الباب الثاني

دراسة المقطع

مدخل

ليس المقصود بالمقطع المقطع الصوتي، وإنما المقصود به الدراسة الجزئية التي تتناول عنصرًا دراميًا يطبق على نص شعري قد اتضح فيه ذلك العنصر، أو نصوص لا تنتمي لفترة معينة، فمن الممكن أن تجمع الدراسة بين شاعرين من عصرين مختلفين يجمعهما العنصر الدرامي المشترك. فدراسة المقطع تختص بدراسة الشريحة الشعرية التي يتضح فيها التوظيف الدرامي لعنصر درامي واحد.

وقد قسمت هذا الباب إلى ثلاثة مقاطع:

الأول: القصة الشعرية (القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت والقصة الاجتماعية عند الحطيئة).

الثاني: تنوع التشكيل الدرامي في ديوان أبي نواس.

الثالث: الصراع مع الحياة في صورة الآخر (تأبط شرا والبحتري).

الفصل الأول

القصة الشعرية

- القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت
- القصة الاجتماعية عند الحطيئة

القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت

اتضحت القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت وضوحًا يدفع للدراسة، ولعل السبب في اختيار أمية بن أبي الصلت يرجع إلى احتلال القصة الدينية في شعره مساحة كبيرة، حيث إن ديوانه يكاد يكون موجهًا نحو هذا اللون القصصي. وإذا كان هناك شعراء وجد في شعرهم هذا اللون، فأمية تميز بوجود هذا اللون بكثرة، وكذلك تميز بالتوظيف الدرامي الذي حدد ملامح البناء القصصي في قصائده.

ومن القصص الدينية التي ظهرت فيها مكونات القص الدرامي قصة نبي الله صالح – عليه السلام – مع قومه ثمود، وقد ذكرت ثمود في القرآن اثنتي عشرة مرة في عشر سور قرآنية:[1] وقد فصل القرآن هذه القصة في سورة الأعراف:[2] يجسد لنا أمية بن أبي الصلت هذه القصة في مقطوعة شعرية بلغت عشرة أبيات صاغت هذه القصة في صورة درامية موجزة نسجها الشاعر في ثلاث لوحات:

اللوحة الأولي: – عصيان ثمود لصالح ووجود الناقة (بيتان).

اللوحة الثانية: – عقر الناقة وقتلها (أربعة أبيات).

اللوحة الثالثة: – ما حاق بثمود من عذاب (أربعة أبيات).

اللوحة الأولي:

كثمود التي تفتكت الدين عتيا وأم سقب عقيرا[3]

ناقة للإله تسرح في الأرض وتنتاب حول ماء قديرا

يبدأ الشاعر القصة بداية سردية، ولم ينقل الحدث مفصلا كما في كتب التراث، وأسقط من القصة عنصر البداية كما بدأ القرآن الكريم بوجود النبي صالح ودعوته لقوم ثمود وعدم تصديقهم ورغبتهم في أن يخرج لهم من الصخرة ناقة، بل اختصر هذه الأحداث ليبدأ من لحظة الذروة التي تمثل عصيان قوم ثمود للنبي صالح، وتفكيرهم في عقر الناقة، كأنه يستخدم عنصر (المونتاج السينمائي) الذي من شأنه أن يصل بالمشاهد إلى أدق المشاهد وأقواها، ويقوم بحذف المشاهد الأخرى التي لا تؤثر في الحدث، ويتأكد ذلك من خلال حرف الكاف التشبيهية (كثمود) مما يشعرنا بوجود مشاهد أخرى تم حذفها.

اللوحة الثانية:

يبدأ الشاعر بالحديث عن قوم ثمود الذين جاوزوا الحد في التكبر والمعصية، وعن الناقة التي عقروها، ويشير إلى أنها كانت أما لأسقب صغير، ثم يبدأ في السرد، فهذه الناقة كانت من عند الله، وكانت تخرج إلى المرعى لتأكل في الأرض وتنتاب الماء. يقول:

فأتاها أحيمر كأخي السهم	بغضب فقال كوني عقيرا
فأبت العرقوب والساق منها	ومضى في صميمه مكسورا
فرأى السقب أمه فارقته	بعد إلف حنية وظؤورا
فأتى صخرة فقام عليها	صعقة في السماء تعلو الصخورا

وتمثل هذه اللوحة مشهدًا دراميًا يعلو فيه الحدث، وتصل خيوطه إلى المأساة التي كانت سببًا في العذاب الذي حاق بقوم ثمود، إنها تصور عقر الناقة في مشهد دموي يتصف بالحركة السريعة التي تجسدها مجموعة من الأفعال، تبدأ بالفعل الماضي (أتاها) الذي يوحي بالرغبة في الفعل والإحساس بالطمأنينة في ظل ثبات الطرف الأخر، فالناقة من الحيوانات المسالمة التي لا تؤذي أحدا، ثم يأتي بالفاعل (أحيمر) المقصود به عاقر الناقة (قدار بن سالف بن جندع)،

والملاحظ أن الشاعر أراد أن يخفي اسمه، واكتفى بذكر صفة من صفاته، فقد كان هذا الرجل يتصف بالاحمرار، وقصد صيغة التصغير للتحقير، ولإخفاء بشاعة الفعل، وأراد أن يكسب قصته نوعا من الرمزية التي تمنح العمل أبعادا أخرى تجعل المتلقي للنص يفكر ويبحث عن دلالته العميقة.

ثم يصف الحركة بالسرعة (كأخي السهم). ولا ينسى أداة القتل (بغضب)، وتمام الفعل الحركي (كوني عقيرا)، وتعلو الحركة الدرامية لتصور التدرج في القتل، فبدأ القاتل بالعرقوب فأبته (أي قطعة قطعا مستأصلا)، فالساق، ثم الصميم وهو العظم الذي به قوام العضو، فقام بتكسيره، فهذا التوالي والتتابع في الأفعال يشعرنا بأن هناك ترتيبا منطقيا قصده الشاعر ليصور بشاعة الفعل، والملاحظ للمرة الثانية أن الشاعر يستخدم عنصر (المونتاج) ويستخدم هذه المرة وظيفتين من وظائفه؛ الوظيفة الأولي: حذف بعض المشاهد التي لا تساعد في كشف الحدث وتعميقه، ظهر ذلك في البيت الأول الذي شهد اختصارا، فبدأ بالإتيان ثم القتل ثم تمام الفعل، هذه النتيجة الموجزة يمكن أن يوضع قبلها وأثناءها وبعدها مشاهد أخرى تم حذفها، فمثلا قبل الإتيان إليها ما هي تلك الدوافع التي دفعت هذا الرجل لعقر الناقة؟ هل هي دوافع دينية أو إغرائية بحتة؟ لو رجعنا لكتب التراث فسنجد أنها دوافع إغرائية بحتة لا تتعلق بالدين، وما الخطوات التي اتخذها قدار بن سالف ليعقر الناقة، وهو يعلم أنها ناقة إلهية؟. ثم لحظات التفكير في القتل وكيفية توجيه السهم، وموقف الناقة من السهم الموجه إليها كل هذه المشاهد تم اختصارها، ولم تتم كتابتها؛ لأن الشاعر أراد أن يركز على تمام الحدث، وليس مقدماته، وترك للمتلقي مساحة واسعة ليدرك بقية المشاهد.

والوظيفة الثانية: الترتيب في المشاهد، وظهر ذلك في البيت الثاني الذي يمثل القتل والسقوط للناقة فهو لم يقتلها مرة واحدة، إنما قطع العرقوب والنتيجة

المتوقعة بعد قطع العرقوب سقوط الناقة على الأرض، فالساق، ثم تكسير العظم، وهذا ترتيب للمشاهد بحيث لا يسبق أحدها الآخر. وفي البيتين التاليين من هذه اللوحة يصور لنا الشاعر حزن ولد الناقة على أمه وخاصة أنها كانت مشفقة عليه، وملازمة له، مما دفع السقب إلى الجنوح إلى الصخرة أقام عليها وبكى.

اللوحة الثالثة :

فرغا رغوة فكانت عليهم رغوة السقب دمروا تدميرا
فأصيبوا إلا الذريعة فاتت من جواريهم وكانت جرورا
سفنة أرسلت تخبر عنهم أهل قرح بها قد أمسوا ثغورا
فسقوها بعد الحديث فماتت وانتهي ريها فوافت حفيرا

وتصور هذه اللوحة المشهد الدرامي الأخير الذي يمثل العذاب الذي حاق بقوم ثمود بعد عقر الناقة، ويبدأ المشهد بالصوت باعث الهلاك ونذير الموت إنه صوت البعير الذي بكي أمه، ويشكو أمره إلى الله، وتأتي الاستجابة سريعة والغضب الإلهي يرسل سهامه لتصيب قوم ثمود في مشهد تمت (منتجته) أيضًا فاكتفي الشاعر بذكر فعل التدمير – (دمروا تدميرا) مع أن هذا المشهد في كتب التراث الديني يأخذ صفحة كاملة يصور فيها بشاعة ما لاقى هؤلاء القوم، ويريد الشاعر أن يتم القصة حتى النهاية ليؤكد أن الجميع قد لاقوا مصيرهم وجزاءهم حتى (الذريعة) والمقصود بها (كلبة بنت السلق) التي لم يذكر الشاعر اسمها أيضا، وهي تلك المرأة التي كانت أشد الناس كفرا ومعاندة (جرورا) للنبي صالح – عليه السلام – وهي التي نجت من العذاب، وفرت إلى حي من أحياء العرب، يذكره الشاعر (قرح) لتخبرهم الخبر، فسقوها شرابا فما شربته لاقت حتفها وماتت. وبذلك ينهي الشاعر قصته الدينية التي تتضح فيها بعض الملامح الدرامية للقصة القصيرة الحديثة مثل:

- البداية: ليست بداية سردية، ويبدأ الحدث من لحظة الذروة.
- عدم ذكر أسماء الشخصيات والاكتفاء بالترميز لها (أحيمر – الذريعة).
- العمل على اختيار ملامح المكان، والاكتفاء بتعميق الحدث.
- استخدام أداة التكثيف في القصة.
- تعميق حدث القتل ليكون العذاب نتيجة له مع المرور بحدث العذاب مرورا سريعا لتأكيد حتميته، وفرضيته من الله.
- الاهتمام بالقصص الفرعية التي تساعد على تعميق الحدث (رغاء – السقب – قصة الذريعة).
- النهاية القصصية التي تتناسب مع تتابع الأحداث ووصولها إلى النهاية الطبيعية المتوقعة.

وفي نص شعري آخر، يتناول فيه أمية بن أبي الصلت قصة سيدنا نوح – عليه السلام – والطوفان، وقد ذكرت هذه القصة في القرآن الكريم في عشر سور[٤]. يقدم أمية بن أبي الصلت هذه القصة في صورتين:

الصورة الأولي: تجسد عصيان قوم نوح، وما لحقهم من الطوفان.

الصورة الثانية: صورة الأرض بعد الطوفان، والعبرة المأخوذة من القصة

الصورة الأولى: [٥]

جزى الله الأجل المرء نوحا ... جزاء البر ليس له كذاب
بما حملت سفينته وأنجت ... غداة أتاهم الموت القلاب
وفيها من أرومته عراة ... لديه لا الظماء ولا السغاب
وإذ هم لا لبوس لهم تقيم ... وإذ صخر السلام لهم رطاب
عشية أرسل الطوفان تجري ... وفاض الماء ليس له جراب
على أمواج أخضر ذي حبيك ... كأن سعار زاخره الهضاب
بآية قام ينطق كل شيء ... وخان أمانة الديك الغراب

وقد بدأ الشاعر في صياغة الحدث مجملاً، وحرص على ألا يقدم له بمقدمات لا تساعد على تصاعده، فبدأ يذكر الشخصية الرئيسة التي تمثل البطل في قصة سيدنا نوح عليه السلام؛ الذي أمره ربه بصنع السفينة التي حملته هو ومن آمن معه وأنجتهم من الموت المحقق والهلاك الذي لا مفر منه.

ثم يجنح الشاعر للغة السرد ليصف حال هؤلاء القوم، فقد خرجوا عراة جياعًا لا لبوس لهم تقيهم، ولا يجدون إلا الأحجار لتروي عطشهم، وهذه المقدمة السردية – يريد بها الشاعر تمهيدًا للحدث القادم الذي ينتظره الناجون بأنفسهم، ويخافه القابعون في بيوتهم المنتظرون لمصيرهم المحتوم، ويصوغ الشاعر الحدث مستخدما عنصر المفاجأة، وتغييب الفاعل الذي من شأنه أن يمنح الحدث قوة من ناحية الفعل ومن ناحية الفاعل.

(عشية أرسل الطوفان تجري..) فالفعل (أرسل) مبني للمجهول، ونائب الفاعل (الطوفان) حل محل الفاعل، وكأن الحدث (الطوفان) نزل كالصاعقة على الكافرين وأصابهم بالذهول والرجفة تلك الحال التي جعلتهم يتناسون الفاعل، أو بمعني آخر اتحد الفعل بقوة الفاعل فانمحت قوة الفاعل لتظهر قوة الفعل دالة على الفاعل، ثم يصور مشهد الطوفان في صورة درامية اتسمت بالتكثيف والحركية، فالماء غطى الأرض كلها (فاض)، ولم تكن له حدود تحده لكثرته واتساعه (ليس له جراب)، وهذا الطوفان كان كالأمواج المتدفقة الشديدة التي شبهها بالنار المشتعلة شديدة الحرارة.

الصورة الثانية:

بآية قام ينطق كل شيء وخان أمانة الديك الغراب
وأرسلت الحمامة بعد سبع تدل على المهالك لا تهاب
تلمس هل ترى في الأرض عينا وغايتها من الماء العباب

فجاءت بعدما ركضت بقطف ... عليه الثأط والطين الكثاب
فلما فرسوا الآيات صاغوا ... لها طوقًا كما عقد السخاب
إذا ماتت تورثة بنيها ... وإن تقتل فليس لها استلاب
كذي الأفعى يربيها لديه ... وذي الجني أرسلها تساب
فلا رب المنية يأمننها ... ولا الجني أصبح يستتاب
بإذن الله فاشتدت قواهم ... على ملكين وهي لهم وثاب
وفيها من عباد الله قوما ... ملائك ذللوا وهم صعاب

وتجسد هذه الصورة من خلال عشرة أبيات حال الأرض بعد الطوفان، فعلامات الطوفان غدت ظاهرة واضحة لكل من ينظر حتى يعتبر، ولقد خدع هؤلاء القوم بتكذيبهم للنبي نوح – عليه السلام – ولخيانتهم له فكان جزاؤهم الهلاك والموت، ويستشهد الشاعر في هذا الموقف بمثل كان له أصل عند العرب، "فمن أحاديث العرب أن الديك كان نديمًا للغراب وأنهما شربا الخمر عند الخمار، ولم يعطياه شيئًا وذهب الغراب ليأتيه بالثمن حين شربا ورهن الديك، فخاس به، فبقي الديك محبوسا".(٦)

ثم يصور حال الأرض بعد سبعة أيام من الطوفان فقد صارت هالكة لا يوجد فيها شيء، ولا يحيا عليها حي إلا الطيور التي تبني مساكنها في الأرض الخراب والفضاء الرحب، ثم يدخل الصوت الخارجي (تلمس هل ترى في الأرض عينا) والإجابة (وغايتها من الماء العباب) والمعنى أنها إذ بلغت أول الماء بلغت بذلك الشاطئ واليابسة وهو ما تبحث عنه.

ومن خلال قصة فرعية يحاول الشاعر أن ينسجها لتثبت للحدث الرئيس تأكيدًا وتعميقًا يسير مع الشخصية المحورية، الحمامة التي جاءت للأرض فلم تجد الماء، ثم أسرعت في طيرانها فجابت الأرض كلها، ثم رجعت وهي تحمل ثمرًا يحوطه الطين، كأن الطوفان قد شمل الأرض كلها حتى الثمر الذي على

الشجر، وهي تصور بشاعة ما حاق بهذه الأرض من دمار وهلاك. ثم يأتي الجزء الثاني من الصورة الذي يبين العبرة المأخوذة من هذه القصة وأنها متروكة للأجيال تتناقلها وتتابعها لنستفيد من أحداثها.

فلما تأكد الناس من صحة هذه الحادثة ونتائجها الظاهرة أمام أعينهم بدءوا يصوغونها لغيرهم لكي يضعوها كالقلادة في أعناقهم، وإذا ماتوا يورثونها لأبنائهم، ثم يستشهد بالقصص الديني ليذكر قصة سيدنا آدم – عليه السلام – وغواية إبليس له في نسيج رمزي لقصة فرعية أبطالها أفعى وجني وصاحب الأفعى رباها لديه وجعلها ترعى في مراعيه، حتى جاءها جني فأغواها فجعلها تجري وتزحف على الأرض، ولعل الشاعر يريد أن يشير إلى أسطورة الحية التي مسخت على صورتها بعد أن كانت على هيئة الجمل عقابا لها لأنها استجابت لإبليس.

القصة الاجتماعية عند الحطيئة

يقدم لنا الحطيئة من خلال ستة عشر بيتًا قصة درامية اجتماعية تتوافق فيها مكونات الدراما من تحديد زمني ومكاني وحدث وعقدة وصراع وحوار ومفاجأة وحل ونهاية، فهو يصنع قصة متكاملة لا ينقصها إلا أن تتخلص من الغنائية لازمة الشعر لتخلص إلى القصة، يقول الحطيئة:(٧)

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما
أخي جفوة فيه من الأنس وحشة يرى البؤس فيها من شراسته نعما
تفرد في شعب عجوزا إزاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما
حفاة عراة ما اغتذوا خبز ملة ولا عرفوا للبر مذ خلقوا طعما

يبدأ الشاعر بداية مسرحية سردية يحدد فيها مكان القصة(بيداء) ويصف فيها هذا المكان بأنه خال من جميع آثار الحياة، ومن أثار الموت أيضًا المتمثلة في الرسوم، وهو ما تبقى من آثار الديار، ثم يتجه إلى وصف الشخصيات فيصف الشخصية المحورية (البطل) بأوصاف حسية تتمثل في الفقر والجوع، وأوصاف نفسية داخلية تتمثل في الوحدة والإحساس بالوحشة والبؤس، ثم يصف الشخصيات الثانوية التي تشارك في بناء الحدث وتعميقه (للأبناء) الذي حددهم في ثلاثة أبناء وهي شخصيات بائسة أيضا، فهو حفاة وعراة، وجياع لا يعرفون للطعام مذاقا، ولذا فتخالهم أشباحا تتحرك من كثرة ما بهم من بؤس وفقر، هذه البداية السردية تعد تمهيدا للحدث الرئيس وتعليلا لقدومه.

رأى شبحًا وسط الظلام فراعه فلما بدا ضيفًا تشمر واهتما

انتظار القادم والتأهب لاستقبال البعيد لهما بعد نفسي يتعلق بالشخصية المنتظرة فإذا كانت هذه الشخصية تشعر بالطمأنينة والآمان، فلن يقلقها القادم، ولا تستعد له ولا تتهيب لقدومه إلا إذا كان هذا القادم سوف يخرق جو الطمأنينة ويبدله جوا آخر، أما الشخصية القلقة التي ينتابها الخوف فتحس بشيء من الاضطراب والحيرة من هذا القادم، وينتابها إحساس مزدوج ومتناقص في نفس الوقت وهو الرغبة في القادم والنفور منه، والشخصية هنا من النمط الثاني والتي اتضح حالها من خلال كلمات مختارة ذات شحنات دلالية عالية مثل (شبحا) التي تصور مدى ما تعيشه الشخصية المحورية من قلق وخوف، وشعور الخوف الذي امتزج داخله بشعور الفرحة لذلك القادم الذي لم يتصوره بعد، وتتجلي العقدة من خلال الجواب الذي جاء في سرعة شديدة، ومن خلال استخدام التكثيف لينقل حالته النفسية (فراعه)، ثم تنتقل الشخصية من حال القلق والفزع إلى حال الطمأنينة والآمان (فلما بدا ضيفا)، ويلتقي دافع الكرم مع فرضية العدم ونرى الشخصية تشمر وتهتم بما جبلت عليه من كرم وإيثار.

فقال: هيا رباه ضيف ولا قرى	بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحما
فقال ابنه لما رآه بحيرة	أيا أبت اذبحني ويسر له طعما
ولا تعتذر بالعدم عل الذي طرا	يظن لنا مالا فيوسعنا ذما

وتبدأ العقدة في الظهور من خلال الملمح الدرامي (الحوار/ المناجاة) حوار الشخصية المحورية مع الرب وطلب المساعدة. ويتجلي الصراع الداخلي داخل الشخصية، صراع بين الكرم والعدم بين الوجود والرغبة. وتبدأ مرحلة اقتراح الحلول فتظهر شخصية الابن من خلال الحوار (الديالوج) بينه وبين أبيه بصورة المضحي من أجل الآخرين، الذي يبذل روحه من أجل أن يرى السعادة في وجوه المحيطين به، وهذا يذكرنا ببطل المأساة في القصص الأوروبي، وتدخل الشخصية المساعدة ورغبتها في إنهاء الصراع الداخلي عند الأب عندما يعرض

نفسه عليه ليذبحه ويذكرنا بقصة سيدنا إسماعيل مع نبي الله إبراهيم – عليهما السلام – في استدعاء للتراث الإسلامي، وإصرار الابن على الفعل يعد نوعا من التحفيز ودفع الشخصية المحورية لإتمام الفعل.

فروى قليلا ثم أحجم برهة وإن هو لم يذبح فتاه فقدهما
فبيناهما عنت على البعد عانة قد انتظمت من خلف مسحلها نظما

لحظات التفكير من الأب لما عرض تبرز نوعا آخر من الصراع، صراع بين إحساس الأب بالأبوة وعدم قدرته على ذبح ابنه، ودافع الكرم الذي كان يعده العرب واجبا لا يمكن الإخفاق فيه أو التقليل، ويلاحظ مدى التتابع في الحركة النفسية، ومشاعر الصعود والهبوط والتردد والقلق التي تنتاب الشخصية المحورية وهو يفكر في قرار الابن بنفس خائفة وجلة مترددة انتقل ترددها للمتلقي من خلال حرفي العطف وظرفي الزمان اللذين تتابعا واختلفا بصورة ساعدت في كشف الحالة النفسية للأب،ويظهر عنصر المفاجأة الذي يحمل معه الحل الفوقي الذي يأتي من قوة غيبية لا دخل للإنسان فيها، ففي لحظة تفكير الأب في الحل تظهر لهما قطيع من حمر الوحش.

ظماء تريد الماء فانساب نحوها على أنه منها إلى دمها أظما
فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما
فخرت نخوص ذات جحش فتية قد اكتنزت لحما وقد طبقت شحما

وفي مشهد سينمائي يصور الشاعر شعور المفارقة بين رغبة الشخصية المحورية ورغبة الحمر الوحشية وكذلك اصطيادها وسقوطها وقد ظهرت المفارقة من خلال إبراز ظمأ الحمر الوحشية للماء وظمأ الشخصية المحورية لدمها، ثم يصور مشهد اصطيادها ولحظات الترقب التي عاشتها الشخصية وهي تنتظر صيدها حتى ينتهي من شرب الماء، ثم يصوب سهمه نحوها فتخرج حركة درامية سريعة، فتسقط ميتة، ويفوز الصياد بصيده الثمين.

فيا بشره إذ جرهـــا نحـــو أهلـــه ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمـــى
فباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرما، وقد غنموا غنما
وبات أبوهم مـــن بشاشتـــه أبـــا لضيفهم والأم مـــن بشرهـــا أمـــا

إنها النهاية، فالشاعر أنهى قصته نهاية سعيدة تتفق مع البداية البائسة وتؤكـد التسلسل الدرامي في الأحداث، ونظرية التحول التدريجي من الأسوأ للأحـسن، فالفقر والبؤس اللذان أحاطا به هو وأسرته لدرجة أنهم لم يستطيعوا أن يوفروا لضيفهم طعاما يطعمه تحول إلى غني وسعادة.

والملامح الدرامية التي ظهرت في هذه القصة تتضح في:

- وصف الشخصيات (وصف البطل – ووصف الأبناء).
- العقدة (ظهور الشبح/ الضيف/ وعدم القدرة على توفير الطعام له).
- الصراع: (صراع داخلي بين الوجود والعدم – وصراع بين شعوري الأبـوة والكرم).
- المناجاة: (فقال هيا رباه).
- الحوار "الديالوج" (أيا أبت اذبحني...).
- الاتجاه للحل وظهور بطل المأساة (الابن وعرض الذبح).
- التتابع في الحركة النفسية (التفكير في قرار الابن).
- عنصر المفاجأة والحل (ظهور العانة).
- استدعاء التراث الإسلامي (قصة سيدنا إسماعيل).
- ملمح التكثيف والكلمات ذات الشخصيات الدلالية العاليـة (فراعـه) وهنـاك ملاحظات إحصائية لها أهميتها في توضيح دراما الوصف والحركـة النفـسية فمثلا: في مشهد الوصف نجد أن نسبة الجملة الاسمية إلى الفعلية ٢:٤ وهـذا يدل على أن ديناميكية الوصف أعلى من ديناميكية الحركة، وهذا يحدث كثيـرا

في أسلوب القصة القصيرة، عندما يؤثر الكاتب عند الوصف – وخاصة إذا كانت من قص الاتجاه النفسي – استخدام الجملة الاسمية المكثفة.

وعند الاتجاه للحدث والعقدة، والخروج من حالة الوصف نقرأ:

رأى شبحـــاً وسط الظلام فراعه فلما بدا ضيفا تشمـــر واهتمـــا

فالبيت به خمسة أفعال ولا توجد به جملة اسمية واحدة وهذا يعكـــس المـــدلول السابق.

هـوامش

(١) الذاريات (٣٤٣)، الحاقة (٤٠٥)، الشمس (١١)، الأعراف (٧٣)، هـود (٦١)، الإسراء (٥٩)، الشعراء (١٤١)، النمل (٤٥)، فصلت (١٧).

(٢) الأعراف (٧٣-٧٩).

(٣) أمية بن أبي الصلت: ديوانه/ تعليق: سيف الدين الكاتب/ دار مكتبة الحياة/ بيروت/ ٤٣، ٤٤.

(٤) الأعراف (٥٩)، يونس (٧١)، هود (٥١)، الأنبياء (٧٦)، المؤمنون (٢٣) الشعراء(١٠٥)، العنكبوت (١٤)، الصافات (٧٥)، القمر (٩)، نـوح (الـسورة كاملة).

(٥) أمية بن أبي الصلت: ديوانه/ م. س/ ٢٠، ٢١.

(٦) الجاحظ: الحيوان/ ج٣/ ١٢٧.

(٧) الحطيئة: ديوانه/ شرح: أبو الحسن الـسكري/ مطبعـة التقـدم/ ١١٥ - ١١٧.

الفصل الثاني

تنوع التشكيل الدرامي
في ديوان أبي نواس

تنوع التشكيل الدرامي في ديوان أبي نواس

تنوع التشكيل الدرامي في ديوان أبي نواس بين المشهد السينمائي والحوار والقصة الشعرية، وقد كان أبو نواس متمردا على القديم، وثائرا على الشكل التقليدي للقصيدة العربية فظهر مجددا في شعره، ولقد ساعده على هذا التجديد اختياره للموضوعات التي كانت تناسب عصره، وخاصة موضوع الخمر الذي بلغت نسبة الحديث فيه في ديوانه أكثر من ٩٠%، وكذلك اختياره للغة الخطاب الشعري، هذه اللغة الفصيحة السهلة التي فتحت مساحات واسعة لتشكيل الصورة الشعرية والبناء الشعري كله، وقد خلقت هذه اللغة في كثير من الأحيان الشعرية بناء دراميا يحتشد بالتصوير والحركة والحوار.

أولاً : المشهد السينمائي عند أبي نواس

العدسة الموجهة لالتقاط المشهد الشعري عند أبي نواس انشطرت شطرين، شطر ينقل مشهدا حركيا يعتمد على الحركة الدرامية، وقد يهتم بمكان وزمان الحدث ونهايته، وشطر ينقل لقطة وصورة تعتمد على التصوير السريع الذي لا يغفل التفاصيل المرئية الدقيقة.

وقد ظهر المظهر الحركي عند أبي نواس في تصويره لحدث الصيد، ففي مقطوعة شعرية تحمل رقم (١٢٦) في ديوانه يصور مشهد الصيد الذي يجمع بين الصياد وكلبه وخروجهما في رحلة صيد، ثم يختفي الصياد وتصاحب العدسة الكلب في رحلته تلك، فتنقل حركته في تتبع الظباء الهاربات، وحركة إلحاقه بهن، وشق جمعهن، وحركة إلمامه بظبي وشق صدره وجانبيه، وسقوط الظبي بعد افتراس الكلب له، يقول أبو نواس:[١]

ربما أغدو معي كلبـــي طالبا للصيد في صحبي
فسمونا للخـــزيز بـــه فدفعنـــاه على أظـــب
فاستدرته، فدر لهـــا يلطم الرفقين بالتـــرب
فأدارها وهي لاهيـــة في جميم الحاذ والقرب
ففري جماعهن كمـــا قد مخلولان من عصب
غير يعفور أهاب بـــه جاب دفيه عن القلـــب
ضم لحييه بمخطمـــه ضمك الكسرين بالشعب
وانتهى للباهيات كما كسرت فتخاء من لهب
فتعايا التيس حين كبا ودنا فوه من العجـــب
ظل بالوعساء ينغصه أزما منه على الصلـــب

وفي مشهد آخر للصيد يستهله الشاعر بوصف المكان المتمثـــل فـــي روضـــة مملوءة بالشجر والطيور، ثم تنتقل العدسة لتصوير الصياد الذي يترقـــب هـــذه الطيور، وينتظر الشجرة حتى تنضج وتكبر لتزداد نسبة الطير حتى إذا بلغـــت هذا الحد، بدأ يصوب الرصاص والحجارة عليها، ولم يتركها حتى يسقط صيده على الأرض بعد أن كان في السماء. يقول:[٢]

ووارفة للطيـــر فـــي أرجائهـــا كلفظ الكتاب فـــي استملائهـــا
أشرفتها والشمس في خرشائها لم يبرز المقرور لاصطلائهـــا
بشقـــة طولـــك فـــي إبقائهـــا إذا انتحى النازع في انتحائها
لم يرهب الفطور مـــن سبائهـــا يعزي ابن عصفور إلى برائها
حتـــى تأنهـــا إلى انتهائهـــا واستوسق القشر على لحائها
ثم ابتدرنا الطير في اعتلائهـــا بنادقـــا تعجـــب لاستوائهـــا
من طينة لم تدن من غفرانهـــا ولم يخالطهـــا نقـــا ميثائهـــا
لا تحوج الرامي إلى انتقائهـــا فهي تراقي الطير في ارتقائها

مثل تلظي النار فـــي التظائهـــا | من سود أعجاز ومن رهائها
ومن شروقاها ومن صبغائهـــا | كل حبظاة علـــي احبنطائهـــا
طراحة للموت مـــن جربائهـــا | مرثومة الخطم بطين مائهـــا
ترفل في نعلين مـــن أمعائهـــا | يحطها للأرض من سمائهـــا

أما اللقطة المصورة التي تعتمد على لغة التصوير، وتركز العدسة على شخصية واحدة، وحدث واحد فتظهر في المقطوعة رقم(٣) التي يصف فيها أبو نـــواس مشهدا لامرأة تغتسل بالماء، ويركز في هذا الوصف على التصوير الدقيق الذي يعطي اللقطة حياة ويمنحها بروزا، فيبدأ اللقطة بالتركيز على الفتاة وهي تخلع قميصها استعدادا للقاء الماء، وتقترب العدسة لتظهر وجهها الذي أحمر خجـــلا عندما شاهدت عريها، ثم تبتعد العدسة لتظهر صورتها وهي عاريـــة تـــداعب النسيم الذي اعترضته بخصرها الضامر الذي كان أرق مـــن النـــسيم، وتـــسير العدسة مع راحتيها اللتين تبدوان كالماء، وهما تلامسان أجزاء جسدها فيمتزج الماء بالماء، وتنتهي الفتاة من غسلها، وتمتد يـــداها للـــرداء لكـــي ترتديـــه، فيفاجئها رقيب، تنقل لنا العدسة مفاجأته لها من خلال ما ظهر على وجه الفتاة من فزع لذلك الرقيب، فتحاول الفتاة في سرعة شديدة أن تستر عريها، فترتدي ثوبا كالليل، فيظهر وكأنها خبأت الصباح من جسدها تحت ليل الثوب، وظلـــت تبكي ففاض ماء دمعها على ماء جسدها.

يقول أبو نواس:[٣]

نضت عنها القميص لصب مـــاء | فورد وجهها فـــرط الحيـــاء
وقابلـــت النسيـــم وقـــد تعـــرت | بمعتـــدل أرق مـــن الهـــواء
ومـــدت راحـــة كالمـــاء منهـــا | إلى مـــاء معـــد فـــي إنـــاء
فلما أن قضـــت وطـــرا وهمـــت | على عجل إلى أخـــذ الرداء
رأت شخص الرقيب على التداني | فأسبلت الظـــلام على الضياء
فغاب الصبح منهـــا تحـــت ليـــل | وظل المـــاء يقطر فوق ماء

ثانيًا : الحوار عند أبي نواس

اختلفت لغة الحوار عند أبي نواس، وتنوعت وانقسمت في ديوانه إلى ثلاثة أقسام:

أولاً : الحوار الفكه :

وهو الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إيقاع سريع كأنه خبطات سيوف متبارزة، وظهر ذلك في المقطوعة رقم (٣٦) من ديوانه التي عقد فيها الشاعر حوارا بينه وبين الخمر، ويقوم هذا الحوار على شعورين متضادين: الرغبة والرفض، فهي ترفض الاقتراب وتخاف من النار، فيحاول أن يمنع عنها خوفها ويستدرجها نحوه من خلال استخدام العنصر الدرامي (الحوار) و فعلي التحاور (قلت: ذكر خمس مرات، وقالت: ذكر ست مرات)، والحال (قائلة: ذكر مرة واحدة) يقول أبو نواس:(٤)

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها	بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا
قصرت بالراح فاحذر أن تسمعها	فيحلف الكرم أن لا يحمل العنبا
إني بذلت لها لما بصرت بها صاعا	من الدر والياقوت ما ثقبا
فاستوحشت وبكت في الدن قائلة	يا أم ويحك أخشى النار واللهبا
فقلت: لا تحذريه عندنا أبدا قالت	فبعلي؟ قلت: الماء إن عذبا
قالت: لقاحي فقلت : الثلج أبرده	قالت: فبيتي فما أستحسن الخشبا
قلت: القناني والأقداح ولدها	فرعون قالت: لقد هيجت لي طربا
لا تمكنني من العربيد يشربني	ولا اللئيم الذي إن شمني قطبا

ثانيها : حوار الأحجية :

وهو نوع جديد من الحوار لم يكن معروفا قبل أبي نواس، وهذا الحوار يقوم على الأحجية، وهي نوع من المناظرات الخفيفة التي كانت تدور بين العرب

لمحاولة معرفة شيء ما عن طريق تحديد أوصافه وشكله فيما نسميه عندنا في العامية المصرية (الفزورة)، ويعتمد هذا الحوار على فعلي التحاور (قالوا: الدال على الجمع الغائب)، وقلت (الدال على الذات المتكلمة). وقد ورد هذا اللون في المقطوعة (١٦٧) في الديوان، وتكرر الفعل (قالوا) ست مرات، والفعل (قلت) ست مرات أيضا، والمقطوعة الحوارية تتحدث عن وصفه لفتاة، يقول:(٥)

هذا مقال سمـــج عليـــك فيـــه حـــــرج
تقتلني ظلما ولم تثبـــت على الحجـــج
أنت غزال عنـــج بـــــه يتيـــه الغنـــــج
قالوا فصفه قلت: في الجبهة منـــه بـــرج
قالوا: فزد: قلت: وفي الوجنة منه بهـــج
قالوا: فزد: قلت: وفي الأسنان منه فلـــج
قالوا: فزد: قلت: وفي الكشحين منه دمج
قالوا: فزد: قلت: أكثـــر مـــن ذا سمـــج

ثالثها: حوار العبث

يقوم هذا الحوار على العبث بالدين، ونفي القواعد الإســـلامية المـــسلم بهـــا، وتحريم الحلال وتحليل الحرام، يحاول أبو نواس بأسلوب التهكم أن يعقد حوارا بينه وبين شيخ فقيه (من وجهة نظره) يسأله عن الصلاة فيرد عليـــه بأنهـــا واجبة فصلها، وبعدها بت في الخمارة تشرب الخمر بلا حرج، ويـــسأله عـــن الصيام فيفتيه بعدم الصيام، ويسأله عن الصدقة والزكاة فيفتيـــه بأنهـــا تنفـــع الشطار والمحتالين، ويسأله عن الحج، فيفتيه بأنه نوع من الهروب والتـــولي عن الحياة، ويمنعه عن الجهاد وعن الحج ويطلـــب منـــه مـــسالمة الكفـــار، والانتقام من أولادهم بأن يزني ببناتهم، وينصحه ألا يعيد الأمانة إلى أهلهـــا، وألا يتزوج ويبقي عزبا. ويعتمد هذا الحوار على فعلي التحاور (قلت: تكررت

ثماني مرات)، وفعل الإجابة (قال وحقوله أجاب: تكرر ثماني مـــرات أيـــضًا، يقول:[٦]

قـــــل للعـــذول بحانـــة الخمـــار ... والشرب عند فصاحة الأوتـــار
إني قصـــدت إلـــى فقيـــه عالـــم ... متنسك حبـــر مـــن الأحبـــار
متعمـــق فـــــي دينـــه متفقـــــه ... متبصر في العلـــم والأخبـــار
قلـــت : النبيـــذ تحلـــه؟ فأجـــاب ... لا إلا عقارا ترتمـــي بشـــرار
قلت : الصلاة فقال فرض واجـــب ... صل الصلاة، وبت حليف عقار
اجمع عليك صلاة حـــول كامـــل ... من فرض ليل فاقضه بنهـــار
قلت الصيام، فقال لي : لا تنـــوه ... واشدد عرى الإفطار بالإفطار
قلـــت التصدق والزكاة فقال لـــي ... شـــيء يعـــد لآلـــة الشطـــار
قلت المناسك إن حججت فقال لي ... هـــذا الفضـــول وغاية الإدبار
لا تأتيـــــن بـــلاد مكـــة محرمـــا ... ولو أن مكة عند بـــاب الـــدار
قلت الطغاة؟ فقـــال لي لا تغزهـــم ... ولو أنهم قربوا مـــن الأنبـــار
سالمهم واقتص مـــن أولادهـــم ... إن كنت ذا حنق على الكفـــار
واطعن برمحك بطن تلك وظهـــر ... ذا هذا الجهاد فنعم عقبى الدار
قلت الأمانة هـــل ترد؟ فقـــال لي ... لا تردد القطمير مـــن قنطـــار
لا هـــــم إلا أن تكـــون مضمنـــا ... دينا لصاحـــب حانـــة خمـــار
فـــــاردد أمانتـــــه عليـــه ودينه ... واحتل لذاك ولـــو ببيـــع إزار
قلت اعتزمت فما ترى من عازب ... متغـــــرب متقـــارب الأسفـــار
فأجابنـــي: لـــك أن تلـــذ بزينـــة ... من جارة وتلوط بابن الجـــار
ودنا إلي وقـــال: نصحك واجـــب ... زيـــن خصالـــك هـــذه بقمـــار

القصة الشعرية عند أبي نواس

ظهرت القصة الشعرية عند أبي نواس في مقطوعتين في ديوانه المقطوعة الأولى رقم(٣٧) تحكي قصة الخمر ومدى ما تكبده الراغبون فيها من متاعب للوصول إليها..

يقول أبو نواس:[٧]

وليلة دجن قد سريت بفتية تنازعها نحو المدام قلوب
إلى بيت خمار ودون محله قصور منفيات لنا ودروب

يبدأ بتحديد الزمان (الليل) والمكان (بيت الخمار)، والشخصيات(الشاعر وأصحابه)، والحدث (السير للحصول على الخمر).

ففزع من إدلاجنا بعد هجعة ليس سوى ذي الكبرياء رقيب
تناوم خوفا أن تكون سعاية وعاوده بعد الرقاد وجيب

يتضح هنا عنصر المفاجأة (مفاجأة الزائرين للخمار)، والصراع الذي يدور داخله تجاه هذه الطرقات التي جمعت بين مشاعر الخوف من القادم والرغبة في معرفته.

ولما دعونا باسمه طار ذعره وأيقن أن الرحل منه خصيب
وبادر نحو الباب سعياً ملبيا له طرب بالزائرين عجيب
فأطلق عن نابيه وانكب ساجدا لنا وهو فيما قد يظن مصيب
وقال: ادخلوا حييتم من عصابة فمنزلكم سهل لدى رحيب
وجاء بمصباح له فأناره وكل الذي يبغى لديه قريب

وينتهي الصراع سريعًا عندما يطمئن الخمار لحال الزائـــرين، وتبـــدأ حركـــة الترحيب بهم التي ظهرت من خلال عدة أفعال حركية، فعل المبـــادرة (بـــادر) وفعل السجود بغرض التحية (انكب) وفعل الترحيب الذي عبر عنـــه الحـــوار (قال).

فقلت: أرحنا هات إن كنت بائعا ... فإن الدجى عن ملكه سيغيب
فأبدى لنا صهباء تم شبابهـــا ... لها مرح في كأسها ووثوب
فلما جلاها للندامى بـــدا لهـــا ... نسيم عبير ساطع ولهيـــب

يكشف حوار الأصحاب عن مكنون الحديث وهو الرغبة في الخمر، ويـــأتي رد الفعل من الخمار سريعًا في إبداء الخمر لهم وانتشار رائحتها، ونفاذهـــا إلـــى صدورهم.

وجاء بها تحدو بها ذات مزهر ... يتوق إليها الناظرين ربيـــب
وأقبل محمود الجمال مقرطق ... إلى كأسها لا عيب فيه أريب

تنقل لنا الأبيات حركتين؛ حركة الجارية التي تقدم الخمر للزائـــرين، وحركـــة الغلام الذي يخدم على الزائرين.

فما زال يسقينا بكأس مجدة ... تولي وأخـــرى بعـــد ذاك تـــؤوب
وغني لنا صوتا بلحن مرجع ... سرى البرق غربيا فحن غريـــب
وقد غابت الشعرى العبـــور ... وأقبلت نجوم الثريا بالصباح تثوب

ثم يصور مشهد السقيا والاستمتاع بالخمر، وتأتي نهاية القـــصة مـــع بـــزوغ الصباح.

والمقطوعة الثانية رقم (٣٦٥) تحكي قصة الشاعر مع فتاة جاءهـــا، وشـــرب معها الخمر، وطلب مضاجعتها فتمنعت، فظل يداعبها حتى خضعت لـــه، فيمـــا يذكرنا بشعر عمر بن أبي ربيعة. ويبدأ القصة بداية وصفية يحدد فيها ملامـــح فتاته، ومدى شغفه بها، و ما فعله لكي يصل إليها أو تصل إليه:[٨]

وناهدة الثديين مـــن خـــدم القصـــر سبتني بحسن الجيد والوجه والنحر
غلاميـــــة فـــي زيهـــا برمكيـــــة مزوقة الأصداغ مطمومـــة الشعـــر
كلفت بما أبصرت من حسن وجهها زمانا وما حب الكواعب من أمـــري
فمازلت بالأشعار في كـــل مشهـــد ألينها والشعـــر من عقـــد السحـــر

ويشرع النص في تجسيد حركة حضور الفتاة للشاعر، وإجابتها الدعوة:

إلى أن أجابت للوصال وأقبلـــت على غير ميعاد إلى مـــع العصـــر

ويتضح من خلال الملمح الدرامي (الحوار) تجسيد فعل الترحيب، والمجالـــسة وشرب الخمر:

فقلت لها: أهلاً، ودارت كؤوسنـــا بمشمولة كالورس، أو شغل الخمر
فقالت عساها الخمر؟ إني بريئـــة إلى الله من وصل الرجال مع الخمر
فقلت: اشربي إن كان هذا محرما ففي عنقي يا ريم وزرك مع وزري

وينتقل النص من حدث الشراب إلى الرغبة في تحقيق حدث أكبر، مهد الشراب له وهو المضاجعة، ويستخدم الحوار الذي يظهر تمنع الفتـــاة عـــن الـــشاعر، وخبرة الشاعر بهذا النوع من النساء:

فطالبتها شيئـــا فقالـــت: بعبـــرة أموت إذن منه ودمعتهـــا تجـــري
فمازلت في رفق ونفسي تقول لي جويرية بكـــر وذا جـــزع البكـــر

وتنتهي القصة ببلوغ الشاعر مأربه وتحقيق غايته مـــن خـــلال فعـــل حركـــي (تواصلنا) يمنح دلالة التداخل والتمازج بين الطـــرفين، وتأكيـــد حـــدوث فعـــل المضاجعة.

فلما تواصلنـــا توسطـــت لجـــة غرقت بها يا قوم في لجج البحر

هوامش

(١) أبو نواس: ديوانه/ شرح: إيليا حاوي/ دار الكتاب اللبناني/ ١٩٨٧/ج١/١٦٨ -١٧٠.

(٢) السابق/ ج١/ ٥١، ٥٢.

(٣) نفسه/ ج١/ ٥٣.

(٤) نفسه/ ج١/ ٧٩، ٨٠.

(٥) نفسه/ ج١/ ٢٣٠، ٢٣١.

(٦) نفسه/ ج١/ ٤٣٣، ٤٣٥.

(٧) نفسه/ ج١/ ٨٢، ٨٣.

(٨) نفسه/ ج١/ ٤٥٨، ٤٥٩.

الفصل الثالث

الصراع الداخلي في صورة الآخر

عند تأبط شرًا والبحتري

وفي صورة أخرى للصراع الداخلي يتجلى صراع الإنسان مع الحياة ذلك الصراع الدائم الذي تتغير صوره وتتنوع أشكاله، ليخرج عن إطار النمطية المعهودة للمتصارعين الذي ينتهي الصراع بينهما بانتصار طرف وإخفاق آخر، وإنما يتبادل الطرفان نشوة النصر ومرارة الهزيمة؛ لأن الطرف المتصارع معه وهو الحياة لا يعد قوة مادية يتم الانتصار عليها أو الهزيمة أمامها بسهولة، بل هي جماع قوى مختلفة تتصارع مع الذات الإنسانية، فتقدر الذات على قهر بعضها، وتخور قواها أمام البعض الآخر.

فالصراع مع المجتمع صراع مع الحياة، والصراع مع الشيخوخة والزمن المنقضي صراع مع الحياة، وكذا الصراع مع الأحلام التي لا تحققها الذات، والقدر الذي يأتي – في بعض الأحيان – مخالفًا لرغبات الإنسان وقاسيًا في أحيان أخرى مما يؤدي إلى انهيار الذات وتفكيرها في التخلص من الحياة وانتظار الموت، وحتى هذه اللحظة تعد صراعا مع الحياة. وتختلف درجة الصراع من إنسان لآخر، فهناك من يستسلم لقوى الحياة، ويعلن هزيمته أمامها، فيرتدي رداء الخضوع والسلبية، ويصير كالريشة التي تحركها الأمواج، وتتدافعها الرياح، وهناك من يقاوم هذه القوى، ويقف أمامها بروح صلبة وعزيمة قوية فيقهرها أحيانا، وتقهره أحيانا أخرى، ويبقي الصراع بينهما مستمرًا حتى تفنى ذاته معلنة تمردها على الحياة.

والشاعر العربي القديم عاش حياة مملوءة بالمتناقضات التي تتمثل في الجدب والمطر، واللذة والامتناع، والحب والهجران، والديار المسكونة والديار الدارسة، ونشوة السكر ومرارة الإفاقة، والشباب اللاهي والشيخوخة المعذبة، والنصر والهزيمة، والحياة والموت، كل هذه المتناقضات خلقت أجواء صراعية بين الإنسان والحياة صورها الشاعر العربي القديم في شعره وتجسدت في أبياته، وهناك من الشعراء من صور هذا الصراع في صورة مباشرة، ومن صوره في صورة رمزية تنم عن عبقرية الشاعر العربي القديم، هذه الصورة هي صورة الآخر.

يصور الشاعر العربي القديم صراعه مع الحياة في صورة الآخر، ويتجسد هذا الآخر في صورة حيوان يتصور الشاعر أنه يتصارع معه، وبعد محاولات من الإقدام والإحجام، والمقاومة والرفض ينتصر الإنسان على هذا الحيوان نصرا خياليا، وفي جو أسطوري يحاول الشاعر من خلاله أن ينشئ هيكلا دراميا لقصة مع هذا الحيوان، مما يجعل القارئ يحس أن الشاعر يعيش في جو من الفروسية والبطولة، ينتهي بالانتصار الكبير على هذا الحيوان. ولكن هذه القراءة – من وجهة درامية – تعد قراءة أولية للنص تختفي وراءها دلالات القراءة الثانية التي تحدد شكل الصراع الخفي بين الذات والحياة، الذي تظهره تلك القصة المجسدة لصراع إنسان مع حيوان في إطار أسطوري، ومن هنا يغدو الآخر ممثلا للصراع ودالا عليه.

وخلال البحث في النصوص العربية القديمة، وقع الاختيار على نصين لشاعرين من عصرين مختلفين، وبين العصرين أمد طويل من الزمن، فالأول من المخضرمين، وهو الشاعر تأبط شرًا، والثاني من العصر العباسي وهو البحتري، ويختلف الآخر عند الشاعر الأول عنه لدى الشاعر الثاني، فتأبط شرا يصور صراعه مع الحياة في صورة صراعه مع الغول، والبحتري يصور هذا الصراع في صورة صراعه مع الذئب، ولكن التجربة المعيشة في النصين تكاد تكون متشابهة.

الصراع الداخلي في صورة الآخر عند تأبط شرًا

ويتجسد هذا الصراع – كما ذكرت – من خلال صراع الشاعر مع الغـول وقـد يكون ما يقصده تأبط شرا من الغيلان تلك الفصيلة من الحيوان المعروفة باسم "الغوريلا" وكانت معروفة في بعض المناطق الجنوبية من اليمن، وفي القاموس المحيط إن من معانيها "دابة عرفتها العرب وقتلها تأبط شرًا ".[١]

يقول تأبط شرًا في قصيدته:[٢]

تقـول سليمـي لجاراتهـا أرى ثابتـًا يفنـا حوقـلا
لها الويل ما وجـدت ثابتـا ألـف اليديـن ولا زمـلا
ولا رعش الساق عند الجراء إذا بـادر الحملة الهيضلا
يفـوت الجيـاد بتقريبـه ويكسـو هواديها القسطلا

تجسد هذه المقدمة الصراع بين الشباب المنقضي والشيخوخة الحاضرة، وهـو صراع حياتي بين فترتين زمنيتين يعيشهما الإنسان، (فسليمى) زوجة الـشاعر تعيره بالمشيب الذي تظهر معه بوادر الضعف والعجز، ومن خلال حوار يـدور كله على لسان الشاعر، فهو يمثل الصوت والصوت الآخر، فهو ممثل لـصوت (سليمى) التي تقول لجاراتها إنها رأت ثابتا (تأبط شرًا) يفنا حوقلا، والـصوت الآخر الذي يمثل صوته الذي يرد عليها (لها الويل) وبإحساس الضعف ينفـي الشيب والعجز عن نفسه، فهو لم تعجز يداه، و لم يعد ضعيفًا وغير قادر على الحركة وغير قادر على الحماية إذا جاءه غاصب أو عدو، فهو مـازال قـادرًا على حمايتها وحماية نفسه، ومازال يتصف بالسرعة التي يـستطيع بهـا أن يسبق الخيل، ويكسو أعناقها بالغبار الذي يثيره بقدميه عند العدو.

وأدهم قد جبت جلبابه كما اجتابت الكـــاعب الخيعلا
إلى أن حدا الصبح أثناءه ومـــزق جلبابه الأليـــلا
على شيم نـــار تنورتهـــا فبت لهـــا مدبرًا مقبـــلا

إن الصراع بينه وبين الحياة ممثلاً في الشيخوخة يحيله إلى الارتداد بالـــذاكرة للخلف ليذكر نمطًا من أنماط البطولة، ذلك النمط الذي يختفـــي معـــه الـــشعور بالعجز، ويحل محله الشعور بالقوة والفروسية تلك القوة التي يحاول بهـــا أن ينتصر على الطرف المتصارع معه (الحياة/ الشيخوخة) فيصور أنه اجتاز الليل البهيم الشديد الظلام في الصحراء بسهولة ويسر كما تلـــبس المـــرأة قمـــيص نومها، وظل يطوي الصحراء حتى جاء الصباح، فأبصر من بعيد نـــارًا فبـــات يتربص بأهلها ليأخذهم على غرة حين تسمح له الفرصة.

فأصبحت والغول لـــي جـــارة فيا جارتا أنت ما أهـــولا
وطالبتهـــا بضعهـــا فالتـــوت بوجه تغـــول فاستغـــولا
فقلت لها: يا انظري كي تري فولت فكنت لهـــا أغـــولا
فطار بقحف ابنـــة الجـــن ذو سفاسق قد أخلق المحملا

ويبدأ الصراع مع الآخر ممثل الحياة بوحشيتها وقسوتها وامتناعها عن الإنسان ونفورها منه، وقد استطاع الشاعر أن يجسد هذه الصفات للحياة كاملة عنـــدما اختار هذا الحيوان الذي يتصف بهذه الصفات، فهو لم يختر حيوانا أليفا تسهل مراودته ويسهل اتخاذه صديقا للإنسان، بل اختار حيوانا يتـــصف بالـــشراسة والوحشية ليكون ممثلا للحياة كما يراها الشاعر، ويبدأ الصراع بمحاولة مـــن الذات الإنسانية أن تخلق علاقة طيبة حميمة مع هذا الحيوان لإدراكها لقوتـــه، ولعدم رغبتها في النزاع والصراع معه، وهذا ما يحاوله الإنـــسان دائمـــا مـــع الحياة أن يخلق تصالحا بينه وبينها، وأنه كلما فاجأته بالمـــصائب والمتاعـــب واجهها بالصبر والحلم لأنه يدرك عدم قدرته على الانفصال عنها فهـــو جـــزء منها.

ومازالت الذات تحاول أن تراود هذه الغول فتجعلها تحس بقوتها وعظمتها (ما أهولا) وكذا ضعف الذات وتخاذلها أمامها، وفي صورة حسية تحاول الذات أن توطد العلاقة بينها وبين الآخر، فتطلب جماعها، والجماع لا يقصد به المعنى الاصطلاحي الشائع، إنما يقصد به المعنى الإيحائي وهو الرغبة في الاحتواء، فالإنسان دائما يحتاج إلى أن يحتوي الحياة ويطلب منها أن تحتويه، لينشئ علاقة حميمة تجعله يتخلص من هذا الصراع المرير، ولكن الحياة ترغب في الصراع، ولا ترغب في أن تمنح الأمان للإنسان، فهي تدير وجهها عنه، وترفض جميع معاهدات الصلح التي يعرضها الإنسان (فالغول التوت)، وتشكل وجهها بأشكال قبيحة ومخيفة، لتعلن أنها الطرف الأقوى في الصراع ولا يزال الإنسان يطلب ود الحياة، ويعتقد أن فيها ما يرضيه، ويعتقد أنه يستطيع أن يتحاور معها ويشكو لها حاله فتواسيه (فقلت لها يا انظري...) وحذف المنادى هنا لم يكن عفويا، وليس بغرض صحة الوزن، ولكن قصد به الشاعر التقريب بينه وبين هذا المخلوق المخيف الذي أخفق في ترويضه، وكان يأمل في أن يكون صاحبا له، ولكن الآخر لا يزال على عناده ونفوره من الإنسان، ووصل له من محاولات الاستعطاف وطلب الود، أن المخلوق الذي أمامه ضعيف لا يقدر على مواجهته، مما أدى إلى الاستهانة به وعدم النظر إليه كخصمين تقابلا أحدهما قوي والآخر ضعيف، وعندما أحس القوي بقوته وبضعف خصمه تركه، وفضل ألا يقاتله لاختفاء المثل أو النظير الذي يجعله يحس النصر إذا انتصر عليه، وبالشجاعة إذا هزم أمامه، فتولت الغول تاركة الذات، وفي هذه اللحظة تنفجر فيها الذات معلنة تمردها على الحياة ورغبتها في سفك دمائها، والمراد بالقتل هنا عدم اهتمام الإنسان بالحياة والاندفاع في الملذات ونسيان القدر وتصرفه في محاولة خادعة للإحساس بالنصر، والذات لم تنتصر على الآخر انتصار الفارس الشجاع الذي يواجه خصمه بشجاعة وقوة ويتقاتل معه فيصرعه، وإنما كان الانتصار انتصار المخادع الذي يدرك قوة خصمه وعدم

قدرته على مواجهته فينتظر حتى يعطيه ظهره فيقتله من الخلف (فولت فكنت لها أغولا...) وكأن الإنسان مهما فعل لن ينتصر على الحياة، لكنه يحاول ذلك والانتصار الذي لا يستطيع أن يحرزه على مستوى الحقيقة يحققه على مستوى الخيال والحلم، ليظل الصراع بين الذات والآخر مستمرا لا ينتهي.

عظايـــة قفـــر لهـــا حلتـــان من ورق الطلح لم تغزلا
فمن سال: أين ثوت جارتي؟ فإن لها باللـــوى منـــزلا
وكنت إذا ما هممت اعتزمت وأخر إذا قلت أن أفعـــلا

وفي صورة أسطورية غريبة تؤكد فرضية الوجود وعدميـــة المـــوت وبقـــاء الصراع، يصور الشاعر الغول، وكأنها دويبة من فصيلة الزواحف تعيش فـــي الصحراء وتتغطى بورق الشجر، وهذه الأوصاف تنطبق على الحية، فهي لهـــا خاصيتان تمنحانها الحياة والدوام هما دفن رأسها في الرمال كنوع من أنـــواع الحماية، وتغيير جلدها ليتناسب مع لون الطبيعة حتى لا يراها أحد أو يـــتمكن منها، وقصد الشاعر بذلك أن الحياة تتغير وتأتينا في يوم بوجه يختلف عنه في اليوم التالي، وكأنه يريد أن يصفها بـــالمكر والـــدهاء الـــشديدين، وأن يثبـــت وجودها وتمسكه بها مهما فعلت به، فعندما يسألونه عن جارتـــه؟ فـــسيجيبهم بأنها مازالت تسكن معه وتعيش بداخله، وسيظل الطرفان في صـــراع دائـــم لا ينتهي إلا بموت الذات لتغلق صفحة الصراع بينها وبين الحياة.

الصراع الداخلي في صورة الآخر عند البحتري

ومازال الصراع بين الإنسان والحياة مستمرًا مهما تباعدت العصور، واختلفت دوافعه ومراحله ونتائجه، فالعلاقة بين الإنسان والحياة علاقة ضدية تنبع من إحساس الإنسان بالقوة القدرية التي تفرض عليه سيطرتها، وهو لا يقدر على المقاومة، فيظهر عدم التكافؤ بين المتصارعين، ولكن الإنسان يتمرد على الواقع، ويسعى جاهدا إلى تغييره وتحطيمه ليخلق له واقعا جديدا يتناسب مع أحلامه وآماله مما يخلق منه ندا عنيدا للمتصارع معه (الحياة)، ولكن لمن سيكون النصر، ولمن ستكون الهزيمة؟، أظن أن طرفي النصر والهزيمة يتبادلان المواقع في هذا الصراع ليبعثا فيه ديمومة واستمرارية، فهو لا ينتهي حتى لو انتصر طرف على آخر على مستوى الحقيقة.

والصراع الداخلي في صورة الآخر عند البحتري نجده في قصيدة من أهم وأشهر ما كتب البحتري في حياته، تلك القصيدة الدالية رقم (٢٨٩) في ديوانه، وقال الأستاذ حسن كامل الصيرفي محقق الديوان[٣] إنه كتبها حوالي عام ٢٢٦هـ، وبناء على صحة هذا التاريخ فإن البحتري كتب هذه القصيدة وعمره اثنان وعشرون عاما أي في مرحلة الشباب، وفي هذه المرحلة لم يكن البحتري ذا مال أو شهرة، إنما كان يسعى للوصول إليهما.

وهذه القصيدة تصور صراعا بين الشاعر والحياة، ويتجسد هذا الصراع في صورة الآخر، والآخر يظهر في ثلاث صور يجمعها كلها خيط شعوري واحد، وتتضافر جميعها لتعلن عن صراع بين روح رقيقة تتجلي فيها ملامح الحب والفروسية والشجاعة، وأرواح تظهر لها العداء، وتتربص بها، وتنتظر الفرصة لتنال منها وفي أول صورة من صور الصراع تكشف عن ملامح الآخر يقول الشاعر:[٤]

سلام عليكـــم لا وفـــاء ولا عهـــد أمالكم من هجـــر أحبابكـــم بـــد؟
أأحبابنا قد أنجـــز البيـــن وعـــده وشيكا، ولم ينجز لنا منكم وعـــد
أأطـــــلال دار العامريـــة باللـــوى سقت ربعك الأنواء ما فعلت هنـــد
أدار اللوى بين الصريمة والحمـــى أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد
بنفسي من عذبت نفســـي بحبـــه وإن لم يكن منـــه وصـــال ولا ود
حبيب من الأحباب شطت به النوي وأي حبيب ما أتى دونـــه البعـــد

إن الآخر في هذه المقطوعة يتمثل في المحبوبة التي هجرت الشاعر وقطعت ما بينهما من حبال الحب والود لتتركه وحيـــدًا يتـــصارع مـــع خيالـــه الحاضـــر وصورتها الغائبة، ومع ديارها التي صارت من بعدها أطلالا، وهـــذا الـــصراع صراع حياتي بين الذات التي تحب وتهوى وتتمنى القرب والوصال ممن تحب، وبين القدر الذي يفرق بينهما والمصائر التي تتحكم في شكل علاقتهما وتحـــدد نهايتها، تلك النهاية التي تجعل الذات تفقد الثقة في جميع من حولها، وتـــؤثر الرحيل عن البقاء والغدر عن الوفاء، ويتجلى الصراع من خلال الحوار الفردي الذي يعقده الشاعر بينه وبين حبيبته الغائبة أو أطلالها الحاضرة، ويلون فـــي لغة الحوار بين الخبر والإنشاء، مستخدما الاستفهام الاستنكاري (أمـــالكم، مـــا فعلت، أما للهوي...) ذلك الاستفهام الذي يفجر ما بداخل الـــذات مـــن صـــراع يخلق جوا من الحيرة ينبع من عدم تصديق الـــذات للحـــدث وإيمانهـــا بعـــدم فرضيته، وإيمانها بأن قانون الحياة كان قاسيا عليها عندما أراد التفريق بينها وبين من تحب، ولغة الخبر تؤكد تصرف القدر في هذه العلاقة فالبين حل محل الوعد، والعذاب حل محل الوصال والود، ويصل الصراع إلى ذروته عندما تتحد الذات المحبة مع الذات الراحلة ليتولد من القرب العذاب، ومن الاتحاد الفرقـــة والأسى (بنفسي من عذبت نفسي بحبه) ومن هنا يصدم الشاعر في أول جولة من جولات صراعه مع الحياة في حبه الذي أخلص له، وبذل فؤاده ومـــشاعره من أجله، ولكن الآخر لم يكن على درجة وفائه وعشقه، فآثر البعـــد والهجـــر على القرب والوصال.

- **الصورة الثانية للآخر (الأبيات ٧ – ١٨)**

إذا جزت صحراء الغويـــر مغربـــا وجازتك بطحاء السواجير يـــا سعـــد
فقل لبني الضحـــاك مهـــلا فإننـــي أنا الأفعوان الصل والضيغـــم الـــورد
بني واصل مهلا فإن ابـــن أختكـــم لـــه عزمـــات هـــزل آرائهـــا جـــد
متى هجتمـــوه لا تهجـــوا ســـوى الردي وإن كان خرقا ما يحل له عقد
مهيبا كنصل السيـــف لـــو قذفـــت به ذرى أجاء ظلت وأعلامـــه وهـــد
يود رجال أنني كنت بعـــض مـــن طوتـــه المنايـــا لا أروح ولا أغـــدو
ولولا احتمالي ثقل كل ملمة تسوء الأعـــادي لـــم يـــودوا الـــذي ودوا
ذريني وإياهم فحسبـــي صريمتـــي إذا الحـــرب لـــم يقدح لمخمدها زند
ولي صاحـــب غضـــب المضـــارب صارم طويل النجاد ما يفل لـــه حـــد
وباكيـــة تشكـــو الفـــراق بأدمـــع تبادرها سحـــا كمـــا انتشـــر العقـــد
رشادك لا يحزنك بين ابـــن همـــة يتوق إلى العليـــاء ليـــس لـــه نـــد
فمن كان حرا فهو للعـــزم والسرى ولليل مـــن أفعالـــه والكـــري عبـــد

الآخر في هذه المقطوعة الدال على الحياة الموحشة والزمن الرديء يتمثل فـــي الأهل المتربصين بالشاعر، إنها تلك العلاقة الحميمة التي لا تخرق علاقة الدم، تلك التي إن فسدت هدم البناء الأسري بأسره، وتحطمت كـــل مـــشاعر الحـــب والألفة بين الأفراد وحل محلها الصراع الدائم الذي ينتهي دائما بفاجعة.

والشاعر هنا يتصارع مع بني خؤولته وبني واصل، ويحبذ محقق الـــديوان أن يكون المقصود (بني وائل) وقد وردت في بعض النسخ وهم خاصـــة الـــشاعر وأهله، وتأخذ الشاعر روح الفخر التي تخفي وراءها صراعا عميقا يجتاح نفس الشاعر ويثقلها، فهو لا يرغب في مواجهة أهله، ولكن احتماله لهم كاد ينفذ مما جعله ينفجر معلنا عن قوته وشجاعته، وأنه لا يخشاهم حتى وصل الأمر بينهما للحرب والقتال.

ولغة الفخر جعلت من الصراع صراعا راكدا بطيء الحركة والتأثير، وقد استعان الشاعر لإبرازه بشخصيتين غائبتين ليس لهما دور في الحدث، ولكنهما يعليان من درجة الصراع، هما سعد الذي يطلب منه الشاعر أن يذكر لأقاربه أنه ليس الفتى الضعيف وإنما هو الأفعوان والضيغم أي الذي يجمع بين الدهاء وشدة المراس، وحبيبته التي تدل عليها ياء المخاطبة في الفعل (ذريني) تلك التي يطلب منها أن تتركه هو وأهله فهو قادر على هزيمتهم إذا نشبت بينه وبينهم حرب.

- **الصورة الثالثة للآخر (١٩ – ٣٤)**

وليل كأن الصبح في أخرياته ... حشاشة نصل ضم إفرنده غمد
تسربلته والذئب وسنان هاجع ... بعين ابن ليل ماله بالكرى عهد
أثير القطا الكدري عن جثماته ... وتألفني فيه الثعالب والربد
وأطلس ملء العين يحمل زوره ... وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
له ذئب مثل الرشاء يجره ... ومتن كمتنِ القوس أعوج منأد
طواه الطوى حتى استمر مريره ... فما فيه إلا العظم والروح والجلد
يقضقض عصلا في أسرتها ... الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد
سما لي وبي من شدة الجوع مابه ... ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب يحدث نفسه ... بصاحبه، والجد يتعسه الجد
عوى ثم أقعى، وارتجزت فهجته ... فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
فأوجرته خرقاء تحسب ريشها ... على كوكب ينقض والليل مسود
فما ازداد إلا جرأة وصرامة ... وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها ... بحيث يكون اللب والرعب والحقد
فخر وقد أوردته منهل الردى ... على ظمأ لو أنه عذب الورد
فقمت فجمعت الحصى، واشتويته ... عليه، وللرمضاء من تحته وقد
ونلت خسيسا منه ثم تركته ... وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

تجسد هذه الأبيات صراع الشاعر مع الذئب، وهو نمط من أنماط صراعه مع الحياة في صورة درامية عالية، جمع الشاعر فيها بين الصوت والحركة واللون، تلك الإمكانيات الدرامية التي منحت الآخر بعدًا نفسيًا عميقًا، وخلقت منه ندًا عنيدًا للشاعر مما جعل الصراع صاعدًا يتصف بالتدرج والتأثير.

ويبدأ الشاعر صراعه بتحديد الزمان والمكان، فالزمان من ناحية التحديد الوقتي هو الليل بكل ما يحمله الليل من خوف وقلق وظلمة، أما الزمان الصراعي فهو ذلك الزمان الذي يجمع بين السواد والبياض، والبيت يمنحنا تلك الدلالات اللونية فالليل يقابله الصبح أبيض، و(الأفرند) جوهر السيف (أبيض)، يقابله (الغمد) دال على الأسود، واجتماع السواد والبياض يمنح الإحساس بالرمادية، فالزمان الصراعي زمن رمادي تغيم فيه الرؤى، وتختفي فيه الملامح ويتصف بعدم التحديد للأشياء. أما عن المكان فهو صحراء قاحلة تحمل دلالات الوحشة والوحدة والمدى البعيد والتهيب والاستعداد للمفاجأت القادمة. وعن الشخصيات يظهر لنا الشاعر الطرف الأول في الصراع ونظيره (الذئب) الطرف الثاني، ثم مجموعة من الحيوانات الأخرى كالأسد والثعالب والقطاء.

ويبدأ الصراع من لحظة الحلول، حلول الشاعر بالمكان ولقائه الذئب وهو وسنان هاجع، وهي تلك الرؤية البصرية التي تتلقاها العين من بعد، ولكن الرؤية الصراعية تقتضي الترقب والتربص، فالذئب ينام بعين مفتوحة وعين مغلقة حتى يترقب القادم، ومن هنا فكلاهما يتلصص بالآخر، فالشاعر يخاف الذئب، ولا يأمن مواجهته، والذئب ينتابه شعوران متضادان شعور الخوف من الإنسان ومن مواجهته وشعور الجوع الذي يدفعه لتلك المواجهة.

ثم يبدأ الشاعر في وصف هذا الغريم بأوصاف تساعد في توضيح دوافع الصراع، وتتنوع الصورة الوصفية بين الحركية والصوتية واللونية، ويبدأها

الشاعر باللون، ذلك اللون الوحيد المشبع بالغمام والضبابية الشديدة الدال على الموت، إنه اللون الأسود لون الذئب، فقد استخدم الشاعر لونين في وصف الذئب: الكدري وهو لون مائل للسواد والغبرة، والأطلس: وهو أغبر إلى سواد.

ثم تأتي الصورة الحسية، تلك التي تصف أضلاعه القوية وظهره المقوس وغيرها من أوصاف تخلق الخوف والرهبة في نفس المتصارع معه (الشاعر)، ويأتي الشاعر بصورة تبين دافع الصراع عند الذئب وهو الطوى، فيصف الذئب من شدة الجوع بأنه لم يعد فيه إلا العظم والجلد والروح المتحفزة التي تنتظر النجاة أو الموت. وتأتي الصورة الصوتية لتعبر عن حال الذئب الجائع (يقضقض) التضعيف بالقاف والضاد، ثم توالي حروف الصاد والسين والراء والدال (عصدا في أسرتها الردى) تنقل لنا الإحساس بصوت القضقضة، فالذئب تصر أسنانه صريرا كرعدة من استبداد البرد الشديد بأوصاله.

إذن فدافع الجوع لدى الذئب سيدفعه حتميا للصراع مع غريمه القادم، وهذا يقدم للصورة الحركية (سما لي)، ولا ينسى الشاعر أن يوضح دافعه هو أيضًا للصراع مع الذئب، ذلك الدافع الذي يكاد يتشابه مع دافع الذئب وهو الجوع، ولكن إذا كان الجوع عند الذئب ينتهي بالتهام فريسته والانتصار عليها والتفكير في أخرى، فالجوع عند الشاعر لا ينتهي عند هذا الحد، بل ينتهي بالانتصار الدائم على الحياة، ولعل لغة التوحد التي يعقدها الشاعر بينه وبين الذئب (كلانا) تجسد الصراع بينه وبين الحياة، فالشاعر مما أصابه من أزمات في الحياة ومتاعب صار كالذئب الذي يريد أن يفترس الحياة، والحياة بوحشيتها وشراستها صارت كالذئب الذي يريد التهامه وافتراسه.

ثم يبدأ الالتحام بين المتصارعين الشاعر والذئب، وتكون المبادرة من الذئب، والبداية بداية صوتية (العواء) والغرض منها تخويف الغريم، ومحاولة

الإضعاف من قوته، و تأتي حركة الاستعداد (أقعي) أي جلس على مؤخرته، ثم يتحرك الغريم فيصدر صوتا مماثلا لما فعله الذئب، صوتا عاليا بغرض التخويف وتشجيع نفسه، ولأن استعداد الذئب أعلى من استعداد الشاعر، وتلهف الذئب لملاقاة غريمه أسرع، لم يلتفت للصوت ولم يهتز (فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)، وقد جمع الشاعر في وصفه إقدام الذئب بين اللون الذي يمثله (البرق) والصوت الذي يمثله (الرعد) لتأكيد قوة المتصارع معه وإصراره على الصراع، ثم تأتي الحركة الثانية وتكون المبادرة في هذه المرة من الذات الإنسانية (الشاعر) فيوجه له سهمًا يشبهها (بالخرقاء) وهي تلك الريح التي لا تدوم على جهتها في هبوبها، والمعنى أن التوجيه كان خائبًا لأنه توجيه الخائف الذي لا يملك زمام الأمور، ويوجه بغرض الدفاع عن النفس، لا من أجل إحراز النصر، ويأتي رد الفعل من الطرف الآخر غاضبًا رافضًا للاستسلام معلنًا استمراره في الصراع، وإصراره على إحراز النصر (فما ازداد إلا جرأة وصرامة).

وعندما يتأكد الشاعر من قوة الآخر، ويعلم أن الخوف سوف يجعله يخسر الجولة معه يتحرك داخله دافع النصر القديم، وتتداعى أمام عينيه جولاته الخاسرة مع الحياة، مما يجعله يدقق التصويب ويحكمه، فيصوب السهم ليصل إلى هدفه، فيكون مكانه القلب الذي إن أصيب تستحيل بعده الحياة، ويخر الذئب قتيلا لتنتهي جولة الصراع بانتصار يحسه الشاعر انتصارا رخيصا؛ لأن الدافع للقتل كان دافعا ماديا مما جعل المنتصر يشعر بالندم، وخلق الأعذار للطرف الآخر، فبعد المواجهة والقتل انتفى الغرض المادي، وبدأ يظهر ما وراءه من صراعات نفسية مع المتصارع الحقيقي (الحياة)، فبرغم دافع الجوع لدى الشاعر لم ينل من الذئب إلا قليلا ثم تركه، لأنه أحس بالندم لقتله، وأحس أنه ليس الغريم الحقيقي الذي يستحق القتل، وإنما تدافعت الأقدار لتضع نهاية لهذا الصراع.

ويندفع الشاعر بعد هذه الرحلة الطويلة التي جسدت صراعه مع الآخر سواء كان الآخر محبوبته الراحلة أم أهله المتربصين به، أم الذئب الذي كان متحفزًا لالتهامه، ليؤكد أن الصراع كان مع الحياة والقدر بكل ما يحملانه من ظلم له، ومن قسوة في تحديد المصير:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له قصد
أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد

ثم ينتهي بالتسليم بحتمية القدر، وينهي صراعه مع الحياة على قرار العيش فيها غير مبال وغير مهتم، وينتظر تصرفها فيه فإما أن تمنحه الغنى فيعيش حياة رغدة، وإما أن تمنحه الفقر والذل فيعيش فيها جاهدًا متعبًا ينتظر الموت:

ليعلم من هاب السرى خشية الردى بأن قضاء الله ليس له رد
فإن عشت محمودا فمثلي بغى الغنى ليكسب مالا أو يبث له حمد
وإن مت لم أظفر فليس على امرئ غدا طالبا إلا تقصيه والجهد

هوامش

(١) الفيروز أبادي: القاموس المحيط/ الهيئة المصرية للكتـــاب/ الطبعـــة الأميرية/ ج٤/ ٢٦.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ تحقيق: أحمد محمد شاكر/ ط٢/ ١٩٦٧/ ج١/ ٣١٣، ٣١٤.

(٣) البحتري: ديوانه/ تحقيق: حسين كامل الصيرفي/ ج١/ ٧٤٠.

(٤) السابق/ ٧٤٠ – ٧٤٥.

الخاتمة

يمكن إيجاز النتائج التي انتهيت إليها في هذا البحث في النقاط الآتية:

- لا تختص الدراما كمصطلح -قديم أو حديث- بالمسرح فقط، بل تتضح في الألوان الأدبية الأخرى وأهمها الشعر.

- وضوح التوظيف الدرامي لدى الشاعر العربي القديم بعناصره التي عدها المحدثون وأصحاب المناهج النقدية الحديثة نبتا عصريا ولد مع البعث الجديد والحركة الشعرية الجديدة، ولكن هذا التوظيف كان يعوزه – في القديم – الاصطلاح.

- حاول البحث أن يقدم تفسيرا لبعض الظواهر الشعرية التي اتضحت في الشعر العربي القديم –من خلال التحليل البنائي للقصيدة العربية القديمة – من وجهة جديدة، توصل إليها الباحث من خلال القراءة الدرامية للقصيدة، ومن هذه الظواهر: إرجاع ظاهرة الوقوف على الأطلال لدى الشعراء الجاهليين إلى وجود الصراع الذي تعددت أشكال التعبير عنه في القصيدة الطللية، وبعث الحركة في بعض القصائد التي عبرت عن الموت من خلال العنصر الدرامي (الحركة من الثبات)، وظهور العنصر الدرامي المشترك لدى بعض الشعراء برغم اختلاف العصور مثل وضوح الصراع مع الحياة في صورة الآخر عند تأبط شرا والبحتري.

- قدم البحث قراءة تحليلية درامية لعدد من قصائد الشعر العربي القديم ليؤكد الظاهرة، وركز البحث على تناول الشعراء المشهورين وغير المشهورين الذين لم تتم دراسة أشعارهم.

▪ قدم البحث رؤية يظهر فيها الاهتمام بالشعر العربي القديم، وتلمس ما فيه من ظواهر نقدية كامنة تعلي من قيمة هذا الشعر وتضعه في المقام الأول للدراسة، وتوجه عيون الباحثين للنظر في هذا الشعر وبحث ما فيه من ظواهر أخرى تضيف جديدا للبحث النقدي.

▪ حاول البحث رصد بعض الخصائص الفنية التي تتضح في القصيدة العربية القديمة، والتي من أهمها:

- ظهور التشابه والنمطية لدى الشعراء القدماء،وكذلك الروح التعبيرية الواحدة مع اختلاف أدوات التشكيل الفني.
- قدرة الشاعر العربي القديم على رصد المعطيات الطبيعية بشكل احتوائي مميز يجمع فيه بين الجغرافية والنفسية.
- استخدام الشاعر للمعادل الموضوعي.
- استخدامه لقصة الإطار والقصص الفرعية.
- تطويع اللغة الشعرية لتناسب أغراضه مع الاحتفاظ بصحة اللغة التعبيرية.
- قدرة الشاعر العربي القديم على استخدام عنصر التصوير الدقيق للمشهد الحربي مما يجعل القارئ يحس أنه كان جزءًا من المعركة ومشاركًا فيها.
- وضوح الجانب القصصي لدى الشاعر القديم ونسج قصة شعرية متكاملة العناصر.

▪ ابتعد البحث في منهجه عن المناهج الحديثة التي تتداخل –في كثير من الأحيان– ويظهر في استخدامها الجنوح للجانب اللغوي الذي يفقد القصيدة لذتها وقيمتها التعبيرية، واختار البحث المنهج التحليلي الذي يركز على النص الشعري، والتوظيف الدرامي داخله، وعده المنهج

الأساس في الدراسة، ثم يليه المنهج الإحصائي كمنهج مساعد استخدم للوصول إلى بعض النتائج التي تؤكد صحة التحليل وصحة وجود التوظيف الدرامي.

وبعد.. فإن البحث النقدي في الشعر العربي القديم يحتاج إلى كثير من الدراسات التي تكشف عن الظواهر النقدية الكامنة داخله، وهذا البحث لا يعد إلا موجة واحدة في بحر خضم.

وعلى الله قصد السبيل

المصادر والمراجع

▪ أولاً: العربية

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ دار المعارف ١٩٨٥.
- إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية/ الشباب/١٩٨٦
- إحسان عباس: شعر الخوارج/ بيروت ١٩٢٣.
- أحمد كمال زكي: الأساطير/ الشباب/القاهرة ١٩٧٥.
- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن/ دار العودة/ بيروت/ ١٩٨٩.
- الأصفهاني: الأغاني/ طبعة دار الكتب/ د.ت.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر/ دار المعرفة/ بيروت/١٩٨٨.
- زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي/ دار المعارف/١٩٨٤.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء/ د: محمود محمد شاكر/ دار المعارف ١٩٥٢.
- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب/ الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ بيروت/ ١٩٧٢.
- العقاد: المجموعة الكاملة لأعماله/ دار الكتب اللبناني/ بيروت ١٩٨٠.
- الفيروز أبادي: القاموس المحيط/ الهيئة المصرية للكتاب/ المطبعة الأميرية/ د.ت.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ تحقيق: د: أحمد محمد شاكر/ دار المعارف/ د.ت.
- لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام/ دار المشرق/ بيروت ١٩٦٧.

- محمد غنيمي هلال: المواقف الأدبية/ نهضة مصر ١٩٧٣.
- المرزباني: أشعار النساء/ تحقيق: سامي مكي العاني، هلال ناجي/ دار الرسالة/ بغداد ١٩٨٦.
- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم/ دار الأندلس/ بيروت ١٩٨٠.
- المفضل الضبي: المفضليات/ تحقيق: أحمد محمد شاكر/ عبد السلام هارون/ دار المعارف ١٩٨٠.
- نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي/ دار غريب/١٩٨٠.
- النويري: نهاية الأرب في فنون العرب/ دار الكتب المصرية/ ١٩٢٦.

▪ ثانيًا: المترجمة

- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي/ ترجمة: نهاد صليحة/ مطبعة هيئة الآثار المصرية.
- غاستون باشلار: جماليات المكان/ ترجمة: غالب هلسا/ المؤسسة الجامعية للدراسات/ بيروت ١٩٨٧.
- ف. أ. ماثيس: الشاعر الناقد/ ترجمة إحسان عباس/ مؤسسة فرنكلين للطباعة/ بيروت ١٩٦٥.
- محمد عزيزة: الإسلام والمسرح/ ترجمة: رفيق الصبان/ مكتبة الأسرة ١٩٩٧.
- هوراس غريغوري: الأديب وصناعته/ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا/ دار الثقافة/ ١٩٦٢.

▪ ثالثًا: الدواوين

- أبو نواس: ديوانه/ شرح: إيليا الحاوي/ دار الكتاب اللبناني ١٩٨٧.
- الأعشى: ديوانه/ تحقيق: محمد حسين/ دار النهضة العربية/ بيروت/ ١٩٧٤.
- امرؤ القيس: ديوانه/ شرح الأعلم الأشقري/ الشركة الوطنية للنشر ١٩٧٤.

- أمية بن أبي الصلت: ديوانه/ تعليق: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام/ منشورات دار مكتبة الحياة/ بيروت/ د.ت.
- البحتري: ديوانه/ تحقيق: حسن كامل الصيرفي/ دار المعارف مصر/ ١٩٧٦.
- جميل بن معمر: ديوانه/ تحقيق: حسين نصار/ دار مصر للطباعة ١٩٦٧.
- الحطيئة: ديوانه/ شرح: أبو حسن السكري: مطبعة التقدم/ د.ت.
- ابن الرومي: ديوانه/ شرح: أحمد حسن بسج/ دار الكتب العلمية/ بيروت ١٩٩٤.
- طرفة بن العبد: ديوانه/ شرح: الأعلم الشنتمري/ المطبعة المسيحية ١٩٠٠.
- عمر بن أبي ربيعة: ديوانه/ دار صادر بيروت/د.ت.
- عمرو بن قميئة: ديوانه/ تحقيق: خليل إبراهيم العطية/ دار الحرية/ بغداد ١٩٧٢.
- عنترة بن شداد: ديوانه/ شرح: محمد العناني/ المطبعة الحسينية/ ١٣٢٩هـ
- الكميت: هاشميات الكميت/ طبعة ليدن ١٩٠٤.
- لبيد بن ربيعة: ديوانه/شرح: إحسان عباس/ التراث العربي/ الكويت ١٩٦٢.
- المتنبي: ديوانه/ شرح: عبد الرحمن البرقوقي/ دار الكتاب العربي/ بيروت/ ١٩٨٠.

- **رابعًا : الرسائل**

- السيد محمد علي السيد: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر/ ماجستير (كلية دار العلوم) ١٩٨٠.
- محمد صديق عمر غيث: البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري الجاهلي/ ماجستير (كلية آداب عين شمس ١٩٩٤.