الأشقري الأزدي)، وله قصيدة طويلة يصور فيها أحداث موقعة دارت بين الأمويين بقيادة المهلب بن أبي صفرة والخوارج، وانتصر فيها المهلب، فأنشد كعب قصيدته الرائية التي قيل عنها "هي أكبر قصيدة قالها شاعر فارس في عصر بني أمية جعلها مخصوصة لوصف المعارك ومشاهد البطولة ومواقف القتال"[١٠] والقصيدة أربعة وثمانون بيتًا، يتضح المشهد الحربي فيها في اثني عشر بيتًا:[١١]

تَلْبِسُوْا لِقَرَاع الْحَرْب بِزّتهَا ... فَأَصْبَحُوْا مِن وَرَاء الْجِسْر قَد عبرُوْا

سَارُوْا بِأَلْوِيَة لِلْمَجْد قَد رُفِعَت ... وَتَحْتهُن لِيوَث فِي الْوَغَى وَقْر

قَتْلَى هُنَالك لا عَقل وَلا قَوَد ... مِنّا وَمِنْهُم دِمَاءٌ سَفْكَهَا هدر

بَاتَت كَتَائِبُنَا تَرَدى مُسَوَّمَة ... حَوْل الْمُلْهِب حَتّى نَوّر الْقَمر

عَبّوْا جُنُودَهُم بِالسّفْح إِذ نَزَلُوْا ... (بكَازرُون) فَمَا عَزّوْا وَلا ظَفِرُوْا

لاقَوْا كَتَائِب لا يَخْلُون ثَغْرَهُم ... فِيْهِم عَلَى مَن يُقَاسِي حَرْبِهِم صُعُر

صَفّان بِالْقَاع كَالطّوَدِين بَيْنَهُمَا ... كَالْبَرْق يَلْمَع حَتّى يُشَخص الْبَصَر

يَمْشُوْن فِي الْبِيْض وَالْأَبْدَان إِذ وَرَدُّوْا ... مَشْي الزّوَامِل تَهْدِي صفهُم زُمَر

وَشَيْخُنَا حَوْلَه منّا مُلَمْلَمَة ... حَتّى مِن الْأَزْد فِيْمَا نَابَهُم صبر

نَدُوسهُم بِنعاجِيّج مُجَفّفَة ... وَبَيْنَنَا ثُم مِن صُم الْقَنَا كّسر

فِي (معرك) تَحْسَب الْقَتْلَى بِسَاحَتِه ... أَعْجَاز نخل زَفَتْه الرّيح يَنْقَعِر

فِي كُل يَوْم يُلاقِي الْأَزْد مُفْظِعَة ... يَشِيْب فِي سَاعَة مِن هَوْلِهَا الشّعَر

تصور هذه الأبيات استعداد الأمويين للحرب، وتجهيزهم الجيش ولقاءهم بالخوارج، والانتصار عليهم، وتتضح الدراما في هذا المشهد الحربي من خلال الملمح الدرامي (الحركة)، وتتصف الحركة في هذا المشهد بالسرعة والتتابع، فهي حركة حرة، فالفعل الحركي الأول يسلمك للتالي والتالي إلى ما بعده في تتابع شديد يجعل المتلقي يعايش الحدث، ويحس أنه أمام جيش منظم، وفرسان جمعوا بين المهارة والالتزام.

يبدأ المشهد الحربي بحركة الاستعداد للحرب التي تمثلت في فعلين حركيين، الفعل الأول (تلبسوا) يبين ارتداءهم لرداء الحرب، والثاني (عبروا) يبين عبورهم الجسر للوصول إلى الخوارج، ثم تنقلنا حركة العبور إلى حركة السير، سير الجنود وهم يرفعون رايات المجد وكأنهم ليوث في الوغى (ساروا)، وتسلمنا حركة السير إلى حركة المواجهة التي تسفر عن قتلى من الفريقين ودماء مسفوكة (قتلى منا.. ومنهم)، وتنتهي المرحلة الأولي من القتال لتبدأ مرحلة جديدة تأخذ الأطوار الحركية السابقة نفسها، فتبدأ بالتجهيز والتجمع حول القائد (باتت.. حول المهلب)، وفي نوع من التلازم الحركي، وخلق نوع من الوحدة الحركية ينقسم المشهد نصفين لتظهر لنا صورة مزدوجة تحمل حركة واحدة، وهي حركة التجهيز لكلا الجيشين، فكما أن كتائب المهلب باتت مسومة، وملتفة حول قائدها تنتظر أوامره، فكذلك الخوارج (عبوا) جنودهم ونزلوا (كازرون) لمواجهة الأمويين، وتحيلنا حركة الاستعداد لحركة المواجهة والقتال، ويلتقي المهلب وجيشه بالخوارج (لاقوا)، ويقاسي الخوارج الهزيمة من جيش المهلب، ثم تتكرر المواجهة ويصطف الجيشان في مكان واحد، وينتظران حركة المبادرة التي تكون للأمويين وهم يحملون سيوفهم، وأرواحهم تسعى بشجاعة للحرب (يمشون..) وعيونهم موجهة نحو قائدهم، وأجسادهم تلتف حوله، ثم تدور الحرب، وتظهر أدواتها التي تمثلت في الخيل وحركتها

التي داست قتلى الخوارج (تدوسهم) والرماح التي تكسرت، وتنتهي بنا حركة القتل إلى حركة السقوط والهزيمة، فالقتلى يتساقطون كالنخل الذي أطاحت به الريح، فهذه المقطوعة الحربية تضمنت خمس حركات درامية يوضحها الشرح التالي:

رائية كعب (الحركة المتتابعة)

حركة (١) الاستعداد

ارتداء الزي ← عبور الجسر ← رفع الرايات ← السير للحرب

حركة (٢) المواجهة

مواجهة ← النتيجة ← قتلى من الفريقين

حركة (٣) تجهيز الجيش

الأمويون — الخوارج

تجمع الجنود حول قائدهم — تعبئة الجيش

السير إلى مكان المعركة

حركة (٤) المواجهة

حركة الخيل تدوس القتلى ← حركة الرماح (تكسرت)

حركة (٥) السقوط

سقوط الخوارج وهزيمتهم أمام الأمويين

أما القسم الثاني الذي يناهض الأمويين، ويرفض سياستهم فقد تمثل في الأحزاب الثلاثة التي ظهرت في عصرهم (الشيعة والخوارج والأمويين)، وأشهر من ناهض الأمويين حزب الشيعة، الذي تأثر أصحابه بمقتل الحسين بن على، وأثر مقتله في كثير من شعرائهم. فقد كتب (الكميت) الشاعر الشيعي قصيدة ذكر فيها مقتل الحسين، ويصور الكميت هذا الحدث في ستة أبيات تزخر بالحركة والتصوير.

يقول الكميت:[١٢]

وَمن عَجَب لَم أَقْضِه أَن خَيْلَهم ... لأَجْوَافِهَا تَحْت الْعَجَاجَة أَزْمُل
هُمَا هُم بِالْمُسْتَلْئِمِيْن عوَابِسٌ ... كَحَدَآن يَوْم الدَّجْن تَعْلُو وَتَسْفُل
يُحلَئِن عَن مَاء الْفُرَات وَظِله ... حُسَيْنَا وَلَم يَشْهَد عَلَيْهِن مُنْصِل
كَأَن حُسَيْنَا وَالْبَهَالِيلُ حَوْلَه ... لأَسْيَافِهُم مَا يَخْتَلِي المُتَبقل
فَلَم أَر مَّخْذُوْلا أَجَلَّ مُصِيْبَةٍ ... وَأَوْجَب مِنْه نُصْرَة حِيْن يَخْذل
يُصِيْب بِه الرَّامُوْن عَن قَوْس ... غَيْرِهِم فَيَا آخِرَا أَسدَى لَه الْغَيَّ أَوَّل

وتتضح الحركة الدرامية في هذا المشهد من خلال عدة حركات تبدأ بحركة الخيل المتوجهة للحرب التي تصدر صوتا (أزمل) يدل على حركتها. ثم حركة الجنود اللابسين الدروع المتجهزين للحرب والقتل، الذين شبههم بالطيور الكواسر التي تندفع نحو فريستها فتفترسها دون رحمة.

والتشبيه دال على الحركة (كحدآن)، وحركة توجه الجيش أو توجه (الحدأن) نحو الحسين (يحلئن) وحركة تجمع القاتلين حول الحسين وسفك دم أصحابه، ومشهد الحسين وهو يظهر وحيدا مخذولا يحتاج إلى من ينصره، ولكن يتخلى عنه الجميع ليواجه مصيره المحتوم الذي يتمثل في حركة القتل وتوجيه السهام نحوه.

وقد ظل هذا الحدث مؤثرًا في الشيعة، ومـــرت الأعـــوام وهـــم يتـــذكرون ولا ينسون، وأخذوا يفتنون في إحياء ذكرى هذا اليوم بإجراء أفضل الطقوس الدالة على الحزن والأسى لفقد الحسين، حتى وصلت درجة الافتنان عندهم إلى ابتكار لون من الدراما المسرحية في القرن السابع أطلقوا عليه (التعازي)، ويري أحد الباحثين "أن الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي في ظـــل الإســـلام هـــو التغازي الشيعية التي أعطت الإسلام اعتبارا من القرن السابع الشكل الـــدرامي الوحيد الذي يعرفه ويعدد الدلائل التي تحدد ملامح هذا الشكل فمنها:

الروزي كان: شخصية تقف على المنبر تروي أحداث بطولة الحسين.

باما مبركان: وهو المغني على قاعدة المنبر، وكان يبقى إلى جانـــب المنبـــر ويتحاور مع الروزي.

النوح كان: مجموعة من البكائين يتجاورون مع سرد الروزي كان.

ومسرحيات التغازي كتبها مؤلفون مجهولون، ويتم تمثيلها في الساحات العامة (التكية) بأن يوضع صيوان خشبي يدعى (سيكو) ويستعمل كخـــشبة مـــسرح، وهذا الصيوان مفتوح ليس فيه ديكور، والممثلون يغيرون ملابسهم في ألـــواح جانبيه تدعى (تاج نوما).[١٣]

ومن الأحزاب المعارضة للأمويين حزب الخوارج، وقد شـــبت بـــين الأمـــويين والخوارج حروب كثيرة كانت الغلبة للأمويين إلا القليل منها، ومن هذا القليـــل حرب (دولاب) سنة خمس وستين للهجرة بين الخوارج الأزارقة بقيادة نافع بن الأزرق، وأهل البصرة الذي كان أميرها في هذا الوقت ابن الزبير.

ومن الشعراء الذين تصدوا لوصف هذه المعركة شاعر خارجي من المشاركين في هذه الحرب، وأبلى فيها بلاءً حسنًا، وهو قطري بن الفجأة، الذي اســـتطاع أن يصور المشهد الحربي تصويرًا دراميًا في ستة أبيات يوجه الخطـــاب فيهـــا لزوجته (أم حكيم):[١٤]

وَلَو شْهِدْتَنّي يوَم دُوَلاب أَبْصرَت طعَان فَتَى في الْحرَب غَيْر ذَمِيْم
غَدَاة طَفَت في الْماء بَكْر بِن وَائِل وَعُجْنَا صُدُوْر الْخَيْل نَحو تميم
وَكَان لِعَبْد الْقَيْس أَوّل حَدنا وَأَحْلافهَا من يَحْصُب وَسَلِيم
فَلَم أَر يَوْمَا كَان أَكْثَر مُقْعَصا يَمُج دَمَا من فَائِظ وَكلِيم
فَلَو شَهِدْتهَا يوَم ذَاك وخيلَنا تُبِيْح من الْكفَار كُل حَرِيم
رَأَت فِتْيَة بَاعُوْا الْإِلَه نُفُوسهم بِجَنّات عَدْن عِنْدَه وَنَعِيم

إن هذه الأبيات تنقل لنا لقطة تعج بالحركة، وتتصف بالتتابع الشديد، والانتقال من مكان لآخر، كما أنها حركة متنوعة وأداتها مختلفة.

ويبدأ المشهد بحركة الطعن التي نسبها الشاعر لنفسه، ولم يقدم الشاعر الحركة هنا عن طريق الفعل، بل آثر أن يقدمها بالاسم الجمع (طعان) الذي يحمل دلالة الكثرة والسرعة والمهارة، وهذه الحركة تقتضى حركة تالية لها تثبت القوة للطاعن، والضعف والقهر للمطعون، وتختلف أداة هذه الحركة عن سابقتها فالأداة في الحركة السابقة كانت السيف أو الرمح (أداة الطعن)، أما الحركة التالية التي تتمثل في فرار بكر بن وائل وغرقهم في الماء لدرجة أن لحى الغرقى طفت على وجه الماء فأداتها بشرية تتمثل في الجنود الذين غرقوا، ويستمر التتابع الحركي ويتابع الجيش المنتصر زحفه ليصل إلى قبيلة (تميم) بالأداة الحركية (الخيل)، وكذلك (عبد قيس) شاهرا السيوف عليها وعلى من حالفهما من (يحصب) (وسليم)، وهذه الحركة تجمع أداتها بين الخيل والسيف، وتسلمنا حركة القتل إلى حركة سقوط المنهزمين، والنتيجة اللونية التي تغلف المشهد، فاللون الأحمر غطى أرجاء المكان، واختلف دم المقتولين بين دم سائل لا توجد فيه مياه، ودم ينتظر الموت.

ثم يختم الشاعر صورته الحركية بصورة الخيل التي تتباهى بالنصر وتجعل من أجساد الكفار (العدو) موطئا لها، وتنتقل حركة الفخر والتباهي من الخيل إلى فرسان الخوارج الذين باعوا الإله نفوسهم لينالوا يوم القيامة جنات عدن.

وبعيدًا عن الصراع الحركي بين الأحزاب في العصر الأموي ظهر لون آخر تتضح فيه دراما الحرب، وهو الصراع القبلى. ومدى ما يصل إليه هذا الصراع إلى حد القتل والحرب التي تدور رحاها ولا تنتهي إلا بانتصار طرف على آخر.

ويجسد هذا الصراع شاعر يدعي (القحيف العقيلي) مصورًا حربًا دارت بين قبيلته (بني عقيل)، وقبيلة (بني بكر)، ومناسبة هذه الحرب أن (المهير بن سلمى الحنفي) (من بكر بن وائل) جمع جيشا للإغارة على بني عقيل وبني كلاب، وسائر بطون بني عامر بن صعصعة (من قيس عيلان) فالتقوا عند الفلج (منزل من منازل بني عقيل) فهزم البكريون"[١٥] ويبدأ المشهد الدرامي بحركة استعداد بني عقيل للقاء (البكريين)، ونفوسهم تستعجل هذا اللقاء، ورماحهم متعطشة للدماء يقفون مستعدين للموت حاضنين سيوفهم وكأنها عيالهم، يركبون خيولا عربية أصيلة لا يركبها إلا الفحول الفرسان الأقوياء:[١٦]

أتانا بالعقيق ضريحُ كعبٍ ... فحنَّ النبعُ والأسل النهال
ثلاثا ثم وجهنا إليهم ... رحى للموتِ ليس لها ثقال
وحالفنا السيوفَ وصافناتٍ ... سواء هن فينا والعيال
بنات بنات أعوج طامحات ... مدى الأبصار عليتها الفحال

ويتضح البناء الحركي في هذا المقطع من خلال عدة أفعال حركية، جمعت هذه الأفعال بين الفردية والتلاحمية: الفردية التي تمثلت في (أتانا) تصور حركة إتيان بني بكر للعقيليين، و(حن) حركة فردية داخلية تمثل تعطش الجنود للحرب، أما الأفعال التلاحمية التي تقتضي التحامًا بين الذات والآخر فتمثلت في (حالفنا السيوف) التحام بين الذات والسيوف، و(عليتها الفحال) بمعنى اعتلتها

الفحول تمثل التحامًا بين الذات والخيل. ثم يتجه الشاعر ليصور حركة جيش البكريين، وهم يجمعون خيولهم في كتائب، ويسيرون معارضين للعقيليين، ويظهر عليهم الزهو والخيلاء، ويندفعون من الأعالي مثل السيل من وادي (بيشة)المعروف عند العرب:

وكردسَتِ الحُريشُ فعارضُونا بخيلٍ في فوارسِها اختيالُ
وسالتْ من أباطحِها قشيرٌ بمثلِ أَتيِّ بيشةَ حين سالُوا

وتتضح الحركة في هذا المقطع في فعل التجميع (كردست)، وفعل المواجهة (عارضوا)، وفعل الاندفاع والهجوم (سالت) وهذا المقطع يوضح مدى التكافؤ بين الطرفين.

وكما عرض الشاعر حركة جيش البكريين عرض حركة جيش العقيليين، ويتصدر هذا العرض حركة الآلة الأساسية التي كانوا يستخدمونها في حروبهم ويعتمدون عليها وهي حركة الخيل، وهو السلاح الأول في الحرب لدى العرب قديمًا، ويصف الخيل بأنها طويلة القوائم خفيفة في جريها ضخمة في جسمها، وخيل بمثل هذه الأوصاف تحتاج إلى فرسان تقودها، وكان العقيليون قائدي هذه الخيل، ثم تأتي حركة اصطفاف الجيش في كتائب في شكل منظم ومهيب يجعل الجن إذا رآهم يصاب بالرعب والهلع:

نقودُ الخيلَ كلَّ أشقِ نهدٍ وكلُّ طِمَرَّةٍ فيها اعتدالُ
تكادُ الجنُ بالغدواتِ منا إذا اصطفتْ كتائبُنا تُهَال

وتبدو الحركة واضحة في هذا المقطع في فعل الارتياد الذي يتميز بالقوة والسيطرة (نقود)، وفعل التجميع الدال على الانتظام والاستعداد (اصطفت)، وفعل الرهبة والفزع من صورة هذا الجيش (تهال).

وبعد حركات الاستعداد من كلا الفريقين لم يتبق إلا المواجهة بينهما لحسم الصراع، وتتم المواجهة، ويلتقي الفريقان، ويثار غبار المعركة، وتتحرك الخيول، وتتدافع السيوف، ويستمر القتال من الليل حتى الفجر، ثم يأتي الصباح فيندفع العقيليون، وفي صدورهم غل دفين، وخيولهم بها حرارة شديدة، ورغبة في الاندفاع والقتال، ويتقابلون مع البكريين، فيسقطون منهم مائتين، ويفر قائدهم من المعركة، ويفر خلفه جيشه لينتصر العقيليون، وينهزم البكريون:

فَبِتْن عَلَى الْعُسَيْلَة مُمْسِكَات ... لَهُن غُدَيَّة رَهَج جِفال
فَلَمَّا شَق أَبْيَضُ ذُو حوَاش ... لَه حَال وَلِلظَّلْمَاء حال
صَبَحْنَاهُم نوَاصِيهِن شُعْثًا ... بِهِن حَرَارَةٌ وَبِنَّا اغْتلال
فَلَمَّا جَحدَلت مائَتَان مِنهُم ... وَفَّر حَنَانُهُم عَنْهُم فَزَالوَا
فَصَارُوْا بَيْن مُمْتَن عَلَيه ... وَمَنْصُوْب لَه جزعٌ طوَال

ويتجلى المشهد الحربي في هذه المقطوعة في صورة الغبار الذي تثيره الخيول المحاربة (رهج)، وحركة المبادرة المفاجئة من العقيليين (صبحناهم)، والسقوط والهزيمة للبكريين (جحدلت مائتان) وفرار قائدهم (فر)، ثم تتبعهم له وانتهاء المعركة بالفعل (زالوا).

دراما الحرب في العصر العباسي

اختلف شكل الصراع الحربي في العصر العباسي عن العصر الأموي، فلم يكن الصراع في العصر العباسي صراعًا داخليًا، بل خارجيًا يهدف إلى صالح الأمة الإسلامية، والتوسع فيها من خلال ضم كثير من البلاد إلى حوزة الإسلام، ومحاربة العدو الحقيقي للإسلام متمثلاً في الروم أو غيرها. ومن النماذج الشعرية التي يتجلى فيها المشهد الحربي قصيدة من العصر العباسي للمتنبي قالها في سيف الدولة الحمداني[١٧]، وهو يصف موقعة له مع الروم، وهذه القصيدة تعد من أشهر ما كتب المتنبي، ومطلعها يستشهد به في الحكمة، فمطلع القصيدة:[١٨]

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

وترتكز هذه القصيدة على عنصرين دراميين: التصوير والحركة، ويظهر التصوير من خلال وصفه للمكان وتأثير الحدث عليه:

هل "الحدَثُ" الحمراءُ تعرف لونَها وتعلم أي السَّاقيينِ الغمائمُ
سقتها الغمامُ الغرُّ قبل نزولهِ فلما دنا منها سقتها الجماجم

ولغة التصوير تستمد الصورة اللونية لتعبر عن وصف المكان، ف (الحدث) هذه القلعة التي بناها سيف الدولة، من كثرة القتل وسفك الدماء صارت حمراء بلون الدم، ثم يحدث الشاعر نوعًا من المفارقة بين ما كان وما هو كائن من خلال التنويع بين اللون الأبيض الذي يمثل طبيعة المكان قبل نزول سيف الدولة، واللون الأحمر وهو لونه بعد نزوله، ودل عليه لفظ (الجماجم)، فالمكان كان يغطيه الغمام الأبيض حتى إذا جاء سيف الدولة وأعمل القتل فيه صار ممتلئًا بالجماجم فتلون بالأحمر، ولعل الصورة اللونية تفتح طاقة من التخيل

تجعل القارئ يتخيل أجزاء المشهد بكل دقة، وتجعلنا نترقب الصورة الحركية التي أدت إلى هذه النتيجة الدموية:

بناهَا فأعلى والقَنَا تقرعُ القنا وموجُ المنايا حولها متلاطمُ
وكان بها مثلُ الجنونِ فأصبحت ومن جثثِ القتلى عليها تمائمُ

إنها صورة حركية مزدوجة تجمع بين فعلين متناقضين أحدهما يدل على البناء والتعمير، والآخر يدل على التدمير والهلاك والحركتان متلازمتان، فسيف الدولة يبني "الحدث"، والحرب دائرة لم تنته، والقتلى يتساقطون كالأمواج المتلاطمة، ولعل الصورة الصوتية المنبعثة من الفعل (تقرع) تمنحنا الإحساس بالحرب واستمراريتها، وتكشف لنا عن حركات عالية تختفي خلف أصوات الطبول التي تقرع، ليصل بنا الحدث إلى نتيجة حتمية هي الانتظار وتعليق جثث الموتى على الحيطان كما تعلق التمائم على المجنون، والتميمة التي كان يصنعها العرب ليتقوا بها مس الجن، كانوا يصنعونها من خرزة رقطاء (سوداء بيضاء) ولعل اجتماع هذين اللونين المتناقضين له دلالته الإيحائية والدرامية فهي ممثلة لقطعة (الديكور) التي توجد على المسرح، ويظن بعض المشاهدين أنها لا ضرورة من وجودها، لأنه يهتم بالحدث المؤدى بعيدا عن الديكور الذي يساعد في توصيله، فهذه التميمة تجمع بين اللون الأسود الدال على الموت، والأبيض الدال على التسامح والسلام، وكأنه يريد أن يقول: إن الأرض المغصوبة تم استرجاعها بالحرب والقتل، والآن سيتم بناؤها بالحب والسلام والآمان.

ثم يتجلى العنصر الثاني في دراما الحرب وهو الدراما الحركية التي تجسدها أبيات المتنبي الدالة على زحف سيف الدولة على "الحدث" ولقاء الروم والحرب التي دارت بينهما:

وكَيْف يُرْجَي الرُّوْمُ وَالرُّوْسُ هَدْمَهَا ... وذَا الطّعْن آسَاسٌ لَهَا وَدَعَائِم

أَتَـــوْك يَجُـرُّون الْحديْـدَ كَأَنّهـم ... سَرَوْا بِجيَاد مَا لَهُـن قَوَائِـم

إِذَا بَرقُـوا لَـم تَعْـرِف الْبِيـــض ... مِنْهُم ثِيَابُهُم مِن مِثْلِهَا وَالْعَمائِم

خَمِيْس بِشَرْق الْأَرْض وَالْغَرْب زَحْفُه ... وَفِي أُذُن الْجَوْزَاء مِنْه زَمَـازِم

تَجْمَـع فِيْـه كُـل لَسْـن وَأُمَـــةٍ ... فَمَا تَفْهَم الْحُدَّاث إِلا الْتّرَاجِـمُ

يبدأ بذكر الآخر الذي ستدور بينه وبين سيف الدولة الحرب ويتمثل في الـروم والروس، ثم يبدأ في وصف الجيش الزاحف على العدو بصورة حركيـة تأخـذ الحركية الشكل الإطاري المسور لها، وفي داخلها نجـد الـصورتين اللونيـة والصوتية اللتين تساعدان على كشف آلية الحركة وديناميتها، وتجسد الحركـة في البيت (أتوك) في حركتين متلازمتين؛ حركة الإتيان التي يقوم بها الجنـود، وحركة السير التي تقوم بها الجياد، وتتوحد الحركتان في حركة واحدة تمنحنا المعنى العام للبيت: إنهم أتوا على خيل غابت قوائمها تحـت أسـلحتهم التـي يجرونها فكأنها بلا قوائم، وتتضافر الصورة اللونية مع الحركة الدراميـة فـي البيت الثاني (إذا برقوا..) فالحركة تتمثل في الفعل (برقوا) الذي يعني الظهور والطلوع، والبرق يحمل طابع المفاجأة، فهو يصورهم كأنهم ظهروا فجأة كمـا يظهر نجم لامع في السماء، والصورة اللونية تتمثل في اجتماع اللون الأبـيض للموصوفات في البيت، فثياب المحاربين بيض وعمـائمهم بـيض، وسـيوفهم بيض، فكأنهم ملائكة أو جنود من عند الله وهذا يؤيد القول بتضافر الـصورة اللونية مع الصورة الحركية، فهؤلاء الملائكة ظهروا كبرق خاطف جاءوا لأداء مهمة جليلة تهدف إلى نصرة الدين.

وتشارك الصورة الصوتية الدراما الحركية في البيت (خميس بشرق) وتتمثـل الحركة في فعل (الزحف)، والزحف يعني المشي الذي فيه بطء وثقل، ولعل هذا يرجع إلى كثرة السلاح والعتاد الذي جعل مشيهم بطيئا، أما الصورة الـصوتية

فتتمثل في الصوت (زمام) والزمزمة صوت بعيد له دوي والرعد ذو زمام، والمعنى الدرامي أن الجيش المتحرك الزاحف كانت له أصوات قوية كالرعد ملأت الأرض والسماء، ثم ينتهي بالحركة المتممة لوصف هذا الجيش حركة التجمع (تجمع في..) من كل أمة ومكان، تجمعوا في جيش واحد هدفه إرجاع الأرض المغتصبة. ثم تعانق لغة التصوير الدراما الحركية لينقلا مشهد المعركة الذي جمع فيه المتنبي معظم المعدات الحربية التي كانت مستخدمة في الحرب على عهدهم، فضلا عن أنه وصف المعركة وصفا دراميا دقيقا وصورها كأنها مشهد سينمائي تتضافر جميع معطياته من ممثل وحركة ومؤثرات صوتية ولونية ليرسم لنا لوحة تحمل روح المعركة وتجسد وقائعها:

فَلَلّـــه وَقْـت ذَوّب الْغـش نـارُه ... فَلَـم يَبْـق إلا صَـارِم أَو ضُبَـارِم
تَقَطّع مَـا لا يَقَطـع الْـدِّرْع وَالْقَنَا ... وَفَر مِن الْأَبْطَـال مَـن لا يُصَـادِم
وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْت شَـكٌ لِوَاقِـف ... وَوَجْهُك وَضَّـاحٌ وَثَغْـرُك بَاسِـم
تَمُر بِـك الْأَبْطَـال كَلْمَـى هَزِيْمَـةً ... كَأَنّك فِي جَفْن الْـرَّدَى وَهُـو نَائِـم
ضَمَمْـت جَنَاحَيْهِـم علـى الْقَلْـب ... ضَمَّة تَمُوْت الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِم
بِضَرْب أَتَى الْهَامَاتِ وَالنّصْرُ غَائِـب ... وَصَار إِلَى اللّبّـات وَالنّصْـر قَـادِم
حَقِرَت الرِّدَيْنِيّـات حَتّـى طَرَحَتَهَـا ... وَحَتّى كَأَن السَّيْـف لِلرُمْـح شَاتِـم
نَثَرتَهُـم فَـوَق "الْأُحَيْـدِب" نُثْـرَةً ... كَمَا نُثِرَت فَوْق الْعَـرُوس الدَّرَاهِـم
تَدُوس بِك الْخَيْل الْوُكُورَعَلَـى الذُرَا ... وَقَد كَثُرَت حول الْوُكُـور الْمَطَاعِـم
تَظُن فِـرَاخ الْفُتْـخ أَنّـك زُرْتَهـا ... بِأَمّاتِهـا وَهْـي الْعِتَـاق الْصـلادَم
إِذَا زَلِقَـت مَشّيْتَهـا بِبُطُوْنَهَـا ... كَمَا تَتَمَشّى فِـي الْصَّعِيْـد الأَرَاقِـم
أَفِي كُل يَـوْم ذَا "الدِّمُسْتُـق" مُقَـدِم ... قَفَاه عَلَـى الْأَقْـدَام لِلْوَجْـه لائِـم

يبدأ الشاعر في تصوير المعركة من نهايتها ليذكر النتيجة التي وصلت إليها الأحداث إجمالا، ثم يسعى في ذكر التفاصيل، فيذكر تلك اللحظة والمقصود بكلمة

(وقت) يوم، وذلك اليوم الذي ذوبت فيه الحرب كل ما لا خير فيه من الرجال والسلاح، ولم يبق إلا السيف القاطع والرجل الشجاع.

ويستمر في ذكر الحدث مجملا فيذكر حركة تكسير السيوف والدروع التي لا تقدر على المواجهة أو المقاومة، ويذكر حركة فرار الجبناء الذين لم يقدروا على المواجهة أو الصدام مع جيش سيف الدولة، ثم يبدأ في تفصيل المشهد، وتتبع جميع تفصيلاته، فيبدأ بوصف سيف الدولة وهو يقف في الحرب مثالا للشجاعة والالتزام لا يخاف الخطر ولا يهابه، ولنتخيل المشهد الدرامي: القائد يقف بكل شجاعة وقوة يحمس جنوده ويدعوهم للقتال، وأمامه تتساقط الأبطال منهزمة ومجروحة، فيقابلها بوجه مشرق وثغر مبتسم، والشاعر يخلق من المفارقة اللونية جوا يبرز الحال المختلفة للطرفين المتحاربين، فكلمة (كلمى) الدالة على الجراح تستدعي دلالة اللون الأحمر، يقابلها (وضاح) التي تستدعي دلالة الأبيض، ولو تخيلناها بلغة السينما وجدنا أن العدسة تركز لقطتها على الدماء مرة، ثم تنقلها إلى وجه القائد المبتسم المشرق لخلق نوع من المفارقة، ومازلنا نتخيل المشهد، فهذا القائد ليس دوره التحميس ومشاهدة الموقف الحربي فقط، بل إنه يشارك – في نوع من الحركية العالية – في القتال والحرب فيجمع بين ميمنة الجيش وميسرته ووسطه، ثم يضرب – في براعة وسرعة – الرءوس ويصل إلى الصدور، ثم يواجه الرماح بسيفه فيبعدها عنه ويطيح بها، ثم يسعى في تفريق جيش العدو فوق جبل "الأحيدب"، ثم يعلو بخيله الجبال، وتعلوه نشوة النصر وينتابه فرح الفارس المنتصر، ويصول ويجول بخيله وحوله الجثث ملقاة على الأرض، وفي نوع من المفارقة يفارق الشاعر بين خيل سيف الدولة القوية الصلبة وخيل العدو اللينة الضعيفة، ثم يرسم صورة حركية لهذا القائد مع خيله فيذكر أن الخيل في حال تعثرها في المسير يجعلها تزحف كالحيات، وهو نوع من استخدام الخدعة في الحرب من

أجل النصر، وينتهي المشهد بفرار قائد الروم (الدمستق) بعد الهزيمة التي ذاق مرارتها هو وجيشه من سيف الدولة وجنوده. ولو تتبعنا الحركة الدرامية في القصيدة حسب ما تقتضي حال الحرب وليس على ترتيب القصيدة فإننا سنجد ثلاث حركات أساسية تضم كل حركة مجموعة من الحركات الفرعية التي تدل على الحركة الأساسية، ويوضح مسار الحركة الدرامية في القصيدة التفصيل التالي:

الحركة الأولى: الإعداد للجيش والاستعداد للمعركة

الإتيان	السير بالخيل ليلا	ارتداء الدروع	الزحف بالجيش	التجمع والاستعداد

- الأفعال الحركية الدالة: أتوك/ يجرون/ سروا/ برقوا/ زحفوا/ تجمع

الحركة الثانية: ملاقاة العدو وتصوير المعركة (ثماني حركات فرعية)

وقوف القائد لتحميس الجيش	تساقط الأبطال المنهزمين	ضم ميمنة الجيش ومسيرته
ضرب الهامات والصدور	تفريق جيش العدو	ارتياد قمم الجبال
تشجيع الخيل على الزحف	فرار الدمستق وجيشه	

الأفعال الحركية الدالة: تقطع، وقفت، تمر، صممت، أتي، حقرت، نثرقهم، تدرس.

الحركة الأخيرة: بناء الحدث أثناء القتال

(حركتان فرعيتان)

البناء
بناها

قرع الطبول
تقرع

وهناك نص ثان للمتنبي في سيف الدولة يصف فيه إيقاعه ببعض القبائل، وهذا النص ينقسم إلى ثلاث لوحات، اللوحة الأولي مدح لسيف الدولة، والثانية إغارة جيشه على هذه القبائل، والثالثة مدح الجيش والعود لمدح سيف الدولة. وتتضح دراما الحركة في اللوحة الثانية التي تصور إقبال جيش سيف الدولة على هذه القبائل بجيشه الكبير وخيله الكثيفة مما جعل الغبار كثيفا لدرجة أن أفراد جيش العدو لم يعرف بعضهم بعضا إلا من خلال العلامة التي يتعارفون بها، يقول المتنبي:(١٩)

وَكَان بَنُو كِلاب حَيْث كَعْبٍ ... فَخَافُوَا أَن يَصِيرُوَا حَيَث صَارُوْا
تَلَقُوُا عِز مَوْلاهم بِذُلٍ ... وَسَار إِلَى بَنِي كَعْب وَسَارُوَا
وَأَقْبَلَهَا الْمُرُوْجَ مَسوَّمَاتٍ ... ضوَامرَ لا هُزَالَ وَلا شيار
تُثِيْر عَلَى سَلِيْمة مُسْبَطِرّا ... تَنَاكَر تَحْتَه لَوْلا الْشّعار
عَجَاجَا تَعْثُر الْعِقْبَان فِيه ... كَأَن الْجوَ وَعْثٌ أَو خُبار

والصورة الحركية للغبار تضمنت ثلاثة أفعال، الفعل الأول (تثير)الدال على إثارة الخيل للغبار، والفعل الثاني (تناكر) الذي يحمل نتيجة إثارة الغبار، فنتيجة لكثافته لم يعرف الجيش بعضه بعضا، والفعل الثالث (تعثر) الذي يؤكد هذه النتيجة، فالعقبات السائرة مع الجيش تعثر في ذلك الغبار لشدة كثافته. ثم تأتي الحركة الثانية بعد حركة الغبار التي تمثلت في لقاء الفريقين وتبادل الطعنات:

وظل الطعن في الخيلين خلسا ... كأن الموت بينهما اختصار

وهذا البيت جسد الصورة الحركية – في كثافة عالية – وكأن حركة القتال بين الفريقين لم تستغرق زمنا طويلا، وذلك لإحساس الشاعر بعدم التكافؤ بين الفريقين لدرجة أنه صور الطعن بشيء يختلس، وكأنها رؤية حليمة لم تستغرق بضع دقائق أفاق بعدها الشاعر ليرى نتيجة هذا القتال التي أسفرت عن هزيمة الأعداء وفرارهم:

فَلَزَّهُـــم الطَـرَاد إِلَـــى قَتَـــال ... أَحَـدُّ سلاحهم فِيْـــه الْفِـــرَار
مَضَوْا مُتَسَابِقَي الْأَعْضَـــاء فِيـــه ... لأَرءُوسِهُم بِأَرْجُلِهُـــم عِثَـــار
يَشُلُّهُـــم بِكَـــل أَقَـــب نَهـــدٍ ... لِفَارِسه عَلَى الْخَيل الْخَيَـــار
وَكُل أَصَـــمَ يَعســـل جَانِبَـــاه ... عَلَى الْكَعْبَيْن منه دَم مُمَـــار
يُغَادِر كُـــل مُلْتَفِـــت إِلَيـــه ... وَلَبَّتَـــه لِثَعْلَبِـــه وَجَـــار
إِذَا صَـــرْف النَّهَـــار الْضَّـــوْء ... عَنْهُم دَجَا لِيلان لَيْل وَالْغُبَار
وَيَبْكِـــي خَلْفَـــه دُثُـــر بِكَـــاه ... رُغَـــاء أَو ثُـــؤَاج أَو يُعَـــار
غَطَـــا بِالعَيْثَـــر الّبيـــدَاء ... حَتّى تَحَيَّرَت الْمّتالَي وَالْعِشّار
وَمَـــرُّوا بِالْجَبَـــاة يَضُـــم فِيْهَـــا ... كِلا الْجَيْشَيْن مِن نِقـــع إِزَار
وَجَاءُوْا الْصَّحْصَحَان بِلا سَرُوْج ... وَقَد سَقَط الْعَمامَّة وَالْخمـــار
وَأُرْهِقَـــت الْعِـــذَارِى مُرْدَفَات ... وأَوْطِئَت الأُصيِّبَةُ الْصَّغَـــار
وَقَد نُزِح الْغُوَيْـــر فَـــلا غوَيـــر ... وَنَـهِيَا وَالبُيَيضَة والْجِفـــار

وتنبئ صورة الفرار عن تتابع حركي عال يخلق جوا مـــن المراقبـــة والفـــزع اللذين يجسدهما المشهد الدرامي، الذي يكاد يخـــرج عـــن صـــورته النمطيـــة المتجسدة في الأبيات الصامتة إلى صورة ناطقة مليئة بالحيوية، وهبتها إياهـــا الحركية العالية في الصورة.

وتبدأ الصورة بالفعل الحركي (مضوا متسابقي الأعضاء) فهي تصور إسراعهم في الفرار والهرب خوفا من هذا الجيش الذي لا يستطيعون مواجهته، ثم يتبـــع هذا الفعل بالفعل الحركي الدال على التتبع واستمرارية الفرار (يشلهم بكل أقب نهد) فقد تتبعتهم خيول سيف الدولة بفرسانها الراغبين فـــي القـــضاء علـــيهم ومنعهم من الفرار، وتستمر حركة المتابعة التي تقتضي الوصول إلى الهـــدف لينشأ فعل حركي آخر يصاحب المتابعة، وهو توجيه الرماح إلى الجيش الفـــار وإصابته في الصدر. ثم تنبع الحركة من الزمن لتمنحنا إيحاء التلازم بين القتال

وزمن الليل بما في الليل من عوامل مساعدة على الانتصار للقوي الذي لديه مهارة القتال في الظلام (إذا صرف النهار..)

وتسلمنا الحركة للصوت الدال على نتيجة القتال، وانهزام القبائل أمام جيش سيف الدولة (ويبكي خلفه دثر بكاه رغاء أو ثؤاج أويعار)، فهذه الصورة تجمع بين ثلاثة أصوات الإبل (الرغاء)، وصوت الغنم (الثؤاج) وصوت المعز (اليعار)، وكأن الطبيعة العربية بما تحمل من حيوانات شاركت القبائل المنهزمة هزيمتها، وودعتها بالبكاء. ثم تأتي الصورة الحركية المغلفة للمشهد من بدايته صورة الغبار الذي انتشر في جميع أرجاء المكان، وخلق جوًا من الضبابية التي حجبت الرؤية عن الجيشين (غطاء..إزار).

ومازال السقوط مستمرا و مسلسل الهزيمة لم ينته بعد، والفارون وصلوا إلى موقع (الصحصحان) وقد انحلت سروج خيلهم من سرعة ركضهم، وسقطت عمائمهم وخمر نسائهم وهم يفرون من الموت والهزيمة، إن هذه الحركة جمعت بين ثلاثة أنواع من السقوط: سقوط للسروج، وسقوط للعمائم، وسقوط لخمر النساء، والعدسة مازالت تلتقط جميع الأحداث لتقدم مشهدًا دراميا متكاملا، فالفرسان سقطت سروجهم وعمائمهم والنساء سقطت خمرهن، فماذا عن العذارى والصبيان؟ العذارى اضطررن للركوب خلف الرجال خوفًا من البقاء الذي سيقضي عليهن، والصبيان وطئتهم خيول سيف الدولة ليتحقق موتهم، فماذا تبقى من صور الهلاك والدمار لهذه القبائل الذين واجهوا جيشا لا قبل لهم به؟، بقيت صورة حركية أخيرة تدل على الفناء التام وانعدام ملامح الحياة، فقد ورد هؤلاء الفارون على آبار الماء بغرض السقيا فوجدوها قد نضبت، ولم يبق فيها نقطة ماء واحدة.

ولو انتقلنا إلى نموذج آخر من العصر العباسي يجسد دراما الحرب، فإننا سنجد قصيدة لابن الرومي يرثي فيها البصرة مصورا المأساة التي حلت بها وبأهلها

نتيجة الثورة العارمة التي شنها الزنوج على المدينة.[٢٠] والشاعر في هذه القصيدة يستخدم لغة التصوير السينمائي ليبرز هذا الحدث في صورة لقطات سينمائية تتجمع في مشهد درامي واحد، وتتنوع هذه اللقطات بين اللقطة الثابتة واللقطة المتحركة، فعندما يبدأ الحديث عن تلك البلد الآمنة التي كانت تعيش في أمن ورخاء وسلام حتى جاءها الزنوج الغاصبون شاهرين سيوفهم، مشعلين النار في كل مكان، مقطعين الأجساد في وحشية ورهبة يستخدم اللقطات المتحركة.

فيقول:[٢١]

بَيْنمَا أَهْلُهَا بِأَحْسَنِ حال ... إِذ رَمَاهُم عُبيدُهُم بِاصْطِلام

دَخَلوهَا كَأَنّهُم قَطعُ اللّيل ... إِذَا رَاح مُدْلَهِم الظلام

طَلَعُوا بِالمُهنّدَات جَهَرَا فَأَلْقَت ... حَمْلَهَا الْحامْلات قَبْل الْتّمَام

إِذ رَموَهُم بِنَارِهَا مِن يَمِيْن ... وَشْمال وَخَلْفَهُم وَأَمام

كَم أَغَصُّوا مِن شَارِب بِشَرَاب ... كَم أَغَصُّوا مِن طاعِم بِطَعَام

كَم ضَنِيْن بِنَفْسه رَام مَنْجَى ... فَتَلَقوَا جَبِيْنَه بِالْحسام

كَم أَخ قَد رَأَى أَخاه صَرِيْعَا ... تَرِب الْخَد بَيْن صرْعَى كرَام

كَم أب قَد رَأَى عزِيَز بَنِيْه ... وَهْو يُعْلِي بصارِمْ صمْصام

كَم مُفَدَّى فِي أَهْلِه أَسْلَمُوْه ... حِيْن لَم يَحْمِه هُنالْك حَامِي

كَم فَتَاةٍ بِخاتم اللّه بَكْر ... فَضَحوهَا جَهَرَا بِغَيْر اكْتِتَام

كَم فَتَاة مَصُوْنَةٍ قَد سَبوَهَا ... بارزًا وَجْهُهَا بِغَيْر لِثَام

وتتميز اللقطة المتحركة بالانتقال السريع بين حركة وأخرى، وكذلك اختلاف الأدوات المستخدمة في الحركة وتنوعها، والعدسة تلتقط أول حركة في الصورة التي تحمل طابع المفاجأة التي تمثلت في مفاجأة الزنوج للأهل الآمنين والدخول عليهم، ظهر ذلك في الفعلين الحركيين (رماهم، دخلوها)، ثم تنتقل العدسة في سرعة شديدة؛ لتجسد لنا حركة القتل بالأداة الحركية (المهندات)، وتنتقل اللقطة

الحركية من السيف الملطخ بالدم الأحمر إلى أداة أشد حمرة وهي النار ليتضح في العدسة مشهد الحريق (رموهم بنار)، ذلك المشهد الذي احتل مساحة كبيرة من العدسة لتختفي خلفه الفراغات الدالة على الدخول والقتل، ولا يبقى سوى مشهد الحريق المسيطر بلونه وحركته، ثم تتوزع اللقطة في جميع جوانب المكان لتبرز النتائج المترتبة على فعلي القتل والحريق في شكل لقطات متفرقة تحمل كل لقطة ازدواجية مضادة تجمع بين الحركة والثبات، وتتصدر هذه اللقطات الأداة (كم) التي تكررت ثماني مرات، وهي تحمل دلالة الكثرة وتصور مدى ما وصل إليه هذا الحدث من بشاعة وإرهاب.

واللقطة الأولى يظهر فيها منع المغتصبين الشارب من الشرب، والطاعم من الطعام، والحركة تتمثل في المنع (أغصوا) والثبات يتمثل في الاستسلام، واللقطة الثانية يظهر فيها الهارب الذي أراد أن يهرب من الموت المحقق ولكنهم لم يتركوه بل صوبوا نحوه السهام فقتلوه، والحركة تتمثل في الهروب (رام) والمواجهة بالسيوف (فتلقوا) والثبات يتمثل في الموت، واللقطة الثالثة تصور رؤية الأخ لأخيه وهو يموت صريعا، والحركة تتمثل في سقوط الأخ صريعا، والثبات يتمثل في رؤية الأخ المستسلمة (رأى)، واللقطة الرابعة يظهر فيها الأب وهو يعلق عينيه بين السيف المرتفع ورأس أعز أبنائه، وهو يترقب سقوط السيف عليه ليفصله عن الجسد، والحركة تتمثل في ارتفاع السيف وسقوطه على الابن (يعلي)، والثبات في الرؤية المستسلمة من الأب البائس، واللقطة الخامسة يظهر فيه (المفدى) الذي أراد أن يفدي نفسه وقومه، ولكن لم يحمه أحد فاستلمته يد الأعداء، والحركة تتمثل في فعل التسليم المتعدي (أسلموه)، والثبات في عدم الحماية (لم يحمه)، واللقطة السادسة يظهر فيها الرضيع الذي رضع دم أمه بدلا من لبنها، وذاق مرارة الموت بدلا من أن يذوق حلاوة الحياة، والحركة تتمثل في فعل القتل المتمثل في (فطموه)، والثبات في الاستسلام، واللقطة السابعة يظهر فيها مشهد أشد وحشية من القتل والذبح إنه

مشهد يتعلق بالعرض والشرف، وتظهر فيه الفتاة البكر التي عـروا جـسدها وكشفوا عورتها دون حياء، والحركة تتمثل في فعـل التعـري (فـضحوها)، والثبات في السكوت والاستسلام، واللقطة الأخيرة تتعلق باللقطة السابقة فيظهر فيها مشهد السبي والاغتصاب للفتيات العفيفات، والحركة تتمثل في فعل السبي (سبوها)، والثبات في استسلامها لما يقع عليها من أمر لا حيلة لها فيه.

وبهذا تتجمع اللقطات كلها في مشهد درامي واحد يحمل طابع القتـل والـذبح والسبي والاغتصاب والحريق، وتتلون خلفيته باللون الأحمر لون الدم ولـون النار، وحركية اللقطة تعطيها بُعدًا تأثيريًا في النفس، وتجعل المشاهد يتفاعـل مع الحدث ويتأثر به لدرجة أنه من الممكن أن يبكي عندما يرى مشهدا كهـذا، لأن الحركية تعطي بروزا للمشهد وإيحائية أكثر من اللقطة الثابتة التـي يعـد تأثيرها أقل في النفس لأن مشاهدة القتل تختلف عن مشاهدة الجثث، ومشاهدة التخريب والتدمير والحرق لا تتساوى مع مشاهدة الدور التي تحطمت وصارت أطلالا، فعندما ينقل لنا الشاعر هذه اللقطة الثابتة التي تعبر عن الهلاك والدمار الذي أصاب المكان من جراء ما فعله الزنج به ينقل صورة لأطلال خربة ثابتة:

رب بيتٍ هناك قد أخرجوه　　كان مأوى الضعـافِ والأيتـامِ
رب قصرٍ هناك قد دخلُوه　　كان من قبل ذاك صعبَ المَـرام
عَرِّجا صاحبي بالبصـرة　　الزهراء تعريجَ مُدنف ذي سقام
فاسأَلاها ولا جوابَ لديها　　لسـؤالٍ ومـن لهـا بالكـلام

فاللقطة تصور البيت الذي أصابه الخراب، والقصر الذي كان صـعبًا دخولـه، ولكن دخله الزنوج وخربوه، ثم يعود الشاعر للـوراء ليرتـدي زي الـشعراء الجاهلين ليقف على البصرة التي صارت طللا، ويناجيها فلا ترد عليه، وكأننـا بلبيد بن ربيعة وهو يقول:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا　　صما خوالد ما يبيـن كلامهـا

ولدينا نموذج للبحتري يجسد دراما الحرب، لكنه يختلف عن النماذج السابقة فالنماذج السابقة كانت تجسد الحرب برا، أما هذا النموذج فسيجسدها بحرًا، فهذا النموذج تصوير لموقعة بحرية غزا فيها أحمد بن دينار بلاد الروم في خلافة المتوكل سنة ٢٣٢هـ، وتصدى لوصف هذه الموقعة وتسجيلها الشاعر العباسي البحتري، وقد أبدع في الوصف حتى قال عنه النويري "لم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب إلا البحتري"[٢٢] وتظهر دراما الحرب عند البحتري في هذه القصيدة من خلال عنصري التصوير والحركة، وعنصر التصوير يظهر في وصفه لجيش أحمد بن دينار، يصفه وكأنه يرى عرضا عسكريا بحريا، فيقول:[٢٣]

غَدَوْتَ عَلَى الْمِيْمونَ صُبْحا وَإِنّمَا ... غَدا الْمَرْكَب الْمَيْمُوْن تَحْت الْمُظَفّر

أَطـــل بِعطْفَيــه وَمــر كأَنّمَـــا ... تَشَوَّفَ من هَادِي حصَانٍ مُشَهَّـر

إِذَا زَمّجر النُّوْتــي فــوَق علاتــه ... رَأَيْت خَطِيْبا فــي ذَؤابــة منْبَـر

يَغُضوَن دُوْن الْإِشْتِيَــام عيُوَنَهُــم ... وَفَوْق السّمَــاط للْعَظِيــم الْمُؤْمَّر

إِذَا عَصفَت فيْه الْجَنُوْب اعْتَلَى لَهَا ... جَنَاحَا عُقاب فِي الْسَّمَاء مُهَجَـّر

إِذَا مَا انْكَفَا فــي هَبْــوَة الْمــاء ... خلْتُه تَلفَّع فِي أَثْنَاء بُــرد مُحْبَّـر

وَحَوْلَك رَكّابُون للّهــوَل ع اَقَــرُّوْا ... كُؤُوْس الْرَّدَى من دْرَاعَين وَحَسَر

ويبدأ العرض بظهور القائد العسكري الذي يقود السفينة بما عليها من عدة وسلاح وجنود، يظهر في صورة الربان الذي (يطل) و(يمر) بين الجنود وكأنه فارس على حصان مشهر، ثم يقوم بإصدار الأوامر العسكرية من برج عال وكأنه خطيب يأمر الناس بالطاعة فيجيبوه، ويصف اصطفافهم ووقوفهم منتظمين لسماع الأوامر من رئيسهم (الاشتيام)، والاشتيام حققها الدكتور زكي المحاسني فقال "إن لفظها في الفرنجية **Icthyame** وقد ورد في معجم **(Aage)** الفرنسي أن "داشتي" كلمة يونانية معناها المسيح المنقذ **(Ch rist Saureuer)** ومن معانيها الروح والحرارة.[٢٤]

ولعل تعلق الناس بالمخلص واتباعهم لما يقول وتصورهم له بأنه المسيح الذي يقول الحق، صورة معروفة في التراث المسيحي والأوروبي. والعرض مـــازال مستمرا، والحركة تكاد تنطلق من الثبات لإضفاء بعد حيوي للصورة، فالعرض لا يقتصر على الوصف (الاستاتيكي) المجرد، بل تداخله الحركة، فهذا الأسطول القوي الضخم لا يسلم من هجمات الرياح عليه، ومحاولـــة إغراقـــه، وهبـــوب الرياح على السفن له خطره المتمثل في شيئين: العمل على اهتزاز السفينة مما يعرضها للغرق، وعلو الماء وانحساره الذي يجعل السفينة تميل ويفقد راكبوها توازنهم، فالحركة الخارجية تتمثل في الفعـــل الحركـــي (عـــصفت) والتركيـــب الإضافي (هبوة الماء)، أما الحركة المضادة التي تمثل رد الفعل فتتـــضح فـــي تسلق الاشتيام (القائد) أعالي الصواري ليشيد القلاع، ثم انكفاء الأسطول فـــي الماء متلفعا بعبابه، وتمثلت هذه الحركة في الأفعال (اعتلى، انكفا) ثم تنتهـــي الصورة الوصفية بتصوير حالة الجنود وحركة الاستعداد والتأهب للحرب لتبدأ الصورة الحركة التي تصور المواجهة بين جيش ابن دينار وجيش الروم التـــي تنتهي بانتصار ابن دينار وفرار قائد الروم:

تَمِيْـــل الْمَنَايَـــا حَيْـــث مالْـــت أَكُفهـــم ... إِذَا أَصْلَتوا حد الْحَدِيْد الْمُذَكّـــر
إِذَا رَشَقوَا بِالْنـــار لَـــم يَـــك رَشْقُهُـــم ... لِيُقْلِع إلا عـــن شـــوَاء مُقَتّـــر
صدمْت بِهِم صهْب الْعَثَانِيْـــن دُوْنَهـــم ... ضِرَابَ كَإِيقَاد اللّظَى الْمُتَسَعّـــر
يَسُوْقُـــوْن أَسطـــوَلا كـــأَن سَفِيْنَـــه ... سَحَائِبُ صَيْف مِن جهَام وَمُمْطِر
كَأَن ضجِيج الْبَحْـــر بَيْـــن رِمَاحُهـــم ... إِذَا اخْتَلَفَت تَرْجِيع عَوْد مُجَرْجِر
تُقَـــارِب مـــن زَحْفَيهُـــم فَكأَنّمَـــا ... تُؤَلّف مِن أَعناق وَحْش مُنَفّـــر
فَمَا رُمْت حَتّى أَجّلَـــت الْحَـــرْب عَـــن ... طلَى مُقَطّعَة فِيْهِم وَهام مُطَيْـــر
عَلَى حِيْن لا نَقَـــع يُطوَحّـــه الْصّبَـــا ... وَلا أَرْض تُلْفَى لِلْصّرِيْع الْمُقَطّر
وَكُنْت ابْن كِسْرَى قَبـــل ذَاك وَبَعْـــدَه ... مَلِيّا بِأَن تُوَهِي صَفَاة ابْن قَيْصَر

جَدَحْت لَه الْمَــوْت الزُّعَــاف فَعافَــه وَطَار عَلَى أَلْوَاح شَطْب مُسَمَّر
مَضَى وَهْو مَوْلَى الرِّيْح يَشْكُر فَضْلَهَا عَلَيْه، وَمَن يول الْصَّنِيْعَة يُشْكَر

وتبدأ الصورة الحركية بتصوير المنايا كلما تحركت أيدي جنــود ابــن دينــار بالسيوف، وهذه الحركة تحمل طابع الحتمية فتبين فعل التصليب (إخراج السيف من الغمد) في حال القوة، وفعل (سقوط المنايا) في حال الضعف نوع من الفعل الحركي المتتابع الذي يحمل نتيجة حتمية هي السقوط والهزيمة، ثم يأتي الفعل الحركي الثاني رشق سفن الأعداء بالقذائف النارية، وهذه الصورة تجمع بــين الفعل الحركي والرشق بالنار لدرجة الإحراق، والنتيجة اللونية (شواء مقتــر) والشواء المقتر يجمع بين اللونين الأحمر وهو لون اللحــم، والأســود لــون الاحتراق وكلا اللونين يدل على الهلاك والفناء.

ويؤكد الفعل السابق بالفعل التالي له وهو الصدام مع جنود البزنطيين أصــحاب اللحى الشقراء (صهب العثانيين) الذي كان نتيجته ضــرب المــسلمين علــيهم كإيقاد النار المشتعلة، ومازال اللون الأحمر يغلف الصورة الحركية، فهو لــون للنار، وللاشتعال، وللجنود البزنطيين.

ويأتي الفعل الحركي الرابع الذي يبين حال أسطول الروم بعد هذه الجولة مــن الصدام مع جيش المسلمين (يسوقون أسطولا..) هذا الأسطول انقسم قــسمين: قسم مازالت سفنه قوية، وآخر سفنه صارت ضعيفة من أثر القتــل والحــرق كسحائب الصيف الجهام. ثم يأتي الفعل الحركي الخامس الذي يتصف بالتبــادل والندية بين الفريقين ذلك الفعل المصور لتبادل الفــريقين الرمــاح لدرجــة أن البحر ضج من أثر الرماح المختلفة والمتتابعة، لتنتهي هذه الحركــة بــصورة صوتية تشبه صوت هذه الرماح المختلفة بأصوات الإبل الهادرة المجرجرة.

ويسلمنا الفعل الحركي الخامس إلى الفعل الحركي السادس الذي يصور تقــارب الفريقين إلى حد التماس، كل يحاول القضاء على الآخر، ثم النفــور والابتعــاد

لمحاولة تفادي النتائج السيئة، وكأنها أعناق وحوش نافرة تجتاحها الرغبة ويبعدها النفور، فيحاول أحمد بن دينار أن يقارب بين جنوده وجنود العدو بشيء من الترويض والألفة.

وهنا يأتي الفعل الحركي السابع الذي ينسب لابن دينار وهو عدم تركه المعركة حتى انتهائها تاركة خلفها أعناقا مقطعة ورءوسا مطيرة، وهذه الأعناق المقطعة والرءوس المطيرة تجعلنا نزعم بوجود أفعال حركية دلت على صدام ومواجهة بين الفريقين بالسيف أدت إلى تقطيع الرءوس وتطييرها، وهنا تظهر لغة (المونتاج) السينمائي التي تكتفي بإبراز المشهد الدال، وتحذف باقي المشاهد لتفتح في ذهن المشاهد مساحة من التخيل لباقي المشاهد المحذوفة، وكأن العدسة تركزت على الرءوس المقطعة، وعلى لون الدم لتمنحنا دلالة القتال وإيحاء المواجهة.

ثم يختفي مشهد القتل الجماعي الذي يعتمد على الحركة الجماعية، ليظهر لنا مشهد فردي يجسد حركة محاولة بن دينار قتل ابن قيصر، وفراره على لوح خشبي والريح تساعده على الفرار والنجاة بحياته. ونخلص من هذه القصيدة إلى بعض المعطيات الحربية التي تساعد في توضيح دراما الحرب:

* لغة التصوير: ظهرت في وصف الجيش وكأنه عرض مشاهد سينمائية، وقد جمعت هذه اللغة بين:

الوصف في حال الثبات
وصف السفينة والقائد

الوصف في حال الحركة
حركة الرياح – حركة الماء
حركة المتسلق للصواري–
حركة الجنود المستعدين للحرب.

* **الدراما الحركية:**

ظهرت في ثماني حركات:

١- حركة سقوط المنايا يصاحبها حركة إخراج السيف من الغمد.

٢- حركة الرشق بالصواريخ النارية.

٣- حركة إصابة جنود الروم.

٤- حركة استعداد أسطول الروم.

٥- حركة الرماح المتتابعة.

٦- حركة مقاربة ابن دينار بين الزحفين.

٧- حركة انتهاء الحرب عل الرءوس المقطعة.

٨- حركة هروب ابن قيصر.

وقد ساعد في إبراز الدراما الحركية بعض المؤثرات اللونية الصوتية:

- **المؤثرات اللونية:**

الأحمر (لون النار – الاشتعال – جنود الروم) الأسود (لون الشواء المقتر).

- **المؤثرات الصوتية:**

تصوير أصوات الرماح المتتابعة المختلفة بأصوات الإبل الهادرة المجرجرة.

هوامش

(١) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي/ ت: نهاد صليحة/ وزارة الثقافة/ مطبعة هيئة الآثار المصرية/ ١٥٩.

(٢) السابق/ ١٥٩.

(٣) نفسه/ ١٦٥.

(٤) نفسه/ ١٦٩.

(٥) نفسه/ ١٧١.

(٦) نفسه/ ١٧٢.

(٧) عنترة بن شداد: ديوانه/ م. س/ ٢١٨ – ٢٢٢.

(٨) الأعشى: ديوانه/ تحقيق: كامل سليمان/ دار الكتاب اللبناني/ ط١/ ١١٥، ١١٦.

(٩) لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام/ دار المشرق/ بيروت/ ط٣/ ١٧٤، ١٧٥.

(١٠) زكي المحاسني: شعر الحرب في العصرين الأموي والعباسي/ دار المعارف/ ١٠٣.

(١١) السابق/ ١٠٤.

(١٢) الهاشميات/ طبعة ليدن/ ١٩٠٤/ ٧٠.

(١٣) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح/ ت: رفيق الصبان/ الهيئة المصرية للكتاب/ مكتبة الأسرة/ ١٩٩٧/ ٥٤.

(١٤) إحسان عباس: شعر الخوارج/ بيروت/ ١٩٢٣/ ٤٤، ٤٥.

(١٥) الأصفهاني: الأغاني/ طبعة دار الكتب المصرية/ ج٨/ ١٨٠، ١٨١.

(١٦) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء/ تحقيق: محمود محمد شاكر/ دار المعارف/ مصر/ ١٩٥٢/ ج٢/ ٧٩٣.

(١٧) مناسبة القصيدة هي أن سيف الدولة سار إلى ثغر (الحدث) في بلاد الروم لاسترداده من (الدمستق) قائد جيش الروم، وقامت بين الروم والمسلمين موقعة عظيمة، انتصر فيها سيف الدولة، وهرب الدمستق، وأسر سيف الدولة صهر الدمستق، وابن بنته، ثم بنى سيف الدولة الحدث، وعند اكتمال البناء نصب حفلا، أنشد فيه المتنبي هذه القصيدة.

(١٨) المتنبي: ديوانه/ شرح: عبد الرحمن البرقوقي/ دار الكاتب العربي/ بيروت/ ١٩٨٠/ ط١/ ج٤/ ٩٤ – ١٠٥.

(١٩) السابق/ ج٢/ ٢٠٥ – ٢٠٩.

(٢٠) مناسبة القصيدة هي أن والي البصرة استأمن يحيى بن محمد قائد الزنوج لأهل البصرة، ثم نادى منادي إبراهيم: من أراد الآمان فليحضر دار إبراهيم، فحضر أهل البصرة قاطبة، ثم أمر يحيى بن محمد الزنوج فأحاطوا بهم، وأغلقوا الأبواب وقتلوهم.

(٢١) ابن الرومي: ديوانه/ شرح: أحمد حسن بسج/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط١/ ١٩٩٤/ ج٣/ ٣٣٩، ٣٤٠.

(٢٢) النويري: نهاية الأرب في فنون العرب/ ط دار الكتب المصرية/ ١٩٢٦/ ج٦/ ١٩٧.

(٢٣) البحتري: ديوانه/ تحقيق: حسن كامل الصيرفي/ دار المعارف/ مصر/ ط٢.

(٢٤) شعر الحرب: م. س/ ٢٢٥.

الفصل الثالث

دراما الحب

(درجة الحوارية وأسلوب القص)

في شعر جميل وعمر بن أبي ربيعة

الحب يقتضي بالضرورة لقاء بين حبيبين، واللقاء يتخلله حوار، والحوار يخلق التفاعل الحسي والشعوري بينهما، ويكشف عن الصراع الكامن في نفسيهما بين الرغبة والرفض، والإقدام والخوف من القادم، وتتحرك المشاعر بين الهبوط والصعود لتصل إلى الذروة التي تمحو الفواصل بينهما، وتخلق بُعدًا حركيًا، تتجلى فيه الحركة الدرامية الحسية في صورة عالية. فهذه العلاقة تحفل بمكونات درامية أهمها:-

المكون الدرامي الحوار: وهو مكون له تأثيره وفاعليته في الحدث، والكشف عن تجليات الصراع.

القصة الشعرية: التي تشتمل على أكثر من مكون درامي مثل المكان والزمان، والحدث والصراع والحركة، والبداية والمفاجأة والعقدة والنهاية...

وقد ظهر هذا النموذج بمكونيه الدراميين لدى شاعرين ظهرا في عصر واحد، واختلفا في التعبير عن هذه العلاقة وتجسيدها، فأطلق على أحدهما شاعر الغزل الحسي الشاعر عمر بن أبى ربيعة، والآخر شاعر الغزل العذري الشاعر جميل بن معمر.

الحوار عند عمر بن أبى ربيعة

ظهر في شعر عمر بن أبى ربيعة جنوحه إلى الجانب القصصي، ومحاولته نسج قصة شعرية غير متكاملة، إلا القليل من شعره – وقد أطلق العقاد على هذا اللون (السرد المنظوم)[1] وقد سبقه في هذا المجال الشاعر الجاهلي امرؤ القيس، فكان يجنح في بعض الأحيان إلى الجانب القصصي، ويبني قصة شعرية يتخللها بعض المكونات الدرامية، وأهمها المكون الدرامي الحوار، وظهر ذلك مثلا في تصويره لمشهد فتاة الخدر. ولكن عمر بن أبي ربيعة تميز في تخصيص شعره لهذا الغرض وكذلك استخدام الحوار بصورة عالية لم يسبق

إليها، فلم يصل شاعر سبق عمر بن أبي ربيعة أو تلاه في هذا اللون إلى ما وصل إليه عمر في الإكثار من استخدام لغة الحوار ويدلنا الإحصاء على ذلك.

فنجد - من خلال ديوانه الشعري - أنه كتب أربعمائة وعشرين مقطوعة شعرية، بلغت ثلاثة آلاف وتسعمائة وثلاثين بيتا، نسبة الحوار فيها أكثر من ٩٠%، فقليل ما نجد مقطوعة شعرية خلت من استخدام الحوار على اختلاف أنواعه، وقد وظف الشاعر الحوار بصورة مباشرة وواضحة مستخدما في ذلك الأفعال التي تدل على الكلام أو الخطاب، وتنوعت هذه الأفعال وتحددت في ثلاثة أفعال تدل على الحوار عنده، الفعل الأول (قلت) الدال على ضمير المتكلم، وهو العنصر الأول في الحوار أو المتحاور (أ)، ومن حقوله التي تدل على هذا المعنى التي استخدمها الشاعر (قولي ... وأجبتها) والفعل الثاني (قالت) الذي يدل على الذات الغائبة المتكلمة، وهي تمثل العنصر الثاني في الحوار الذي يقوم بدور الرد على العنصر الأول، أو يرد العنصر الأول عليها فهي تمثل المتحاور (ب)، ومن حقوله أيضًا (أجابت، وأشارت، وسألت، ومقالها) والفعل الثالث (قلن) وهو يدل على جمع الغائبات المتحدثات وهن يمثلن العنصر الثالث في العملية الحوارية، وعادة ما يكن مساعدات للعنصر الثاني من خلال الحوار معه للوصول إلى العنصر الأول، فهن يمثلن المتحاور (ج). إضافة إلى ضمير المخاطب الذي استخدمه الشاعر في العملية الحوارية، وعادة ما كان يخفي الشاعر هذا الضمير وراء أسماء المخاطبات (نعم – هند – أسماء – عائشة..).

وإذا تتبعنا بالإحصاء عدد ورود هذه الأفعال في قصائد الديوان فسنجدها وردت بنسبة عالية، فعلى مستوى الحروف السبعة الأولى مثلاً فسنجد...

القافية أو حرف الروي	عدد الأبيات	مطلع القصيدة	قلت	قالت	قلن	صوت خارجي
الهمزة والألف	٦٩	حدث حديث فتاة حي مرة ولقد	١	٥	١	
		دخلت الحي يخشى أهله	١	١		
الباء	٥٠٣	لبس الظلام إليك مكتتما	١	٢		
		ذكر القلب ذكرة أم زبد	١	–		
		طال ليلى وعناني الطرب	١	١		
		أني تذكر زينب القلب	–	١		قال / ١
		يقولون: إني لست أصدقك الهوى				
		ذكر القلب ذكرة	١	–		يقولون/١
		ما بال قلبك عاده أطرابه	١	١		
		أصبح القلب قد صحا وأثابا	١	١		
		ماعلى الرسم	١	١		
		وآخر عهدي بالرباب مقالها	١	٢/مقالها		
		خطرت لذات الخال ذكرى	١	٢		قال الأخرى/٢
		شاق قلبي تذكر الأحباب	١	٢/أجابت		
		حي المنازل قد تركن خرابا	١	١		
		إني وأول ماكلفت بحبها	١	–	١	
		ياخليلي قربا لي ركابي	جوابي			قالا / ١

		إن الحبيب ألم بالركب	أجبتها	١		
		أراك يا هند في مباعدتي	١	١		
		لقد أرسلت نعم إلينا أن أتنبا	١	١		
		قالت ثريا لأتراب لها قطف	–	١		قالت /١
		قال لي صاحبي ليعلم مابي	٢	١		قال /
		راع الفؤاد تذكر الأحباب	١	١		قالوا/ ٢
		أعبدة ماينسى مودتك	١	١		
		وماظبية من ظباء الاراك		٣	١	
		قد نبا بالقلب منها		٢/قولا		
		طرب الفؤاد وهل له من مطرب		١+ المخبري		
التاء	٥٠	عجبا ماعجبت مما لو أبصرت	–	٢		
		ولقد قالت لأتراب لها		١		
		برز البدر في جوارتها تهادي	١			
الثاء	٤	بالله ياظبي بني الحارث	–	–		
الجيم	٤٠	نأت بصدوف عنك			٢	
		أو مت بعينيها من الهودج		١		
		ياربة البغلة الشهباء	١	١		
		بالله ياظبي بني الحارث		٢		قالوا /١

الحاء	٤٨	ألاهل هاجك الأظعان		١	١	قيل /١
		بكر العازلات فيها صراحا	٣	٢/تقول		
الدال	٢٥٧	تشط غدا دار جيراننا	٣	٢/تقول		
		أرسلت تعتب الرباب	١	١		
		طال ليلي فما أحسن رقادي	١/قولى	١		
		لقد أرسلت في السر ليلى تلومني	٢	١/تقول		
		أبلغ سليمة بأن البين	١/قل	١		
		ليت هندًا أنجزتنا ما تعد	٢	٦	١	
		أرقت ولم أملك نهدا الهوى ردا	١	١		
		نام الخلي وبت غير موسد		٢		
		إن الخليط مودعوك غدا	٤	٢		

وتستمر النسبة في التزايد لتصل إلى النتائج التالية:

الفعل (قالت) ← ورد مئة وخمسين مرة في الديوان

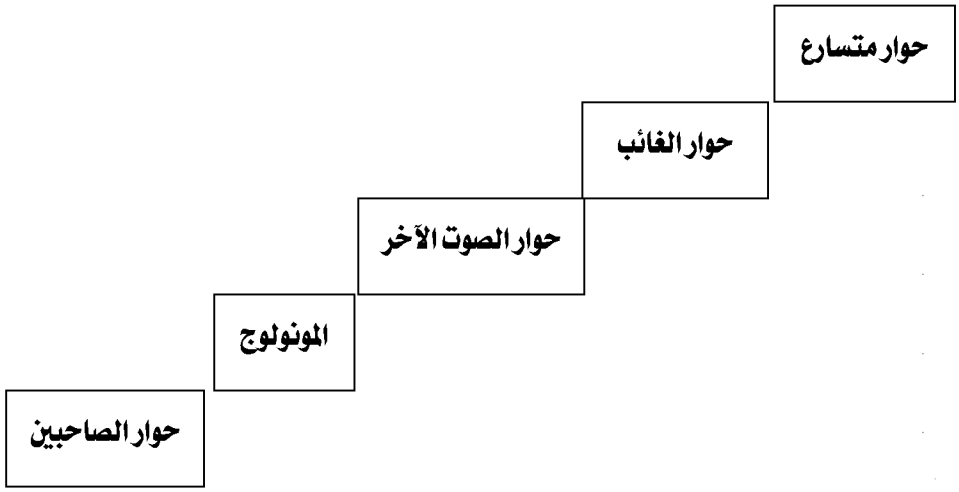
الفعل (قلت) ← ورد مئة وثلاث مرات في الديوان

الفعل (قلن) ← ورد خمسا وثلاثين مرة في الديوان

وهذه النتائج تدل على أن الشاعر عمر بن أبي ربيعة قد استخدم أسلوب الحوار بنسبة عالية في ديوانه، ولقد تنوعت أشكال الحوار عند الشاعر واختلفت، فقسمناها قسمين: قسم يتعلق بالمضمون الذي يدل الحوار عليه، وينقسم هذا القسم إلى ثلاثة حوارات صنفتها إلى:

حوار التوافق	حوار التجني	الحوار العشقي

وقسم آخر يتعلق بالشكل، ووصف لغة الحوار، يضم خمسة حوارات:



أولاً :حوار التوافق:

هو الذي يتفق فيه المتحاوران (الذات والآخر) في الفعل والرغبة، وتكون لغة الحوار متساوية بين الطرفين. واخترت ثلاثة نماذج شعرية للتطبيق:

النموذج الأول:[٢]

تَقولَ وَقَد جَدَّ مــن بَيْنِهَــا ... غدَاةَ غَــد عَاجِــلٌ مُوْفِــد
أَلَسْــت مَشْيعَنَّــا لِيلَــةً ... نُقْضِّــي اللُّبانَــة أَو نَعَهــد
فَقُلْت: بَلَــى، قُــل عِنْــدِي ... لَكم كلالُ الْمطَي إِذَا تُجْهــد
فَعُوْدِي إِلَيهَا فَقولِــي لَهَــا ... مَسَــاءَ غــد لَكُــم موَعــدُ
وَآيــــةُ ذَلِــك أَن تَسْمعَــي ... إِذَا جِئْتُكــم نَاشِــدا ينْشــد
فَرُحْنَا سرَاعا وَرَاح الَهوَى ... إِلَيهَــا دليــلا بِنَــا يَقصــد
فَقَامَت فَقُلْت: بَدَت صــورَةٌ ... من الْشّمْس شَيَّعَهَا الأسَعد
فَجَاءَت تِهادِي عَلَى رَقَبَــة ... من الْخوَف أَحْشَاؤُهَا ترعد
وَكَفَت سوَابْق مــن عَبْــرَة ... عَلَى الْخد جال بِهَا الْأَثْمــد
تَقولَ وَتُظْهــر وَجــدا بِنَــا ... وَوَجدْي، وَإِن أَظْهَرَت أَوْجد
لَمِمَّــــا شَقَائِــي تَعَلّقْتُكــم ... وَقَد كان لِي عَنْكــم مُقْعَــد

من الواضح أن الدعوة جاءت من الآخر (المرأة) فهي تسأله أن يقضي معها ليلة، وقد استخدم الشاعر في حواره السؤال المنفي ليصل إلى النتيجة المرجوة السريعة التي لم تأخذ مساحة زمنية، وهذا يدل على مدى توافق الطرفين في الرغبة لدرجة ألغيت معها مساحات التفكير في العرض، وكأن الصوت الأول كان ينتظر نداء الآخر.

وقد استخدم الشاعر في حواره ثلاثة ضمائر، ضمير الغائبة (تقول)، وضمير المتكلم (قلت)، وضمير المخاطب (قولي)، ومن الواضح أن الحوار كان مجرد أداة تمهيدية للحدث، فجاء بعد الحوار اللقاء بينهما وقد خلا هذا الحوار من الصراع فكلا الطرفين متفق على اللقاء، وكلاهما لا يخاف القادم، وإنما يعيشان اللحظة ويتمتعان بها.

النموذج الثاني:[٣]

فَقَالُوا لَعَمرَي قَد عَهِدْنَا حقْبَة ... وَأَنْت امْرؤٌ من دُوْن مَا جِئْت تَخْطُر

وَقَالَت لاتْرَاب لَهَا، حيْن عَرجوَا ... على قَليلا: إن ذَا بي يَسْخَر

وَقَالَت: أَخَاف الْغَدر منه، وَإِنّني ... لأَعْلَمُ أيضًا أَنه لَيْس يَشْكُر

فَقُلْت لَهَا: يَاهم نَفْسي وَمُنْيَتي ... أَلا لا وَبيت اللّه، إِنّي مُهبر

مُصَاب عَميْدُ الْقَلْب، أَعْلم أَنّني ... إِذَا أَنَا لَم أَلْقَاكم، سَوْف أدْمر

وَشُكْري أَن لا أَبْتَغي بك خُلةً ... وَكَيْف، وقَد عذّبت قَلْبي أَغدُر؟

وَإِنّي هدَاك اللّه، صَرْمي سَفَاهَة ... وَفِيْم، بلا ذَنْب أَتَيْته، أَهْجر

وَقَد حَال دُوْن الْكُفْر وَالغدُر أَنّني ... أُعَالج نَفْسا، هَل تضيق وَتَصْبر؟

فَقَالَت: فَإِنّا قد بَذَلْنَا لَك الَهوَى ... فَبالطائر الْميْمون تُلْقَى وَتُحبر

فَقُلْت لَهَا: إن كُنْت أَهل مَوَدّة ... فَميعَاد مَا بَيْني وَبَيْنَك عزْوَر

فَقَالْت: فَإِنّا قد فَعَلْنَا، وَقَد بَدَا ... لَنَا، عَندَمَا قَالَت، بَنَان وَمَحْجَر

فرنّح قَلْبي فَهو يَزعم أَنّه ... سَيهْلكُ قَبْل الْوَعد أَو سَوْف يفتر

إن الرغبة في هذه المرة تأتي أولا من (الصوت الأول) فالشاعر يخاطب الركب، ويطلب ود من فيه، والآخر يخاف الغدر إلا أنه يحتضن الرغبة في الفعل أيضا، فبعد أن تستقطبه كلمات الهوى والحب من الأول، ويطلب منه تحديد موعد للقاء يلين الآخر ويكشف عن مكنون عواطفه ناحية الصوت الأول.

ولغة الحوار في هذه المرة عالية بالرغم من تقريريتها الشديدة واعتمادها على ضميري الغائبة والمتكلم (قالت – قلت)، والسبب في علو الحوار هنا الصراع الذي يغلف الشخصيتين المتحاورتين فهو يتقابل حبه مع الرحيل، وهي يتقابل حبها مع الخوف من الغدر.

النموذج الثالث:[٤]

فَلَمّا مَضَت من أَوْل اللّيل هَجْعَةٌ ... وَأَيْقَنْتُ مَن حسِّ الْعيونَ غُفْوَلا
دَخَلْتُ عَلَى خوَف، فَأَرَقْت كاعِبَا ... هَضِيْمَ الْحَشَا، رَيّا الْعِظَام، كَسُوْلا
فَهَبّت تُطيْع الْصّوْت نَشْوَى مِن ... الْكَرَى كَمُغْتَبق الْرّاح الْمُدَام شُمُوْلا
فَعَضّت عَلَى الْإبْهَام منْهَا مخافَةً ... عَلَيَّ، وَقَالَت، قَد عَجِلت دُخُوَلا
فَهلا إذَا اسْتَيْقَنْت أَنّك دَاخلٌ ... دَسَسْتَ إلَيْنَا في الْخلاء رَسُوْلا
فَنُقْصِر عَنا عَيْنَ مَن هُو كَاشَحٌ ... وَتَأْتي، وَلا نَخْشَى عَلَيْك دَلِيلا
فَقُلْت: دَعانّي حُبّكُم، فَأَجَبْتُه ... إلَيْك، فَقَالَت: بَل خُلقَت عَجُوَلا
فَلَمّا أَفَضْنَا في الّهوَى نَستَبثُه ... وَعَاد لَنَا صَعْب الْحَدِيْث ذَلُوَلا
شَكَوْت إلَيْهَا الْحُب أُعْلن بَعْضَه ... وَأَخْفَيْتُ منْه في الّفؤَاد غَلِيْلا
فَقُلْت: صلي مَن قَد أَسَرّت فؤَاده ... وَعَاد لَه فَيْك الْنّصوَح عَذُوْلا
فَصَدّت، وَقَالْت: مَا تَزَال مَتَيمَا ... "بِنَجْد" وَإن كُنْتَ الصّحّيحَ قَتِيْلا

ظهر التوافق في هذه المقطوعة بين الطرفين المتحاورين على وجهين: وجه يظهر فيه التوافق بصورة عالية، وآخر يظهر فيه بصورة منخفضة.

أما عن الوجه الأول فهو ما يتعلق بالفعل الحسي، فهو يتجاوز العبور ليصل إليها، وهي تكشف خوفها عليه من الكاشحين، وعن رغبتها في تأمين لقائهما بإرسال رسول يؤمنهما.

أما الوجه الآخر فيتعلق بالتعبير عن مشاعر المتحاورين، ومن الواضح أن مشاعرهما ليست متكافئة، مما جعل (الذات) تشكو بعض الحب وتخفي بعضه، ومما جعل (المحبوبة) تصده عن الكلام في الحب. وقد استخدم الشاعر في الحوار ضميري الغائبة والمتكلم، وحرص على وصف حال المتحاور أثناء الحديث أو قبله لإبراز المشاعر الداخلية للذات المتحاورة، مثل (عضت على الإبهام) تنقل مشاعر الخوف، (شكوت.. قفلت) تنقل مشاعر القلق والخوف من النتيجة، (صدت .... وقالت) تنقل مشاعر الرفض والبعد.

ثانيًا: حوار التجني:

وهو حوار يظهر فيه أحد الصوتين المتحاورين مجنيًا عليه في الحب، والآخر جانيًا. واخترنا نموذجين للتطبيق:

النموذج الأول:[٥]

عَجَبا مَا عَجِبْت ممّا لَو ابْصَرت ... خَليْلِي ما دُوْنه لْعَجِبَتا

لمَقَال الصَّفِى فِيم التّجَنّي ... ولمَا قد جَفَوْتَني، وهَجَرْتا

فِي بُكَاء، فَقُلْت مَاذَا الذي ... أَبْكَاك؟ قالْت فَتَاتُهَا: ما فَعَلْتا

ولَوَت رَأْسهَا ضرَارا وَقالْت ... إذ رَأَتْني: اخْتَرْتَ ذَلك أَنْتَا

حيْن آثَرْتَ بِالْمودَة غَيْري ... وَتَنَاسَيْتَ وَصلَنَا، وَمَلَلْتَا

قُلْتَ لي قَول مَازَحٍ تَسْتَبِيْني ... بِلسَان مُقَوَّل، إذ حَلَفْتَا

عَاشرِّي فَاخْبُري، فَمن سُوَء جَدّي ... وَشَقَائي عوشرْتَ ثُم خُبرتا

فَوْجدْنَاك، إذ خَبرنَا، مَلُوْلا ... طَرِفًا لَم تَكن كَمَا كُنْت قُلْتَا

وَتَجَلّــدْت لِي لِتَصــرَم حبْلــي ... بَعد مَا كُنْت رَثهُ قَــد وَصلْتَــا
فَاذْكُر الْعَهْد بِالْمُحَصّــب وَالــودَّ ... الّذِي كان بَيْنَنَــا، ثُــم خُنْتَــا
وَلَعَمْرِى مَاذَا بِــأَوّل مَــا عاهْــد ... تَنِي يَا ابْن عَــم ثُــم غدرتَــا
فحرَامٌ عَلَيْك أَن لا تَنَالَ، الدهــرَ ... منّى غَيْر الّــذِي كُنْــت نِلْتَــا
قُلْت: مَهْلا عَفْــوَا جَمِيْــلا فَقَالَت ... لا وَعَيْشِى، وَلو رَأَيْتُــك متَــا
وَأَجازت بِهَــا الْبِغَــالُ تَهَــادَى ... نَحْو خَبْت، حَتّى إِذَا جُزْن خَبْتا
سَكَنَتْ مُشْرِف الْذُّرَى، ثُم قَالَــت ... لا تَزُرْنا، وَلا نــزَوْرُك سَبْتَــا

في هذا اللون من الحوار تظهر لغة الخطاب، وتتنــوع اللغــة الخطابيــة بــين الإنشائية والتقريرية، ويظهر الإنشاء من خلال استخدام السؤال الــذي يكــون بداية للانفجار التقريري الذي يظهره الصوت الآخر. وفي هذه المقطوعة يظهر لنا الصوت الآخر (المحبوبة) مجنيا عليه في الحب، ويشعر بالحزن والأسى لما قدمه من تضحيات وحب للصوت الأول الذي لم يحافظ على هــذا الحــب، بــل خانه، وتاء الخطاب (فعلتا – مللت)، والضمير المخاطب المنفصل (أنت) أداتان قصد بهما توضيح المخاطب وإثبات فعل التجني له.

ولعل التنوع في أدوات الخطاب عند الآخر وجنوحه لطريقــة الــسؤال مــرة، وللتقرير أخرى، وإدخال الحركة الحسية الملازمة للحوار ثالثة، تبرز الــصراع الذي يجتاح الآخر، فهو صراع داخلي بين الحب الذي كان منه، والخيانة التــي كانت من الأول، ولذا فكان الحوار عاليا من الآخر (المجني عليه))، أما الصوت الأول فكان الحوار هادئا ينم عن ذات معتذرة تحاول أن تصل حبل الــود مــن جديد، ولكن هيهات، فالآخر قطع كل آمال الانتظار والعودة (لاتزرنا ولا نزرك).

النموذج الثاني:[٦]

يا ربةَ البغلةِ الشهباء[٧] هل لكـــمُ ... أن ترحمي عمرًا لا ترهقي حرجـــا
قالت: بدائكَ متْ أو عش تعالجُـــه ... فما نرى لك، فيما عنـــدنا، فرَجـــا
قد كنت حملتنـــي غيظـــا أعالجُه ... فأن تُقدني، فقد عنّيتنـــي حججـــا
حتى لو أسطيعُ ، مما قد فعلتَ بنا ... أكلتُ لحمَك من غيظي، وما نضجَا
فقلت : لا والذي حجَّ الحجيـــجُ له ... ما محَّ حبك من قلبـــي ولا نهجـــا
وما رأى القلبُ من شيء يُسر به ... مذ بانَ منزلُكـــم منـــا، ولا ثلجـــا
كالشمس صورتُها غراءُ واضحةٌ ... تُغشى إذا برزت من حسنها السُّرُجَا
ضنتْ بنائلِها عنا، فقـــد تركـــتْ ... من غير ذنبٍ، أبا الخطابَ مختلجـــا

في هذه المقطوعة يظهر الطرفان جانيين ومجنيا عليهمـــا، فهـــو يـــسترحمها ويطلب ودها، وهي تصده، وتتمنى أن تأكل لحمه من الغيظ لما فعل بها، فهـــي تعتقد أنه جنى عليها بهذا الحب المزعوم وهو يقسم لها أنه يحبها حبا جمـــا، وهي تضن عليه بحبها ومودتها. واتسمت لغة الحوار بالضدية، فالصوت الأول المسترحم الطالب ودها تتميز لغته بالقسوة والجفاء، واللغة الحوارية الـــضدية تخلق جوا من الصراع الذي يبرز مدى التقابل بـــين المتحـــاورين واخـــتلاف مشاعرهما وتناقضهما.

ثالثًا: الحوار العشقي:

لم يكن عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الحسي فقط، ولم تكن جميع حواراتـــه دالة على اللذة الحسية، وإنما كانت هناك بعض الحوارات التي تدل على العشق الصادق، واصطدام الرغبة بالحب، وعلق الحبيب بمن يحب، وامتـــزاج هـــواه بدمه، وظهر هذا اللون في النص التالي:[٨]

ألا قلْ لهنـــدٍ: إحرَجـــي وتأثَّمـــي ... ولا تقتلينـــي لا يَحـــلُّ لكـــم دمـــي
وحُلِي حبالَ السحـــرِ عـــن قلـــبِ ... عاشقٍ حزينٍ ولا تستحقبي قتلَ مسلم
فأنتِ وبيتِ اللـــهِ همـــي ومُنيتي ... وكِبر منَانـــا مـــن فصيـــحٍ وأعجـــم
فو اللهِ مـــا أحببـــتُ حبَّـــك أيِّما ... ولا ذاتَ بعـــلٍ يـــا هنيـــدةُ فاعلمـــي
فصدتْ وقالت : كاذبٌ وتجهَّمـــت ... فنفسي فـــداءُ المُعـــرِض المتجِّهـــم
فصدتْ وقالت: مـــا تزالُ متيمـــا ... صبوبـــا بنجـــدٍ ذا هـــوى متقســـم
ولمـــا التقينـــا بالثنيـــةِ أومَضَتْ ... مخافـــةَ عيـــنِ الكاشـــحِ المتتمـــم
أشارتْ بطرفِ العينِ خشيةَ أهلِها ... إشـــارةَ محـــزونٍ ولـــم تتكلـــم
فأيقنتُ أن الطرفَ قد قالَ مرحبًا ... وأهـــلا وسهـــلا بالحبيـــب المتيـــم
فأبرزتُ طرفـــي نحوَها بتحيـــةٍ ... وقلت لها قولَ امـــرئٍ غيـــر مفحـــم
وإني لأذري كلما هـــاجَ ذكرُكـــم ... دموعـــا أغصـــت لهجتـــي بتكلـــم
وأنقادُ طوعًا للـــذي أنتِ أهلُـــه ... علـــى غلظـــةٍ منكـــم لنـــا وتجهـــم
أُلامُ على حبـــي كأنـــي سننتُـــه ... وقد سنَّ هذا الحب من قبـــل جرهـــم
وقالت أطعتَ الكاشحين ومن يطع ... مقالـــةَ واشٍ كـــاذب القـــول ينـــدم
وصَرَمْتَ حبلَ الودِ من ودكَ الذي ... حباكَ بمحـــضِ الـــود قبـــل التفهـــم
فقلت اسمعي يا هندُ ثـــم تفهمـــي ... مقالـــةَ محـــزونٍ يحبـــك معـــرم
لقد مات سري واستقامت مودتي ... ولم ينشرحْ بالقول يا حبتـــي فمـــي
فإن تقتلي في غير ذنب أقلْ لكـــم ... مقالـــــةَ مظلـــومٍ مشـــوق متيـــم
هنيئا لكم قتلي وصفـــوَ مودتـــي ... فقد سيطَ من لحمي هواكِ ومن دمي

يظهر من المقطوعة أن الحوار يغلفه العتاب بين الحبيبين، والتأرجح بين الصدق في القول وتكذيبه، فهو يقسم بحبه لها، وهي تكذبه ويكرر عليها عشقه، فتصد لحبها له وغيرتها عليه، ورغبتها في أن تكون هي الوحيدة التي تشغل قلبه لا يشاركها فيه أحد، وبرغم صدها له فإنها تشتاق إليه وترحب بقدومه، وتحرص

حرصًا شديدًا على حبه، وتود أن يكون العشق بينهما صافيا لا تشوبه شائبة ولا يغيره قول، ولا يفسده تدخل الآخرين، وهو يرد عليها بتأكيد صدق عشقه لها، ويقدم لها جسده لكي تقتله إذا كان قد أفضى بسر حبهما لأحد، فما عرف هواهما إلا لحمه ودمه.

رابعًا: الحوار المتسارع:

وهو الحوار الفكه الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إيقاع سريع كأنه خبطات سيوف متبارزة[٩] وهذا الحوار يقوم على التكثيف وتجسيد الحدث في صورة موجزة، وقد وظف هذا اللون الحواري في شعر عمر بن أبي ربيعة، ويدلنا النص الشعري التالي على ذلك:[١٠]

قلتُ: من أنت؟ فقالتْ : أنا مَنْ ... شفهُ الوجدُ، وأبلاه الكَمَد
نحنُ أهلُ الخَيْفِ من أهلِ منى ... ما لمقتولٍ، قتلنَاهُ قَوَد
قلتُ: أهلا أنتم بغيتُنا ... فَتُسمَّينَ؟ فقالتْ: أنا هند
إنما خُبِّل قلبي فاحتوى ... صعدةً، في سابري، تَطّرِد
إنما أهلكِ جيرانٌ لنا ... إنما نحن وهم شيءٌ أحد
حدثوني أنها لي نَفَثَت ... عُقدا، يا حبذا تلك العقد
كلما قلتُ : متى ميعادُنا؟ ... ضحكت هندُ وقالت: "بعد غَدْ"

ويجسد الشاعر هذا الحوار معتمدا على الربط بين الجملة الإنشائية والجملة التقريرية أو على لغة السؤال والجواب، والسؤال والجواب لا يتعديان الجملة الاسمية البسيطة المكونة من مبتدأ وخبر، وهذا التكثيف يحمل لنا حدثا كاملا، فمن خلال الحوار المتسارع يلتقي الهو بالهي، ويتعرفان، ويعرف اسمها، ويكشف لها عن مشاعره، ويطلب منها موعدا، فتحدد له موعدا للقاء آخر، كل هذا يحدث في دفقة شعرية لم تتجاوز سبعة أبيات، ومن خلال لغة حوارية تقوم على السرعة في التوجيه والسرعة في الرد، والتكثيف في كليهما.

وفي نموذج آخر لم يزد عن ثلاثة أبيات يظهر هذا الحوار، وفي نفس السياق الدلالي السابق الذي يحمل مشهد التعارف، وصفة اللقاء الأول لكن اللقاء في هذه المرة يعتمد على معرفة سابقة، وتعدد المتحاورين.

يقول عمر بن أبي ربيعة:[١١]

بينما يذكرنني أبصرننـــي ... دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ ... قالت الوسطى: نعم، هذا عمر
قالت الصغرى : وقد تيمتها ... قد عرفناه وهل يخفى القمـر

خامسًا: حوار الغائب:

وفيه يغلب على الشاعر التحدث بضمير الغائب، ويظهر هذا اللون في النموذج التالي:

فَلَمّا الْتَقَيْنَا، وَاطْمأَنْت بِنَـا النّـوَى ... وَغَيّب عَنّا مَن نَخاف وَنَشفق[١٢]
أَخَـذَت بِكَفّـي كَفّهَـا، فوَضَعْتُهَـا ... عَلَى كَبِد، من خَشْيَة الْبَيْن تَخفق
فَقَالَت لاترَاب لَهَـا، حيْـن أَيْقَنْـت ... بِمَا قَد أُلاقِي : إِن ذَا لَيْس يَصدُق
فَقُلْن: أَتَبْكِـي عَيْنُ مَن لَيْس مُوَجعا ... كَئيبَا، وَمَن هُو سَاهِرُ اللّيْل يَأْرَق؟
فَقَالَت: أَرَى هَـذَا اشْتِيـاق وَإِنّمَـا ... دَعَا دَمع ذِي الْقَلْب الْخَلِي الْتّشَوّق
فَقُلْن: شَهِدْنَا أَن ذَا لَيْـس كاذبـا ... وَلَكِنّـه فِيْمَـا يَقـوَل مُصَـدق
فَقُمن لِكَـي يُخْلِيْنَنَـا، فَتَرَقرَقَـت ... مُدَامِـع عَيْنَيْهَـا، فَظَلّـت تَدُفـق
فَقَالَـت: أَما تَرْحَمْنَني، لا تَدَعنّني ... لَدَيْه، وَهُو فِيمَا عَلمْتُـن أَخـرَق
فقلن: اسكتي عنا، فغير مطاعـةٍ ... لهوَ بكِ منا، فاعلمي ذاك أرفـق
فقالت: فلا تبرحن ذا السترَ إننـي ... أخافُ، ورب الناس، منه، وأفرق

من خلال هذا الحوار يظهر لنا لون آخر من اللقاءات، وهو لقاء الفتيات وحديثهن عن الآخر، ويظهر من خلال الحوار خبرة الشاعر بمثل هذه اللقاءات

التي تقوم على الترغيب في الحب، وخوف المحب الدائم من قرار اللقاء، ورغبته في سماع النصيحة من الأصدقاء والمقربين، ومحاولة البدء بإبراز السيئ من الطباع في شخصية الحبيب لاستقطاب الحسن على لسان الأخريات، ونلاحظ أن لغة الحوار كانت لغة تقريرية تعتمد على ضمير الغائب المفرد الذي يمثله (الهي)، وضمير الغائب الجمع الذي يمثله (الأتراب)، وقد ورد الضمير الأول أربع مرات، والثاني ثلاث مرات، وهذا يدل على التساوي في لغة الحوار بين المتحاورين، وقيام الحوار على الصوت والصوت الآخر.

سادسًا: حوار الصوت الآخر:

يعتمد هذا الحوار على صوت واحد يتمثل في الآخر، والآخر يمثل المحبوبة التي توجه حديثها للصوت الأول وهو الشاعر، وكثيرا ما يكون طابع هذا الحوار يحمل لغة العتاب واللوم على الحبيب الغائب، وقد تصل هذه اللغة إلى الكراهية التي تخفي خلفها حبا كبيرا ويتضح هذا اللون الحواري في المقطع الشعري التالي:(١٣)

أرسلتْ أسماءُ : إنَّا ... قد تبدَّلنا سواكَا
بدلا فاستغنِ عنا ... بدلا يُغني غناكا
لن ترى أسماءَ، حتى ... تبلغَ النجمَ يداكا
فاجتنبني، وأطيعن ... ناصحَ الجيب نهاكا
إن في الدَّارِ رجالا ... كلهم يَهوى ردَاكا
لا تملني واجتنبني ... أنت ما أسديتَ ذاكا

ومن الواضح أن الحوار يدور على لسان الآخر (أسماء) ويتصف بالخطابية الموجهة، والأمر الذي يبدو في ظاهره دالا على الرفض التام للشاعر، وفي باطنه يدل على العتاب المحرك الفعال لمشاعر الحب المنطلقة بين المحبين.

سابعًا: حوار الصوت الداخلي (المونولوج)

إن حوار الصوت الداخلي، أو نداء الذات للذات تظهر فيه لغة العتاب دائما، فهو يكشف عن حقيقة المشاعر الداخلية تجاه الآخر، سواء أظهر هذا الآخر في صورة ذات حقيقية أم في أي شيء يتعلق بهذه الذات، مثل نداء المنازل في المقطوعة التالية:(١٤)

أأنكرتَ من بعدِ عرفانكا	منازلَ كانت لجيرانكا
منازلَ بيضاءَ كانت تكونُ	بسرٍّ هواك وإعلانكا
تريدُ رضاكَ، إذا ما خَلَون	طلاب هواك وعصيانكا
وإن شئت عاطتكَ، أو دَاعَبَت	لعوب على كل أحيانكا
تريك أحايين عُرضية	وحينا ترى دون إمهانكا
إذا ما تضاغنتَ، ألفيتَها	صناعا، بتسليل أضغانكا
وكنا، وكانت، وكان الزمانُ	فأحسنِ بها، وبأزمانكا
ليالي أنت لها موطنٌ	وإذ هي أفضلُ أوطانكا
وإذ هي شأنك تعني به	وإذ غيرها ليس من شانكا
وإذ هي تربُكَ ترب الصفاء	وخدنك من دون أخدانكا
وإذ كل مرعى رعته السراةُ	وإن طاب ليس كسعدانكا

والملاحظ أن الحوار يعتمد على صوت واحد، ويختفي الصوت الآخر، فالآخر في دائرة الغياب أو اللاوجود التي يستحيل معها خلق لغة حوارية متوافقة، وهذا الصوت يناجي الأبعاد الداخلية والخارجية، فالداخلية تتمثل في ذاته التي لم تحفظ جميل الذكريات وعذب الهوى، والخارجية تتمثل في المنازل، وما تبقى من أطلال الذكرى.

ثامنًا: حوار الصاحبين:

وعلى عادة القدماء، ورغبة الشاعر أن ينوع في لغة الحوار حاور الشاعر الصاحبين، واختار كلمة (خليلي) المستخدمة عند كثير من الشعراء السابقين لتكون المركز الذي يبدأ منه حواره وينتهي عنده، ولقد تكررت هذه الأداة الحوارية في نص شعري له إحدى عشرة مرة في أحد عشر بيتا:(١٥)

خليلي عوجَا نبك شجوا على رسم ... عفا بين وادٍ للعشيرة فالحزمِ

خَلِيْلَيَّ مَا كانْت تُصَاد مَقَاتِلي ... وَلا غُرَّتَي، حَتّى وَقَعْت عَلَى نُعم

خَلِيْلَي حَتّى لُف حَبْلي بِخادْع ... مُوَفّى إِذَا يُرْمَى، صَيُودَ إِذَا يَرْمِي

خَلِيْلَي، إِن بَاعَدَت لانَت وَإِن أَلْن ... تُبَاعد فَمَا ترَجّى لْحَرْب وَلا سَلْم

خَلِيْلَي، إِن الْحب أَحسب قَاتلي ... فَقَاض عَلَى نَفْسي كَمَا قَد بَرَى عظْمَى

خَلِيْلَي، من يُكلف بِآخر كَالّذِي ... كلفَت بِه يَدُمل فؤَادًا عَلَى سَقم

خَلِيْلَي، بَعْض اللَوم لا تَرحّلا بِه ... رَفِيقكما، حَتّى تَقوَلا عَلَى عِلم

خَلِيْلَي مَا حَب كَحُبٍّ أَحَبه ... وَلا دَاء ذِي حَب كدَائي وَلا همي

خَلِيْلَي، قَد أَعْيَا الْعزَاء، فَخفّفَا ... وَلا تُبديَا لَوْمي، فَيُنَبيْكَما جِسْمي

خَلِيْلَي، منّا لا تَكونَا مَع الْعدَى ... وَمَا الْلّوْم بِالمُسَلَى فُؤَادي من الَغم

خَلِيْلَي، لَو يَرْقَى خَلِيْل مِن الّهوَى ... رَقِيْت بِمَا يُدْنِي النَوَار من الْعُصْم

القصة الشعرية عند عمر بن أبي ربيعة

ظهر هذا اللون في شعر عمر بن أبي ربيعة بمفهومه العام الذي يعني القصة المتكاملة العناصر التي لها بداية ونهاية وزمان ومكان وأشخاص وحوار وصراع وحركة وعقدة وحل.. وقد ظهرت هذه العناصر في النموذج الشعري التالي:[١٦]

وليلة ذي دوران جشمتني السرى ... وقد يجشم الهول المحب المغرر
فبت رقيبا للرفاق على شفا ... أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إليهم متى يستمكن النوم منهم ... ولي مجلس لولا اللبانة أوعر
وبت أناجي النفس: أين خباؤها ... وكيف لما آتى من الأمر مصدر
فدل عليها القلب ريا عرفتها ... لها وهوى النفس الذي كاد يظهر

- يبدأ بتحديد المكان (ذي دوران) ووصف الشخصية وحركتها التي تنقسم إلى حركتين حركة حية (حركة السير ليلا)، وحركة نفسية ناتجة عن الترقب والحذر.
- والشخصية يظهر عليها الخوف والقلق، وتنتظر الظلام الذي سيعطيها الأمان.
- القلق الذي ينتاب الشخصية أدى بالشاعر إلى استخدام تقنية درامية تساعد على تضخيم الحدث هي المناجاة النفسية التي تكمن في البحث عن مكان للأمان.
- ونلاحظ في هذه الأبيات الخمسة وجود ملمح الصراع الدرامي.
- وهو صراع داخلي بين الرغبة في الوصول للمحبوبة والخوف من أهلها.
- هذا الصراع سوف يجعله يتهيأ لاختيار الزمان والمكان اللذين يساعدانه على مباشرة الحدث.

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت ... مصابيح شبت في العشاء وأنؤر
وغاب قمير كنت أرجو غيوبه ... وروح رعيان ونوم سمر
ونفضت عني النوم أقبلت مشية ... الحباب وركني خشية القوم أزور
فحييت إذ فاجأتها فتولهت ... وكادت بمخضوض التحية تجهر
وقالت وعضت بالبنان فضحتني ... وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

-أصبحت الشخصية تتهيأ لمباشرة الحدث، فاختارت الزمان المناسب وهو الليل واختفاء القمر، ولحظة الصمت التي احتوت المكان، ولم يبق أمامه إلا التقدم.

-تبدأ الشخصية في الحركة التي ينتابها الحذر والخوف، لذلك فهي حركة المترقب التي تتصف بالبطء والتثاقل.

- ومع بداية ظهور الشخصية الثانية يظهر معها ملمح درامي جديد هو عنصر (المفاجأة).

-مع ظهور الشخصية (ب) ظهر معها الملمح الدرامي المؤثر في بناء القصة (الحوار)، والحوار يدل على حال الشخصية (ب) ويبين مدى ما تعيشه من صراع بين رغبتها في اللقاء بالشخصية (أ) وخوفها من الناس والفضيحة، والحدث الدرامي يتدرج في تصاعده.

- وتتغير لغة الحوار، وتتحول من حوار الترقب والخوف إلى حوار الطمأنينة والحب، فأصبحت الشخصية (ب) بعد أن كانت تتكلم وتعض بنانها تتكلم وقد لانت وأفرغ روعها.

أريتك إذ هنا عليك ألم تخف ... وقيت وحولي من عدوك حضر
فوالله ما أدري أتعجيل حاجة ... سرت بك أم قد نام من كنت تحذر
فقلت لها : بل قادني الشوق والهوى ... إليك وما عين من الناس تنظر
فقالت وقد لانت وأفرع روعها ... كلاك بحفظ ربك المتكبر
فأنت أبا الخطاب غير مدافع ... على أمير ما مكثت مؤمر

- ويختفي الصراع في هذه اللحظة ليفسح مكانا للحركة الدرامية الحسية التي تساعد على تنامي الحدث واقترابه من الذروة.

ويصل الحدث إلى الذروة وتتجلى العقدة التي تتمثل في الصباح القادم الذي معه تتكشف الأمور، وتفضح الأسرار.

- ويعود الخوف ثانية ليتملك نفس الشخصية (ب) مع بدء حركة الاستيقاظ، ويبدو الحوار فيه القلق والخوف، ومحاولة إلقاء المسئولية على عاتق الآخر، وجعله يفكر في الحل.

- وتبدأ مرحلة اقتراح الحلول ويظهر حل الشخصية (أ) حلا يلفه التجهم وعدم الانتباه إلى النتائج، فهو حوار فارس يرى في السيف حلا لجميع مشكلاته

فبت قرير العين أعطيت حاجتي ... أقبل فاها في الخلاء فأكثر
فيالك من ليل تقاصر طوله ... وما كان ليلى قبل ذلك يقصر
ويالك من ملهى هناك ومجلس ... لنا لم يكدره علينا مكدر
وترنو بعينيها إلى كما رنا ... إلى ربرب وسط الخميلة جؤذر
فلما تقضي الليل إلا أقله ... وكادت توالي نجمه تتغور
أشارت بأن الحي قد حان فيهم ... هبوب ولكن موعد منك عزور
فما راعني إلا مناد ترحلوا ... وقد لاح مفتون من الصبح أشقر
فلما رأت من قد تنبه منهم ... وإيقاظهم قالت: أشر كيف تأمر
فقلت : أباديهم فإما أفوتهم ... وإما ينال السيف ثأرا فيثأر
فقالت: أتحقيق لما قال كاشح ... علينا وتصديق لما كان يؤثر
فإن كان ما لابد منه فغيره ... من الأمر أدنى للخفاء وأستر

ولكن الشخصية (ب) ترى بحكمة المرأة وذكائها إخفاق هذا الاقتراح، ومحاولة البحث عن آخر يكون أكثر حرصًا ونفعًا لهما.

-ونلاحظ علو الحوار في هذه اللحظة، ووصوله إلى درجة الانفجار وذلك لما في نفوسهما من صراع بين حالهما ورغبتهما في اللقاء الذي لايريده الآخرون.

- تظهر الشخصيات المساعدة (أختي) التي يكون لها دور في تصاعد الحدث والوصول به إلى النهاية المطلوبة.

- الحركة الدرامية في البيتين الأولين تحمل طابع المقابلة، فبينما حركة الشخصية (ب) تتصف بالبطء الشديد والتثاقل لما في نفسها من حزن وعلى وجهها دموع تنحدر، فالشخصيتان المساعدتان تتصف حركتهما بالسرعة في إجابتها.

- تتغير لغة الحوار على لسان الشخصية (ب) ويصبح في هذه المرة حوار الرجاء الذي يحمل كثيرا من الذلة، وذلك لرغبتها الشديدة في المساعدة للخروج من الأزمة والوصول إلى الحل الأمثل.

أقص على أختي بدء حديثنا ... ومالي من أن تعلما متأخر
لعلهما إن تطلبا لك مخرجا ... وإن ترحبا صدرا بما كنت أحصر
فقامت كئيبا ليس في وجهها دم ... من الحزن تذرى عبرة تتحدر
فقامت إليها حرتان عليهما ... كساءان من خز دمقس وأخضر
فقالت لأختيها أعينا على فتي ... أتى زائرا والأمر للأمر يقدر
فأقبلتا، فارتاعتا ثم قالتا ... أقلى عليك الدم فالخطب أيسر
فقالت لها الصغرى سأعطيه مطرفي ... ودرعي وهذا البرد إن كان يحذر
يقوم فيمشي بيننا متنكرا ... فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر
فكان مجنى دون ما كنت أتقى ... ثلاث شخوص كاعبان ومعصر
فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي ... ألم تتق الأعداء والليل مقمر؟
وقلن : أهذا دأبك الدهر سادرا ... أما تستحي أم ترعوى أم تفكر
إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا ... لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر
فآخر عهد لي بها حين أعرضت ... ولاح لها خد نقي ومحجر

الحب عند جميل وتوظيف لغة الحوار

اختلف جميل في حبه عن عمر بن أبي ربيعة، فجميل لم يحب إلا امرأة واحدة، ووجه شعره كله إليها وفيها، ووصلت درجة الحب بينهما إلى حد العشق والغرام، وبالرغم من أن بثينة قد تزوجت رجلا غير جميل إلا أنه ظل يحبها ويكتب فيها الشعر.

حتى قال له أبوه "يا بني حتى متى إنه عمه في خلالك لا تأنف من أن تتعلق بذات بعل، وأنت عنها بمعزل.. إن هذا ذل وضيم ما أعرف أخيب سهما ولا أضيع عمرا منك، فأناشدك الله إلا ما كففت وتأملت أمرك فإنك تعلم أن ما قلته حق، ولو كان إليها سبيل لذلك ما أملكه فيها، ولكن هذا أمر فات واستبد به من قدر له، وفي النساء عوض" فرد عليه جميل قائلا "إن الرأي ما رأيت.. ولكن هل رأيت أحدا قبلي قدر أن يدفع هواه، أو ملك أن يسلي نفسه، والله لو قدرت أن أمحو ذكرها من قلبي أو أزيل شخصها من عيني لفعلت، ولكن أنى السبيل إلى ذلك؟"(١٧)

ولأن جميلا خلص شعره لغرض واحد، ولامرأة واحدة، أدى ذلك لاختلاف درجة الدراما الحوارية، والقص الشعري لديه عن عمر بن ربيعة، والمخاطب عند جميل واحد لا يتغير، ولغة الحوار أغلبها تنم عن التوافق والمشاعر الحَرَّة. وقل عند جميل في شعره عن المرأة إبراز المعابثات الحسية، وتجسيد لحظات الخلوة بين اثنين، وهذا ما وجدناه كثيرا في شعر عمر بن أبي ربيعة، لذلك أطلق عليه الشاعر العذري ذلك الذي لا يتطرق إلى المحاسن والملذات الجسدية، بل همه الروحانيات، ويكتفي في حبه أن يرى وجه حبيبته أو أن يرسل لها باقة من مشاعره الطاهرة التي تعبر عن مكنون فؤاده. وقد أكد جميل هذا في بعض شعره عندما قال:

لا والذي تسجد الجباه له مالي بما دون ثوبها خبر
ولا بغيا ولا هممت بـــه ما كان إلا الحديث والنظر

وقال أيضًا:

خليلان لم يقربـــا ريبـــة ولم يستخفا إلى منكـــر

وقد بلغت نسبة الحوار في ديوان جميل أكثر من ٨٠ %، واعتمد في حـــواره على التعبير بصيغة المتكلم (قلت)، والغائبة (قالت)، واشتهر جميل بحواراتـــه القصيرة التي كانت تعبر في صورة تكثيفية عالية عن مشاعره تجاه بثينة.
فيقول في تكثيفية حوارية له:(١٨)

وقالو: لا يضيرك نأي شهـــر فقلت لصاحبي : فما يضير
يطول اليوم إن شحطت نواها وحـــول نلتقي فيه قصيـــر

باستخدام اللغة الحوارية المكثفة، ومن خلال حـــوار دار بينـــه وبـــين الآخـــر استطاع أن يلخص العلاقة التي بينه وبين حبيبته، علاقة التعلق والشوق الذي تنمحي فيها معالم الزمن، ويصبح الزمن هو الذي يعيشانه من لحظات الحـــب والسعادة، واللازمن لحظة الفراق والبعد.
ويقول أيضًا في تكثيفية أخرى:(١٩)

إذا قلت ما بـــي يـــا بثينـــة قاتلـــي من الوجد، قالت: ثابت ويزيـــد
وإن قلت ردي بعض عقلي أعش به مع الناس، قالت: ذاك منك بعيد

من الواضح أنه استخدم في حواره ضمير المتكلم التاء فـــي (قلـــت) مـــرتين، وكذلك ضمير الغائبة (قالت) مرتين، ليجسد من خلال الحوار ما يعانيه من حبه لها، ودرجة الوجد التي تصل إلى القتل، والحب الذي يذهب معه العقل، وبدلال الأنثى واعتزازها بحب الرجل لها تتمنى أن يعيش فيه دائما ويظل عقله غائبًـــا طالما ينشغل قلبه بها.

وفي مقطوعة تكثيفية ثالثة ظهر فيها الصوت الواحد ولغة الخطاب الموجه يقول:[٢٠]

وقلت لها: بيني وبينك فاعلمي ... من الله ميثاق لنا وعهود
وقد كان حبكم طريفا وتالدا ... وما الحب إلا طارف وتليد

أما عن حوارته الطويلة التي تدرو في شكل (ديالوج) بينه وبين بثينة فكان أغلبها يطلب فيها جميل وصل بثينة، وتتدلل بثينة عليه، فيشكوها ويشكو من حبها، ويصلان في النهاية إلى شبه اتفاق في المشاعر.. فيصبح جميل مجنيًا عليه في الحب، وبثينة تمثل الجاني عليه، ومن خلال حوار متسارع يجمع بين ثلاثة متحاورين (القاضي، وجميل، وبثينة) تفيض المشاعر بينهما وتعلن عن نفسها، وينتفي الحكم ويصبح الحكم الوحيد عليهما الحب الدائم، يقول جميل:

وقلت لها : اعتللت بغير ذنب ... وشر الناس ذو العلل البخيل [٢١]
ففاتيني إلى حكم من أهلي ... وأهلك لا يحيف ولا يميل
فقالت: أبتغي حكماً من أهلي ... ولا يدري بنا الواشي المحول
فولينا الحكومة ذا سجوف ... أخا دنيا له طرف كليل
فقلنا: ما قضيت به رضينا ... وأنت بما قضيت به كفيل
قضاؤك نافذ، فاحكتم علينا ... بما تهوى، ورأيك لا يغيل
فقلت له: قتلت بغير جرم ... وغب الظلم مرتعه وبيل
فسل هذي: متى تقضي ديوني ... وهل يقضيك ذو العلل المطول
فقالت: إن ذا كذب وبطل ... وشر من خصومته طويل
أأقتله، وما لي من سلاح ... وما بي لو أقاتله حويل
ولم آخذ له مالا فيلفى ... له دين علي كما يقول
وعند أميرنا حكم وعدل ... ورأي ذلكم أصيل
فقال أميرنا هاتوا شهودا ... فقلت: شهيدنا الملك الجليل

فقال يمينهـــا وبـــذاك أقضـــي وكل قضائـــه حســـن جميـــل
فبتـــت حفلـــة ما لـــي لديهـــا نقيـــــر أدعيـــــه ولا فتيـــل

نلاحظ أنه استخدم ضمير المتكلم في (قلت) ثلاث مرات، وضمير الغائبـــة فـــي (قالت) مرتين، وضمير المتكلمين (قلنا) مرة واحدة، وضمير الغائب في (قـــال) مرتين، وهذا يدل على التكافؤ في الحوار، حيث تساوت الضمائر فـــي بدايـــة الحوار، لكن بعد ذلك أخذ الحوار شكل الأخذ والرد، وعندما اتفقا على اختيـــار القاضي اتحد صوتهما، وغدا صوتا واحدا عبر عنه بالصوت الجمعي بـــضمير المتكلمين (قلنا).

والحوار يبدأ باتهام، ثم ينفي الاتهام الطرف الآخر، وهكذا الحب يقـــوم علـــى الاختلاف الذي يتبعه اتفاق، والخصام الذي ينتهي بالمصالحة.

وفي مقطوعة حوارية أخرى يعلو فيها صوت المحبوبة التي تبدأ بالعتاب لـــه لطول الهجران، وإخلاف الوعد، ثم يأتي رده عليها بأنه كان مريـــضا بحبهـــا، فتتمنى لو أنها شاركته المحنة، وأصيبت بمرضه، بل تصل الأمنية إلـــى حـــد المضاعفة، وهذا من قبيل المبالغة في التعبير:(٢٢)

قالت بثينـــة لمـــا جئـــت زائرهـــا سبحان رب العلي ما كان أوحاكا
وعدتنا أتيـــة فـــي خلـــوة عجـــلا فما انقضى يومنا حتى رأيناكـــا
إن كنت ذا غرض أو كنت ذا مرض أو كنت ذا خلة غيري عذرناكـــا
فقلت: بل مرض قد كـــاد يذهبنـــي فاستضحكت ثم قالت لي: أبن ذاكا

وفي نص شعري ثالث يوظف فيه جميل شكلاً جديدًا من أشكال الحوار، وهـــو الحوار الضدي، الذي يجمع بين شعورين متضادين؛ شعور الرغبة في اللقـــاء، وشعور الخوف والتحذير منه، فبثينة ترغب في لقاء جميل إلا أنها تخاف مـــن أهلها عليه، ومن قول الكاشحين الذين يفسدون علاقات الحب، وجميـــل رغـــم

رغبته وشوقه إلى لقائها الدائم إلا أنه يدفعه حبه لها إلى الحفاظ عليها، وعلى مشاعرها حتى يضمن استمرار علاقتهما:[٢٣]

وآخر عهد لي بها يـــوم ودعـــت ... ولاح لها خـــد مليـــح ومحجـــر
عشية قالـــت لا تضيعـــن سرنـــا ... إذا غبت عنا وراعه حين تدبـــر
وطرفـــك إمـــا جئتنـــا فاحفظنـــه ... فزيغ الهوى باد لمـــن يتبصـــر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافهـــا ... وظاهر ببغض إن ذلـــك أستـــر
فإنك إن عرضت بـــي فـــي مقالة ... يزد في الذي قلـــت واش مكثـــر
وما زلت في أعماق طرفك نحونا ... إذا جئت حتى كاد حبـــك يظهـــر
لأهلي حتى لاقـــى كـــل ناصـــح ... شفيق له قربى لدينـــا وأبصـــر
وما قلت هـــذا فاعلمـــن تجنيـــا ... لصرم ولا هذا بنا عنك يقصـــر
ولكنني – أهلي فـــداؤك – أتقـــي ... عليك عيون الكاشحين وأحـــذر
فقلت لها : يا بثن أوصيت حافظا ... وكل امرئ لم يرعه الله معـــور
سأمنح طرفي حين ألقاك غيركم ... لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر

وفي ديوان جميل أكثر من نص يوظف فيه الحوار الضدي، ودائمـــا مـــا يبـــدأ الحوار بصوت بثينة الذي يطلب من الشاعر الابتعاد والحذر مـــن مجاراتهـــا، ونلاحظ غلبة شعور الخوف في هذا الحوار على شعور الرغبـــة فـــي اللقـــاء، ووصول الصراع إلى درجة عالية داخل ذات جميل المحب الذي يتمنى اللقـــاء لدرجة أنه تختلط عليه الأمور، ويشك في صدق مشاعر بثينة نحوه، ويظن أنها تريد بطلبها صرم ما بينهما من ود وحب، فيشتعل الوجد في قلبـــه، ويـــصاب بـــالحيرة، ويتـــساءل هـــل تريـــد بكلامهـــا الـــصرم أم الـــدلال والحـــب.[٢٤]

وبثينة قد قالت وكـــل حديثهـــا ... إلينا ولو قالـــت بســـوء مملـــح
تقول : بنـــي عمـــي عليك أظنه ... وأنت العدو المسرف المتنطـــح

وقالت عيــون لا تــزال مطلــة ... علينا وحولي من عدوك كشــح
إذا جئتنا فانظــر بعيــن جليــة ... إلينا، ولا يغررك مــن يتنصــح
رجال ونســوان يــودون أننــي ... وإياك نخزى يا بن عمي ونفضح
ووالله ما أدري أصــرم تريــده ... بثينــة أم كانــت بذلــك تمــزح
عشية قالت : لا يكن لك حاجــة ... رأيتك تأسو باللســان وتجــرح
فقلت : أصرم أم دلال وإن يكــن ... دلال فهــذا منك شــيء مملــح
إلي وإن حاولت صرمي وهجرتي ... فما قلبي من جانب الأرض أفسح
ألم تعلمي وجدي إذا شطت النوى ... وكنت إذا تدنو بك الــدار أفــرح

هوامش

(١) المجموعة الكاملة للعقاد/ كتاب عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل/ دار الكتاب اللبناني ط ١ – ١٩٨٠.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر بيروت/ ٩١ ، ٩٢.

(٣) السابق: ١٩١.

(٤) السابق: ٣١٣.

(٥) السابق: ٧٣، ٧٤.

(٦) السابق: ٨١.

(٧) لقي عمر عائشة بنت كلحة بمكة، تسير على بغلة، فاستوقفها وانشدها هذه القصيدة، فأنكرت عليه ما نسب إليها، ثم أطلقت عنان بغلتها وسارت.

(٨) السابق: ٣٤٤، ٣٤٥.

(٩) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ د/ إبراهيم حمادة.

(١٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٠٢.

(١١) الديوان: ١٧٤.

(١٢) نفسه ٢٦٥.

(١٣) السابق: ٢٨٢.

(١٤) الديوان: ٢٨٥.

(١٥) الديوان ٣٥٧.

(١٦) السابق ١٢٢ – ١٢٦.

(١٧) الأغاني/ الاصفهاني: ط دار الكتب العلمية، المجلد الثامن ١٩٨٦، ١٣٧، ١٣٨.

(١٨) ديوان جميل (شعر الحب العذري)/ تحقيق د/ حسين نـــصار/ دار مـــصر للطباعة، ط٢ ١٩٦٧/١٩٩.

(١٩) نفسه/ ٦٢.

(٢٠) نفسه/ ٦٣.

(٢١) نفسه/ ١٦٥، ١٦٦.

(٢٢) نفسه/ ١٥٤.

(٢٣) نفسه/ ٩٠ – ٩٢.

(٢٤) نفسه/ ٤٦، ٤٧.

الفصل الرابع

دراما الموت

(الحركة من الثبات)

الأسود بن يعفر- امرؤ القيس- أبو ذؤيب الهذلي

الموت في حقيقته يوحي بالغياب، ولكن الموت في نظر الشاعر يتحول إلى حركة وتفاعل من خلال نسج صور شعرية تغوص في مجال الذاكرة والأصدقاء، وحالة التوجع والبكاء، والانتقال والرحيل، وحالة ما بعد الموت، فمن هنا فسنجد في الموت صورة درامية تخلق جوًا من الرهبة، ويكثر فيها الوصف والألوان.

وترتكز درامية الموت على مكونات درامية أهمها:

- **الصراع النفسي:** الذي يجتاح الذات إثر الرحيل، صراع الغياب والحضور، صراع الموجود والغائب صراع الحياة والموت.
- **أسلوب الارتداد:** يتجلى في الرجوع بالذاكرة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي لتذكر حال الميت وما كان يفعله أيام شبابه.
- **الحركة من الثبات:** يتجلى هذا المكون عندما يستحيل الموت إلى أشكال مختلفة، ودروب واسعة من الحياة التي تشهد صراعا بين الذات والآخر الذي قد يتمثل في شخص أو في القدر والحياة، وينتهي هذا الصراع بالموت، فتبدأ الحركة من الموت وتنتهي بالموت.

وتتضح دراما الموت عند الأسود بن يعفر في قصيدته الدالية رقم (٤٤) في المفضليات[1] التي خصصها للحديث عن الموت وعن ظاهرة الفناء التي تتصف بالحتمية، ويبدأ قصيدته بالثبات الذي يتمثل في البكاء والاستسلام لحتمية الموت، ثم ينطلق من الثبات للحركة، وذلك من خلال الرجوع بالذاكرة إلى الماضي وتذكر القدماء الذين تحركوا مع حركة الحياة، ثم رحلوا في ثبات. وقد قسمنا هذه القصيدة إلى ثلاث صور درامية.

الصورة الأولى:

نامَ الخَلِيُّ وما أُحِسُّ رُقَادِي ... والهَمُّ مُحتَضِرٌ لدى وِسَادِي

مِنْ غَيْرِ ما سَقَمٍ ولكنْ شَفَّنِي ... هَمٌّ أَرَاهُ قد أصابَ فُؤَادِي

ومنَ الحَوادثِ، لا أَبا لك، أَنَّني ... ضُرِبَتْ على الأَرضُ بالأَسْدَادِ
لا أَهْتَدي فيها لمَوْضعِ تَلْعَةٍ ... بينَ العِرَاقِ وبين أَرْضِ مُرَادِ
ولقد علمتُ سوَى الذي نَبَّأْتني ... أَنَّ السَّبيلَ سبيلُ ذي الأَعْوَادِ
إنَّ المَنِيَّةَ والحُتُوفَ كلاَهُما ... يُوفِي المخَارِمَ يَرْقُبانِ سوَادِي
لن يَرْضَيَا منِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ ... مِن دُونِ نَفْسِي، طَارِفي وتلادِي

الصورة الدرامية الأولي تتعلق بحال الشخصية، فهي وصف داخلي للشخصية التي أصابها العجز والموت على المستوى النفسي، مما ولد داخلها صراعا داخليا تمثل في الحلم بالبقاء والخلود، والخوف من الموت وحتميته، وقد ظهر هذا الصراع من خلال مجموعة من المتناقضات تتداخل في نفس الشخصية، فهو يثبت الفعل ثم ينفيه، وينفيه ليثبته، وهذه الروح العاجزة المستسلمة للموت لا تملك إلا أن تحدث نفسها ليظهر الملمح الدرامي (المناجاة) تلك المناجاة التي تعبر عما تعيشه الشخصية، ومدى ما تعانيه من صراع حقيقي، واتصفت الحركة الدرامية في هذه الصورة بالثبات لقوة الدافع النفسي وتنتهي هذه الصورة بانتصار الموت على الحلم، ويحسم الصراع فيها لصالح الموت.

الصورة الثانية:

ماذَا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ ... تَرَكُوا منَازِلَهُمْ وبعدَ إِيَادِ
أَهْلِ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ وبارِقٍ ... والقَصْرِ ذي الشُّرَفَاتِ من سِنْدَادِ
أَرضا تَخَيَّرَهَا لِدَارِ أَبيهُمِ ... كَعْبُ بنُ مَامَةَ وابنُ أُمِّ دُؤَادِ
جَرَتِ الرِّيَاحُ على مكَانِ دِيارِهِمُ ... فكأَنَّما كانوا عَلَى ميعَادِ
ولقد غَنُوا فيها بِأَنْعَمِ عيشَةٍ ... في ظِلِّ مُلْكٍ ثابتِ الأَوتَادِ
نزَلُوا بِأَنْقُرَةٍ يَسِيلُ عليهِمُ ... ماءُ الفُرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْوَادِ
أَينَ الذينَ بَنَوْا فطالَ بِنَاؤُهمْ ... وتَمتَّعُوا بالأَهْلِ والأَولادِ
فإِذَا النَّعيمُ وكلُّ ما يُلْهَى بِه ... يوما يَصيرُ إِلَى بِلًى ونَفَادِ

في آلِ غَرْفٍ لو بَغَيْتَ لَـيَ ... الأُسَى لَوَجَدْتَ فِيهم إِسْوَةَ العُدَّادِ
ما بَعْدَ زَيْدٍ في فَتَاةٍ فُرِّقُوا ... قَتْلاً ونَفْيا بعدَ حُسْنِ تَآدِي
فَتَخَيَّرُوا الأَرضَ الفَضَاءَ ... لِعِزِّهِمْ ويَزِيدُ رَافِدُهُمْ على الرُّفَّادِ

يستخدم الشاعر في الصورة الثانية أسلوب الارتداد ليعود بالذاكرة إلى صورة لأقوام كانوا يعيشون في نعيم وسعادة حتى أصابهم الموت، وكأنه يؤكد الحتمية السابقة للموت، فالقوة وكثرة العدد والقصور العالية والنعيم المقيم، كل هذا لا يمنع الموت ولا يستطيع الوقوف أمامه.

وتستمر المناجاة، وحوار النفس التي تقف أمام الموت موقف الحيرة، ذلك الشبح الذي خطف الأهل والأحباب، ولم يستطع أحد أن يقف أمامه أو ينتصر عليه، فتسأل الذات نفسها: ماذا تصنع هي أمام هذا الشبح، وهل تستطيع أن تنتصر عليه بالرغم من أن السابقين أخفقوا في ذلك؟!

والإجابة تكون بالنفي، والدلائل حياة الأقوام التي انتهت بالفناء، وتنطلق الحركة الدرامية في هذه الصورة من الثبات لتتحدد في أربعة أفعال دلت عليها: تخير الأقوام للأرض بغرض الحياة والأمن والاستقرار (تخيرها)، فهبوب الرياح لتأتي بما لا تشتهيه السفن وتنفذ رغبة القدر (جرت الرياح)، ثم النزول بأرض جديدة لإبرام عقد جديد مع الحياة (نزلوا بأنقرة)، ليجدوا فعل البلى والفناء في انتظارهم (يصير إلى بلى ونفاد)، وبهذا يحسم الصراع للمرة الثانية في الصورة لصالح الموت.

الصورة الثالثة:

إِمَّا تَرَيْنِي قَدْ بَلِيتُ وغَاضَنِي ... ما نِيلَ مِن بَصَرِى ومِن أَجْلَادِي
وعَصَيْتُ أَصحابَ الصَّبابَةِ ... والصِّبَا وأَطَعْتُ عَاذِلَتِي ولاَنَ قِيَادِي
فلقد أَرُوحُ على التِّجارِ مُرَجَّلا ... مَذِلاً بمَالِى لَيِّنًا أَجْيَادِي

ولقدْ لَهَـوْتُ وللشَّبـاب لَـذَاذَةٌ ... بِسَلاَفَـةٍ مُزِجَـتْ بمـاءِ غَـوادِي
مِنْ خَمْرِ ذِي نَطَفٍ أَغَنَّ مُنَطَّـقٍ ... وَافَـى بهـا لِدَرَاهِـمِ الأَسْجَـادِ
يَسْعَى بها ذُو تُومَتَيْـنِ مُشَمِّـر ... قَنـأَتْ أَنَاملُـهُ مـنَ الفِرْصَـادِ
والبِيضُ تَمْشِي كالبُدُورِ وكالدُّمَى ... ونَوَاعِـمٌ يَمْشِيـنَ بالأَرْفَـادِ
والبِيضُ يَرْمِينَ القُلُـوبَ كأَنَّهـا ... أُدْحِـيُّ بَيْـنِ صَرِيمـةٍ وجَمَـادِ
يَنْطِقْنَ مَعرُوفـا وهُـنَّ نوَاعِـمٌ ... بِيـضُ الوُجُـوهِ رَقِيقَـةُ الأَكْبَـادِ
يَنْطِقْنَ مَخْفُوضَ الحَدِيثِ تَهَامُسا ... فَبَلَغْنَ مـا حاوَلْـنَ غَيْـرَ تَنَـادِي

الصورة الثالثة نجد الحياة في ظل الإحساس بالموت، ولعل فعل الشيخوخة وما أحدثه من فناء في الجسم ونقص في الرؤية البصرية كان حافزا للفعل الدرامي الذي تجسده الصورة الثالثة، والذات لا تجد في الحاضر حياة تذكر، بل يطاردها الموت في كل لحظة، ولكي تنتصر عليه ترتد بالذاكرة إلى الخلف إلى الماضي زمن الحياة بملذاتها وحركتها الدائبة، والصورة الدرامية التي تجسد ملامح الحياة تحتشد باللون، واللونان المختاران يشعان بالبهجة والسعادة، فاللون الأحمر لون الخمر باعث النشوة، واللون الأبيض لون الفتيات باعثات السعادة والحب.

والحركة الدرامية في هذه الصورة تتضح في ثلاث حركات: حركة الشاعر (أروح – لهوت)، وحركة الساقي (يسعى بها) وحركة البيض (يمشين – يرمين)، ويظهر الصوت في (ينطقن) دلالة على الصوت المرتفع، و(ينطقن بمخفوض) دلالة على الصوت الهامس المنخفض، ويحسم الصراع في هذه الصورة لصالح الحلم بالبقاء، والتمسك بالحياة حتى لو كان الموت مغلفا لها.

ولامرئ القيس نموذج شعري يجسد الموت، وهو نتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر، التي كان يحيطها كثير من اليأس والتشاؤم والتفكير الحزين في مصير الإنسان في الحياة والنهاية التي تصل إليها رحلته وهي الموت.

وهذا النموذج عدد أبياته ثلاثة عشر بيتًا:(٢)

أرانا موضعين لأمر غيب ... ونُسْحَرُ بالطَّعامِ، وبالشَّرابِ
عَصافيرٌ، وذُبّانٌ، ودودٌ ... وأجْرأُ منْ مُجَلِّحَةِ الذِّئابِ
فبعضَ اللوم عاذلتي فإني ... ستكفيني التجاربُ وانتسابي
إلى عرقِ الثرى وشجت عروقي ... وهذا الموت يسلبني شبابي
ونفسي، سَوفَ يَسْلُبُها، وجِرْمي ... فيلحقني وشيكا بالتراب
ألم أنض المطي بكلِّ خرق ... أمَقَ الطُّولِ، لمَّاعِ السَّرابِ
وأركبُ في اللهام المجر حتى ... أنالَ مآكلَ القُحَمِ الرِّغابِ
وكُلُّ مَكارمِ الأخْلاقِ صارَتْ ... إلَيْه همَّتي ، وبِه اكتسابي
وقد طوَّفْتُ في الآفاقِ، حَتى ... رضيتُ من الغنيمة بالإياب
أبعد الحارث الملكِ ابن عمرو ... وبَعْدَ الخيرِ حُجْرٍ ، ذي القِبابِ
أرجي من صروفِ الدهر لينًا ... ولم تغفل عن الصم الهضاب
وأعلَمُ أنّني، عَمّا قَريبٍ ... سأنشبُ في شبا ظفر ونابِ
كما لاقى أبي حجرٌ وجدّي ... ولا أنسي قتيلاً بالكلاب

الصورة الدرامية في الأبيات السابقة تتمثل في الصراع القائم بين طبيعة الحياة ولذتها وحتمية الموت وحقيقته، والصراع يحسم في النهاية لصالح الموت.

والحركة الدرامية حركة مزدوجة تتماشى مع طرفي الصراع، فبينما نحن مسرعون للغيب المحتوم (الموت) فنحن أيضًا ننشغل بأمور الدنيا (الطعام والشراب)، وبينما نحن ضعاف أمام الموت كالعصافير والذبان والدود، فنحن أقوياء في مواجهتنا للحياة كالذئاب الجريئة المندفعة، وتظهر المناجاة التي تتمثل في حوار الشاعر مع نفسه الذي يتصف بالاستسلام التام للموت، وإدراك الذات أنها خلقت من التراب وإلي التراب ستعود، وأن الآباء والأجداد الذين كانت تنتسب إليهم طواهم التراب، واعتصرهم الموت ولم يبق لها إلا الماضي

الذي يعد الصورة الوحيدة للحياة التي تظهر فيها الذات انتصارا مؤقتا على الموت بإبراز الشجاعة والبطولة، والملاحظ أن الحركة الدرامية تسير في خط أفقي تجسده الأفعال المتتالية الدالة على التصاعد (أنض – أركب – أنال – طوقت). ثم تعود الصورة للثبات، وتنتهي بإثبات الموت وتأكيد وقوعه.

ولعينية أبي ذؤيب الهذلي[٣] طابع درامي خاص، يظهر من خلال قصة الإطار، وتتبع الحركة من الثبات، فالقصيدة عبارة عن أربعة مشاهد درامية يربطها خيط درامي واحد، وتكاد تتواءم المشاهد الأربعة لتخلق قصة درامية رئيسة، وقصص فرعية ترتبط بهذه القصة.

المشهد الأول:

يتكون من عشرة أبيات تبين حزن الشاعر العميق لفقد أبنائه وعدم قدرته على دفع الموت عنهم:

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ ... وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ
قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِبا ... مُنذُ ابتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ
أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعا ... إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ
فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ ... أَودى بَنَيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا
أَودى بَنَيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً ... بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ
سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ ... فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ
فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ ... وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ
وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ ... فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ
وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ... أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

إنها حتمية الموت، واللقاء الذي لا يمكن تأخيره أو تقديمه، ولا يمكن رده أو دفعه، وإن كانت الفاجعة تتيح للحس البشري أن يتصور الذات قادرة على منع

الموت أو رده عمن تحب، أو تجعلها تشعر بالذنب إزاء الفقد، فذلك نتيجة الصراع الذي يمتلك الذات ويجعلها تفكر في ذلك أو تعتقد فيه. ولعلنا نلمح الصراع الدائم في تلك النفس الممزقة بين حدوث الموت وحقيقة فقد الذات للأبناء، والرغبة في دفع الموت عنهم والإخفاق في ذلك، إنه صراع بين الحقيقة الكائنة والحلم الذي لا يمكن تحقيقه.

ولقد ساعد العنصر الدرامي (الحوار) على كشف هذا الصراع وتعميقه، فالقصيدة تبدأ بحوار مع النفس تجلى من خلال تيمة السؤال (أمن المنون)، ذلك السؤال الذي يحمل لغة الطرح والإجابة، وكأن الذات تتحدث مع نفسها وترد على نفسها، والسؤال يجمع بين شعورين متناقضين التوجع والتأسي، ثم يتغير شكل الحوار ليأخذ شكل (الديالوج) ليعلي من صوت قيمة الحدث، ويحدث نوعا من المشاركة الوجدانية، فيظهر الصوت الآخر (أميمة) تلك المخاطبة التي أتى بها الشاعر لتكون المفتاح الذي سوف يفتح أبواب قلبه المغلقة على آلامه وأحزانه، أو لتسمح له بتفجير ما بداخله من أرق وحزن دفينين، فيبدأ الحوار بسؤالها له عن حاله وشحوب جسمه وأرقه الدائم، ثم تأتي إجابته عليها عالية لتعلن عن ذات محطمة وجرحها مازال ينزف، ذات تتمنى الموت، وترى أن الحياة بعد موت أبنائها تنتظر الموت، ثم يتحرك داخلها دافع الحماية وشعور الأبوة الدائم بمسئوليته عن الأبناء في كل شيء وحتى في الموت، فتتخيل الذات أنها كما كانت تدافع عنهم في الحياة وتتحمل عنهم أعباءهم، فكان عليها أن تدافع عنهم في الموت، وتتحمله عنهم، ولكن هيهات إنها النهاية التقريرية التي لا تقبل تغييرا أو تبديلا (وإذا المنية أنشبت أظفارها.. ألفيت كل تميمة لا تنفع) والملاحظ أن هذا المشهد يخلو من عنصر الحركة الدرامية، وتتسم الحركة فيه بالثبات.

المشهد الدرامي الثاني:

ينقل لنا صورة أخرى للموت تختلف في شخوصها وفي أحداثها عن المشهد الأول، ولكن يربطها خيط درامي واحد.

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... في رَأسِ شاهِقَةٍ أَعَزُّ مُمَنَّعُ
وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ
صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ ... عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ
أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ ... مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ
بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ
فَلَبِثنَ حينا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ ... فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ
حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ ... وَبِأَيِّ حينٍ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ
ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ ... شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ
فَافتَنَّهُنَّ مِن السَواءِ وَماؤُهُ ... بِئرٌ وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ
فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ يُنابِعٍ وَأُولاتِ ... ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ
وَكَأَنَّهُنَّ رَبابَةٌ وَكَأَنَّهُ ... يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ
وَكَأَنَّما هُوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ ... في الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَضلَعُ
فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِئٍ ... الضِرباءِ فَوقَ النَظمِ لا يَتَتَلَّعُ
فَشَرَعنَ في حَجَراتِ عَذبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكرُعُ
فَشَرِبنَ ثُمَّ سَمِعنَ حِسّا دونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَرعٍ يُقرَعُ
وَنَميمَةً مِن قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشءٌ أَجَشُّ وَأَقطَعُ
فَنَكَرنَهُ فَنَفَرنَ وَامتَرَسَت بِهِ ... سَطعاءُ هادِيَةٌ وَهادٍ جُرشُعُ
فَرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عائِطٍ ... سَهمًا فَخَرَّ وَريشُهُ مُتَصَمِّعُ
فَبَدا لَهُ أَقرابُ هذا رائِغًا ... عَجِلاً فَعَيَّثَ في الكِنانَةِ يُرجِعُ
فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيّا مِطحَرًا ... بِالكَشحِ فَاشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ
فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهارِبٌ ... بِدَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ

إن الشخوص في هذا المشهد تنتمي إلى عالم الحيوان، فلدينا حمار وحشي وأربع جدائد، الحمار يتصف بالقوة والحيوية والقدرة الجنسية العالية، وله أربع زوجات يحرسهن، ويوفر لهن الحماية، ويعيش الجميع في ظله حياة سعيدة، حتى ينحسر الماء في المرتفعات، فتبدأ رحلتهم نحو الموت والهلاك، فينصرف بهن – بشيء من المغامرة والمقامرة التي لا يدرك عقباها – إلى مكان يتجمع فيه الماء العذب، فما إن يشربن من الماء فيسمعن نذير الموت، فيحتمين بالذكر، ولكن الذكر لا يستطيع حمايتهن، فتصيب السهام الأتان واحدة تلو الأخرى، وفي محاولة منه للدفاع الذي يحمل هدفا مزدوجا حيث إنه يدافع عن زوجاته اللواتي فجأهن الموت، وعن نفسه التي تواجه نفس المصير، ولكن ضلوع الشجاعة التي وقفت تستقبل مصيرها انهارت بضربة سهم ليموت الحمار في مشهد مأسوي.

والصراع في هذه المرة صراع حسي بين الحيوان الذي يدافع عن وجوده، ويبحث عن صيرورة جديدة تمنحه استمرارية الحياة، وبين الإنسان الذي تهون عنده حياة الكائنات الأخرى في سبيل الحصول على صيد ثمين. والحركة الدرامية تساعد على كشف هذا الصراع، ولعل الحركة في هذا المشهد تحتل مكانا عاليا في كشف الحدث وتعميقه، وتنقسم الحركة إلى حركتين:

الحركة الأولي: حركة الحياة:

التي تتسم بالحيوية والسعادة والممارسة والفعل الحسي، وتمثلت هذه الحركة في ثلاثة أبيات:

أكل الجميم وطاوعته سمحج	مثل القناة وأزعلته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابل	واه فأثجم برهة لا تقلع
فلبثن حينا يعتلجن بروضه	فيجد حينا في العلاج ويشمع

إن هذه الحركة احتوت على عشرة أفعال: ستة أفعال ماضية وأربعة مضارعة، ولو بحثنا في دلالات الأفعال فإننا سنتلمس إشعاعات الحياة التي تطل منها، فالبيت الأول به ثلاثة أفعال تجمع بين السعادة والممارسة والتحفيز، فالفعل (أكل) يدل على رغد العيش، و(الجميم) هو الحشيش الكثير النامي وهو ملمح من ملامح الحياة (الكثرة والنمو)، والفعل (طاوعته) بصيغة (فاعل) الدالة على المشاركة يعطينا إيحاء الممارسة والتفاعل، وخاصة التفاعل الجنسي الذي يمنح الحياة استمراريتها فهو ملمح حياتي أيضا، والفعل الثالث (أزعلته) بصيغة (أفعل) الدالة على المطاوعة، يمنحنا إحساس التحفيز، فهو فعل تحفيزي بمعنى (أنشطته) والنشاط يدل على الحركة، والحركة تدل على الحياة.

- في البيت الثاني الفعل (سقاها) والسقيا تدل على الحياة، ويساعد في تأكيد هذه الدلالة الفاعل (وابل) الدال على المطر الذي يجدد الحياة في الأرض، ويحمل معه نذر الميلاد والبعث الجديد، ثم تتوالي الأفعال بعد ذلك في حلقة زمنية تتنوع بين الثبات والحركة.

الحركة الثانية: حركة الموت:

التي تنقسم إلى حركتين، حركة تحمل طابع المغامرة والمقامرة، وتبدأ بعد انحسار الماء في المرتفعات، وبدء البحث عن مكان يتجمع فيه الماء، وتتضح هذه الحركة في ثمانية أبيات: ففي البيتين الأولين:

حتى إذا جزرت مياه رزونه	وبأي حين ملاوة يتقطع
ذكر الورود بها وشاقى	أمره شؤم وأقبل حينه يتتبع

نجد خمسة أفعال تدل على الهلاك والمصير المحقق، وكأن الشاعر يسبق بالنهاية، فالفعل (جزرت)، والفعل (يتقطع) يدلان على الانقطاع وهو النذير الأول للفناء، والأفعال (شاقى - أقبل - يتتبع) تظهر دلالاتها من خلال ذكر فواعلها،

فشاقي فاعله (شؤم)، وهذا هو الإحساس الذي يستقبل الذكر في بداية رحلتـــه، والفعل (أقبل) فاعله (حينه)، وكأن الذكر يستشرف الموت وهو قـــادم نحـــوه، والفعل (يتتبع) فاعله عائد على (حينه) ويحمل دلالة الحتمية والملازمة فالموت قادم لا محالة لدرجة أنه يتبعه في كل لحظة. ثم تأتي الأبيات الستة لتصور لنـــا مخاطر الطريق:

فافتتهن من الســـواء ومـــاؤه	بثـــر وعانـــده طريـــق مهيـــع
فكأنمـــا بالجـــزع بيـــن نبايع	وأولات ذي العرجاء نهب مجمع
وكأنهن ربابـــة وكأنـــه يســـر	يفيض على القـــداح ويصـــدع
وكانما هـــو مـــدوس متقلـــب	بالكـــف، إلا أنـــه هـــو أضلـــع
فوردن والعيوق مقعـــد رابـــئ	الضرباء فوق النظـــم لا يتتلـــع
فشرعن في حجرات عذب بارد	حصب البطاح تغيب فيه الأكـــرع

فالذكر اصطحب الإناث وساقهن في رحلة البحث عن مكان تجمع الماء، وإذا به وبهن يواجهون المخاطر، فتعاندهم طريق واسعة والطريق الواسعة نذير الخطر حيث إن الحيوان يحتاج إلى طريق ضيقة مليئة بالأشجار التـــي تحجبـــه عـــن العيون اتقاء الصيد، وبهذا أصبح الذكر وإناثه صيدا سائغا (نهب مجمع) يسهل اقتناصه وبهذا تقترب النهاية، ويحوم الموت حولهم، وفي جو مـــن الطقـــوس الجنائزية، وشعور الذكر بالموت القادم يندفع الذكر ليقامر بإناثـــه، والمقـــامرة تحمل ضدية النتيجة، واللاعب المتمرس فيها يدخلها وهو يحمـــل فـــي داخلـــه نصف إحساس بالكسب ونصف إحساس بالخسارة، ويرد الذكر الماء ويـــشرب الإناث، وهو ينتابه الخوف والقلق اللذان يعانقهما نجم العيوق الذي ظهـــر فـــي السماء ليجهز لهم أكفانهم وينذرهم بالموت القادم.

الحركة الثانية: حركة الموت :

يجسدها سبعة عشر فعلا في تسعة أبيات، أي بمعدل فعلين في كل بيت تقريبًا:

فشرعن في حجرات عذب بارد حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشربن ثم سمعن حسًا دونـــه شرف الحجاب وريب قرع يقرع
ونميمة مـــن قانـــص متلبـــب في كفه جشء أحبش واقطـــع
فنكرنه ونفرن وامترست بـــه سطعاء هادية وهـــاد جرشـــع
فرمي فأنفذ من نحوص عائط سهما، فخر وريشـــة متصمـــع
فبدا له أقـــراب هـــذا رائغـــا عجلا، فعيث في الكنانة يرجـــع
فرمي فألحق صاعديا مطحرا بالكشح فاشتملت عليه الأصلع
فأبدهـــن حتوفهـــن فهـــارب بدمائـــــه أو بـــارك متجعجـــع
يعثرن في حد الظبات كأنمـــا كسيت برود بني تزيـــد الأذرع

تبدأ هذه الحركة الدرامية السينمائية بالحركة الصوتية التي تمهد للحدث، وتثير الرعب في نفوس الحيوانات، وكأنها تنذرهم بقـــرب المـــوت فمـــا إن تـــشرب الحيوانات فتسمع حسا لصائد مختبئ، يتلصص عليها ويراقبها، وينتظر اللحظة التي يصوب سهامه نحوها، فتصيب مرماها، وتتضح هذه الحركة الصوتية فـــي (الكلمات (سمعن. وحسا، وقرع يقرع)، ثم تأتي حركة الاختفاء يغلفها شـــعور الخوف والقلق، وعدم الوثوق من النجاة، ولأن الإحساس بالموت فـــي لحظتـــه يزيد من التمسك بالحياة فتأتي الحركة سريعة جدا، تجسدها ثلاثة أفعال ماضية متتابعة (فنكرنه – فنفرن – امترست)، و تبدأ الأتان في الاحتماء بالذكر بصفته المسؤول عنها في الحياة، وحتى عند الموت، والذكر يداخله شـــعور مـــزدوج شعور الخوف على الأتان والخوف على نفسه، مما يجعله لا يستطيع أن يـــوفر الحماية المطلوبة لهن، ولأن المصير محتوم لا يتغير ولا يتبدل فلم تنفع الحماية، وبدأ الأتان يواجهن مصيرهن، في صورة حركية سريعة وعالية تتابعـــت فيهـــا أفعال الموت الثلاثة في سرعة وتكثيف للمشهد (فرمى، فأنفذ، فخـــر) وكأنهـــا لقطة سينمائية لا تستغرق بضع دقائق. وتتابع الأفعال السردية لتنقل لنا نهايـــة

المشهد المأسوية التي تقضي على آخر معلم من معالم الحياة الخاصة لهذه الحيوانات فيخر الذكر بعد أن تتدافع عليه السهام.

وبهذا يحسم الصراع لصالح الإنسان، وينتصر الموت على الحياة، وتخفق كل محاولات النجاة، ومحاولات دفع الموت أو تغيير المصير، وبهذا يرتبط المشهد الدرامي الثاني بالمشهد الأول بخط درامي واحد، فالأب الذي لم يستطع دفع الموت عن أبنائه تتفق حالته مع الذكر الذي لم يستطع رد الموت عن إناثه، وتزداد الفاجعة في نهاية المشهد الثاني بموت الذكر.

المشهد الدرامي الثالث:

من خلال الخط الدرامي الواحد الذي يربط المشاهد بعضها ببعض يأتي المشهد الثالث ليجسد حتمية الموت والمصير الذي لا يمكن تغييره، أو تبديله، وذلك من خلال قصة جديدة لثور ومجموعة من الكلاب يتبعهم صياد، تجسدت هذه القصة في أربعة عشر بيتا:

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُروَّعُ

شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ ... فَإِذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ

وَيَعوذُ بِالأَرطى إِذا ما شَفَّهُ ... قَطرٌ وَراحَتهُ بَليلٌ زَعزَعُ

يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ ... مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ

فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدا لَهُ ... أَولى سَوابِقِها قَريبا توزَعُ

فَاهتاجَ مِن فَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَهُ ... غُبرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ

يَنهَشنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحتَمي ... عَبلُ الشَوى بِالطُرَّتَينِ مُوَلَّعُ

فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما ... بِهِما مِنَ النَضحِ المُجَدَّحِ أَيدَعُ

فَكَأَنَّ سَفّودَينِ لَمّا يُقتَرا ... عَجِلا لَهُ بِشَواءِ شَربٍ يُنزَعُ

فَصَرَعنَهُ تَحتَ الغُبارِ وَجَنبُهُ ... مُتَتَرِّبٌ وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

حَتّى إِذا اِرتَدَّت وَأَقصَدَ عُصبَةً ... مِنها وَقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ

فَبَدا لَــهُ رَبُّ الكــلابِ بِكَفِّــهِ بيضٌ رِهــافٌ ريشُهُــنَّ مُقَــزَّعُ
فَرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فَهَوى لَــهُ سَهــمٌ فَأَنفَــذَ طُرَّتَيــهِ المنــزَعُ
فَكَبا كَما يَكبــو فَنيــقٌ تــارِزٌ بِالخُبــــتِ إِلّا أَنَّــهُ هُــوَ أَبــرَعُ

تمثل هذه القصة صراعًا حسيًا بين ثور مــسن تتلاعــب بــه خطــى الــزمن المسرعة، وينتظر زائره الذي يواتيه من حين لآخر، وتبقى عيناه شاخــصتين نحو الغيوب، ويشرع جسده للشمس ليري آخر ضوء تمن به الحيــاة عليــه، وبين مجموعة من الكلاب تفاجئ هذا الثور قاصدة لحمه ودمه، فتتجمع عليــه لتنهشه، ولكن الثور يتحرك فيه دافع الحب للحياة الذي يعوزه شــعور الــدفاع والحماية، فيقوم بكل شجاعة وقوة ومن خلال سلاحين أعطاهما له الله ليــدافع بهما عن نفسه (قرنيه) يقضي على هذه المجموعة وينتصر عليها، ولا تنتهي القصة على ذلك، لأن الزائر (الموت) يصر على المباغتة والمفاجــأة، فمــا إن ينتصر الثور على مجموعة الكلاب ويسيل الدم، ويصبح كل شيء ساكنا يأتيــه السهم من صياد ماهر، فيسقط الثور الذي استطاع أن ينتصر علــى مجموعــة الكلاب في براعة وشجاعة، إلا أنه لم يستطع أن يدفع الموت عن نفسه للمــرة الثانية، ومصيره يتتبعه، ولا يكاد يفارقه أبدًا.

والحركة الدرامية تتجلى في إبراز لحظة الصراع بين الثور والكلاب لتجسد لنا مشهدا حربيا يقوم على ثنائية الصد والرد والهجوم والدفاع، وفي حلقة سردية تتوالي الأفعال لتصور هذا المشهد، وتبدأ بالمفاجأة (بدا له أولى) يقابلها الخوف من الثور (فانصاع من فزع وسد فروجه) وكأنه لا يريد القتال، ويأتي الهجــوم من الكلاب (ينهشنه)، والدفاع من الثور (يزودهن) ويحتمي، فالهجوم من الثور (فنحالها)، والارتداد من الكلاب (ارتدت) ثم اللجوء لاستخدام سلاحه (سفودين) والانتصار عليهم.

ثم ننتقل من الحركة الأولى للحركة الثانية التي تصور مقتل الثور على يد الصياد، وجاءت سريعة، وكأن الشاعر أراد أن يقول إن الموت يأتي بغتة، وله قوة الاختطاف والمفاجأة. فظهرت في أربعة أفعال في بيتين اثنين (فرمى – فهوى – فأنفذ – فكبا) والملاحظ أن الأفعال كلها ماضية ومقترنة بالفاء لتدل على التتابع في الحدث والسرعة، والرغبة في تعجيل النهاية.

المشهد الدرامي الرابع:

مازالت حتمية الموت تخترق جميع القوانين الحياتية، وتنتهك جميع الحرمات المعيشة، لتصبح لها الكلمة العليا، فمن خلال المشاهد الثلاثة السابقة وجدنا حدثا واحدا، يتغير أشخاصه وتتغير حركته إلا أنه ينتهي نهاية واحدة، ينتهي بالموت والمصير الذي لا يمكن تبديله، فالأبناء يموتون ولا يستطيع الأب أن يدفع الموت عنهم، والأتان يمتن ولا يستطيع الذكر حمايتهن ودفع الموت عنهن بل يموت معهن، والثور رغم انتصاره على مجموعة الكلاب إلا أنه يباغته الموت ولا يستطيع رده.

والمشهد الرابع صورة للموت أيضًا تكاد تختلف عن الصور السابقة، فالصراع في هذه المرة سيكون بين نموذجين إنسانيين فارسين يمتلكان القوة والشجاعة، ويثق كل منهما بنفسه وبانتصاره على غريمه:

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... مُستَشعِرٌ حَلَقَ الحَديدِ مُقَنَّعُ
حَمِيَت عَلَيهِ الدرعُ حَتّى وَجهُهُ ... مِن حَرِّها يَومَ الكَريهَةِ أَسفَعُ
تَعدو بِهِ خَوصاءُ يَقصِمُ جَريُها ... حَلَقَ الرِحالَةِ فَهيَ رِخوٌ تَمزَعُ
قَصَرَ الصَبوحَ لَها فَشَرَّجَ لَحمَها ... بِالنَيِّ فَهيَ تَثوخُ فيها الإِصبَعُ
مُتَفَلِّقٌ أَنساؤُها عَن قانِيٍ ... كَالقُرطِ صاوٍ غُبرُهُ لا يُرضَعُ
تَأبى بِدُرَّتِها إِذا ما اِستُكرِهَت ... إِلّا الحَميمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

بَينَنا تَعَنُّقَــه الكُمــاةَ ورَوغَــه ... يَومًا أُتيحَ لَهُ جَــرىءٌ سَلفَــعُ
يَعدو بِهِ نَهشُ المُشــاشِ كَأَنّــهُ ... صَــدَعٌ سَليمٌ رَجعُــهُ لا يَظلَــعُ
فَتَنادَيــا وَتَواقَفَــت خَيلاهُمــا ... وَكِلاهُما بَطَلُ اللقــاءِ مُخَــدَّعُ
مُتَحامِيَينِ المَجــدَ كُــلٌّ واثِــقٌ ... بِبَلائِــهِ وَاليَــومُ يَــومٌ أَشنَــعُ
وَعَلَيهِما مَسرودَتــانِ قَضاهُمــا ... داودٌ أَو صَنَعُ السَوابِــغِ تُبَّــعُ
وَكِلاهُمــا فــي كَفِّــهِ يَزَنِيَّــةٌ ... فيها سِنــانٌ كَالمَنــارَةِ أَصلَــعُ
وَكِلاهُمــا مُتَوَشِّــحٌ ذا رَونَــقٍ ... عَضبًا إِذا مَسَّ الضَريبَةَ يَقطَــعُ
فَتَخالَســا نَفسَيهِمــا بِنَوافِــذٍ ... كَنَوافِــذِ العُبُطِ الَّتــي لا تُرقَــعُ
وَكِلاهُما قَد عاشَ عيشَةَ ماجِــدٍ ... وَجَنى العَلاءَ لَو أَنَّ شَيئا يَنفَــعُ

تجسد الأبيات الخمسة عشر المشهد الدرامي الرابع من دراما الموت، ويبدأ هذا المشهد بالوصف، وصف الفارس الأول، ووصف (الخوصاء) الفــرس الأنثــى التي امتطاها ذلك الفارس، وفي لحظة استعداد هذا الفارس وتأهبه للقتال تأتي المفاجأة (بينا تعانقه الكماة) يظهر الفارس الثاني، وهو يمتطي الفرس الــذكر (سلفع)، ثم تبدأ أحداث اللقاء بينهما، فبروح الشجاعة والبطولــة ينــادي كــل منهما الآخر، ويدعوه للقتال وكلاهما واثق أنه سينتصر على الآخر، وكلاهمــا يتأهب للقتال دون خوف، ولا يحس كلاهما بشاعة هذا اليوم، وأنه سوف يحمل لهما الفناء والموت، ويدرك ذلك الشاعر، ويبرزه من خلال الصوت الخــارجي (واليوم يوم أشنع) ويتهيأ الاثنان، ويستعدان بالرمــاح والــسيف، ويتقــابلان فيتبادلان الطعنات القاتلة، التي لا ترقع، وفي مشهد مأسوي يسقط الاثنان، وفي لحظة تتداعي أمامها الحياة الماضية، وما جنياه من مجد ورفعة، ولكــن كــل شيء هالك إلا وجه الله. وبهذا يؤكد الشاعر أنه لا خلــود مــع الحيــاة، وأن الانتهاء ضروري وحتمي، وأن الإنسان مهما كانت قوته فلن يمنعه ذلــك مــن الموت، ومن مواجهة المصير المحتوم.

واختلفت هذه الصورة عن الصور السابقة في عدة أشياء:

- الشخوص: من عالم الإنسان (فارسان) وهي بهذا تتوافق مع الصورة الأولى وتختلف مع الثانية والثالثة.
- الصراع: بين الفارسين، صراع حسي يمثل مفاضلة بين قوي وقوي، وليس بين قوي وضعيف كما في صورة الإنسان مع الحيوان، والصراع هنا بين الفارسين لا يحمل شيئا من خوف أو رهبة كما في الصور السابقة.
- الحركة الدرامية: حركة مزدوجة يتساوى فيها طرفا الصراع ولذلك جاءت كل الأفعال الدالة على الحركة الدرامية بصيغة المثنى (فتناديا- فتخالسا)
- النهاية: أكثر مأسوية، وغير متوقعة فالمتوقع أن ينتصر فارس ويموت آخر وليس أن يموت الاثنان، ولكن الشاعر أراد ألا يمنح الديمومة الحياتية لأحد، وفي نوع من التأسي وتضميد الجراح يحاول أن يؤكد أن الموت الذي أصاب أبناءه يصيب الحيوان والإنسان ولا يبقي على أحد.

هوامش

(١) المفضل: المفضليات/ م. س/ ج٢/ ١٦ – ٢٠.

(٢) امرؤ القيس: ديوانه/ م. س/ ٢٢٢ – ٢٢٦.

(٣) المفضل: المفضليات/ م. س/ ٢٢١ – ٢٢٩.