

الباب الأول دراسة النموذج

obeikandi.com

مدخل

المقصود بدراسة النموذج أن يتناول الباحث نموذجاً درامياً 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 سائداً في هذه العصور.

وقد قسمت هذا الباب إلى أربعة نماذج:

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

الثاني: دراما الحرب (التصوير والحركة الدرامية).

الثالث: دراما الحب (درجة الحوارية وأسلوب القص).

الرابع: دراما الموت (الحركة من الثبات).

obeikandi.com

الفصل الأول

دراما الرّحيل

(ألوان الصراع في النموذج الطلي)

obeikandi.com

(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 الأولى 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 **Conflict Dramatic** بأنه "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما بالحدث الدرامي".^(٢)

وقد اعتقد الناقد الفرنسي (فرديناند برونثير) أن الصراع هو لب الدراما وجوهرها، "فالصراع هو جوهر الدراما وخاصيتها اللازمة، فالدراما دائماً 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 أيضاً 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، ولا بد 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 درامياً عالياً يساعد على نمو الحدث وتصاعده، كما أنه يؤثر على آلية الحركة ويحدد مدى واقعيتها وانسجامها مع الحدث.

والفنان دائماً يتابع 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 بمعنى أن الشعور في نفس الشاعر يقابله شعور آخر، والموقف لا بد أن يقابله موقف مقابل، لذا يصبح الانتقال من شعور إلى شعور آخر، ومن موقف لموقف مقابل ضرباً 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) Rershadowing.

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

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 جديداً متغيراً ليخلق لنا مكاناً آخر عاشت ملامحه في ذكراته وانطبعت تغيراته الحاضرة في وجدانه متأثراً بالرحيل والغياب، بأثنا جميع أحزانه في صورة الطلل الثابت/ المتغير الذي وقف عليه شاكياً ومصوراً، استطاع بكل ذلك أن ينقل لنا مشهداً درامياً موحياً، 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 نوعاً 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 فنياً متكاملًا، وليس مقسمًا إلى مقدمة ومتمن 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 الذكرى، 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 مشهداً 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 الطلي

- الصراع الداخلي تجاه الرحيل:

الشاعر الجاهلي هزه مشهد الرحيل، وأثر كثيراً في نفسه، وانطبعت جميع تفصيلاته في ذاته وذكرته، وبدأت تلح عليه صورة الرحيل والحببية 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 لعمر بن قميئة يقول فيه: (١٠)

نَأْتِكَ أُمَامَةً إِلَّا سُؤَالَا	وإلا خِيَالَا يُؤَافِي خِيَالَا
وَقَدْ رِيَعَ قَلْبِي إِذْ أَعْلَنُوا	وَقِيلَ: أَجَدَّ الْخُلَيْطُ احْتِمَالَا
وَحَثَّ بِهَا الْحَادِيَانِ النَّجَاءَ	مَعَ الصَّبْحِ لَمَّا اسْتَتَارُوا الْجَمَالَا
بَوَازِلَ تُحْدَى بِأَحْدَاجِهَا	وَيُحْدِثِينَ بَعْدَ نَعَالٍ نَعَالَا
فَلَمَّا نَاوَا سَبَقَتْ عِبْرَتِي	وَأَذْرَتْ لَهَا بَعْدَ سَجَلٍ سَجَالَا
فَبَالْظَّلِّ بُدِّلْنَ بَعْدَ الْهَجِيرِ	وَبَعْدَ الْحَجَالِ أَلْفَنَ الرَّحَالَا
وَكَيْفَ تَبْتَنِينَ حَبْلَ الصَّفَاءِ	مَنْ مَاجِدٍ لَا يَرِيدُ اعْتِرَالَا
أَرَادَ النَّوَالَ فَمَنِيَّتِهِ	وَأَضْحَى الَّذِي قَلَّتْ فِيهِ ضَلَالَا

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 مشهداً درامياً معبراً. 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 تمرداها 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 يبدوها 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 النقطة 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 تمرداها 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 مصرا عليه راغبا فيه، وهزمت تلك المرأة التي وعدته وأخلفت وعدها، وما كان قولها إلا ضلالا، وبهذا يصبح الصراع مغلفا لحركة الرحيل، مانحا لها تعبيرها ودلالاتها الموحية.

والحركة الزمنية في الأبيات تتعلق بين الماضي 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 المعنى 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 - أضي - 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 علمت وما استودعت مكتوم	أم حبُّها إذا نأتك اليوم مصروم
أم هل كبير بكى لم يقض عبرته	إثر الأحبة يوم البين مشكوم
لم أدر بالبين حتى ازعموا ظعنا	كلُّ الجمال قبيل الصبح مذموم
ردَّ الإماء جمال الحي فاحتملوا	فكلها بالتزديدات معكوم
عقلا ورقما تظل الطير تخطفه	كأنه من دم الأجواف مدموم

فالبيت الأخير يصور الشاعر فيه الطلاء الأحمر (العقل والرقم) الذي جللوا بها هوادجهم بالطير الذي رأى لحماً فظل يخطفه. والعرب كانوا يعتقدون أن سكب الدماء على أي شيء يكسبه صفة القوة والحيوية لأنه يعطيه جزءاً من دم الإله ومن هنا جاءت فكرة صبغ الأصنام باللون الأحمر وعقر الناقة على قبر الميت، وهذا من شأنه أن ينقل لنا تصوراً درامياً جديداً للصورة، فالصورة ليست مجرد طلاء أحمر ظنه الطير لحماً 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 خبزاً تأكل الطير منه.." (١٢) و"يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً، 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) مستشهداً في ذلك بحديث لرسول الله صلى 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 رمزاً للهلاك والموت. وفي سورة (الفيل) نجد أن الجزاء الذي أصاب أصحاب الفيل أن أرسل الله عليهم طيراً 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 تفسيراً درامياً مختلفاً لصورة الطلاء الأحمر الذي يظلل الهودج وتأتي الطير لتظنه لحماً 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، وينذر بالفقد والفراق. وما زال مشهد الرحيل يمثل لدى الشاعر الجاهلي نوعاً 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 لونا من الصراع الذي من شأنه أن يولد نوعاً من الاشتياق: (١٥)

شَاقَتِكَ ظُعنُ الحي حين تحمَلُوا	فَتَكَنَسُوا قُطنا تصر خيامها
من كل محفوف يُظَل عَصِيه	زوجٌ عليه كَلَّةٌ وقرامها
زُجْلا كأن نعاَجٍ توضح فوقها	وظباءٌ وجرة عَطفا آرامها
حُفَزَت زوايلها السراب كأنها	أجزاءٌ ببشة أثلها ورضامها

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، ويترحن على ذكرياتهن وأحلامهن التي سيتركنها مدفونة في أرضهم وفي قلوب من أحبوهن، وتدفع الظعن (ولعلنا نلاحظ أن التعبير عن حركة الرحيل مع الإبل أو النوق أو الظعائن قد استخدم فيها الفعل المبني للمجهول)، وهذا يعطينا مدلولاً جديداً وهو أن الظعن أو الإبل أو النوق ترفض الرحيل وتجبر عليه.

- الصراع من خلال استخدام أكواد :

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

أفاطم مهلاً بعضَ هذا التَّدَل	وإن كنت قد أزمعتِ صرمي فأجملي
أغرَّكِ مني أن حبكِ قاتلي	وأنكِ مهما تأمري القلبَ يفعل
وإن تكُ قد ساءتِ مني خليقةٌ	فسلّي ثيابي من ثيابكِ تنسُل
وما زَرَفَتِ عيناكِ إلا لتضربي	بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مقتَل

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 حواراً 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 بدلاً من (يا) في النداء على فاطمة، ورخم اسمها، واستخدم بعض عبارات الاستعطاف (مهلاً - 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 باقياً على حبها متمسكاً به.

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

- الصراع مع المكان:

ارتبط الشاعر الجاهلي بالمكان ارتباطاً وثيقاً، وقد منحته خاصية الارتحال من مكان لآخر تكوين بعد اشتياقي واحتوائي للمكان القديم، ولم تكن نظرتة للمكان نظرة جغرافية برغم أنه كان بارعاً في وصف مفردات المكان وحدوده، بل كانت نظرتة ترتبط بما تعتريه من مشاعر تجاه هذا المكان. والشاعر الجاهلي كان قادراً على تصوير الفناء المكاني والبعث أيضاً، كان قادراً 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 مرتبطاً بمجتمعه حتى في تصويره للمكان الخاص به، ومن هنا حدث نوع من التشابه في وصف المكان لدى الشعراء الجاهليين، وأصبحت ظاهرة التصوير الطللي ضرباً 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 محرقة (Catalyst Character) وهي التي تحدث تغييراً أو تمزقاً 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 موطناً 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 مكثفاً.. 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 بالحركة 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 واللقاء.. أصبحت الآن رمزا للفراق والفناء وسكنتها حياة جديدة، حياة تدل على العدمية والخراب، فالحيوان لا ينعم بالسكنى 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 امرئ القيس حركته المكانية الأولى 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 حبيباً، ولا يجدي على صاحبه بخير. يقول امرؤ القيس: (٢١)

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ	بَسَقَطَ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ
فَتَوَضَّحَ فَالْمَقْرَأَةَ لَمْ يَعْفَ رَسْمُهَا	لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا	وَقِيْعَانَهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلْفُلٍ
كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا	لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٍ حَنْظَلٍ

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): دائرة 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 نوعاً 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.

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ	وَلَا سَيِّمًا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ (٢٢)
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي	فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمَّلِ

ومن هنا كان الصراع في هذه اللقطة صراعاً راكداً 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 الأولى (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 متشعبة تغطي جوانب الحدث، وشخصياتها تتفاعل فيما بينها، ويدور بينهما حوار مكثف يلخص الحركة المجسدة ويعلي من حدة الصراع: (٢٣)

وَيَوْمَ دَخَلْتَ الْخَدْرَ خَدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوِيَلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْبُ بِنَا مَعَا عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ وَلَا تُبْعِدِيْنِي مِنْ جِنَاكَ الْمُعَلَّلِ

أما الصراع المكاني مع طرفة بن العبد فيتخذ بعداً آخر مختلفاً عن البعد الجغرافي الذي اتخذه امرؤ القيس، فالمكان عند طرفة يضيف عليه بعداً نفسياً موضحاً مدى الصراع مع المكان الثابت حسيّاً والمتحرك معنوياً 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 مقطعاً واحداً 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):

لِخَوَلَةٍ أَطْلَالٍ بِرُقَّةٍ تَهْمَدُ تَلَوَّحَ كَبَاقِي الْوُشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ^(٢٤)
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءَ خَلَا يَا سَفِينٍ بِالنَّوْاصِفِ مِنْ دَدٍ
عَدَ وَلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَمَنِ يَجُورُ بِهَا الْمَلِاحَ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

وما زال الشاعر يصنع معادلاً موضوعياً بينه وبين أدوات الرحيل ليبرز وجود الصراع، وآليته الحركية المجسدة في أدوات الرحيل، فبيته القائل:

يشقُّ حُبَابَ الْمَاءِ حِزُومَهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمَفَايِلُ بِالْيَدِ

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 رحيل المحبوبة ومدي ما يعانيه من فراقها، لتتحول جميع الأشياء أمامه إلى أطراف متصارعة، فالهودج يتصارع مع الإبل، ويتمرد على حتمية الرحيل، ودلالة التمرد والصراع ميله تارة واعتداله أخرى، والسفينة - على سبيل المجاز - 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 عنبرة بن شداد يصنع علاقة تضاد مع المكان تجمع بين التقارب والتباعد، فهو يتقارب مع الظل ويحس حنيناً وشوقاً له ولذكرياته التي عاشت فيه فيدفعه ذلك إلى الوقوف عليه وإلقاء السلام والتحية برغم أنه أصبح قفراً بعد أن هجرته المحبوبة..

يَا دَارَ عِبْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكْلُمِي وَعَمِي صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةٍ وَاسْلُمِي^(٢٥)

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

وَتَحِلَّ عِبْلَةً بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا بِالْحَزْنِ فَالْصَّمَانِ فَالْمُتَنَتِّلِمِ
حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَسْرًا عَلَيَّ طَلَابُكَ ابْنَةُ مَخْرَمِ

فعلاقة الحب بين عنبرة وعبلّة تقوم من بدايتها على الصراع، فهي علاقة مزدوجة، علاقة عداء بين قومه وقومها، وعلاقة حب وكلف بينه وبينها.

أما صراع لبيد بن ربيعة مع المكان فهو صراع بين الحياة والموت، فالموت يمثل الرحيل والديار التي عفت عن المحل والمقيم، والحياة تتمثل في بعث الطلل وكشف معالمه من خلال المطر والسيول، وخلق حياة جديدة فيه حياة لا إنسانية، معالمها سكنى الطباء والنعام وإنجاب الطفولة، وفروع الإيهقان التي تمثل توسطًا بين الحياة الإنسانية والحياة غير الإنسانية، فهو نبات بري، لكن كلا من الإنسان والحيوان يستطيع أن يأكله، ويدور الصراع بين المكان القديم الذي كان موطنًا للحياة الإنسانية وفضاء تسبح فيه الآمال والأحلام، والمكان الجديد الذي تتابع عليه حركتنا الإخفاء والكشف الخالي من جميع ملامح الحياة الإنسانية ولكن يظل المكان القديم له قدسيته وطابعه الخاص لدى الشاعر فيصفه بالخلود الدائم مهما تتابعت عليه الحيوانات، وتغيرت ملامحه فهو ثابت مع نفسه خالد مع ذاته، وسيظل الشاعر يقف عليه ويسأله، ولا يجيبه إلا أنه يترك في نفسه شعورًا بالحنين واسترجاع ما كان بينه وبين المكان وقاطنيه.

وقد جسد هذه القصة في هذه الأبيات: (٢٦)

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلِّهَا فَمَقَامُهَا بِمَنْى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرِّيَانِ عَرَى رَسَمِهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوُحْيِ سِلَامُهَا
رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدَقُّ الرُّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا
فِعْلًا فُؤُوعَ الْأَيَّهَقْنِ وَأَطْفَتِ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاوُهَا وَنَعَامُهَا
وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تُجَدِّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا
فَوَقَفَتْ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤْلُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

- الصراع ذو الأبعاد المتعددة:

قد يتجسد الصراع مع الرحيل من خلال محددات "فيزيائية" يصوغها الشاعر مجسداً 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 عنتره بن شداد: (٢٧)

زُمت رِكابُكم بِلَيْلٍ مَظْلَمٍ	إِنْ كُنْتُ أَزْمَعْتُ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا
وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبِ الْخَمْخَمِ	مَا رَاعَنِي إِلَّا حَمُولَةٌ أَهْلُهَا
سُودًا كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ	فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حُلُوبَةً

تتضح دلالات البعد الفيزيائي من خلال: الحركة أزمنت، 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)

أَلَا عَمِ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي
وَهَلْ يَعْمَنُ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ
وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدَتْ عَهْدِهِ
دِيَارٌ لِسُلْمَى عَافِيَاتٍ بِذِي خَالٍ
وَتَحْسَبُ سُلْمَى لَا تَزَالُ كُعُودُنَا
لِيَالِي سُلَيْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًا
أَلَا زَعَمْتَ بِسَبَاسَةِ الْيَوْمِ أَنَّنِي
كَذَبْتُ لَقَدْ أَصْبَى عَلَى الْمَرْءِ عَرْسَهُ
وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي
قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا بَيَّيْتُ بِأَوْجَالِ
ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالٍ
أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَالٍ
بِوَادِي الْخُزَامَى أَوْ عَلَى رَأْسِ أَوْعَالٍ
وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّئِمِ لَيْسَ بِمُعْطَالٍ
كَبُرَتْ وَأَنْ لَا يُحْسِنَ اللَّهُوْ أَمْنَالِي
وَأَمْنَعُ عَرْسِي أَنْ يُزْنَ بِهَا الْخَالِي

يتجسد الصراع الزمني في هذه المقطوعة بين زمني الحضور والغياب أو الحاضر والماضي، وحركة التحول من الحضور للمضي تكاد تكون سريعة، فهو يبدأ بالحضور (صباحاً) ليفاجئه الغياب (البالي - الخالي). ويستخدم تقنية السؤال التي تجسد مدى الصراع بين الحقيقة والتوهم، حقيقة الرحيل وتوهم البقاء ويتشابه الزمان الماضي والحاضر في البيتين (٤، ٥) فنجد: ديار عافيات (حاضر)، ألح أسحم هطال (ماض)، وتحسب سلمى (حاضر)، بوادي الخزامى أو على رأس أو عال (ماض)، ولكن من الواضح أنه يتم استحضار الماضي من خلال زمن التذكر، ثم في البيتين الأخيرين يجسد لنا الشاعر صراعاً مع الزمن يدخل في دائرة الرحيل، ولكنه رحيل من نوع آخر يتمثل في رحيل الشباب، واستقبال الضيف الثقيل الذي لا يستطيع رده أو تغييره، إنه المشيب، فهو صراع زمني أيضاً بين الحاضر بقسوته والماضي بعذوبته ومن هنا تتغير الآلية، وتتحول دلالات الأزمنة، فالشاعر في حركة الرحيل الأولى كان للماضي انتصار على الحاضر، برغم حقيقته وقسوته، أما في حركة الرحيل الثانية، فالانتصار يكون للحاضر ويؤدي إلى اختفاء دلالة الطلل الدارس وبقاء دلالة واحدة وهي دلالة المشيب.

- الصراع بين شعورين :

وما زال يمثل الرحيل بعثاً درامياً من خلال الآلية المحركة للفعل الدرامي وهي الصراع، ولكن الرحيل في هذه المرة ليس رحيلاً متعلقاً 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 صراعاً نفسياً عنيفاً. تقول جليلة في قصيدتها: (٢٩)

تَعْجَلِي بِاللَّوَمِ حَتَّى تَسْأَلِي
يُوجِبُ اللَّوَمَ فُلُومِي وَأَعْذَلِي
عَلَى جَرَعٍ مِنْهَا عَلَيْهِ فَأَفْعَلِي
حَسَرَتِي عَمَّا أَنْجَلِي أَوْ يَنْجَلِي
قَاطِعُ ظَهْرِي وَمَدَنُ أَجْلِي
أُخْتِهَا فَانْفَقَاتْ لَمْ أَحْقُلْ
كَمَا تَحْمِلُ اللَّأْمَ أَدَى مَا تَفْتَلِي
وَاسْتَوَى الْعَالِي مَعَا بِالْأَسْفَلِ
سَقَفَ بَيْتِي جَمِيعًا مِنْ عِلْ
وَأَنْتَى فِي هَدَمِ بَيْتِي الْأَوَّلِ
رَمِيَّةَ الْمُصْنِي بِهِ الْمُسْتَأْصِلِ
قَدْ خَصَّنِي الدَّهْرُ بِرُزْءٍ مُعْضِلِ

يَا بَنَةَ الْأَقْوَامِ إِنْ لُمْتَ فَلَا
فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّتِ الَّذِي
إِنْ تَكُنْ أُخْتُ امْرِئٍ لِيَمِتْ
جَلٌّ عِنْدِي فَعَلْ جَسَاسٌ فَيَا
فَعَلْ جَسَاسٌ عَلَى وَجْدِي بِهِ
لَوْ بَعِينَ فُقُتَتْ عَيْنِي سَوَى
تَحْمِلُ الْعَيْنَ قَذَى الْعَيْنِ
أَيَّتَمَ الْمَجْدُ كُلِّيبَ وَحْدَهُ
يَا قَتِيلًا قَوْضَ الدَّهْرُ بِهِ
هَدَمَ الْبَيْتَ الَّذِي اسْتَحْدَثْتَهُ
وَرَمَانِي قَتَلَهُ مِنْ كَثَبِ
يَا نِسَائِي دُونَكَ الْيَوْمَ

مِنْ وَرَائِي وَلَطَى مُسْتَقْبَلِي
كَمَنْ إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي
وَفِي دَرْكِي ثَأْرِي تُكَلِّمُكَ
بَدَلًا مِنْهُ دَمًا مِنْ أَكْحَلِ
وَلَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَرْتَاحَ لِي

خَصَنِي قَتَلَ كُلِّبَ بِلَطَى
لَيْسَ مِنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْنِ
يَشْتَفِي الْمُدْرِكُ بِالثَّأْرِ
لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا
إِنِّي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ

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

(فعل جساس) وفعل جساس هذا برغم حبي له مزقني، ويتجلى الصراع وتعلو حدته مع هذا التصوير الفني (لو فقتت عيني بعين غريبة لم أهتم ولم أبال)، فمأساتها أن الذي قتل زوجها ليس غريباً عنها إنه أخوها، ومن هنا يبرز الصراع وتمتد الصورة لتعمق دلالاته (تحمل العين قذى العين) فإنها تحمل مأساتها مرغمة عليها، وتحملها 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 كان 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 سبباً في دمار بيتين بيت زوجها وبيت أخيها، وقتله كان سهماً موجهاً لها من قرب فقتلها

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 وضع 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:

يَسْتَفِي الْمُدْرِكُ بِالتَّأَرِّ
وَفِي دَرَكِي تَأَرِّي تُكُلُّ الْمُتَكَلِّ

فهذه هي ذروة المأساة التي تعيشها، فإن من يدرك تأره فتهداً نفسه ويستفي من الأحزان، أما هي ففي إدراكها تأرها تأر جديد لها لأن تأرها هو أخوها، ولذلك تتمنى أن يكون دمها هو المطلوب للتأر حتى تنقذ نفسها من هذا الصراع المرير.

ويختتم 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 بالجوء 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 الدرامي دراما الرحيل داخلها، وصلت إلى النتائج الإحصائية التالية:

المعلقة	عدد الأبيات	عدد الأبيات المجسدة للرحيل	النسبة المئوية
عمرو بن كلثوم	١٠٣	لا يوجد	—
عنتر بن شداد	٧٥	٣ أبيات	٦%
طرفه بن العبد	١٠٣	٥ أبيات	٣%
الحارث بن حلزة	٨٢	٥ أبيات	٦%
زهير بن أبي سلمي	٦٢	١٥ بيتاً	٣٠%
ليبيد بن ربيعة	٨٧	٥٢ بيتاً	٦٠%
امروء القيس	٨١	٦٩ بيتاً	٨٠%

والنتائج السابقة تؤكد أن امرأ القيس وليبيد بن ربيعة يتصدران القائمة في تجسيد دراما الرحيل. لذا فسوف نقرأ معلقتيهما 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 امرؤ 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 وذكريته، وأن هذا المكان كانت له فيه أيام جميلة قضاها مع الحبيبة قبل رحيلها، ومن هنا عندما أراد أن يبكي المكان تذكّرت 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 نوعاً 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 بيتاً ولا جبلاً ولا غديراً، إنما هو هودج ليست له طبيعة جغرافية، ويختلف في خاصية أخرى، فهو ليس مكاناً ثابتاً، إنما يتحرك تبعاً للحركة الداخلية التي يحتويها، والمكان (د) يساعد على نمو الحدث، فالفعل الدرامي يتجسد في الممارسة الحسية للشخصيتين اللتين تسكنان الهودج، وتتميز الحركة الدرامية بالتصاعد، فيبدوها 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، فسجد 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) (كأنى 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 - توضع - جاءت - فاضت - بل).

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

(هـ) (ويوم دخلت الخدر.. الزمن الماضي الرابع، دلائل الماضي: قالت، مال، عقرت، فرقت، ألهيته، بكى، تعذرت، آلت.

(و) (أفاطم مهلاً..) قد يتصور البعض أن زمن الحديث مع فاطمة ينصرف إلى الماضي بحكم الغياب المؤكد لفاطمة بعد رحيلها، ولكن هناك تصوراً 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 ومكاناً، وحاضرة وجداناً وزماناً فسند أفعالاً ماضية داخل زمن الحضور مثل (كنت - أغرك - ساءت).

(ز) (وبيضه خدر) ومازال زمن المعابثة والتسري عند امرئ القيس ينصرف إلى الماضي 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 كنيية 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 الماضي والحضور يخلق نوعاً من التنامي في الحدث الدرامي، وكذلك وجود إمكانات 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 الظل — 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 امرئ القيس ست شخصيات ثانوية:

• **الصاحبان المتخيلان:** وسواء أكانا اثنين أم واحداً فهما الحميمان اللذان اختارهما الشاعر ليشاركاه أحزانه التي تولدت في نفسه إثر الرحيل، ولم يتعد دور هذين الصاحبين إلا المواساة (لا تهلك أسي 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 تشوقاً للحبيبة الراحلة.

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

• بيضة خدر: شخصية عابثة حاول الشاعر أن ينسى بها محبوبته الغائبة، وحبه الحاضر، وخلق من خلالها شكلاً درامياً اشتمل على الحركة الدرامية والحوار الدرامي، والبدائية 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 ونوعاً من النسيان، ولكن هيهات فهو لا يستطيع أن ينسى محبوبته الراحلة:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواك بمنسل

ثانياً الشخصيات الرئيسة:

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

• الشاعر: وهو الحبيب الذي رحلت عنه محبوبته، ويحاول أن ينسى هذا الرحيل على مستوى الحقيقة والخيال بمعايشت 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 نمطاً جديداً 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 صاحبين (قفا نبك..) وردهما: (لا تهلك أسي..)، 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 الرئيسية (الشاعر).

الحركة الدرامية:

في المعلقة ثلاث حركات درامية:

الحركة الأولى: حركت الرحيل (كاني 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 واتخاذها لمكان آمن وتتصف هذه الحركة بالسرعة أيضاً، ودل على ذلك الأفعال الماضية المتتابة 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 لببب ربعة

الزمان والمكان في حركة الرحيل

يقول لببب في معلقته: (٣٠)

بمَنِي تَابَدَ غَوُّهَا فَرَجَامُهَا
خَلَقَا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيِ سِلَامُهَا
حَجَجَ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
وَدَقَّ الرِّوَاعِدُ جَوْدُهَا فَرَاهَامُهَا
وَعَشِيَّةٌ مُتَجَاوِبٌ إِرْزَامُهَا
بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا
عَوْدًا تَاجَلَّ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا
زُبُرٌ تُجَدُّ مُتُونُهَا أَقْلَامُهَا
كَفَفًا تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وَشَامُهَا
صُمًّا خَوَالِدٌ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
فَتَكَنَسُوا قُطْنَا تُصِرُ خِيَامُهَا
زَوْجٌ عَلَيْهِ كَلَّةٌ وَقِرَامُهَا
وَضَبَاءٌ وَجَرَّةٌ عُطْفَا آرَامُهَا
أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلَهَا وَرِضَامُهَا

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرِّيَّانِ عُرِّي رَسَمُهَا
دَمِنَ تَجَرَّمٌ بَعْدَ عَهْدٍ أَنْيَسُهَا
رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنِ
فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهَقَانِ وَأُطْفَلَتْ
وَالْعَيْنُ سَاكِنَةً عَلَى أَطْلَالِهَا
وَجَلَا السَّيُوُلُ عَنِ الطُّلُولِ كَانَّهَا
أَوْ رَجَعَ وَاشْمَةِ أَسْفِ نُورِهَا
فَوَقَفَتْ أَسْأَلُهَا، وَكَيْفَ سُؤَالُهَا
شَاقَتْكَ ظُغْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا
مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عُصِيَّه
زُجَلًا كَأَنَّ نِعَاجَ تُوضِحَ فَوْقَهَا
حُفَزَتْ وَزَايِلُهَا السَّرَابُ كَانَّهَا

زمن التذكّر:

وتقطّعت أسبابُها ورمامُها
أهلَ الحجازِ فأينَ منك مرامُها

بل ما تذكّرُ من نوارٍ وقد نأتْ
مُرِيَّةً حلتْ بِقَيْدٍ وجاورتْ

قصة الأتان والعير:

بَطْلِيحَ أَسْفَارِ تَرَكْنَ بَقِيَّةً
وَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ
فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا
أَوْ مُلْمَعٌ وَسَقَتْ لَأَحْقَبَ لَاحَهُ
يَعْلُو بِهَا حَذَبُ الْإِكَامِ مَسْحَجٌ
بِأَجْزَةِ الثَّلْبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا
حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ
فَتَنَازَعَا سَبْطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ
مَشْمُولَةٌ غَلَّتْ بِنَابِتِ عَرَفَجٍ
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً
فَتَوَسَّطَا عَرَضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا
مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيَرَاعِ يُظْلِلُهَا

قصة البقرة الوحشية:

أَفْتَلَكِ أُمَ وَحْشِيَّةَ مَسْبُوعَةٍ
خُنْسَاءَ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرَمْ
لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ
صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصْبَنَهَا
بَاتَتْ وَأَسْبَلُ وَكَفَّ مِنْ دِيمَةٍ
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ
تَجْتَافُ أَصْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّذًا

مِنْهَا فَأَحْقَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا
وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكِلَالِ خِدَامُهَا
صَهْبَاءُ خَفَ مَعَ الْجُنُوبِ جِهَامُهَا
طَرَدُ الْفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
قَدْ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوَحَامُهَا
قَفَرَ الْمَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا
جَزَا فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا
حَصِدٌ وَنَجَحَ صَرِيمَةُ إِبْرَامُهَا
رِيحُ الْمَصَافِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا
كَدْخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا
كَدْخَانِ نَارِ سَاطِعِ أَسْنَامُهَا
مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَدَتْ إِفْدَامُهَا
مَسْجُورَةٌ مُتَجَاوِرًا قِلَامُهَا
مِنْهُ مُصَرَّعٌ غَابَةِ وَقِيَامُهَا

خَذَلَتْ وَهَادِيَةَ الصُّوَارِ قِوَامُهَا
عَرُضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُعَامُهَا
غُبْسٌ كَوَاسِبٍ لَا يُمِنُ طَعَامُهَا
إِنْ الْمَنَايَا لَا تَطْيِشُ سِهَامُهَا
يُرَوِّي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا
فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومُ غَمَامُهَا
بِعُجُوبٍ أَنْقَاءَ يَمِيلُ هِيَامُهَا

بَكَرَتْ تَزَلِ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامَهَا
سَبْعًا تَوَامًا كَامِلًا أَيَّامَهَا
لَمْ يُبْلِكْهُ إِِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنَيسِ سَقَامَهَا
مَوَلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامَهَا
غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلَا أَعْصَامَهَا
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدَّهَا وَتَمَامَهَا
أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الْخُتُوفِ حِمَامَهَا
بَدَمَ وَغُودِرٍ فِي الْمَكْرِ سُخَامَهَا

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ
عَلَيْتَ تَرَدَّدَ فِي نِهَاءِ صُعَائِدِ
حَتَّى إِذَا يَنَسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقُ
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الْأَنِيسِ فَرَاعَهَا
فَغَدَّتْ كَلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ
حَتَّى إِذَا يَنَسَ الرُّمَاءَ وَأَرْسَلُوا
فَلَحَقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةُ
لَتَذُودَهُنَّ، وَأَيَّقَتِ إِنْ لَمْ تَذُ
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابَ فَضُرِّجَتْ

المكان عند لبيد له بُعدان: بعد جغرافي يتضح من خلال رسمه لمعالم الطلل وطبيعته الجغرافية، (فمنى) ذلك المكان تحيط به الجبال وبفعل السيول تتعري 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 نظر 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 بالأفاز درامية دالة وأفعال تشع بدلالاتها النفسية مثل (عفت: وعاف الأثر بمعنى زال وأمحي، فالديار بالنسبة له انمحت وزالت تمامًا بعد هجران الحبيبة عنها، وبرغم وجودها الحقيقي فإنها في ذات الشاعر لم يعد لها وجود، فوجود الدار بوجود صاحبها.

وكذلك باقي الأفعال (تأبد)، وتأبد: بمعنى توحش، فالدلالات الإيحائية للفعل تدلنا على الوحشية، والغربة داخل هذه الأماكن التي كانت موطنًا للألفة والأنس، 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) ليدل على أن الديار مرت عليها سنون بكاملها بعد رحيل أصحابها عنها، ومما يبرز البعد النفسي أيضا للمكان الأداة التي استخدمها الشاعر وهي السؤال التعجبي للأطلال (فوقفت أسأله)، وهو يعلم أن الطلل لن يجيبه، لكنه تخيل حياة جديدة للطلل تنبعث منها أصوات تجيبه عن سؤاله، ولكن هيهات (وكيف سؤلنا صما خوالد ما يبين كلامها) إن هذه الأطلال قد أعلنت للشاعر رفضها الإجابة عن سؤاله، وأعلنت مؤازرتها للرحيل فأصبحت بصمتها هذا تشكل بعدا نفسيا عميقا في نفس الشاعر.

• الزمن الدرامي:

في هذه المعلقة يسكن الماضي القصيدة، ولا يسمح للحاضر أن يدخل حتى ولو من بوابة 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 (شأقتك - تحملوا - تكنسوا - حفزت - زایلها) وفعلان مضارعان (تصر - يظل) وهما حاضران تنصرف دلالاتهما إلى الماضي.

الرمز الثالث: زمن التذكر،

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

الرمز الرابع: زمن التسري،

استغرق اثنين وثلاثين بيتاً من المعلقة، عدد الأفعال الماضية فيها اثنان وأربعون فعلاً.

• القصص الفرعية والمعادل الموضوعي عند لبيد:

اتخاذ الناقاة نوعاً من التسري والخروج من أزمة هجران المحبوبة، ومحاولة نسيانها، أو إبراز البطولة في جانب آخر تعويضاً عن الهزيمة التي مني بها بعد هجران المحبوبة (كما فسر النقاد) له بعد درامي آخر، ويظهر هذا البعد في معلقة لبيد، فيحاول الشاعر أن يقدم قصصاً شعرية داخل الإطار العام للمعلقة، ويكاد القارئ أو المتلقي للعمل أن يحس لأول وهلة أن هذه القصص لا علاقة لها بحال الشاعر، مما يخلق انفصلاً بين ما بدأ به الشاعر، وما قدمه بعد ذلك من هذه القصص، وتجعله يزعم أن هذه المعلقة لم تكتب في وقت واحد، ولا في حالة وجدانية واحدة، وإنما كتبت على فترات بعيدة.

ولكن الواقع الدرامي يرى أن لبيداً لم يطرح هذه القصص بجميع أبعادها وشخصياتها المتناقضة مع الحدث الدرامي بشخصياته الرئيسية جزافاً، وإنما حاول أن يخلق نوعاً من المعادل الموضوعي، وأن يجعل هذه الذوات الحيوانية مشاركة له في أحزانه وهمومه التي يعانيتها إثر هجران المحبوبة، فقدم لنا قصتين تسير أحداثهما في إطار واحد، وترتبطان بالإطار العام للقصيدة، هاتان القصتان هما قصة الأتان والعرير، والبقرة الوحشية وابنها.

قصة الأتان والعرير :

يقدم الشاعر قصة بطلاها الأتان والعرير، العرير يرتبط بالأتان ويخاف عليها، والأتان في قمة جمالها وحيويتها، لذا فيغار العرير على أتانها فيحاول أن يبعدها عن الفحول، وذلك حماية لها منهم ومن الصيادين، فيعلوا إكامها لينظر إلى أعلامها، ويجعلها أمامه دائماً 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 العرير والأتان، ورجعنا زمن القصة إلى ما قبل الرحيل، فسجد تمثيلاً واقعياً 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 ترعى مع صواحباتها، وتركت ولدها فافتروسته 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 وذكرها التي لا تموت.

• الشخصيات:

الشاعر ونوار شخصيتان رئيستان يقوم عليهما الحدث ويتطور، وتزيد حدة الصراع في نفس الشاعر عندما يقيم حواراً بينه وبين نوار بالرغم من غيابها على مستوى الفعل الحقيقي. أما (الأتان والعيير 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 (شافتك 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 وحيداً 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 نوعاً من التعويض، وإبراز الذات وإظهار انتصارها المزعوم أمام الحبيبة الغائبة.

• الحركة الدرامية:

في المعلقة ثلاث حركات:

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

الثانية: حركة الرحيل

الثالثة: الحركة السردية في قصة الأتان والعيير والبقرة الوحشية وابنها، 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. مائش 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 قضاياها 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/ ج ٥/ ٣٤١٩.
- (١٥) إحسان عباس: شرح ديوان لبّيد/ دار التراث العربي/ الكويت/ ١٩٦٢/ ٣٠٠، ٣٠١.
- (١٦) الأعلام 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/ ط ٢/ ١٩٨٧/ ٣٩.
- (٢٠) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم/ م.س/ ٥٤.
- (٢١) الأعلام الشنتمري: ديوان امرئ القيس/ م.س/ ٦٠، ٦١.
- (٢٢) السابق/ ٦٥.
- (٢٣) نفسه/ ٦٦، ٦٧.
- (٢٤) طرفة بن العبد: ديوانه/ شرح: الأعلام الشنتمري/ طبعة المسيحية/ ١٩٠٠/ ١، ٢.
- (٢٥) عنتره بن شداد: ديوانه/ شرح: محمد الغناني/ المطبعة الحسينية/ مصر/ ١٣٢٩ هـ/ ١٥.
- (٢٦) شرح ديوان لبّيد/ م.س/ ٢٩٧، ٢٩٩.
- (٢٧) ديوان عنتره/ م.س/ ١٧.
- (٢٨) ديوان امرئ القيس/ م.س/ ٢٧ - ٢٩.
- (٢٩) المرزباتي: أشعار النساء/ تحقيق: سامي مكي العاتي/ دار الرسالة/ بغداد/ ١٩٨٦/ ١٨٥، ١٨٧.
- (٣٠) ديوان لبّيد/ م.س/ ٢٩٧.

الفصل الثاني
دراما الحرب
(التصوير والحركة الدرامية)

obeikandi.com

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 دائماً - في المشهد الحربي - بالنتائج.

* **لقطة متحركة:** وهذه اللقطة تمنحها حركيتها فاعلية وبروزاً 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 الكيل: التي تكرر 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 أيضاً 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 الفرز

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 الوائق 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 أيضاً حركات تنم عن الخوف والرغبة 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 بطولية 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 عنتر بن شداد، حيث يقول في معلقته: (٧)

وَمُدَجَّجَ كَرِهَ الْكُمَاةَ نَزَالَهُ	لَا مُمَعِنَ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمَ
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ	بِمُتَقَفِّ صَدَقِ الْكُعُوبِ مَقُومِ
فَشَكَّكَتُ بِالرَّمْحِ الْأَصَمَ ثِيَابَهُ	لَيْسَ الْكَرِيمَ عَلَيَّ الْقَنَّا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشَنَهُ	يَقْضِ مَنْ حُسْنُ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمِ

فهذه الأبيات تصور البطل الأسطوري الذي لا يخشى أحداً 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 ينهشونه.

وتنقل المعلقة مشهداً درامياً آخر يبرز نمطاً للبطولة الفردية للفارس عنتر:

بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مَعْلَمٍ
هَتَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مُلُومٍ
أَبْدَى نَوَاجِزِهِ لَغَيْرِ تَبَسُّمٍ
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظْلَمِ
بِمُنْهَدٍ صَافِي الْحَدِيدَةِ مُخْذَمٍ

وَمَشَكَ سَابِغَةً هَتَكَتْ فُرُوجَهَا
زَبَدَ يَدَاهُ بِالْقَدَاحِ إِذَا شَتَا
لَمَّا رَأَى قَدْ نَزَلَتْ أُرِيدَهُ
عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارَ كَأَنَّمَا
وَطَعْنَتْهُ بِالرَّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتَهُ

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 نموذجاً لبطولة فردية داخل حومة قتال:

غَمَرَاتِهَا النَّابِطَالُ غَيْرَ تَغْمَعُمِ
عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقُ مُقَدِّمِي
يَتَذَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمِّمٍ
أَشْطَانُ بَرٍّ فِي لَبَانِ الْأُدْهِمِ
وَلَبَانُهُ حَتَّى تَسْرِبِلَ بِالْدَمِ
وَشَكَا إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمُحِمِ
قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَنَتَرُ أَقْدَمِ
مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَآخِرِ شَيْظَمِ

فِي حَوْمَةِ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي
إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ أَحِمِ
لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعَهُمْ
يَدْعُونَ عَنَتَرَ وَالرِّمَاحَ كَأَنَّهَا
مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةٍ نَحْرِهِ
فَازَوْرَ مِنْ وَقَعِ الْقَتَا بِلَبَانِهِ
وَلَقَدْ شَفَا نَفْسِي وَأَذْهَبَ سَقْمُهَا
وَالْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسَا

فهو مشهد الفارس في ميدان المعركة، وقد جعلوه في أول الصفوف، فلم يجبن
وواجه الأعداء بشجاعة (لم أحم)، 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
الخيال التي جرت في الأرض اللينة، وعبست وجوهها 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 والمهلل. 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 مصورا تخاذل القبائل عن التعاون مع قبيلته وهزيمتهم أمامه: (٨)

إِنَّ الرِّبَابَ وَحْيَا مِنْ بَنِي أَسَدٍ	مِنْهُمْ بَقِيرٌ وَمِنْهُمْ سَارِبٌ سَلَفُ
قَدْ صَادَفُوا عُصْبَةَ مِنَّا	وَسَيِّدَنَا كُلُّ يَوْمٍ قُنْيَانَا وَيَطْرَفُ
قُلْنَا: الصَّلَاحَ فَقَالُوا: لَا نُصَالِحُكُمْ	أَهْلَ النُّبُوكِ وَعَيْرٌ فَوْقَهَا الْخُصَفُ
لَمَّا التَّقَيْنَا كَشَفْنَا عَنْ جَمَاجِمِنَا	لِيَعْلَمُوا أَنَّنَا بَكْرٌ فَيَنْصَرِفُوا
قَالُوا: الْبَقِيَّةَ وَالْهِنْدِي يُحْصِدُهُمْ	وَلَا بَقِيَّةَ إِلَّا السَّيْفُ فَاكْشَفُوا

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:

وَجُنْدٌ كَسَرَى غَدَاةَ الْحَنَوِ صَبَّحَهُمْ مِنَّا	غَطَارِيفُ تُزْجِي الْمَوْتَ فَانْصَرَفُوا
إِذَا أَمَالُوا إِلَى النَّشَابِ أَيْدِيَهُمْ	مَلْنَا بَبِيضَ فُظْلِ السَّهْمِ يَخْتَطِفُ
وَحَيْلُ بَكْرٍ لَمَّا تَنَفَّكَ تَطْحَنَهُمْ	حَتَّى تَوَلَّوْا وَكَادَ الْيَوْمُ يَنْتَصِفُ
لَقُوا مُلَمَّمةَ شَهْبَاءَ يَقْدُمُهَا	لِلْمَوْتَ لَا عَاجِزَ فِيهَا وَلَا خَرَفُ

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 ليعبر مدى الصراع بينهما من خلال حركتي التوجيه والرد، فالفرس يرمون النبال من بعيد على العرب، فيردهم العرب بسيف تخطف رعوسهم، فحركة رمي النبال تمثل حركة التوجيه، وحركة السيف تمثل الرد، ثم تأتي حركة الخيل، ويكون التوجيه من البكرين فيوجهون خيلهم فتدوسهم وتدنق عظامهم، ويكون الرد من الفرس بحركة مضادة وسريعة تتمثل في الفرار من الميدان بعد الهزيمة.

النموذج الثاني للمهلل بن ربيعة

يقول المهلل: (٩)

وَصَرَفْتُ مُقَدِّمَهَا إِلَى هَمَامٍ	أَتَّبْتُ مُرَّةً وَالسَّيْفَ شَوَاهِرَ
بِالْخَيْلِ خَارِجَةً عَنِ الْوَهَامِ	وَبَنِي لُجَيْمٍ قَدْ وَطَّنَا وَطَاءَ
مِثْلَ الذَّنَابِ سَرِيعَةَ الْإِقْدَامِ	وَرَجَعْنَا نَجْتَبَى الْقَتَا فِي ضَمَرٍ
كَالنَّارِ شُبٌّ وَقُودُهَا بِضِرَامٍ	وَسَقَيْتُ تَيْمَ اللَّاتِ كَأَسَا مُرَّةَ
فَتَرَكْنَا قَيْسًا غَيْرَ ذَاتِ مَقَامٍ	وَبَيُوتِ قَيْسٍ قَدْ وَطَّنَا وَطَاءَ
وَابْنِ الْمَسُورِ وَابْنِ ذَاتِ دَوَامٍ	وَلَقَدْ قَتَلْتَ الشَّعْنَمِيْنَ وَمَالِكَا
كَذَبُوا وَرَبَّ الْحُلِّ وَالْبَاحِرَامِ	قَتَلُوا كُلِّيَا ثُمَّ قَالُوا لَنَا: ارْتَعُوا
وَيَحِلُّ إِصْرَامٍ عَلَى إِصْرَامٍ	حَتَّى تُلْفَ كُتَيْبَةٌ بِكُتَيْبَةٍ
يَمَسَحُنْ عَرَضَ ذَوَائِبِ الْإِيْتَامِ	وَتَجُولُ رُبَاتِ الْخُدُورِ حَوَاسِرَا
وَعِظَامِ رُؤْسِ هُشْمَتِ بَعْظَامِ	حَتَّى نَرَى غُرَّرًا تَجِرُ وَجُمَةً
مِمَّا يَرَى جَزَعًا عَلَى الْأَبْهَامِ	حَتَّى يَعْصَ الشَّيْخُ بَعْدَ حَمِيَّةٍ
كَالطَّيْرِ فَوْقَ مَعَالِمِ الْبَاجِرَامِ	وَلَقَدْ تَرَكْنَا الْخَيْلَ فِي عَرَصَاتِهَا

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 (نجنبئ القنا)، وقبيلتنا تيم وقيس قضي عليهما بحركة الخيل أيضاً والفعل الحركي (وطئنا)، أما قبيلتنا (شعثم وعبد شمس) فقضي عليهما بالقتل والطعن والفعل الحركي (قتلت)، أما الأبيات الستة الأخيرة فهي وصف للمعركة التي ستكون، وتصوير الذي يكون من قبيلته رداً على قتل كليب، وهذا التصوير يزخر بالتتابع الحركي، وبروز المشهد السينمائي الذي يجمع بين لقطات متفرقة في لحظة واحدة، ويبدأ المشهد بلقطة التجميع: تجميع الكتائب واختلاطهم لشدة التلاحم والقتال والفعل الحركي (تلف)، وتأتي اللقطة الثانية لقطة فرار النساء عاريات الرأس محزونات يكفكن دموع الأطفال الذين قتل آباؤهم في ساحة القتال، والفعلان الحركيان (تجول ويمسحن)، ثم لقطة ساحة القتال وهي مليئة بالجثث المهشمة الرعوس، وأسياد القوم الذين يجرون جراً وهم مخرجون بالدماء، والفعلان الحركيان (تجر وهشمت)، ثم لقطة الشيخ الذي يعض إبهامه جزعاً وخوفاً 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 فيمثل شاعر الحروب الأموية (كعب الأشقر 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 بيتاً، يتضح المشهد الحربي فيها في اثني عشر بيتاً:^(١١)

تَلَبَّسُوا لِقِرَاعِ الْحَرْبِ بِزَتِهَا	فَأَصْبَحُوا مِنْ وَرَاءِ الْجِسْرِ قَدْ عَبَرُوا
سَارُوا بِالْوَيْةِ لِلْمَجْدِ قَدْ رُفِعَتْ	وَتَحْتَهُنَّ لِيُوثِ فِي الْوَعْيِ وَقُر
قَتَلَى هُنَالِكَ لَا عَقْلَ وَلَا قُوَدَ	مَنَا وَمِنْهُمْ دِمَاءٌ سَفَكَهَا هَدَر
بَاتَتْ كَتَائِبُنَا تَرْدَى مُسَوِّمَةً	حَوْلَ الْمُهْلَبِ حَتَّى نَوَّرَ الْقَمَر
عَبَّوْا جُنُودَهُمْ بِالسَّقْحِ إِذْ نَزَلُوا	(بَكَارُونَ) فَمَا عَزَّوْا وَلَا ظَفَرُوا
لَاقَوْا كَتَائِبَ لَا يَخْلُونَ ثَغْرَهُمْ	فِيهِمْ عَلَى مَنْ يُقَاسِي حَرْبَهُمْ صُغْر
صَقَانِ بِالْقَاعِ كَالطَّوْدَيْنِ بَيْنَهُمَا	كَالْبَرْقِ يَلْمَعُ حَتَّى يُشْخَصَ الْبَصَر
يَمْشُونَ فِي الْبَيْضِ وَالْأَبْدَانِ إِذْ وَرَدُّوا	مَشَى الزَّوَامِلُ تَهْدِي صَفَهُمْ زُمَر
وَشِخْنًا حَوْلَهُ مَنَا مُلْمَمَةً	حَتَّى مِنَ الْأَزْدِ فِيمَا نَابَهُمْ صَبَر
نَدُّوسُهُمْ بِنِعَاجِيَجٍ مُجَفَّفَةٍ	وَبَيْنَنَا ثُمَّ مِنْ صُمِّ الْقَتَا كَسَر
فِي (مَعْرَكٍ) تَحْسَبُ الْقَتْلَى بِسَاحَتِهِ	أَعْجَازَ نَخْلٍ زَفْتَهُ الرِّيحُ يَنْقَعِر
فِي كُلِّ يَوْمٍ يُلَاقِي الْأَزْدَ مُقْطَعَةً	يَشِيْبُ فِي سَاعَةٍ مِنْ هَوْلِهَا الشَّعَر

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 الأولى 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:

رأية 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
تجمع الجنود حول قائدهم
الخوارج
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 علي، وأثر مقتله في كثير من شعرائهم. فقد كتب (الكميت) الشاعر الشيعي قصيدة ذكر فيها مقتل الحسين، ويصور الكميّ هذا الحدث في ستة أبيات تزخر بالحركة والتصوير.

يقول الكميّ: (١٢)

وَمِنْ عَجَبٍ لَمْ أَقْضِهِ أَنْ خَيْلَهُمْ	لَأَجْوَأَفِهَا تَحْتَ الْعَجَاجَةِ أَزْمَلُ
هُمَا هُمْ بِالْمُسْتَنْتَمِينَ عَوَابِسُ	كَحَدَّانِ يَوْمَ الدَّجْنِ تَعْلُو وَتَسْقُلُ
يُحَلِّنُ عَنْ مَاءِ الْفُرَاتِ وَظِلِّهِ	حُسَيْنًا وَلَمْ يَشْهَدْ عَلَيْهِنَ مُنْصِلُ
كَأَنَّ حُسَيْنًا وَالبَهَائِلُ حَوْلَهُ	لَأَسْيَافِهِمْ مَا يَخْتَلِي الْمُتَبَقِّلُ
فَلَمْ أَرِ مَخْذُولًا أَجَلَ مُصِيبَةٍ	وَأَوْجِبَ مِنْهُ نُصْرَةَ حِينَ يَخْذُلُ
يُصِيبُ بِهِ الرَّامُونَ عَنْ قَوْسٍ	غَيْرِهِمْ فَيَا آخِرًا أَسْدَى لَهُ الْغَيَّ أَوَّلُ

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 (الحدآن) 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 مؤثراً في الشيعة، ومرت الأعوام وهم يتذكرون ولا ينسون، وأخذوا يفتنون في إحياء ذكرى هذا اليوم بإجراء أفضل الطقوس الدالة على الحزن والأسى لفقد الحسين، حتى وصلت درجة الافتتان عندهم إلى ابتكار لون من الدراما المسرحية في القرن السابع أطلقوا عليه (التعازي)، ويرى أحد الباحثين "أن الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي في ظل الإسلام هو التعازي الشيعية التي أعطت الإسلام اعتباراً من القرن السابع الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه ويعدد الدلائل التي تحدد ملامح هذا الشكل فمنها:

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

بأما مبركان: وهو المغني على قاعدة المنبر، وكان يبقى إلى جانب المنبر ويتحاور مع الروزي.

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

ومسرحيات التعازي كتبها مؤلفون مجهولون، ويتم تمثيلها في الساحات العامة (التكية) بأن يوضع صيوان خشبي يدعى (سيكو) ويستعمل كخشبة مسرح، وهذا الصيوان مفتوح ليس فيه ديكور، والممثلون يغيرون ملابسهم في ألواح جانبية تدعى (تاج نوما).^(١٣)

ومن الأحزاب المعارضة للأمويين حزب الخوارج، وقد شبت بين الأمويين والخوارج حروب كثيرة كانت الغلبة للأمويين إلا القليل منها، ومن هذا القليل 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 حسناً، وهو قطري بن الفجاءة، الذي استطاع أن يصور المشهد الحربي تصويراً درامياً في ستة أبيات يوجه الخطاب فيها لزوجته (أم حكيم):^(١٤)

وَلَوْ شَهِدْتَنِي يَوْمَ دُولَابِ أَبْصَرْتَ
 غَدَاةَ طُفَّتْ فِي الْمَاءِ بَكَرِ بْنِ وَائِلٍ
 وَكَانَ لِعَبْدِ الْقَيْسِ أَوَّلَ حَدَنًا
 فَلَمْ أَرِ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ مَقْعَصًا
 فَلَوْ شَهِدْتَهَا يَوْمَ ذَاكَ وَخَيْلَنَا
 رَأَتْ فِتْيَةً بَاعُوا الْإِلَهَ نَفُوسِهِمْ
 طِعَانُ فَتَى فِي الْحَرْبِ غَيْرَ ذَمِيمٍ
 وَعُجْنًا صُدُورَ الْخَيْلِ نَحْوَ تَمِيمٍ
 وَأَحْلَافَهَا مِنْ يَحْصُبَ وَسَلِيمٍ
 يَمُجُ دَمًا مِنْ فَائِظَ وَكَلِيمٍ
 تُبِيحُ مِنَ الْكَفَّارِ كُلِّ حَرِيمٍ
 بِجَنَّاتٍ عَدْنٍ عِنْدَهُ وَنَعِيمٍ

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 أثر أن يقدمها بالاسم الجمع (طعان) الذي يحمل دلالة الكثرة والسرعة والمهارة، وهذه الحركة تقتضي 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 (الخيّل)، وكذلك (عبد قيس) شأها 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) موطنًا 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 القبلي. 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 جيشًا 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) وبدأ المشهد الدرامي بحركة استعداد بني عقيل للقاء (البكرين)، ونفوسهم تستعجل هذا اللقاء، ورماحهم متعطشة للدماء يقفون مستعدين للموت حاضنين سيوفهم وكأنها عيالهم، يركبون خيولًا عربية أصيلة لا يركبها إلا الفحول الفرسان الأقوياء: (١٦)

أتانا بالعقيق ضريح كعب	فحنّ النبع والأسل النihal
ثلاثًا ثم وجهنا إليهم	رحى للموت ليس لها ثقال
وحالفنا السيوف وصافنا	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 التحاماً بين الذات والخيل. ثم يتجه الشاعر ليصور حركة جيش البكرين، وهم يجمعون خيولهم في كتائب، ويسIRON معارضين للعقيليين، ويظهر عليهم الزهو والخيلاء، ويندفعون من الأعالي مثل السيل من وادي (بيشة) المعروف عند العرب:

وكردستِ الحُرَيْشُ فَعَارِضُونَا بخيلٍ في فوارسِها اختيالُ
وسالتُ من أَباطِحِها قَشِيرٌ بمثلِ أَتَى بيشةَ حين سألوا

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 البكرين 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 قديماً، ويصف الخيل بأنها طويلة القوائم خفيفة في جريها ضخمة في جسمها، وخيل بمثل هذه الأوصاف تحتاج إلى فرسان تقودها، وكان العقيليون قاندي هذه الخيل، ثم تأتي حركة اصطفاف الجيش في كتائب في شكل منظم ومهيّب يجعل الجن إذا رآهم يصاب بالرعب والهلع:

نقودُ الخيلَ كلَّ أَشَقٍ نهدِ وكلُّ طَمَرَةٍ فيها اعتدالُ
تكادُ الجنُّ بالغدواتِ منا إذا اصطفتِ كَتائبُنَا تُهالِ

وتبدو الحركة واضحة في هذا المقطع في فعل الارتداد الذي يتميز بالقوة والسيطرة (نقود)، وفعل التجميع الدال على الانتظام والاستعداد (اصطفت)، وفعل الرهبة والفرع 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 البكرين، فيسقطون منهم مائتين، ويفر قائدهم من المعركة، ويفر خلفه جيشه لينتصر العقيليون، وينهزم البكريون:

لَهُنَّ غُدِيَّةٌ رَهَجَ جِفَالُ	فَبِتْنَ عَلَى الْعُسَيْيَّةِ مُمَسِكَاتِ
لَهُ حَالٌ وَلِلْظُلَمَاءِ حَالُ	فَلَمَّا شَقَّ أَبْيَضُ ذُو حَوَاشِ
بِهِنَّ حَرَارَةٌ وَبِنَا اغْتِلَالُ	صَبَحْنَاهُمْ نَوَاصِيَهُنَّ شُعْثَا
وَقَرَّ حَنَانُهُمْ عَنْهُمْ فَزَالُوا	فَلَمَّا جَحَدَلَتْ مَائَتَانِ مِنْهُمْ
وَمَنْصُوبٌ لَهُ جَزَعٌ طَوَالُ	فَصَارُوا بَيْنَ مُمْتَنٍ عَلَيْهِ

ويتجلى المشهد الحربي في هذه المقطوعة في صورة الغبار الذي تثيره الخيول المحاربة (رهج)، وحركة المبادرة المفاجئة من العقيليين (صبحناهم)، والسقوط والهزيمة للبكرين (جحدلت مائتان) وفرار قائدهم (فر)، ثم تتابعهم 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 صراعاً داخلياً، بل خارجياً 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 للمتنبى 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 "الحدث" الحمراء تعرف لونها وتعلم أي السَّاقِينِ الغمامُ
سقتها الغمامُ الغرُّ قبل نزوله 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 نوعاً 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 ممثلاً 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:

بناها فأعلى والقنا تفرعُ القنا وموجُ المنايا حولها متلاطمُ
وكان بها مثلُ الجنونِ فأصبحت ومن جثثِ القتلى عليها تائمُ

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 (تفرع) تمنحنا الإحساس بالحرب واستمراريتها، وتكشف لنا عن حركات عالية تختفي خلف أصوات الطبول التي تفرع، ليصل بنا الحدث إلى نتيجة حتمية هي الانتظار وتعليق جثث الموتى على الحيطان كما تعلق التمايم على المجنون، والتميمة التي كان يصنعها العرب ليتقوا بها مس الجن، كانوا يصنعونها من خرزة رقطاع (سوداء بيضاء) ولعل اجتماع هذين اللونين المتناقضين له دلالة 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 والأمان.

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:

وَكَيْفَ يُرْجَى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدْمَهَا
أَتَوْكَ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ
إِذَا بَرَقُوا لَمْ تَعْرِفِ الْبَيْضُ
خَمِيسَ بَشْرِقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفَهُ
تَجْمَعُ فِيهِ كُلُّ لِسَنٍ وَأُمةٍ

وَدَا الطُّغْنُ أَسَاسٌ لَهَا وَدَعَائِمُ
سَرَوْا بِجِيَادٍ مَا لَهْنُ قَوَائِمِ
مِنْهُمْ ثِيَابُهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالْعَمَائِمِ
وَفِي أُنْزِ الْجَوَزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ
فَمَا تَفْهَمُ الْحُدَاثَ إِلَّا التَّرَاجِمُ

يبدأ بذكر الآخر الذي ستدور بينه وبين سيف الدولة الحرب ويتمثل في الروم والروس، ثم يبدأ في وصف الجيش الزاحف على العدو بصورة حركية تأخذ الحركية الشكل الإطاري المسور لها، وفي داخلها نجد الصورتين اللونية والصوتية اللتين تساعدان على كشف آلية الحركة وديناميتها، وتجسد الحركة في البيت (أتوك) في حركتين متلازمتين؛ حركة الإتيان التي يقوم بها الجنود، وحركة السير التي تقوم بها الجياد، وتتوحد الحركتان في حركة واحدة تمنحنا المعنى العام للبيت: إنهم أتوا على خيل غابت قوائمها تحت أسلحتهم التي يجرونها فكانها بلا قوائم، وتتضافر الصورة اللونية مع الحركة الدرامية في البيت الثاني (إذا برقوا..) فالحركة تتمثل في الفعل (برقوا) الذي يعني الظهور والطلوع، والبرق يحمل طابع المفاجأة، فهو يصورهم كأنهم ظهرت فجأة كما يظهر نجم لامع في السماء، والصورة اللونية تتمثل في اجتماع اللون الأبيض للموصوفات في البيت، فثياب المحاربين بيض وعمائمهم بيض، وسيوفهم بيض، فكانهم ملائكة أو جنود من عند الله وهذا يؤيد القول بتضافر الصورة اللونية مع الصورة الحركية، فهؤلاء الملائكة ظهرت كبرق خاطف جاءوا لأداء مهمة جليلة تهدف إلى نصره الدين.

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

فتتمثل في الصوت (زمام) والزمزمة صوت بعيد له دوي والرعْد ذو زمَام، والمعنى الدرامي أن الجيش المتحرك الزاحف كانت له أصوات قوية كالرعْد 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:

فَلَمَّ يَبْقِ إِلَّا صَارِمٍ أَوْ ضُبَارِمٍ	فَلَلَّهُ وَقَتَ ذَوْبِ الْغَشِّ نَارُهُ
وَقَرَّ مِنَ الْأَبْطَالِ مَنْ لَا يُصَادِمِ	تَقَطَّعَ مَا لَا يَقْطَعُ الدَّرْعُ وَالْقَنَا
وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَتَغْرُكُ بِاسِمِ	وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفِ
كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمِ	تَمَرَّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَى هَزِيمَةٍ
ضَمَّةَ تَمُوتِ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمِ	ضَمَمْتَ جَنَاحِيهِمْ عَلَى الْقَلْبِ
وَصَارَ إِلَى اللَّبَّاتِ وَالنَّصْرِ قَادِمِ	بِضَرْبِ أَتَى الْهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبِ
وَحَتَّى كَانَ السَّيْفُ لِلرُّمَحِ شَاتِمِ	حَقَرَتِ الرَّدْيِيَّاتِ حَتَّى طَرَحَتْهَا
كَمَا نَثَرَتْ فَوْقَ الْعُرُوسِ الدَّرَاهِمِ	نَثَرْتُهُمْ فَوْقَ "الْأَحْيَدِ" نَثْرَةَ
وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الْوُكُورِ الْمَطَاعِمِ	تَدْوِسُ بِكَ الْخَيْلُ الْوُكُورَ عَلَى الذُّرَا
بِأَمَّاتِهَا وَهِيَ الْعَتَاقُ الصَّلَادِمِ	تَظُنُّ فِرَاحَ الْفَتْخِ أَنَّكَ زُرْتَهَا
كَمَا تَتَمَشَّى فِي الصَّعِيدِ الْأَرَاقِمِ	إِذَا زَلَقْتَ مَشْيَتَهَا بِبُطُونِهَا
فَقَاهَ عَلَى الْأَقْدَامِ لِلْوَجْهِ لَائِمِ	أَفِي كُلِّ يَوْمٍ ذَا "الدُّمُسْتَقِّ" مُقَدِّمِ

يبدأ الشاعر في تصوير المعركة من نهايتها ليذكر النتيجة التي وصلت إليها الأحداث إجمالاً، 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 مجملاً فيذكر حركة تكسير السيوف والدروع التي لا
تقدر على المواجهة أو المقاومة، ويذكر حركة فرار الجبناء الذين لم يقدرُوا
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
للسجاعة 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 - الرعوس ويصل إلى الصدر، 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 بالخيال ليلا	ارتداء الدروع	الزحف بالجيش	التجمع والاستعداد
---------	--------------------	---------------	--------------	-------------------

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

الحركة الثانية: ملاقات العدو وتصوير المعركة (ثمانى حركات فرعية)

وقوف القائد لتحميس الجيش	تساقط الأبطال المنهزمين	ضم ميمنة الجيش ومسيرته
ضرب الهامات والصدور	تفريق جيش العدو	ارتياح 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)

قرع الطبول
تقرع

البناء
بناها

وهناك نص ثانٍ للمتنبي في سيف الدولة يصف فيه إيقاعه ببعض القبائل، وهذا النص ينقسم إلى ثلاث لوحات، اللوحة الأولى 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)

وَكأن بَنُو كِلَابٍ حَيْثُ كَعْبٌ	فَخَافُوا أَن يَصِيرُوا حَيْثُ صَارُوا
تَلَقُّوا عِزَّ مَوْلَاهُمْ بِذُلٍّ	وَسَارَ إِلَى بَنِي كَعْبٍ وَسَارُوا
وَأَقْبَلَهَا الْمُرُوجَ مَسُومَاتٍ	ضَوَامِرٍ لَا هُزَالَ وَلَا شِيَارَ
تُثِيرُ عَلَى سَلِيمَةٍ مُسَبِّطَرًا	تَنَافَرَ تَحْتَهُ لَوْلَا الشُّعَارُ
عَجَاجًا تَعَثَّرُ الْعُقْبَانُ فِيهِ	كَأَن الْجَوَّ وَعَثَّ أَوْ خُبَارُ

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 حليلة لم تستغرق بضع دقائق أفاق بعدها الشاعر ليرى نتيجة هذا القتال التي أسفرت عن هزيمة الأعداء وفرارهم:

فَلَزَّهُمُ الطَّرَادَ إِلَى قِتَالِ
مَضَوْا مُتَسَابِقِي الْأَعْضَاءِ فِيهِ
يَشْلُهُمْ بِكُلِّ أَقْبَ نَهْدٍ
وَكُلُّ أَصَمٍّ يَعْسَلُ جَانِبَاهُ
يُغَادِرُ كُلُّ مُلْتَفَتٍ إِلَيْهِ
إِذَا صَرَفَ النَّهَارَ الضُّوْءَ
وَيَبْكِي خَلْفَهُ دُثْرَ بِكَاهِ
غَطَا بِالْعَيْثُرِ الْبَيْدَاءَ
وَمَرُّوا بِالْجَبَاةِ يَضُمُّ فِيهَا
وَجَاءُوا الصَّحَّاحَانَ بِلا سُرُوجِ
وَأَرْهَقَتِ الْعَذَارَى مُرْدَقَاتِ
وَقَدْ نَزَحَ الْغَوِيرُ فَلَا غَوِيرَ

أَحَدُ سِلَاحِهِمْ فِيهِ الْفَرَارِ
لَأَرْوُسِهِمْ بِأَرْجُلِهِمْ عِثَارِ
لِفَارِسِهِ عَلَى الْخَيْلِ الْخِيَارِ
عَلَى الْكَعْبَيْنِ مِنْهُ دَمٌ مُمَارِ
وَلَبَّتْهُ لِنَعْلَيْهِ وَجَارِ
عَنْهُمْ دَجَا لِيلَانَ لَيْلِ وَالْغُبَارِ
رُغَاءٍ أَوْ ثَوَاجٍ أَوْ يُعَارِ
حَتَّى تَحَيَّرَتِ الْمَتَالِي وَالْعِشَارِ
كَلَا الْجَيْشَيْنِ مِنْ نَقْعِ إِزَارِ
وَقَدْ سَقَطَ الْعِمَامَةُ وَالْخِمَارِ
وَأُوطِنَتِ الْأُصْيَبَةُ الصَّغَارِ
وَنَهْيَا وَالْبَيْيُضَةُ وَالْجَفَارِ

وتنبئ صورة الفرار عن تتابع حركي عال يخلق جوا من المراقبة والفرز
الذين يجسدهما المشهد الدرامي، الذي يكاد يخرج عن صورته النمطية
المتجسدة في الأبيات الصامتة إلى صورة ناطقة مليئة بالحياة، وهبتها إياها
الحركية العالية في الصورة.

وتبدأ الصورة بالفعل الحركي (مضوا متسابقين الأعضاء) فهي تصور إسرارهم
في الفرار والهرب خوفا من هذا الجيش الذي لا يستطيعون مواجهته، ثم يتبع
هذا الفعل بالفعل الحركي الدال على التتبع واستمرارية الفرار (يشلهم بكل أقب
نهد) فقد تتبعتهم خيول سيف الدولة بفرسانها الراغبين في القضاء عليهم
ومنعهم من الفرار، وتستمر حركة المتابعة التي تقتضي الوصول إلى الهدف
لينشأ فعل حركي آخر يصاحب المتابعة، وهو توجيه الرماح إلى الجيش الفار
وإصابته في الصدر. ثم تنبع الحركة من الزمن لتمنحنا إحياء 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 (ويكي خلفه دثر بكاه رغاء أو ثؤاج أويعار)، فهذه الصورة تجمع بين ثلاثة أصوات الإبل (الرغاء)، وصوت الغنم (الثؤاج) وصوت الماعز (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 جواً من الضبابية التي حجب الرؤية عن الجيشين (غطاء.. إزار).

ومازال السقوط مستمرا و مسلسل الهزيمة لم ينته بعد، والفرار وصلوا إلى موقع (الصحصحان) وقد انحلت سروج خيلهم من سرعة ركضهم، وسقطت عمائمهم وخرم نسائهم وهم يفرون من الموت والهزيمة، إن هذه الحركة جمعت بين ثلاثة أنواع من السقوط: سقوط للسروج، وسقوط للعمائم، وسقوط لخرم النساء، والعدسة مازالت تلتقط جميع الأحداث لتقدم مشهداً درامياً متكاملًا، فالفرسان سقطت سروجهم وعمائمهم والنساء سقطت خمرهن، فماذا عن العذارى والصبيان؟ العذارى اضطررن للركوب خلف الرجال خوفاً من البقاء الذي سيقضي عليهن، والصبيان وطئتهم خيول سيف الدولة ليتحقق موتهم، فماذا تبقى من صور الهلاك والدمار لهذه القبائل الذين واجهوا جيشاً لا قبل لهم به؟، بقيت صورة حركية أخيرة تدل على الفناء التام وانعدام ملامح الحياة، فقد ورد هؤلاء الفرار 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 الزوج على المدينة.^(٢٠) والشاعر في هذه القصيدة يستخدم لغة التصوير السينمائي ليرز 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 الزوج الغاصبون شاهرين سيوفهم، مشعلين النار في كل مكان، مقطعين الأجساد في وحشية ورهبة يستخدم اللقطات المتحركة.

فيقول: (٢١)

بَيْنَمَا أَهْلُهَا بِأَحْسَنِ حَالٍ	إِذْ رَمَاهُمْ عُيْدُهُمْ بِاصْطِلَامٍ
دَخَلُوهَا كَأَنَّهُمْ قَطْعُ اللَّيْلِ	إِذَا رَاحَ مَذْلُهُمُ الظَّلَامِ
طَلَعُوا بِالْمُهَنْدَاتِ جَهْرًا فَأَلَقَتْ	حَمَلَهَا الْحَامِلَاتُ قَبْلَ التَّمَامِ
إِذْ رَمَوْهُمُ بِنَارِهَا مِنْ يَمِينِ	وَشَمَالٍ وَخَلَفَهُمْ وَأَمَامِ
كَمْ أَغَصَّوْا مِنْ شَارِبِ بَشْرَابٍ	كَمْ أَغَصَّوْا مِنْ طَاعِمِ بَطْعَامِ
كَمْ ضَنَيْنَ بِنَفْسِهِ رَامٍ مَنْجَى	فَتَلَقَّوْا جَبِينَهُ بِالْحَسَامِ
كَمْ أَخٌ قَدْ رَأَى أَخَاهُ صَرِيْعًا	تَرَبَّ الْخَدَّ بَيْنَ صَرْعَى كَرَامِ
كَمْ أَبٌ قَدْ رَأَى عَزِيْزَ بَنِيْهِ	وَهُوَ يُعْلِيْ بِصَارْمٍ صَمْصَامِ
كَمْ مُفْدًى فِي أَهْلِهِ أَسْلَمُوْهُ	حِينَ لَمْ يَحْمِهِ هُنَاكَ حَامِي
كَمْ فَتَاةٌ بِخَاتَمِ اللَّهِ بَكَرِ	فَضَحَوْهَا جَهْرًا بِغَيْرِ اكْتِنَامِ
كَمْ فَتَاةٌ مَّصُونَةٌ قَدْ سَبَّوْهَا	بَارِزًا وَجْهَهَا بِغَيْرِ لَثَامِ

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 الزوج 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 (يعلى)، 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 عروا جسدها وكشفوا عورتها دون حياء، والحركة تتمثل في فعل التعري (فضحوها)، والثبات في السكوت والاستسلام، واللقطة الأخيرة تتعلق باللقطة السابقة فيظهر فيها مشهد السبي والاعتصاب 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 القتل والذبح والسبي والاعتصاب والحرق، وتتلون خلفيته باللون الأحمر لون الدم ولون النار، وحركية اللقطة تعطيها بُعدًا تأثيريًا في النفس، وتجعل المشاهد يتفاعل مع الحدث ويتأثر به لدرجة أنه من الممكن أن يبكي عندما يرى مشهدا كهذا، لأن الحركية تعطي بروزا للمشهد وإيحائية أكثر من اللقطة الثابتة التي يعد 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 بيت هناك قد أخرجوه	كان مأوى الضعاف والأيتام
رب قصر هناك قد دخلوه	كان من قبل ذاك صعب المرام
عرجا صاحبي بالبصرة	الزهراء تعريج مدنف ذي سقام
فأسألاها ولا جواب لديها	لسؤال ومن لها بالكلام

فاللقطة تصور البيت الذي أصابه الخراب، والقصر الذي كان صعبا دخوله، ولكن دخله الزوج وخربه، ثم يعود الشاعر للوراء ليرتدي زي الشعراء الجاهلين ليقف على البصرة التي صارت طللا، ويناجيها فلا ترد عليه، وكأننا بلبيد بن ربيعة وهو يقول:

فوقفت أسأله وكيف سؤلنا صما خوالد ما يبين كلامها

ولدينا نموذج للبحثري يجسد دراما الحرب، لكنه يختلف عن النماذج السابقة فالنماذج السابقة كانت تجسد الحرب برا، أما هذا النموذج فسيجسدها بحراً، 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 عرضاً عسكرياً بحرياً، فيقول: (٢٣)

غَدَا الْمَرْكَبُ الْمَيْمُونُ تَحْتَ الْمُظَفَّرِ	غَدَوْتَ عَلَى الْمَيْمُونِ صُبْحًا وَإِنَّمَا
تَشَوَّفُ مِنْ هَادِي حِصَانٍ مُشَهَّرِ	أَطْلَ بِعِطْفِيهِ وَمَرَّ كَأَنَّمَا
رَأَيْتَ خَطِيبًا فِي ذَوَابَةِ مَنْبَرِ	إِذَا زَمَجَرَ النُّوتِي فَوْقَ عَلَاتِهِ
وَفَوْقَ السَّمَّاطِ لِلْعَظِيمِ الْمُؤَمَّرِ	يَغْضُونَ دُونَ الْإِشْتِيَامِ عِيُونَهُمْ
جَنَاحًا عُقَابٍ فِي السَّمَاءِ مُهَجَّرِ	إِذَا عَصَفَتْ فِيهِ الْجُنُوبُ اعْتَلَى لَهَا
خَلَّتْهُ تَلَفَعٌ فِي أَثْنَاءِ بُرْدٍ مُحَبَّرِ	إِذَا مَا انْكَفَا فِي هَبْوَةِ الْمَاءِ
كُؤُوسِ الرَّدَى مِنْ دَرَاعِينَ وَحَسَرِ	وَحَوْلِكَ رَكَابُونَ لِلْهَوْلِ عَاقِرُونَ

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 اصطفاقهم ووقوفهم منتظمين لسماع الأوامر من رئيسهم (الاشتيايم)، والاشتيايم 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 مازال 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، ومحاولة إغراقه، وهبوب الرياح على السفن له خطره المتمثل في شيئين: العمل على اهتزاز السفينة مما يعرضها للغرق، وعلو الماء وانحساره الذي يجعل السفينة تميل ويفقد رايوها توازنهم، فالحركة الخارجية تتمثل في الفعل الحركي (عصفت) والتركيب الإضافي (هبوة الماء)، أما الحركة المضادة التي تمثل رد الفعل فتتضح في تسلق الاشتيام (القائد) أعالي الصواري ليشيد القلاع، ثم انكفاء الأسطول في الماء متلفعا بعبابه، وتمثلت هذه الحركة في الأفعال (اعتلى، انكفا) ثم تنتهي الصورة الوصفية بتصوير حالة الجنود وحركة الاستعداد والتأهب للحرب لتبدأ الصورة الحركة التي تصور المواجهة بين جيش ابن دينار وجيش الروم التي تنتهي بانتصار ابن دينار وفرار قائد الروم:

تَمِيلُ الْمَنَائِيَا حَيْثُ مَالَتْ أَكْفُهُم	إِذَا أَصْلَتُوا حَدَ الْحَدِيدِ الْمَذْكَرِ
إِذَا رَشَقُوا بِالنَّارِ لَمْ يَكْ رَشْقُهُم	لِيُقْلَعَ إِلَّا عَنْ شَوَاءِ مُقْتَرِ
صَدَمَتْ بِهِمْ صَهْبُ الْعَنَانَيْنِ دُونَهُم	ضَرَابُ كَأَيْقَادِ اللَّظَى الْمُتَسَعِّرِ
يَسُوقُونَ أَسْطُولًا كَأَن سَفِينَهُ	سَحَابُ صَيْفٍ مِنْ جِهَامٍ وَمُمْطَرِ
كَأَن ضَجِيجَ الْبَحْرِ بَيْنَ رِمَاحِهِم	إِذَا اخْتَلَفَتْ تَرْجِيْعُ عَوْدٍ مُجْرَجِرِ
تُقَارِبُ مِنْ زَحْفِيهِمْ فَكَأَنَّمَا	تُولَّفُ مِنْ أَعْنَاقٍ وَحَشٍّ مُنْفَرِ
فَمَا رُمْتُ حَتَّى أَجَلَّتِ الْحَرْبُ عَنْ	طَلَى مُقْطَعَةٍ فِيهِمْ وَهَامٍ مُطِيرِ
عَلَى حَيْنٍ لَا نَقَعَ يُطَوِّحُهُ الصَّبَا	وَلَا أَرْضُ تُنْفَى لِلصَّرِيْعِ الْمُقْطَرِ
وَكُنْتُ ابْنَ كِسْرَى قَبْلَ ذَاكَ وَبَعْدَهُ	مَلِيًّا بَأَن تُوْهِى صَفَاةُ ابْنِ قَيْصَرِ

جَدَحَتْ لَهُ الْمَوْتُ الزَّعَافَ فَعَافَهُ وَطَارَ عَلَى أَلْوَا حِ شَطْبُ مُسَمَّرٍ
مَضَى وَهُوَ مَوْلَى الرِّيحِ يَشْكُرُ فَضْلَهَا عَلَيْهِ، وَمَنْ يُولِ الصَّنِيعَةَ يُشْكِرَ

وتبدأ الصورة الحركية بتصوير المنايا كلما تحركت أيدي جنود ابن دينار 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 بين الفعل الحركي والرشق بالنار لدرجة الإحراق، والنتيجة اللونية (شواء مقتر) والشواء المقتر يجمع بين اللونين الأحمر وهو لون اللحم، والأسود لون الاحتراق وكلا اللونين يدل على الهلاك والفناء.

ويؤكد الفعل السابق بالفعل التالي له وهو الصدام مع جنود البزنطيين أصحاب اللحي الشقراء (صهب العثانيين) الذي كان نتيجته ضرب المسلمين عليهم كإيقاد النار المشتعلة، ومازال اللون الأحمر يغلف الصورة الحركية، فهو لون للنار، وللاشتعال، وللجنود البزنطيين.

ويأتي الفعل الحركي الرابع الذي يبين حال أسطول الروم بعد هذه الجولة من الصدام مع جيش المسلمين (يسوقون أسطولا..). هذا الأسطول انقسم قسمين: قسم مازالت سفنه قوية، وآخر سفنه صارت ضعيفة من أثر القتل والحرق كسحائب الصيف الجهام. ثم يأتي الفعل الحركي الخامس الذي يتصف بالتبادل والندية بين الفريقين ذلك الفعل المصور لتبادل الفريقين الرماح لدرجة أن البحر ضج من أثر الرماح المختلفة والمتتابعة، لتنتهي هذه الحركة بصورة صوتية تشبه صوت هذه الرماح المختلفة بأصوات الإبل الهادرة المجرجة.

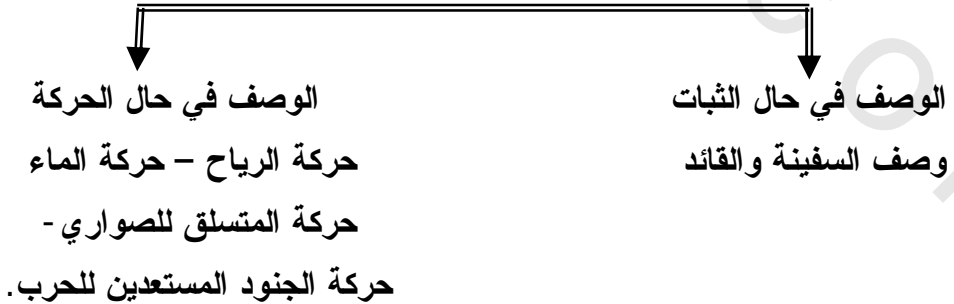
ويسلمنا الفعل الحركي الخامس إلى الفعل الحركي السادس الذي يصور تقارب الفريقين إلى حد التماس، كل يحاول القضاء على الآخر، ثم النفور والابتعاد

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 أعناقاً مقطعة ورعوساً مطيرة، وهذه الأعناق المقطعة والرعوس المطيرة تجعلنا نزع بوجود أفعال حركية دلت على صدام ومواجهة بين الفريقين بالسيف أدت إلى تقطيع الرعوس وتطيرها، 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 الرعوس المقطعة، وعلى لون الدم لتمنحنا دلالة القتال وإحياء 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 والرياح تساعد على الفرار والنجاة بحياته. ونخلص من هذه القصيدة إلى بعض المعطيات الحربية التي تساعد في توضيح دراما الحرب:

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



* الدراما الحركية :

ظهرت في ثمانى 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 قيسر.

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) عنتر 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 لندن/ 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/ ج ٢/ 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 الـدمستق، وأسر سيف الدولة صهر الـدمستق، 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/ ط ١/ ج ٤/ ٩٤ - ١٠٥.

(١٩) السابق/ ج ٢/ 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 وقتلواهم.

(٢١) ابن الرومي: ديوانه/ شرح: أحمد حسن بسج/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط ١/ ١٩٩٤/ ج ٣/ ٣٣٩، ٣٤٠.

(٢٢) النويري: نهاية الأرب في فنون العرب/ ط دار الكتب المصرية/ ١٩٢٦/ ج ٦/ ١٩٧.

(٢٣) البحري: ديوانه/ تحقيق: حسن كامل الصيرفي/ دار المعارف/ مصر/ ط ٢.

(٢٤) شعر الحرب: م. س/ ٢٢٥.

الفصل الثالث

دراما الحب

(درجة أكوارية وأسلوب القص)

في شعر جميل وعم بن أبي ربيعة

obeikandi.com

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، وتحرك المشاعر بين الهبوط والصعود لتصل إلى الذروة التي تمحو الفواصل بينهما، وتخلق بُعداً حركياً، 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 بمكوناته الدراميين لدى شاعرين ظهرا في عصر واحد، واختلفا في التعبير عن هذه العلاقة وتجسيدها، فأطلق على أحدهما شاعر الغزل الحسي الشاعر عمر بن أبي ربيعة، والآخر شاعر الغزل العذري الشاعر جميل بن معمر.

الحوار عند عمر بن أبي ربيعة

ظهر في شعر عمر بن أبي ربيعة جنوحه إلى الجانب القصصي، ومحاولته نسج قصة شعرية غير متكاملة، إلا القليل من شعره - وقد أطلق العقاد على هذا اللون (السرد المنظوم)^(١) 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 مثلاً 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.

فنجذ - من خلال ديوانه الشعري - أنه كتب أربعمئة وعشرين مقطوعة شعرية، بلغت ثلاثة آلاف وتسعمئة وثلاثين بيتاً، 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 مستخدماً في ذلك الأفعال التي تدل على الكلام أو الخطاب، وتنوعت هذه الأفعال وتحدت 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 أيضاً (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...

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

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

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

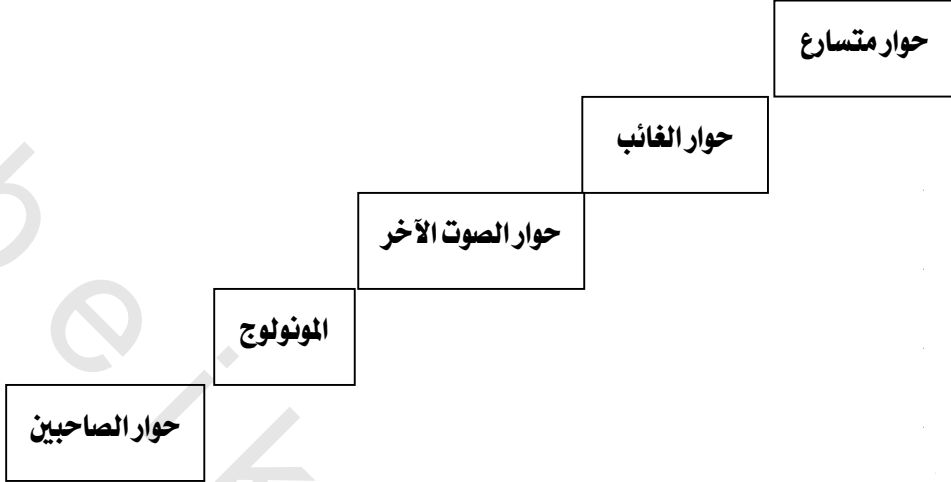
وهذه النتائج تدل على أن الشاعر عمر بن أبي ربيعة قد استخدم أسلوب الحوار بنسبة عالية في ديوانه، ولقد تنوعت أشكال الحوار عند الشاعر واختلفت، فقسمنها قسمين: قسم يتعلق بالمضمون الذي يدل الحوار عليه، وينقسم هذا القسم إلى ثلاثة حوارات صنفها إلى:

الحوار العشقي

حوار التجني

حوار التوافق

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)

غَدَاةٌ غَدَ عَاجِلٌ مُؤَفِّدٌ
نُقُضِي اللَّبَانَةَ أَوْ نَعْهَدُ
لَكُمْ كَلَالُ الْمُطَيِّ إِذَا تُجْهَدُ
مَسَاءَ غَدَ لَكُمْ مَوْعِدُ
إِذَا جِئْتُمْ نَاشِدًا يَنْشُدُ
إِلَيْهَا دَلِيلًا بِنَا يَقْصِدُ
مِنَ الشَّمْسِ شَيْعَهَا الْأَسَدُ
مِنَ الْخَوْفِ أَحْشَاؤُهَا تَرْعِدُ
عَلَى الْخُدْ جَالٌ بِهَا الْأَثْمَدُ
وَوَجْدِي، وَإِنْ أَظْهَرْتَ أَوْجَدُ
وَقَدْ كَانَ لِي عَنْكُمْ مَقْعَدُ

تَقُولُ وَقَدْ جَدَّ مِنْ بَيْنِهَا
الْأَسْتُ مَشِيعَةً لَيْلَةً
فَقُلْتُ: بَلَى، قُلْ عِنْدِي
فَعُودِي إِلَيْهَا فَقُولِي لَهَا
وَأَيَّةُ ذَلِكَ أَنْ تَسْمَعِي
فَرَحْنَا سَرَاعًا وَرَاحَ الْهَوَى
فَقَامَتْ فَقُلْتُ: بَدَتْ صُورَةٌ
فَجَاءَتْ تَهَادِي عَلَى رَقَبَةٍ
وَكَفَتْ سَوَابِقُ مِنْ عَبْرَةٍ
تَقُولُ وَتُظْهِرُ وَجَدًا بِنَا
لِمَا شَقَائِي تَعَلَّقْتُكُمْ

من الواضح أن الدعوة جاءت من الآخر (المرأة) فهي تسأله أن يقضي معها ليلة، وقد استخدم الشاعر في حوارهِ 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 حوارهِ 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 فكل الطرفين متفق على اللقاء، وكلاهما لا يخاف القادم، وإنما يعيشان اللحظة ويتمتعان بها.

النموذج الثاني: (٣)

وَأَنْتَ امْرُؤٌ مِنْ دُونِ مَا جِئْتَ تَخْطُرُ
عَلَى قَلِيلًا: إِنْ ذَا بِي يَسْخَرُ
لَأَعْلَمُ أَيْضًا أَنَّهُ لَيْسَ يَشْكُرُ
أَلَا لَا وَبَيْتَ اللَّهِ، إِنِّي مُهَبَّرُ
إِذَا أَنَا لَمْ أَلْقَاكُمْ، سَوْفَ أَدْمُرُ
وَكَيْفَ، وَقَدْ عَذَّبْتَ قَلْبِي أَغْدُرُ؟
وَفِيمَ، بِلَا ذَنْبٍ أَتَيْتَهُ، أَهْجُرُ
أُعَالِجُ نَفْسًا، هَلْ تَضِيقُ وَتَصْبِرُ؟
فَبِالْطَائِرِ الْمَيْمُونِ تَلْقَى وَتَحْبِرُ
فَمِيعَادُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَزُورُ
لَنَا، عِنْدَمَا قَالَتْ، بَنَانُ وَمَحْبَرُ
سَيَهْلِكُ قَبْلَ الْوَعْدِ أَوْ سَوْفَ يَفْتَرُ

فَقَالُوا لَعَمْرِي قَدْ عَهَدْنَا حَقْبَةً
وَقَالَتْ لَا تَرَابَ لَهَا، حِينَ عَرَجُوا
وَقَالَتْ: أَخَافُ الْغَدْرَ مِنْهُ، وَإِنِّي
فَقُلْتُ لَهَا: يَا هُمْ نَفْسِي وَمُنِيَّتِي
مُصَابَ عَمِيدِ الْقَلْبِ، أَعْلَمُ أَنِّي
وَشُكْرِي أَنْ لَا أَبْتَغِي بِكَ خُلَّةً
وَإِنِّي هَذَاكَ اللَّهُ، صَرَمِي سَفَاهَةً
وَقَدْ حَالَ دُونِ الْكُفْرِ وَالْغَدْرِ أَنِّي
فَقَالَتْ: فَإِنَّا قَدْ بَدَلْنَا لَكَ الْهَوَى
فَقُلْتُ لَهَا: إِنْ كُنْتَ أَهْلَ مَوَدَّةٍ
فَقَالَتْ: فَإِنَّا قَدْ فَعَلْنَا، وَقَدْ بَدَا
فَرَنَحَ قَلْبِي فَهُوَ يَزْعِمُ أَنَّهُ

إن الرغبة في هذه المرة تأتي أولاً من (الصوت الأول) فالشاعر يخاطب الركب، ويطلب ود من فيه، والآخر يخاف الغدر إلا أنه يحتضن الرغبة في الفعل أيضاً، 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)

وَأَيَّقْتُ مِنْ حَسِّ الْعِيُونَ غُفُولًا	فَلَمَّا مَضَتْ مِنْ أَوَّلِ اللَّيْلِ هَجْعَةً
هَضِيمَ الْحَشَا، رِيًّا الْعِظَامِ، كَسُؤْلًا	دَخَلْتُ عَلَى خَوْفٍ، فَأَرَقْتُ كَاعِبًا
الْكُرَى كَمُغْتَبِقِ الرَّاحِ الْمُدَامِ شُمُؤْلًا	فَهَبْتُ تَطْيِيعَ الصَّوْتِ نَشْوَى مِنْ
عَلَيَّ، وَقَالَتْ، قَدْ عَجَلْتُ دُخُولًا	فَعَضَّتْ عَلَى الْإِبْهَامِ مِنْهَا مَخَافَةً
دَسَسْتُ إِلَيْنَا فِي الْخَلَاءِ رَسُؤْلًا	فَهَلَا إِذَا اسْتَيْقَنْتُ أَنَّكَ دَاخِلٌ
وَتَأْتِي، وَلَا نَخْشَى عَلَيْكَ دَلِيلًا	فَنُقْصِرُ عَنَّا عَيْنَ مَنْ هُوَ كَاشِحٌ
إِلَيْكَ، فَقَالَتْ: بَلْ خُلِقْتَ عَجُولًا	فَقُلْتُ: دَعَانِي حُبُّكُمْ، فَأَجَبْتُهُ
وَعَادَ لَنَا صَعْبُ الْحَدِيثِ ذُلُولًا	فَلَمَّا أَفْضْنَا فِي الْهَوَى نَسْتَبْثُهُ
وَأَخْفَيْتُ مِنْهُ فِي الْفَوَادِ غَلِيلًا	شَكَوْتُ إِلَيْهَا الْحُبَّ أَعْلَنَ بَعْضُهُ
وَعَادَ لَهُ فَيْكُ النَّصُوحِ عَذُولًا	فَقُلْتُ: صِلِي مَنْ قَدْ أَسْرَتْ فَوَادِهِ
"بِنَجْدٍ" وَإِنْ كُنْتَ الصَّحِيحَ قَتِيلًا	فَصَدَّتْ، وَقَالَتْ: مَا تَزَالُ مَتِيمًا

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 المتحاور، مثل (عضت على الإبهام) تنقل مشاعر الخوف، (شكوت.. قفقت) تنقل مشاعر القلق والخوف من النتيجة، (صدت.... وقالت) تنقل مشاعر الرفض والبعد.

ثانياً: حوار التجني:

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

النموذج الأول: (٥)

خَلِيلِي مَا دُونَهُ لَعَجِبْتَا
وَلَمَّا قَدْ جَفَوْتَنِي، وَهَجَرْتَا
أَبْكَاك؟ قَالَتْ فَتَاتُهَا: مَا فَعَلْتَا
إِذ رَأَيْتَنِي: اخْتَرْتَ ذَلِكَ أَنْتَا
وَتَنَاسَيْتَ وَصَلْنَا، وَمَلَلْتَا
بِلِسَانٍ مُقْوَلٍّ، إِذْ حَلَفْتَا
وَشَقَائِي عَوَشَرْتَ ثُمَّ خُبَرْتَا
طَرَفًا لَمْ تَكُنْ كَمَا كُنْتَ قُلْتَا

عَجَبًا مَا عَجِبْتَ مِمَّا لَوْ ابْصَرْتَ
لِمَقَالِ الصَّفَى فِيمَ التَّجَنِّي
فِي بُكَاءٍ، فَقُلْتَ مَاذَا الَّذِي
وَلَوْتَ رَأْسَهَا ضَرَارًا وَقَالْتَ
حِينَ أَثَرْتَ بِالْمُودَةِ غَيْرِي
قُلْتَ لِي قَوْلَ مَازِحٍ تَسْتَبِينِي
عَاشِرِي فَأَخْبِرِي، فَمِنْ سَوْءِ جَدِّي
فَوُجِدْنَاكَ، إِذْ خَبَرْنَا، مَلُولًا

وَتَجَلَّدْتُ لِي لِتَصْرَمَ حَبْلِي
فَأَذْكُرُ الْعَهْدَ بِالْمُحْصَبِ وَالْوَدِّ
وَلَعَمْرِي مَاذَا بِأَوَّلِ مَا عَاهَدَ
فَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ لَا تَنَالَ، الدَّهْرَ
قُلْتُ: مَهْلًا عَفَّوًا جَمِيلًا فَقَالَتْ
وَأَجَازَتْ بِهَا الْبَغَالُ تَهَادَى
سَكَنْتَ مُشْرِفَ الذَّرَى، ثُمَّ قَالَتْ
بَعْدَ مَا كُنْتُ رَثُهُ قَدْ وَصَلْتَا
الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا، ثُمَّ خُنْتَا
تَنِي يَا ابْنَ عَمِّ ثُمَّ غَدَرْتَا
مَنِّي غَيْرَ الَّذِي كُنْتُ نَلْتَا
لَا وَعَيْشِي، وَلَوْ رَأَيْتُكَ مَتَا
نَحْوِ خَبْتٍ، حَتَّى إِذَا جُزْنَ خَبْتَا
لَا تَزُرُنَا، وَلَا نَزُورُكَ سَبْتَا

في هذا اللون من الحوار تظهر لغة الخطاب، وتتنوع اللغة الخطابية بين الإنشائية والتقريرية، ويظهر الإنشاء من خلال استخدام السؤال الذي يكون بداية للانفجار التقريري الذي يظهره الصوت الآخر. وفي هذه المقطوعة يظهر لنا الصوت الآخر (المحبوبة) مجنبا عليه في الحب، ويشعر بالحزن والأسى لما قدمه من توضيحات وحب للصوت الأول الذي لم يحافظ على هذا الحب، بل خانه، وتاء الخطاب (فعلتَا - مللت)، والضمير المخاطب المنفصل (أنت) أداتان قصد بهما توضيح المخاطب وإثبات فعل التجني له.

ولعل التنوع في أدوات الخطاب عند الآخر وجنوحه لطريقة السؤال مرة، وللتقرير أخرى، وإدخال الحركة الحسية الملازمة للحوار ثالثة، تبرز الصراع الذي يجتاح الآخر، فهو صراع داخلي بين الحب الذي كان منه، والخيانة التي كانت من الأول، ولذا فكان الحوار عاليا من الآخر (المجنبي عليه))، أما الصوت الأول فكان الحوار هادئا ينم عن ذات معتذرة تحاول أن تصل حبل الود من جديد، ولكن هيهات، فالآخر قطع كل آمال الانتظار والعودة (لا تزرنا ولا نترك).

النموذج الثاني: (٦)

يا ربةَ البغلةِ الشهباء (٧) هل لكمُ
قالت: بدائك متّ أو عش تعالجُه
قد كنت حملتني غيظا أعالجُه
حتى لو أسطيعُ ، مما قد فعلت بنا
فقلت : لا والذي حجّ الحبيج له
وما رأى القلبُ من شيء يُسر به
كالشمس صورتها غراء واضحةً
ضنتُ بنائلها عنا، فقد تركتُ

أن ترحمي عمراً لا ترهقي حرجاً
فما نرى لك، فيما عندنا، فرجاً
فأن تُقدني، فقد عنيتني حججاً
أكلتُ لحمك من غيظي، وما نضجاً
ما محّ حبك من قلبي ولا نهجاً
مذ بانَ منزلُكم منا، ولا ثلجاً
تُغشى إذا برزت من حسنّها السُرجاً
من غير ذنب، أبا الخطابِ مختلجاً

في هذه المقطوعة يظهر الطرفان جانيين ومجنيا عليهما، فهو يسترحمها ويطلب ودها، وهي تصده، وتتمنى أن تأكل لحمه من الغيظ لما فعل بها، فهي تعتقد أنه جنى عليها بهذا الحب المزعوم وهو يقسم لها أنه يحبها حبا جما، وهي تضن عليه بحبها ومودتها. واتسمت لغة الحوار بالضدية، فالصوت الأول المسترحم الطالب ودها تتميز لغته بالقسوة والجفاء، واللغة الحوارية الضدية تخلق جوا من الصراع الذي يبرز مدى التقابل بين المتحاورين واختلاف مشاعرهما وتناقضهما.

ثالثاً: الحوار العشقي:

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

ألا قل لهند: إحرَجِي وتأثمي
وحلِّي حبالَ السحرِ عن قلبِ
فأنتِ وبيتِ اللهِ همي ومُنيتي
فو الله ما أحببتُ حبَّك أَيْما
فصدتُ وقالت: كاذبٌ وتجهَّمت
فصدتُ وقالت: ما تزالُ متيما
ولما التقينا بالثنية أومضتُ
أشارتُ بطرفِ العينِ خشيةَ أهلها
فأيقنتُ أن الطرفَ قد قالَ مرحباً
فأبرزتُ طرفي نحوها بتحيةٍ
وإني لأذري كلما هاجَ ذكركم
وأنقأ طوعاً للذي أنتَ أهله
الأمُ على حبي كأني سننُته
وقالت أظعت الكاشحين ومن يطع
وصرمتُ حبلَ الودِ من ودك الذي
فقلت اسمعي يا هندُ ثم تفهمي
لقد مات سري واستقامت مودتي
فإن تقتلي في غيرِ ذنبٍ أقلُّ لكم
هنيئاً لكم قتلي وصفو مودتي

ولا تقتليني لا يحلُّ لكم دمي
عاشقُ حزينٍ ولا تستحقبي قتلَ مسلم
وكبرِ منانا من فصيحٍ وأعجم
ولا ذاتَ بعلٍ يا هندية فاعلمي
فنفسي فداءُ المعرضِ المتجهم
صوباً بنجدٍ ذا هوى متقسم
مخافةَ عينِ الكاشحِ المتمم
إشارةَ محزونٍ ولم تتكلم
وأهلاً وسهلاً بالحبیب المتيم
وقلت لها قولَ امرئٍ غيرِ مفهم
دموعاً أغصت لهجتي بتكلم
على غلظةٍ منكم لنا وتجهم
وقد سنَّ هذا الحب من قبل جرهم
مقالةً واشِ كاذبِ القولِ يندم
حباك بمحضِ الود قبل التفهم
مقالةً محزونٍ يحبك معرم
ولم ينشرحْ بالقول يا حبتي فمي
مقالةً مظلومٍ مشوقٍ متيم
فقد سيطَ من لحمي هواك 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، فتصدح لها وغيرتها عليه، ورغبتها في أن تكون هي الوحيدة التي تشغل قلبه لا يشاركها فيه أحد، وبرغم صدها له فإنها تشتاق إليه وترحب بقدومه، وتحرص

حرصاً شديداً على حبه، وتود أن يكون العشق بينهما صافياً 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 هوأهما إلا لحمه ودمه.

رابعاً: الحوار المتسارع:

وهو الحوار الفكاهة الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إيقاع سريع كأنه خبطات سيوف متبارزة^(٩) وهذا الحوار يقوم على التكتيف 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؟ فقلتُ: أنا منْ	شفةُ الوجدُ، وأبلاه الكمدُ
نحنُ أهلُ الخيفِ من أهلِ منى	ما لمقتول، قتلناه قودُ
قلتُ: أهلاً أنتم بغيثنا	فتُسمين؟ فقلتُ: أنا هندُ
إنما خُبِّلَ قلبي فاحتوى	صعدةً، في سابري، تطردُ
إنما أهلكَ جيرانُ لنا	إنما نحن وهم شيءٌ أحدُ
حدثوني أنها لي نفثت	عُقدًا، يا حبذا تلك العقدُ
كلما قلتُ: متى ميعادُنا؟	ضحكت هندُ وقالت: "بعد غدُ"

ويجسد الشاعر هذا الحوار معتمداً على الربط بين الجملة الإنشائية والجملة التقريرية أو على لغة السؤال والجواب، والسؤال والجواب لا يتعديان الجملة الاسمية البسيطة المكونة من مبتدأ وخبر، وهذا التكتيف يحمل لنا حدثاً كاملاً، فمن خلال الحوار المتسارع يلتقي الهو بالهي، ويتعرفان، ويعرف اسمها، ويكشف لها عن مشاعره، ويطلب منها موعداً، فتحدد له موعداً للقاء آخر، كل هذا يحدث في دفقة شعرية لم تتجاوز سبعة أبيات، ومن خلال لغة حوارية تقوم على السرعة في التوجيه والسرعة في الرد، والتكتيف 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 يذكرني أبصرنني	دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟	قالت الوسطى: نعم، هذا عمر
قالت الصغرى: وقد تيمتها	قد عرفناه وهل يخفى القمر

خامساً: حوار الغائب:

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

فَلَمَّا التَّقَيْنَا، وَاطْمَأْنَنْتَ بِنَا النَّوَى	وَعَيَّبَ عَنَّا مَنْ نَخَافُ وَنَشْفِقُ (١٢)
أَخَذَتْ بِكَفِّيْ كَفْهَهَا، فَوَضَعَتْهَا	عَلَى كَبَدٍ، مِنْ خَشْيَةِ الْبَيْنِ تَخْفِقُ
فَقَالَتْ لَا تَرَابَ لَهَا، حِينَ أَيْقَنْتِ	بِمَا قَدْ أَلَاقِي: إِنْ ذَا لَيْسَ يَصْدُقُ
فَقُلْنَ: أَتَبْكِي عَيْنُ مَنْ لَيْسَ مُوجِعَا	كُنِيَا، وَمَنْ هُوَ سَاهِرُ اللَّيْلِ يَأْرَقُ؟
فَقَالَتْ: أَرَى هَذَا اسْتِيقَاقَ وَإِمَا	دَعَا دَمْعَ ذِي الْقَلْبِ الْخَلِي التَّشَوُّقُ
فَقُلْنَ: شَهِدْنَا أَنْ ذَا لَيْسَ كَاذِبَا	وَلَكِنَّهُ فِيمَا يَقُولُ مُصَدِّقُ
فَقُمْنَ لِكِي يُخْلِيَنَنَا، فَتَرْقَرَّتْ	مُدَامَعَ عَيْنَيْهَا، فَظَلَّتْ تَدْفُقُ
فَقَالَتْ: أَمَا تَرْحَمْنِي، لَا تَدَعْنِي	لَدَيْهِ، وَهُوَ فِيمَا عَلُمْتُنْ أَخْرَقُ
فَقُلْنَ: اسْكُتِي عَنَّا، فَغَيْرَ مَطَاعَةٍ	لَهُوَ بِكَ مِنَّا، فَاعْلَمِي ذَاكَ أَرْفُقُ
فَقَالَتْ: فَلَا تَبْرَحْنِ ذَا السِّتْرِ إِنِّي	أَخَافُ، وَرَبَّ النَّاسِ، مِنْهُ، وَأَفْرُقُ

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.

سادساً: حوار الصوت الآخر:

يعتمد هذا الحوار على صوت واحد يتمثل في الآخر، والآخر يمثل المحبوبة التي توجه حديثها للصوت الأول وهو الشاعر، وكثيراً 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 الحوارى في المقطع الشعري التالي: (١٣)

أرسلت أسماء : إنّا	قد تبدّلنا سواكَا
بدلاً فاستغنِ عنا	بدلاً يُغني غناكَا
لن ترى أسماء، حتى	تبلغَ النجمَ يدَاكَا
فاجتنبني، وأطيعن	ناصحَ الجيبِ نهاكَا
إن في الدارِ رجالا	كلهم يَهوى رِدَاكَا
لا تملني واجتنبني	أنت ما أسديتَ ذَاكَا

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.

سابعاً : حوار الصوت الداخلي (المونولوج)

إن حوار الصوت الداخلي، أو نداء الذات للذات تظهر فيه لغة العتاب دائماً، 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)

أُنْكَرْتَ مِنْ بَعْدِ عِرْفَانِكَ	مَنَازِلَ كَانَتْ لَجِيرَانِكَ
مَنَازِلَ بِيضَاءَ كَانَتْ تَكُونُ	بَسْرَ هَوَاكَ وَإِعْلَانِكَ
تَرِيدُ رِضَاكَ، إِذَا مَا خَلَوْنُ	طَلَابِ هَوَاكَ وَعَصِيَانِكَ
وَإِنْ شِئْتَ عَاطَتِكَ، أَوْ دَاعَبْتَ	لَعُوبَ عَلَى كُلِّ أَحْيَانِكَ
تَرِيكَ أَحْيَايْنَ عُرْضِيَّةَ	وَحِينَا تَرَى دُونَ إِمْهَانِكَ
إِذَا مَا تَضَاغَنْتَ، أَلْفَيْتَهَا	صَنَاعَا، بِتَسْلِيلِ أَضْغَانِكَ
وَكُنَا، وَكَانَتْ، وَكَانَ الزَّمَانُ	فَأَحْسَنَ بِهَا، وَبِأَزْمَانِكَ
لِيَالِي أَنْتَ لَهَا مَوْطِنُ	وَإِذْ هِيَ أَفْضَلُ أَوْطَانِكَ
وَإِذْ هِيَ شَأْنُكَ تَعْنِي بِهِ	وَإِذْ غَيْرَهَا لَيْسَ مِنْ شَانِكَ
وَإِذْ هِيَ تَرِبُكَ تَرْبُ الصَّفَاءِ	وَخَدْنِكَ مِنْ دُونَ أَخْدَانِكَ
وَإِذْ كُلُّ مَرَعَى رَعْتَهُ السَّرَاةُ	وَإِنْ طَابَ لَيْسَ كَسَعْدَانِكَ

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.

ثامناً : 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 حوارهم وينتهي عنده، ولقد تكررت هذه الأداة الحوارية في نص شعري له إحدى عشرة مرة في أحد عشر بيتاً: (١٥)

عفا بين وادٍ للعشيرة فالحزم
ولا غرتي، حتى وقعت على نعم
موفى إذا يرمي، صيود إذا يرمي
تباعد فما ترجى لحرب ولا سلم
فقاض على نفسي كما قد برى عظمي
كلفت به يذمل فؤاداً على سقم
رفيقكما، حتى تقولاً على علم
ولا داء ذي حب كدائي ولا همي
ولا تبدى لومي، فينبئكما جسمي
ومآ اللوم بالمسلى فؤادي من الغم
رقيت بما يذني النوار من العصم

خليلي عوجاً نبك شجوا على رسم
خليلي ما كانت تُصاد مقاتلي
خليلي حتى لف حبلي بخادع
خليلي، إن باعدت لانت وإن ألن
خليلي، إن الحب أحسب قاتلي
خليلي، من يكلف بأخر كالذي
خليلي، بغض اللوم لا ترحلاً به
خليلي ما حب كحُب أحببه
خليلي، قد أعيا العزاء، فحففنا
خليلي، منا لا تكونا مع العدى
خليلي، لو يرقى خليل من الهوى

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 رقيباً 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 رياء عرفتها	لها وهوى النفس الذي كاد يظهر

- يبدأ بتحديد المكان (ذي دوران) ووصف الشخصية وحركتها التي تنقسم إلى حركتين حركة حية (حركة السير ليلاً)، 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 للمحبة والخوف من أهلها.
- هذا الصراع سوف يجعله يتهيأ لاختيار الزمان والمكان اللذين يساعده على مباشرة الحدث.

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

- أصبحت الشخصية تنهياً لمباشرة الحدث، فاخترت 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
فوالله ما أدري أتعجيل حاجة
فقلت لها : بل قادني الشوق والهوى
فقلت وقد لانت وأفرغ روعها
فأنت أبا الخطاب غير مدافع
وقيت وحولي من عدوك حضر
سرت بك أم قد نام من كنت تحذر
إليك وما عين من الناس تنظر
كلاك بحفظ ربك المتكبر
على أمير ما مكثت مؤمر

- ويختفي الصراع في هذه اللحظة ليفسح مكانا للحركة الدرامية الحسية التي تساعد على تنامي الحدث واقتراجه من الذروة.
- ويصل الحدث إلى الذروة وتتجلى العقدة التي تتمثل في الصباح القادم الذي معه تتكشف الأمور، وتفصح الأسرار.
- ويعود الخوف ثانية ليطمسك نفس الشخصية (ب) مع بدء حركة الاستيقاظ، ويبدو الحوار فيه القلق والخوف، ومحاولة إلقاء المسؤولية 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 طولـه	وما كان ليلى قبل ذلك يقصر
ويالك من ملهى هناك ومجلس	لنا لم يكدره علينا مكر
وترنو بعينيهـا إلى كما رنا	إلى ربرب وسط الخميـلة جوذر
فلما تقضي الليل إلا أقله	وكادت توالي نجمه تتغور
أشارت بأن الحي قد حان فيهم	هوبوب 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
فقلت: أتحيق لما قال كاشح	علينا وتصديق لما كان يؤثر
فإن كان ما لا بد منه فغيره	من الأمر أدنى للخفاء وأستر

- ولكن الشخصية (ب) ترى بحكمة المرأة ذكائها إخفاق هذا الاقتراح، ومحاولة البحث عن آخر يكون أكثر حرصاً ونفعاً لهما.
- ونلاحظ علو الحوار في هذه اللحظة، ووصوله إلى درجة الانفجار وذلك لما في نفوسهما من صراع بين حالهما ورغبتهما في اللقاء الذي لا يريدونه 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 إجابتهما.

- 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.

ومالي من أن تعلمتا متأخر
وإن ترحبا صدرا بما كنت أحصر
من الحزن تدرى عبرة تتحدر
كساءان من خز دمعس وأخضر
أتى زائرا والأمر للأمر يقدر
أقلى عليك الدم فالخطب أيسر
ودرعي وهذا البرد إن كان يحذر
فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر
ثلاث شخوص كاعبان ومعصر
ألم تنق الأعداء والليل مقمر؟
أما تستحي أم ترعوى أم تفكر
لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر
ولاح لها خد نقي ومحجر

أقص على أختي بدء حديثنا
لعلهما إن تطلبا لك مخرجا
فقامت كنيبا ليس في وجهها دم
فقامت إليها حرتان عليهما
فقالا لأختيهما أعيانا على فتى
فأقبلتا، فارتاعتا ثم قالتا
فقالا لها الصغرى سأعطيه مطرفي
يقوم فيمشي بيننا متنكرا
فكان مجنى دون ما كنت أتقى
فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي
وقلن : أهذا دأبك الدهر سادرا
إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
فآخر عهد لي بها حين أعرضت

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 خالك 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 رأيته.. ولكن هل رأيته 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 والمشااعر الحرّة. 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 به ما كان إلا الحديث والنظر

وقال أيضاً:

خليلان لم يقربا ربيبة ولم يستخفا إلى منكر

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

وقالو: لا يضيرك نأي شهر فقلت لصاحبي: فما يضير
يطول اليوم إن شحطت نواها وحول نلتقي فيه قصير

باستخدام اللغة الحوارية المكثفة، ومن خلال حوار دار بينه وبين الآخر استطاع أن يلخص العلاقة التي بينه وبين حبيبته، علاقة التعلق والشوق الذي تنمحي فيها معالم الزمن، ويصبح الزمن هو الذي يعيشانه من لحظات الحب والسعادة، واللازم لحظة الفراق والبعد. ويقول أيضاً في تكتيفية أخرى: (١٩)

إذا قلت ما بي يا بثينة قاتلي من الوجد، قالت: ثابت ويزيد
وإن قلت ردي بعض عقلي أعش به مع الناس، قالت: ذاك منك بعيد

من الواضح أنه استخدم في حوارهِ ضمير المتكلم التاء في (قلت) مرتين، 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 الأتشي واعتزازها بحب الرجل لها تتمنى أن يعيش فيه دائما ويظل عقله غائباً 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 بئينة فكان أغلبها يطلب فيها جميل وصل بئينة، وتتدل بئينة عليه، فيشكوها ويشكو من حبها، ويصلان في النهاية إلى شبه اتفاق في المشاعر.. فيصبح جميل مجنبا عليه في الحب، وبئينة تمثل الجاني عليه، ومن خلال حوار متسارع يجمع بين ثلاثة متحاورين (القاضي، وجميل، وبئينة) 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
فقلت: أبتغي حكما من أهلي ولا يدري بنا الواشي المحول
فولينا الحكومة ذا سجوف أذا دنيا له طرف كليل
فقلنا: ما قضيت به رضىنا وأنت بما قضيت به كفيل
فصاؤك نافذ، فاحكمت 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
فقلت: إن ذا كذب وبطل وشر من خصومته طويل
أأقتله، وما لي من سلاح وما بي لو أقاتله حويل
ولم آخذ له مالا فيلقى له دين علي كما يقول
وعند أميرنا حكم وعدل ورأي ذلكم أصيل
فقال أميرنا هاتوا شهودا فقلت: شهيدنا الملك الجليل

فقال يمينها وبذاك أقضي
وكل قضائه حسن جميل
فبتت حفلة ما لي لديها
نقيصر أذعيه ولا فتيل

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

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

وفي مقطوعة حوارية أخرى يعلو فيها صوت المحبوبة التي تبدأ بالعتاب له لطول الهجران، وإخلاف الوعد، ثم يأتي رده عليها بأنه كان مريضا بحبها، فتمنى لو أنها شاركته المحنة، وأصيب بمرضه، بل تصل الأمنية إلى حد المضاعفة، وهذا من قبيل المبالغة في التعبير: (٢٢)

قالت بثينة لما جئت زائرها
سبحان رب العلي ما كان أوحاكا
وعدتنا أتيّة في خلوة عجلا
فما انقضى يومنا حتى رأيناكا
إن كنت ذا غرض أو كنت ذا مرض
أو كنت ذا خلّة غيري عذرناكا
فقلت: بل مرض قد كاد يذهبني
فاستضحكت ثم قالت لي: أبين ذاكا

وفي نص شعري ثالث يوظف فيه جميل شكلاً جديداً من أشكال الحوار، وهو الحوار الضدي، الذي يجمع بين شعورين متضادين؛ شعور الرغبة في اللقاء، وشعور الخوف والتحذير منه، فبثينة ترغب في لقاء جميل إلا أنها تخاف من أهلها عليه، ومن قول الكاشحين الذين يفسدون علاقات الحب، وجميل رغم

رغبته وشوقه إلى لقائها الدائم إلا أنه يدفعه حبه لها إلى الحفاظ عليها، وعلى مشاعرها حتى يضمن استمرار علاقتها: (٢٣)

وآخر عهد لي بها يوم ودعت	ولاح لها خد مليح ومحجر
عشية قالت لا تضيعن سرنا	إذا غبت عنا وراعه حين تدبر
وطرفك إما جئتنا فاحفظنه	فزيغ الهوى باد لمن يتبصر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها	وظاهر ببغض إن ذلك أستر
فإنك إن عرضت بي في مقالة	يزد في الذي قلت واش مكثر
وما زلت في أعماق طرفك نحونا	إذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهلي حتى لاقى كل ناصح	شفيق له قربي لدينا وأبصر
وما قلت هذا فاعلمن تجنيا	لصرم ولا هذا بنا عنك يقصر
ولكنني - أهلي فداؤك - أتقي	عليك عيون الكاشحين وأحذر
فقلت لها : يا بثن أوصيت حافظا	وكل امرئ لم يرعه الله معور
سأمنح طرفي حين ألقاك غيركم	لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر

وفي ديوان جميل أكثر من نص يوظف فيه الحوار الضدي، ودائما ما يبدأ الحوار بصوت بثينة الذي يطلب من الشاعر الابتعاد والحذر من مجاراتها، ونلاحظ غلبة شعور الخوف في هذا الحوار على شعور الرغبة في اللقاء، ووصول الصراع إلى درجة عالية داخل ذات جميل المحب الذي يتمنى اللقاء لدرجة أنه تختلط عليه الأمور، ويشك في صدق مشاعر بثينة نحوه، ويظن أنها تريد بطلبها صرم ما بينهما من ود وحب، فيشتعل الوجد في قلبه، ويصاب بالحيرة، ويتساءل هل تريد بكلامها الصرم أم الدلال والحب. (٢٤)

وبثينة قد قالت وكل حديثها	إلينا ولو قالت بسوء مملح
تقول : بني عمي عليك أظنه	وأنت العدو المسرف المتطح

وقالت عيون لا تزال مطلّة
إذا جئتنا فانظر بعين جليّة
رجال ونسوان يودون أنني
ووالله ما أدري أصرم تريده
عشية قالت : لا يكن لك حاجة
فقلت : أصرم أم دلال وإن يكن
إلي وإن حاولت صرمي وهجرتي
ألم تعلمي وجدي إذا شطت النوى

علينا وحولي من عدوك كشح
إلينا، ولا يغرك من يتنصح
وإياك نخزي يا بن عمي ونفضح
بثينة أم كانت بذلك تمزح
رأيتك تأسو باللسان وتجرح
دلال فهذا منك شيء مملح
فما قلبي من جانب الأرض أفسح
وكنت إذا تدنو بك الدار أفرح

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 نصار / دار مصر

للطباعة، ط ٢ ١٩٦٧/١٩٩.

(١٩) نفسه / ٦٢.

(٢٠) نفسه / ٦٣.

(٢١) نفسه / ١٦٥، ١٦٦.

(٢٢) نفسه / ١٥٤.

(٢٣) نفسه / ٩٠ - ٩٢.

(٢٤) نفسه / ٤٦، ٤٧.

obeikandi.com

الفصل الرابع

دراما الموت

(أحرکت من الثبات)

الأسود بن يعفر - امرؤ القيس - أبو ذؤيب الهذلي

oboi.kandi.com

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 جواً من الرهبة، ويكثر فيها الوصف والألوان.

وترتكز درامية الموت على مكونات درامية أهمها:

- الصراع النفسي: الذي يجتاح الذات إثر الرحيل، صراع الغياب والحضور، صراع الوجود 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^(١) 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:

وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَى وَسَادِي
هَمٌّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي
مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَنِي

ضُرِبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَسْدَادِ
بَيْنَ الْعِرَاقِ وَبَيْنَ أَرْضِ مُرَادٍ
أَنَّ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ
يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي
مِنْ دُونِ نَفْسِي، طَارِفِي وَتَلَادِي

وَمِنَ الْحَوَادِثِ، لَا أَبَا لَكَ، أَنْتَنِي
لَا أَهْتَدِي فِيهَا لِمَوْضِعِ تَلْعَةٍ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ سِوَى الَّذِي نَبَّأْتَنِي
إِنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحَتُوفَ كِلَاهُمَا
لَنْ يَرْضِيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهْنِيَّةٍ

الصورة الدرامية الأولى 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:

تَرْكُوا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادِ
وَالْقَصْرِ ذِي الشُّرَفَاتِ مِنْ سِنَادِ
كَعْبُ بْنُ مَامَةَ وَابْنُ أُمِّ دُوَادِ
دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ
عِيشَةٍ فِي ظِلِّ مُلْكٍ ثَابِتِ الْأَوْتَادِ
مَاءُ الْفِرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْوَادِ
وَتَمَتَّعُوا بِالْأَهْلِ وَالْأَوْلَادِ
يَوْمَا يَصِيرُ إِلَى بِلَى وَنَفَادِ

مَاذَا أَوْمَلُ بَعْدَ آلٍ مُحَرَّقِ
أَهْلِ الْخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ وَبَارِقِ
أَرْضَا تَخَيَّرَهَا لِدَارِ أَبِيهِمْ
جَرَتْ الرِّيحُ عَلَى مَكَانِ
وَلَقَدْ غَنُوا فِيهَا بِأَنْعَمِ
نَزَلُوا بِأَنْقَرَةٍ يَسِيلُ عَلَيْهِمْ
أَيْنَ الَّذِينَ بَنَوْا فِطَالَ بَنَائِهِمْ
فَإِذَا النَّعِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهَى بِهِ

في آلِ عَرْفٍ لو بَغَيْتَ لِيَ	الْأُسَى لَوَجَدْتِ فِيهِمْ إِسْوَةَ الْعُدَادِ
ما بَعْدَ زَيْدٍ فِي فَتَاةٍ فُرُقُوا	قَتْلًا وَنَفْيًا بَعْدَ حُسْنِ تَادِي
فَتَخَيَّرُوا الْأَرْضَ الْفَضَاءَ	لِعِزِّهِمْ وَيَزِيدُ رَافِدَهُمْ عَلَى الرُّقَادِ

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 تشتهي 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 تَرِينِي قَدْ بَلَيْتُ وَغَاضَيْتِي	مَا نِيلَ مِنْ بَصَرِي وَمِنْ أَجْلَادِي
وَعَصَيْتُ أَصْحَابَ الصَّبَابَةِ	وَالصَّبَا وَأَطَعْتُ عَادِلَتِي وَلَانَ قِيَادِي
فَلَقَدْ أَرْوَحُ عَلَى التَّجَارِ مُرَجَّلاً	مَذْلاً بِمَالِي لَيْنًا أَجْيَادِي

بِسَلَاةٍ مُّزَجَّتْ بِمَاءِ غَوَادِي
وَأَفَىٰ بِهَا لِدَرَاهِمِ الْأَسْجَادِ
قَنَاتٌ أَنَامِلُهُ مِنَ الْفِرْصَادِ
وَنَوَاعِمٌ يَمْشِينَ بِالْأَرْقَادِ
أُدْحِيٌّ بَيْنَ صَرِيمةٍ وَجَمَادِ
بَيضُ الْوُجُوهِ رَقِيقَةُ الْأَكْبَادِ
فَبَلَغْنَ مَا حَاوَلْنَ غَيْرَ تَنَادِي

وَلَقَدْ لَهَوْتُ وَلِلشَّبَابِ لَذَاذَةٌ
مِنْ خَمَرٍ ذِي نَطْفٍ أَغْنَىٰ مَنْطِقِ
يَسْعَىٰ بِهَا ذُو تَوَمَّتَيْنِ مُشْمَرِ
وَالْبَيْضُ تَمْشِي كَالْبُدُورِ وَكَالدَّمَىٰ
وَالْبَيْضُ يَرْمِينِ الْقُلُوبَ كَأَنَّهَا
يَنْطِقْنَ مَعْرُوفًا وَهُنَّ نَوَاعِمٌ
يَنْطِقْنَ مَخْفُوضَ الْحَدِيثِ تَهَامُسًا

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 تترد 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 الساقى (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 بيتاً: (٢)

وَسَحَرُ بِالطَّعَامِ، وَبِالشَّرَابِ	أَرَانَا مَوْضِعِينَ لِأَمْرِ غَيْبِ
وَأَجْرًا مِنْ مُجْلَحَةِ الذَّنَابِ	عَصَافِيرٍ، وَذُبَّانٍ، وَدَوْدٍ
سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وَانْتِسَابِي	فَبَعْضَ اللُّومِ عَاذَلْتِي فَإِنِّي
وَهَذَا الْمَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي	إِلَى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجْتِ عُرُوقِي
فِيْلِحَقْنِي وَشِيكََا بِالتَّرَابِ	وَنَفْسِي، سَوْفَ يَسْلُبُهَا، وَجَرْمِي
أَمَقَ الطُّوْلِ، لِمَاعِ السَّرَابِ	أَلَمْ أَنْصِ الْمَطْيِ بِكُلِّ خَرَقِ
أَنَالَ مَا أَكَلَ الْقُحْمِ الرِّغَابِ	وَأَرْكَبُ فِي اللِّهَامِ الْمَجْرَ حَتَّى
إِلَيْهِ هَمَّتِي، وَبِهِ اِكْتِسَابِي	وَكُلُّ مَكَارِمِ الْأَخْلَاقِ صَارَتْ
رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ	وَقَدْ طَوَّقْتُ فِي الْآفَاقِ، حَتَّى
وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرٍ، ذِي الْقِبَابِ	أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ ابْنَ عَمْرُو
وَلَمْ تَغْفَلَ عَنِ الصَّمِّ الْهَضَابِ	أَرْجِي مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لِينًا
سَأَنْشُبُ فِي شَبَا ظَفَرِ وَنَابِ	وَأَعْلَمُ أَنَّنِي، عَمَّا قَرِيبِ
وَلَا أَنْسِي قَتِيلًا بِالْكَلَابِ	كَمَا لَاقَى أَبِي حَجَرَ وَجَدِّي

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 أيضاً 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 وإلى 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 رئيسية، وقصص فرعية ترتبط بهذه القصة.

المشهد الأول:

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

وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مِّنْ يَجْزَعُ	أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ
مُنْذُ ابْتَدَأَتْ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ	قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبَا
إِلَّا أَقْضَىٰ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ	أَمْ مَا لِحِجْنِكَ لَا يَلِثُكُمْ مَضْجَعَا
أَوْدَىٰ بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا	فَأَجَبْتُهَا أَنَّ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ
بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةَ لَا تُقْلَعُ	أَوْدَىٰ بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً
فَتُخْرِمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَّصْرَعُ	سَبَقُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا لِهَوَاهُمْ
وَإِخَالُ أَنِّي لَأَحِقُّ مُسْتَتَبَعُ	فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ
فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ	وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ
أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ	وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا

إنها حتمية الموت، واللقاء الذي لا يمكن تأخيرهِ أو تقديمهِ، ولا يمكن رده أو دفعهِ، وإن كانت الفاجعة تتيح للحس البشري أن يتصور الذات قادرة على منع

الموت أو رده عن 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 وتحمل عنهم أعباءهم، فكان عليها أن تدافع عنهم في الموت، وتحمله عنهم، ولكن هيهات إنها النهاية التقريرية التي لا تقبل تغييرا أو تبديلا (وإذا المنية أنشبت أظفارها.. ألفت 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.

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
صخبُ الشواربِ لا يزالُ كأنّه
أكلَ الجميمِ وطاوعتهُ سمحُجُ
بقرارِ قيعانٍ سقاها وإبلُ
فلبنَ حيناً يعتلجنَ بروضه
حتى إذا جزرت مياهُ رزونه
ذكرَ الورودِ بها وشاقى أمره
فافتنهنَّ من السواءِ وماؤه
فكأنها بالجزعِ بينَ يُنابِعِ وأولاتِ
وكانهنَّ ربابةً وكأنّه
وكانما هو مدوسٌ مُتقلبٌ
فوردنَ والعيوقُ مقعدَ رابى
فشرعنَ في حجراتِ عذبٍ باردٍ
فشرينَ ثمَّ سمعنَ حساً دونه
ونميمةً من قانصٍ مُتلبِّبٍ
ففكرنه فنفرنَ وامتدست به
فرمى فأنفذَ من نجودِ عائطٍ
فبدا له أقربُ هذا رائغاً
فرمى فالحقَ صاعدياً مطحراً
فأبدهنَّ حتوفهنَّ فهاربٌ

في رأسِ شاهقةٍ أعزُّ ممنعُ
جونُ السراةِ له جدائدُ أربعُ
عبدٌ لآلِ أبي ربيعةٍ مُسبَعُ
مثلُ القنّاةِ وأزعلتُهُ الأمرُ
واه فأتجمَ برهه لا يُقلعُ
فيجدُ حيناً في العلاجِ ويشمعُ
وبأيّ حينٍ ملاوةٍ تتقطّعُ
شؤمٌ وأقبلَ حينه يتتبّعُ
بثرٍ وعانده طريقٌ مهيعُ
ذي العرجاءِ نهبٌ مُجمَعُ
يسرُّ يفيضُ على القداحِ ويصدعُ
في الكفِّ إلّا أنّه هو أضلعُ
الضرباءِ فوقَ النظمِ لا يتتلعُ
حصبُ البطاحِ تغيبُ فيه الأكرعُ
شرفُ الحجابِ وريبُ قرعٍ يُقرعُ
في كفِّه جشءٌ أجشٌ وأقطعُ
سطعاءً هاديةً وهادٍ جُرشعُ
سهماً فخرٌ وريشه مُتصمّعُ
عجلاً فعيثَ في الكنانةِ يرجعُ
بالكشحِ فاشتملت عليه الأضلعُ
بدمائه أو باركٌ متجعّجُ

إن الشخص في هذا المشهد تنتمي إلى عالم الحيوان، فلدنا حمار وحشي وأربع جناد، 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 عقابها - إلى مكان يتجمع فيه الماء العذب، فما إن يشربن من الماء فيسمعن نذير الموت، فيحتمن 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 الأولى: حركة الحياة:

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

أكل الجميم وطاوخته سمحج	مثل القناة وأزعلته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابل	واه فأتجم برهة لا تقلع
فلبن 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 سننتلمس 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 إحياء الممارسة والتفاعل، وخاصة التفاعل الجنسي الذي يمنح الحياة استمراريتها فهو ملمح حياتي أيضاً، 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 تتوالى 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،

فشاقى فاعله (شؤم)، وهذا هو الإحساس الذي يستقبل الذكر في بداية رحلته، والفعل (أقبل) فاعله (حينه)، وكأن الذكر يستشرف الموت وهو قادم نحوه، 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 لنا مخاطر الطريق:

فافتتن من السواء وماؤه	بثر وعانده طريق مهيع
فكأنما بالجزع بين نبايع	وأولات ذي العرجاء نهب مجمع
وكأنهن ربابة وكأنه يسر	يفيض على القداح ويصدع
وكانما هو مدوس متقلب	بالكف، إلا أنه هو أضلع
فوردن والعيوق مقعد رابئ	الضرباء فوق النظم لا يتتلع
فشرعن في حجرات عذب بارد	حصب البطاح تغيب فيه الأكرع

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 التي تحجبه عن العيون اتقاء الصيد، وبهذا أصبح الذكر وإنائه صيدا سائغا (نهب مجمع) يسهل اقتناصه وبهذا تقترب النهاية، ويحوم الموت حولهم، وفي جو من الطقوس الجنائزية، وشعور الذكر بالموت القادم يندفع الذكر ليقامر بإنائه، والمقامرة تحمل ضدية النتيجة، واللاعب المتمرس فيها يدخلها وهو يحمل في داخله نصف إحساس بالكسب ونصف إحساس بالخسارة، ويرد الذكر الماء ويشرب الإناث، وهو ينتابه الخوف والقلق اللذان يعانقهما نجم العيوق الذي ظهر في السماء ليجهز لهم أكفاتهم وينذرهم بالموت القادم.

الحركة الثانية: حركة الموت :

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

فشرعن في حجرات عذب بارد	حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشرين ثم سمعن حساً دونه	شرف الحجاب وريب قرع يقرع
ونميمة من قانص متلبب	في كفه جشء أحبش واقطع
فنكرنه ونفرن وامترست به	سطعاء هادية وهاد جرشع
فرمي فأنفذ من نحوص عائط	سهما، فخر وريشة متصمغ
فبدا له أقراب هذا رائغا	عجلا، فعيث في الكنانة يرجع
فرمي فألق صاعديا مطحرا	بالكشح فاشتملت عليه الأصلع
فأبدهن حتوفهن فهارب	بدمائه أو بارك متجعجع
يعثرن في حد الطبات كأنما	كسيت برود بني تزيد الأذرع

تبدأ هذه الحركة الدرامية السينمائية بالحركة الصوتية التي تمهد للحدث، وتثير الرعب في نفوس الحيوانات، وكأنها تنذرهم بقرب الموت فما إن تشرب الحيوانات فتسمع حسا لصائد مختبئ، يتلصص عليها ويراقبها، وينتظر اللحظة التي يصبوب سهامه نحوها، فتصيب مرماها، وتتضح هذه الحركة الصوتية في (الكلمات (سمعن. وحسا، وقرع يقرع)، ثم تأتي حركة الاختفاء يغلفها شعور الخوف والقلق، وعدم الوثوق من النجاة، ولأن الإحساس بالموت في لحظته 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 شعور مزدوج شعور الخوف على الأتان والخوف على نفسه، مما يجعله لا يستطيع أن يوفر الحماية المطلوبة لهن، ولأن المصير محتوم لا يتغير ولا يتبدل فلم تنفع الحماية، وبدأ الأتان يواجهن مصيرهن، في صورة حركية سريعة وعالية تتابعته فيها أفعال الموت الثلاثة في سرعة وتكثيف للمشاهد (فرمي، فأنفذ، فخر) وكأنها لقطة سينمائية لا تستغرق بضع دقائق. وتتابع الأفعال السردية لتنتقل لنا نهاية

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 إنائه، 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 بيتاً:

شَبَبُ أَفْرَتِهِ الْكِلَابُ مُرَوَّعٌ
فَإِذَا يَرَى الصَّبْحَ الْمُصَدَّقَ يَفْزَعُ
قَطْرُ وَرَاحَتِهِ بَلِيلُ زَعَزَعُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
أَوَّلَى سَوَابِقِهَا قَرِيبَا تَوَزَعُ
غَبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ
عَبْلُ الشَّوَى بِالطَّرْتِينَ مُوَلَّعُ
بِهِمَا مِنَ النَّضْحِ الْمُجَدِّحِ أَيْدَعُ
عَجَلًا لَهُ بِشَوَاءِ شَرَبٍ يُنْزَعُ
وَجَنِبُهُ مُتَرَبِّبٌ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَرَّعُ

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ
وَيَعُوذُ بِالْأَرْضَى إِذَا مَا شَفَّهُ
يَرْمِي بِعَيْنِيهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ
فَعْدَا يُشْرِقُ مَتْنُهُ فَبَدَا لَهُ
فَاهْتَاجَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ
يَنْهَشْنَهُ وَيَذْبُھُنَّ وَيَحْتَمِي
فَنَحَا لَهَا بِمَذْلَقَيْنِ كَأَنَّهَا
فَكَانَ سَقُودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرَا
فَصَرَ عَنْهُ تَحْتَ الْغُبَارِ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً

فَبَدَأَ لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ	بيضٌ رِهافٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعٌ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ	سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتِيهِ الْمِنْرَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ	بِالْخُبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

تمثل هذه القصة صراعاً حسيّاً بين ثور مسن تتلاعب به خطى الزمن المسرعة، وينتظر زائره الذي يواتيه من حين لآخر، وتبقى عيناه شاخصتين نحو الغيوب، ويشرع جسده للشمس ليري آخر ضوء تمن به الحياة عليه، وبين مجموعة من الكلاب تفاجئ هذا الثور قاصدة لحمه ودمه، فتجتمع عليه لتنهشه، ولكن الثور يتحرك فيه دافع الحب للحياة الذي يعوزه شعور الدفاع والحماية، فيقوم بكل شجاعة وقوة ومن خلال سلاحين أعطاهما له الله ليدافع بهما عن نفسه (قرنيه) يقضي على هذه المجموعة وينتصر عليها، ولا تنتهي القصة على ذلك، لأن الزائر (الموت) يصر على المباغثة والمفاجأة، فما إن ينتصر الثور على مجموعة الكلاب ويسيل الدم، ويصبح كل شيء ساكناً يأتيه السهم من صياد ماهر، فيسقط الثور الذي استطاع أن ينتصر على مجموعة الكلاب في براعة وشجاعة، إلا أنه لم يستطع أن يدفع الموت عن نفسه للمرة الثانية، ومصيره يتبعه، ولا يكاد يفارقه أبداً.

والحركة الدرامية تتجلى في إبراز لحظة الصراع بين الثور والكلاب لتجسد لنا مشهداً حريباً 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 الهجوم من الكلاب (ينهشونه)، والدفاع من الثور (يزودهن) ويحتمي، فالهجوم من الثور (فحالها)، 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 - فهو - 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 حدثاً واحداً، 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 أيضاً تكاد تختلف عن الصور السابقة، فالصراع في هذه المرة سيكون بين نموذجين إنسانيين فارسين يمتلكان القوة والشجاعة، ويثق كل منهما بنفسه وبانتصاره على غريمه:

مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدَ مُقْتَعٌ	وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ	حَمِيَّتَ عَلَيْهِ الدَّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ
حَلَقَ الرِّحَالَهَ فَهِيَ رِخْوٌ تَمَزَعُ	تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرِيْهَا
بِالنِّيِّ فَهِيَ تَشُوخٌ فِيهَا الْإِصْبَعُ	قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَجَ لَحْمَهَا
كَالْقُرْطِ صَاوٍ غَبْرُهُ لَا يُرْضَعُ	مُتَفَلِّقٌ أَنْسَاوَهَا عَنِ قَانِي
إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَصَّعُ	تَأْبَى بِدُرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتَكْرَهَتْ

بَيْنَا تَعْنُقُهُ الْكُمَاةَ وَرَوَّغَهُ
يَعْدُو بِهِ نَهْشُ الْمُشَاشِ كَأَنَّهُ
فَتَنَادِيَا وَتَوَاقَفَت خِيَلُهُمَا
مُتَحَامِيَيْنِ الْمَجْدِ كُلِّ وَاثِقٍ
وَعَلَيْهِمَا مَسْرُودَتَانِ قَضَاهُمَا
وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزِيئَةٌ
وَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ
فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِذِ
وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدٍ

يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرَىءٌ سَلْفَعُ
صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لَا يَظْلَعُ
وَكِلَاهُمَا بَطْلُ اللَّقَاءِ مُخَدَّعُ
بِبِلَائِهِ وَالْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ
دَاوُدُ أَوْ صَنَعُ السَّوَابِغِ تَبْعُ
فِيهَا سِنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ
عَضْبًا إِذَا مَسَّ الضَّرْبِيَّةَ يَقْطَعُ
كَنَوَافِذِ الْعُبْطِ الَّتِي لَا تَرْقَعُ
وَجَنَى الْعَلَاءِ لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ

تجسد الأبيات الخمسة عشر المشهد الدرامي الرابع من دراما الموت، ويبدأ هذا المشهد بالوصف، وصف الفارس الأول، ووصف (الخصماء) الفرس الأنثى التي امتطاهما ذلك الفارس، وفي لحظة استعداد هذا الفارس وتأهبه للقتال تأتي المفاجأة (بيننا تعانقه الكُمَاة) يظهر الفارس الثاني، وهو يمتطي الفرس الذكر (سلفع)، ثم تبدأ أحداث اللقاء بينهما، فبروح الشجاعة والبطولة ينادي كل منهما الآخر، ويدعوه للقتال وكلاهما واثق أنه سينتصر على الآخر، وكلاهما يتأهب للقتال دون خوف، ولا يحس كلاهما بشاعة هذا اليوم، وأنه سوف يحمل لهما الفناء والموت، ويدرك ذلك الشاعر، ويبرزه من خلال الصوت الخارجي (واليوم يوم أشنع) ويتهيا الاثنان، ويستعدان بالرماح والسيف، ويتقابلان فيتبادلان الطعنات القاتلة، التي لا ترقع، وفي مشهد مأسوي يسقط الاثنان، وفي لحظة تتداعي أمامها الحياة الماضية، وما جنياه من مجد ورفعة، ولكن كل شيء هالك إلا وجه الله. وبهذا يؤكد الشاعر أنه لا خلود مع الحياة، وأن الانتهاء ضروري وحتمي، وأن الإنسان مهما كانت قوته فلن يمنعه ذلك من الموت، ومن مواجهة المصير المحتوم.

واختلفت هذه الصورة عن الصور السابقة في عدة أشياء:

- الشخصوس: من عالم الإنسان (فارسان) وهي بهذا تتوافق مع الصورة الأولى وتختلف مع الثانية والثالثة.
- الصراع: بين الفارسيين، صراع حسي يمثل مفاضلة بين قوي وقوي، وليس بين قوي وضعيف كما في صورة الإنسان مع الحيوان، والصراع هنا بين الفارسيين لا يحمل شيئاً 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 المثني (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 التأسّي وتضميد الجراح يحاول أن يؤكد أن الموت الذي أصاب أبناءه يصيب الحيوان والإنسان ولا يبقى على أحد.

هوامش

- (١) المفضل: المفضليات/ م. س/ ج ٢ / ١٦ - ٢٠.
- (٢) امرؤ القيس: ديوانه/ م. س/ ٢٢٢ - ٢٢٦.
- (٣) المفضل: المفضليات/ م. س/ ٢٢١ - ٢٢٩.