

الباب الثاني
دراسة المقطع

obeikandi.com

مدخل

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

وقد قسمت هذا الباب إلى ثلاثة مقاطع:

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

الثاني: تنوع التشكيل الدرامي في ديوان أبي نواس.

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

obeikandi.com

الفصل الأول

القصة الشعرية

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

obeikandi.com

القصة الدينية عند أمية بن أبي الصلت

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

ومن القصص الدينية التي ظهرت فيها مكونات القص الدرامي قصة نبي الله صالح - عليه السلام - مع قومه ثمود، وقد ذكرت ثمود في القرآن اثنتي عشرة مرة في عشر سور قرآنية: ^(١) وقد فصل القرآن هذه القصة في سورة الأعراف: ^(٢) يجسد لنا أمية بن أبي الصلت هذه القصة في مقطوعة شعرية بلغت عشرة أبيات صاغت هذه القصة في صورة درامية موجزة نسجها الشاعر في ثلاث لوحات:

اللوحة الأولى: - عصيان ثمود لصالح ووجود الناقة (بيتان).

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

اللوحة الثالثة: - ما حاق بثمرود من عذاب (أربعة أبيات).

اللوحة الأولى:

عتيا وأم سقب عقيرا ^(٣)

وتنتاب حول ماء قديرا

كنمود التي تفتكت الدين

ناقة لئله تسرح في الأرض

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

اللوحة الثانية:

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

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

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

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

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

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

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

اللوحة الثالثة :

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

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

- البداية: ليست بداية سردية، ويبدأ الحدث من لحظة الذروة.
- عدم ذكر أسماء الشخصيات والاكتفاء بالترميز لها (أحيمر - الذريعة).
- العمل على اختيار ملامح المكان، والاكتفاء بتعميق الحدث.
- استخدام أداة التكثيف في القصة.
- تعميق حدث القتل ليكون العذاب نتيجة له مع المرور بحدث العذاب مروراً سريعاً لتأكيد حتميته، وفرضيته من الله.
- الاهتمام بالقصص الفرعية التي تساعد على تعميق الحدث (رغاء - السقب - قصة الذريعة).
- النهاية القصصية التي تتناسب مع تتابع الأحداث ووصولها إلى النهاية الطبيعية المتوقعة.
- وفي نص شعري آخر، يتناول فيه أمية بن أبي الصلت قصة سيدنا نوح - عليه السلام - والطوفان، وقد ذكرت هذه القصة في القرآن الكريم في عشر سور^(٤). يقدم أمية بن أبي الصلت هذه القصة في صورتين:
- الصورة الأولى: تجسد عصيان قوم نوح، وما لحقهم من الطوفان.
- الصورة الثانية: صورة الأرض بعد الطوفان، والعبرة المأخوذة من القصة
- الصورة الأولى؛^(٥)

جزاء البر ليس له كذاب
غداة أتاهم الموت القلاب
لديه لا الظماء ولا السغاب
وإذ صخر السلام لهم رطاب
وفاض الماء ليس له جراب
كأن سعار زاخره الهضاب
وخان أمانة الديك الغراب

جزى الله الأجل المرء نوحاً
بما حملت سفينته وأنجت
وفيه من أرومته عراة
وإذ هم لا لبوس لهم تقيم
عشية أرسل الطوفان تجري
على أمواج أخضر ذي حبيبك
بآية قام ينطق كل شيء

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

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

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

الصورة الثانية:

وخان أمانة الديك الغراب
تدل على المهالك لا تهاب
وغايتها من الماء العباب

بآية قام ينطق كل شيء
وأرسلت الحمامة بعد سبع
تلمس هل ترى في الأرض عينا

فجاءت بعدما ركضت بقطف	عليه الشأط والطين الكتاب
فلما فرسوا الآيات صاغوا	لها طوقاً كما عقد السخاب
إذا ماتت تورثة بنيتها	وإن تقتل فليس لها استلاب
كذي الأفعى يربيهها لديه	وذي الجني أرسلها تساب
فلارب المنية يأمننها	ولا الجني أصبح يستتاب
بإذن الله فاشتدت قواهم	على ملكين وهي لهم وثاب
وفيهما من عباد الله قوما	ملائك ذللوا وهم صعاب

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

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

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

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

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

القصة الاجتماعية عند الحطيئة

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

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

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

رأى شبحاً وسط الظلام فراعه	فلما بدا ضيفاً تشمر واهتما
----------------------------	----------------------------

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

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

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

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

فروى قليلاً ثم أحجم برهة وإن هو لم يذبح فتاه فقدهما
فبيناهما عنت على البعد عانة قد انتظمت من خلف مسجلها نظاماً

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

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

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

فيا بشره إذ جرّها نحو أهله ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمى
فباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرما، وقد غنموا غنما
وبات أبوهم من بشاشته أبا لضيفهم والأم من بشرها أما

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

والملاح الدرامية التي ظهرت في هذه القصة تتضح في:

- وصف الشخصيات (وصف البطل - ووصف الأبناء).
- العقدة (ظهور الشبح/ الضيف/ وعدم القدرة على توفير الطعام له).
- الصراع: (صراع داخلي بين الوجود والعدم - وصراع بين شعوري الأبوة والكرم).

- المناجاة: (فقال هيا ربا).
- الحوار "الديالوج" (أيا أبت اذبحني...).
- الاتجاه للحل وظهور بطل المأساة (الابن وعرض الذبح).
- التتابع في الحركة النفسية (التفكير في قرار الابن).
- عنصر المفاجأة والحل (ظهور العانة).
- استدعاء التراث الإسلامي (قصة سيدنا إسماعيل).
- ملمح التكثيف والكلمات ذات الشخصيات الدلالية العالية (فراعه) وهناك ملاحظات إحصائية لها أهميتها في توضيح دراما الوصف والحركة النفسية فمثلا: في مشهد الوصف نجد أن نسبة الجملة الاسمية إلى الفعلية ٢:٤ وهذا يدل على أن ديناميكية الوصف أعلى من ديناميكية الحركة، وهذا يحدث كثيرا

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

وعند الاتجاه للحدث والعقدة، والخروج من حالة الوصف نقرأ:
رأى شبحاً وسط الظلام فراعته فلما بدا ضيفاً تشمر واهتما
فالببت به خمسة أفعال ولا توجد به جملة اسمية واحدة وهذا يعكس المدلول السابق.

هوامش

- (١) الذاريات (٣٤٣)، الحاقة (٤٠٥)، الشمس (١١)، الأعراف (٧٣)، هود (٦١)، الإسراء (٥٩)، الشعراء (١٤١)، النمل (٤٥)، فصلت (١٧).
- (٢) الأعراف (٧٣ - ٧٩).
- (٣) أمية بن أبي الصلت: ديوانه/ تعليق: سيف الدين الكاتب/ دار مكتبة الحياة/ بيروت/ ٤٣، ٤٤.
- (٤) الأعراف (٥٩)، يونس (٧١)، هود (٥١)، الأنبياء (٧٦)، المؤمنون (٢٣) الشعراء (١٠٥)، العنكبوت (١٤)، الصافات (٧٥)، القمر (٩)، نوح (السورة كاملة).
- (٥) أمية بن أبي الصلت: ديوانه/ م. س/ ٢٠، ٢١.
- (٦) الجاحظ: الحيوان/ ج ٣/ ١٢٧.
- (٧) الحطيئة: ديوانه/ شرح: أبو الحسن السكري/ مطبعة التقدم/ ١١٥ - ١١٧.

الفصل الثاني

تنوع التشكيل الدرامي

في ديوان أبي نواس

oboi.kandi.com

تنوع التشكيل الدرامي في ديوان أبي نواس

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

أولاً : المشهد السينمائي عند أبي نواس

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

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

طالباً للصيد في صحبي	ربما أغدو معي كلبى
فدفعناه على أظب	فسمونا للخزيز به
يلطم الرفقين بالترب	فاستدرته، فدر لها
في جميم الحاذ والقرب	فأدارها وهي لاهية
قد مخلولان من عصب	ففري جماعهن كما
جابه دفيه عن القلب	غير يعفور أهاب به
ضمك الكسرين بالشعب	ضم لحييه بمخطمه
كسرت فتخاء من لهب	وانتهى للباهيات كما
ودنا فوه من العجب	فتعايا التيس حين كبا
أزما منه على الصلب	ظل بالوعساء ينغصه

وفي مشهد آخر للصيد يستهله الشاعر بوصف المكان المتمثل في روضة مملوءة بالشجر والطيور، ثم تنتقل العدسة لتصوير الصياد الذي يتربح هذه الطيور، وينتظر الشجرة حتى تنضج وتكبر لتزداد نسبة الطير حتى إذا بلغت هذا الحد، بدأ يصوب الرصاص والحجارة عليها، ولم يتركها حتى يسقط صيده على الأرض بعد أن كان في السماء. يقول: (٢)

ووارفة للطيور في أرجائها	كلفظ الكتاب في استملائها
أشرفتها والشمس في خرشائها	لم يبرز المقرور لاصطلائها
بشقة طولك في إبقائها	إذا انتحى النازع في انتحائها
لم يرهب الفطور من سبائها	يعزي ابن عصفور إلى برائها
حتى تأنها إلى انتهائها	واستوسق القشر على لحائها
ثم ابتدرنا الطير في اعتلائها	بنادقا تعجب لاستوائها
من طينة لم تدن من غفرانها	ولم يخالطها نقا ميثائها
لا تحوج الرامي إلى انتقائها	فهو تراقى الطير في ارتقائها

مثل تلطي النار في التظائها	من سود أعجاز ومن رهائها
ومن شروقاها ومن صبغائها	كل حبطة علي احبطنائها
طراحة للموت من جربائها	مرثومة الخطم بطين مائها
ترفل في نعلين من أمعائها	يحطها للأرض من سمائها

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

يقول أبو نواس: (٣)

نضت عنها القميص لصب ماء	فورد وجهها فرط الحياء
وقابلت النسيم وقد تعرت	بمعتدل أرق من الهواء
ومدت راحة كالماء منها	إلى ماء معد في إناء
فلما أن قضت وطرا وهمت	على عجل إلى أخذ الرداء
رأت شخص الرقيب على التداني	فأسبلت الظلام على الضياء
فغاب الصبح منها تحت ليل	وظل الماء يقطر فوق ماء

ثانيًا : أحوار عند أبي نواس

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

أولاً : الحوار الفكه :

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

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها	بالرطل يأخذ منها ملأه ذهباً
قصرت بالراح فاحذر أن تسمعها	فيحلف الكرم أن لا يحمل الغنبا
إني بذلت لها لما بصرت بها صاعاً	من الدر والياقوت ما ثقباً
فاستوحشت وبكت في الدن قائلة	يا أم ويحك أخشى النار واللهبا
فقلت: لا تحذريه عندنا أبداً قالت	فبعلني؟ قلت: الماء إن عذباً
قالت: لقاحي فقلت : الثلج أبرده	قالت: فبيتي فما أستحسن الخشباً
قلت: القناني والأقداح ولدها	فرعون قالت: لقد هيجت لي طرباً
لا تمكني من العريبد يشربني	ولا اللئيم الذي إن شمني قطباً

ثانيها : حوار الأحجية :

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

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

هذا مقال سمج	عليك فيه حرج
تقتلني ظلما ولم	تثبت على الحجج
أنت غزال عنج	به يتيه الغنج
قالوا فصفه قلت:	في الجبهة منه برج
قالوا: فزد: قلت:	وفي الوجنة منه بهج
قالوا: فزد: قلت:	وفي الأسنان منه فلج
قالوا: فزد: قلت:	وفي الكشحين منه دمج
قالوا: فزد: قلت:	أكثر من ذا سمج

ثالثها: حوار العبث

يقوم هذا الحوار على العبث بالدين، ونفي القواعد الإسلامية المسلم بها، وتحريم الحلال وتحليل الحرام، يحاول أبو نواس بأسلوب التهكم أن يعقد حوارا بينه وبين شيخ فقيه (من وجهة نظره) يسأله عن الصلاة فيرد عليه بأنها واجبة فصلها، وبعدها بت في الخمارة تشرب الخمر بلا حرج، ويسأله عن الصيام فيفتيه بعدم الصيام، ويسأله عن الصدقة والزكاة فيفتيه بأنها تنفع الشطار والمحتالين، ويسأله عن الحج، فيفتيه بأنه نوع من الهروب والتولي عن الحياة، ويمنعه عن الجهاد وعن الحج ويطلب منه مسالمة الكفار، والانتقام من أولادهم بأن يزني ببناتهم، وينصحه ألا يعيد الأمانة إلى أهلها، وألا يتزوج ويبقي عزبا. ويعتمد هذا الحوار على فعلي التحوار (قلت: تكررت

ثمانى مرات)، وفعل الإجابة (قال وحقوقه أجاب: تكرر ثمانى مرات أيضاً،
يقول: (٦)

والشرب عند فصاحة الأوتار
متنسك حبر من الأخبار
متبصر في العلم والأخبار
لا إلا عقارا ترتمي بشرار
صل الصلاة، وبت حليف عقار
من فرض ليل فاقضه بنهار
واشدد عرى الإفطار بالإفطار
شيء يعد لآلة الشطار
هذا الفضول وغاية الإدبار
ولو أن مكة عند باب الدار
ولو أنهم قربوا من الأنبار
إن كنت ذا حنق على الكفار
ذا هذا الجهاد فنعم عقبى الدار
لا تردد القطمير من قنطار
دينا لصاحب حانة خمار
واحتل لذاك ولو ببيع إزار
متغرب متقارب الأسفار
من جارة وتلو ط بابن الجار
زين خصالك هذه بقمار

قل للعذول بحانة الخمار
إني قصدت إلى فقيه عالم
متعمق في دينه متفقه
قلت : النبيذ تحله؟ فأجاب
قلت : الصلاة فقال فرض واجب
اجمع عليك صلاة حول كامل
قلت الصيام، فقال لي : لا تنوه
قلت التصدق والزكاة فقال لي
قلت المناسك إن حجبت فقال لي
لا تأتين بلاد مكة محرما
قلت الطغاة؟ فقال لي لا تغزهم
سالمهم واقتص من أولادهم
واطن برمحك بطن تلك وظهر
قلت الأمانة هل ترد؟ فقال لي
لا هم إلا أن تكون مضمنا
فاردد أمانته عليه ودينه
قلت اعتزمت فما ترى من عازب
فأجابني: لك أن تلذ بزينة
ودنا إلي وقال: نصحك واجب

القصة الشعرية عند أبي نواس

ظهرت القصة الشعرية عند أبي نواس في مقطوعتين في ديوانه المقطوعة الأولى رقم (٣٧) تحكي قصة الخمر ومدى ما تكبده الراغبون فيها من متاعب للوصول إليها..
يقول أبو نواس: (٧)

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

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

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

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

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

وينتهي الصراع سريعاً عندما يطمئن الخمار لحال الزائرين، وتبدأ حركة الترحيب بهم التي ظهرت من خلال عدة أفعال حركية، فعل المبادرة (بادر) وفعل السجود بغرض التحية (انكب) وفعل الترحيب الذي عبر عنه الحوار (قال).

فقلت: أرحنا هات إن كنت بائعا	فإن الدجى عن ملكه سيغيب
فأبدى لنا صهباء تم شبابها	لها مرح في كأسها ووثوب
فلما جلاها للندامى بدا لها	نسيم عبير ساطع ولهيب

يكشف حوار الأصحاب عن مكنون الحديث وهو الرغبة في الخمر، ويأتي رد الفعل من الخمار سريعاً في إبداء الخمر لهم وانتشار رائحتها، ونفاذها إلى صدورهم.

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

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

فما زال يسقينا بكأس مجدة	تولي وأخرى بعد ذاك تؤوب
وغني لنا صوتا بلحن مرجع	سرى البرق غربيا فحن غريب
وقد غابت الشعرى العبور	وأقبلت نجوم الثريا بالصباح تثوب

ثم يصور مشهد السقيا والاستمتاع بالخمر، وتأتي نهاية القصة مع بزوغ الصباح.

والمقطوعة الثانية رقم (٣٦٥) تحكي قصة الشاعر مع فتاة جاءها، وشرب معها الخمر، وطلب مضاجعتها فتمنعت، فظل يداعبها حتى خضعت له، فيما يذكرنا بشعر عمر بن أبي ربيعة. ويبدأ القصة بداية وصفية يحدد فيها ملامح فتاته، ومدى شغفه بها، و ما فعله لكي يصل إليها أو تصل إليه: ^(٨)

وناهدة الثديين من خدم القصر سبتني بحسن الجيد والوجه والنحر
غلامية في زيتها برمكية مزوقة الأصداغ مطمومة الشعر
كلفت بما أبصرت من حسن وجهها زمانا وما حب الكواعب من أمري
فمازلت بالأشعار في كل مشهد ألينها والشعر من عقد السحر

ويشرع النص في تجسيد حركة حضور الفتاة للشاعر، وإجابتها الدعوة:
إلى أن أجابت للوصال وأقبلت على غير ميعاد إلى مع العصر
ويتضح من خلال الملمح الدرامي (الحوار) تجسيد فعل الترحيب، والمجالسة
وشرب الخمر:

فقلت لها: أهلاً، ودارت كؤوسنا بمشمولة كالورس، أو شغل الخمر
فقلت عساها الخمر؟ إني بريئة إلى الله من وصل الرجال مع الخمر
فقلت: اشربي إن كان هذا محرماً ففي عنقي يا ريم وزرك مع وزري
وينتقل النص من حدث الشرب إلى الرغبة في تحقيق حدث أكبر، مهد الشرب
له وهو المضاجعة، ويستخدم الحوار الذي يظهر تمنع الفتاة عن الشاعر،
وخبرة الشاعر بهذا النوع من النساء:

فطالبتها شيئاً فقالت: بعبرة أموت إذن منه ودمعتها تجري
فمازلت في رفق ونفسي تقول لي جويرية بكر وذا جزع البكر

وتنتهي القصة ببلوغ الشاعر مأربه وتحقيق غايته من خلال فعل حركي
(تواصلنا) يمنح دلالة التداخل والتمازج بين الطرفين، وتأكيد حدوث فعل
المضاجعة.

فلما تواصلنا توسطت لجة غرقت بها يا قوم في لجج البحر

هوامش

(١) أبو نواس: ديوانه/ شرح: إيليا حاوي/ دار الكتاب اللبناني/

١٩٨٧/ج١/١٦٨ - ١٧٠.

(٢) السابق/ ج١/ ٥١، ٥٢.

(٣) نفسه/ ج١/ ٥٣.

(٤) نفسه/ ج١/ ٧٩، ٨٠.

(٥) نفسه/ ج١/ ٢٣٠، ٢٣١.

(٦) نفسه/ ج١/ ٤٣٣، ٤٣٥.

(٧) نفسه/ ج١/ ٨٢، ٨٣.

(٨) نفسه/ ج١/ ٤٥٨، ٤٥٩.

الفصل الثالث

الصراع الداخلي في صورة الآخر

عند تأبط شرّاً والبحري

obeikandi.com

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

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

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

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

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

الصراع الداخلي في صورة الآخر عند تأبط شرّاً

ويتجسد هذا الصراع - كما ذكرت - من خلال صراع الشاعر مع الغول وقد يكون ما يقصده تأبط شرّاً من الغيلان تلك الفصيلة من الحيوان المعروفة باسم "الغوريلا" وكانت معروفة في بعض المناطق الجنوبية من اليمن، وفي القاموس المحيط إن من معانيها "دابة عرفتھا العرب وقتلھا تأبط شرّاً" ^(١).
يقول تأبط شرّاً في قصيدته: ^(٢)

أرى ثابتاً يفنا حوقلاً	تقول سليمي لجاراتها
ألف اليمين ولا زملاً	لها الويل ما وجدت ثابتاً
إذا بادر الحملة الهيضلاً	ولا رعى الساق عند الجراء
ويكسو هوايها القسطلاً	يفوت الجياد بتقريبه

تجسد هذه المقدمة الصراع بين الشباب المنقضي والشيخوخة الحاضرة، وهو صراع حياتي بين فترتين زمنييتين يعيشهما الإنسان، (فسليمي) زوجة الشاعر تعيره بالمشيب الذي تظهر معه بؤادر الضعف والعجز، ومن خلال حوار يدور كله على لسان الشاعر، فهو يمثل الصوت والصوت الآخر، فهو ممثل لصوت (سليمي) التي تقول لجاراتها إنها رأت ثابتاً (تأبط شرّاً) يفنا حوقلاً، والصوت الآخر الذي يمثل صوته الذي يرد عليها (لها الويل) وبإحساس الضعف ينفي الشيب والعجز عن نفسه، فهو لم تعجز يداه، و لم يعد ضعيفاً وغير قادر على الحركة وغير قادر على الحماية إذا جاءه غاصب أو عدو، فهو مازال قادراً على حمايتها وحماية نفسه، ومازال يتصف بالسرعة التي يستطيع بها أن يسبق الخيل، ويكسو أعناقها بالغبار الذي يثيره بقدميه عند العدو.

وأدهم قد جبت جلبابه كما اجتابت الكاعب الخيعلا
إلى أن حدا الصبح أثناءه ومزق جلبابه الأليلا
على شيم نار تنورتها فبت لها مدبراً مقبلا

إن الصراع بينه وبين الحياة ممثلاً في الشيوخوخة يحيله إلى الارتداد بالذاكرة للخلف ليذكر نمطاً من أنماط البطولة، ذلك النمط الذي يختفي معه الشعور بالعجز، ويحل محله الشعور بالقوة والفروسية تلك القوة التي يحاول بها أن ينتصر على الطرف المتصارع معه (الحياة/ الشيوخوخة) فيصور أنه اجتاز الليل البهيم الشديد الظلام في الصحراء بسهولة ويسر كما تلبس المرأة قميص نومها، وظل يطوي الصحراء حتى جاء الصباح، فأبصر من بعيد ناراً فبات يتربص بأهلها ليأخذهم على غرة حين تسمح له الفرصة.

فأصبحت والغول لي جارة فيا جارتا أنت ما أهولا
وطالبتها بضعها فالتوت بوجه تغول فاستغولا
فقلت لها: يا انظري كي تري فقلت فكنت لها أغولا
فطار بقحف ابنة الجن ذو سفاسق قد أخلق المحملا

ويبدأ الصراع مع الآخر ممثل الحياة بوحشيتها وقسوتها وامتناعها عن الإنسان ونفورها منه، وقد استطاع الشاعر أن يجسد هذه الصفات للحياة كاملة عندما اختار هذا الحيوان الذي يتصف بهذه الصفات، فهو لم يختار حيواناً أليفاً تسهل مرادته ويسهل اتخاذه صديقاً للإنسان، بل اختار حيواناً يتصف بالشراسة والوحشية ليكون ممثلاً للحياة كما يراها الشاعر، ويبدأ الصراع بمحاولة من الذات الإنسانية أن تخلق علاقة طيبة حميمة مع هذا الحيوان لإدراكها لقوته، ولعدم رغبتها في النزاع والصراع معه، وهذا ما يحاوله الإنسان دائماً مع الحياة أن يخلق تصالحاً بينه وبينها، وأنه كلما فاجأته بالمصائب والمتاعب واجهها بالصبر والحلم لأنه يدرك عدم قدرته على الانفصال عنها فهو جزء منها.

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

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

عظاية فقر لها حلتان	من ورق الطلح لم تغزلا
فمن سال: أين ثوت جارتى؟	فإن لها بالوى منزلا
وكنت إذا ما هممت اعتزمت	وأخر إذا قلت أن أفعلا

وفي صورة أسطورية غريبة تؤكد فرضية الوجود وعدمية الموت وبقاء الصراع، يصور الشاعر الغول، وكأنها دويبة من فصيلة الزواحف تعيش في الصحراء وتتغذى بورق الشجر، وهذه الأوصاف تنطبق على الحية، فهي لها خاصيتان تمنحانها الحياة والدوام هما دفن رأسها في الرمال كنوع من أنواع الحماية، وتغيير جلدها ليتناسب مع لون الطبيعة حتى لا يراها أحد أو يتمكن منها، وقصد الشاعر بذلك أن الحياة تتغير وتأتينا في يوم بوجه يختلف عنه في اليوم التالي، وكأنه يريد أن يصفها بالمكر والدهاء الشديدين، وأن يثبت وجودها وتمسكه بها مهما فعلت به، فعندما يسألونه عن جارتها؟ فسيجيبهم بأنها مازالت تسكن معه وتعيش بداخله، وسيظل الطرفان في صراع دائم لا ينتهي إلا بموت الذات لتغلق صفحة الصراع بينها وبين الحياة.

الصراع الداخلي في صورة الآخر عند البحري

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

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

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

سلام عليكم لا وفاء ولا عهد أمالكم من هجر أحبائكم بد؟
أحبابنا قد أنجز البين وعده وشيكا، ولم ينجز لنا منكم وعد
أطلال دار العامرية باللوى سقت ربك الأنواء ما فعلت هند
أدار اللوى بين الصريمة والحمى أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد
بنفسي من عذبت نفسي بحبه وإن لم يكن منه وصال ولا ود
حبيب من الأحباب شطت به النوى وأي حبيب ما أتى دونه البعد

إن الآخر في هذه المقطوعة يتمثل في المحبوبة التي هجرت الشاعر وقطعت ما بينهما من حبال الحب والود لتتركه وحيداً يتصارع مع خياله الحاضر وصورتها الغائبة، ومع ديارها التي صارت من بعدها أطلالا، وهذا الصراع صراع حياتي بين الذات التي تحب وتهوى وتتمنى القرب والوصال ممن تحب، وبين القدر الذي يفرق بينهما والمصائر التي تتحكم في شكل علاقتهما وتحدد نهايتها، تلك النهاية التي تجعل الذات تفقد الثقة في جميع من حولها، وتؤثر الرحيل عن البقاء والغدر عن الوفاء، ويتجلى الصراع من خلال الحوار الفردي الذي يعقده الشاعر بينه وبين حبيبته الغائبة أو أطلالها الحاضرة، ويلون في لغة الحوار بين الخبر والإنشاء، مستخدما الاستفهام الاستنكاري (أمالكم، ما فعلت، أما للهوى...) ذلك الاستفهام الذي يفجر ما بداخل الذات من صراع يخلق جوا من الحيرة ينبع من عدم تصديق الذات للحدث وإيمانها بعدم فرضيته، وإيمانها بأن قانون الحياة كان قاسيا عليها عندما أراد التفريق بينها وبين من تحب، ولغة الخبر تؤكد تصرف القدر في هذه العلاقة فالبين حل محل الوعد، والعذاب حل محل الوصال والود، ويصل الصراع إلى ذروته عندما تتحد الذات المحبة مع الذات الراحلة ليتولد من القرب العذاب، ومن الاتحاد الفرقة والأسى (بنفسي من عذبت نفسي بحبه) ومن هنا يصدم الشاعر في أول جولة من جولات صراعه مع الحياة في حبه الذي أخلص له، وبذل فؤاده ومشاعره من أجله، ولكن الآخر لم يكن على درجة وفائه وعشقه، فأثر البعد والهجر على القرب والوصال.

• الصورة الثانية للآخر (الآيات ٧-١٨)

إذا جزت صحراء الغوير مغرباً
فقل لبني الضحاك مهلاً فإنني
بني واصل مهلاً فإن ابن أختكم
متى هجتموه لا تهجوا سوى
مهيبة كنصل السيف لو قذفت
يود رجال أنني كنت بعض من
ولولا احتمالي ثقل كل ملمة تسوء
ذريني وإياهم فحسبي صريمتي
ولي صاحب غضب المضارب
وباكية تشكو الفراق بأدمع
رشادك لا يحزنك بين ابن همة
فمن كان حراً فهو للعزم والسرى

وجازتك بطحاء السواجير يا سعد
أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد
له عزمات هزل آرائها جد
الردى وإن كان خرقاً ما يحل له عقد
به ذرى أجاى ظلت وأعلامه وهد
طوته المنايا لا أروح ولا أغدو
الأعادي لم يودوا الذي ودوا
إذا الحرب لم يقدح لمخدها زند
صارم طويل النجاد ما يفل له حد
تبادرها سحاً كما انتشر العقد
يتوق إلى العلياء ليس له ند
ولليل من أفعاله والكري عبد

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

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

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

• الصورة الثالثة للآخر (١٩-٣٤)

حشاشة نصل ضم إفرنده غمد
بعين ابن ليل ماله بالكرى عهد
وتألفني فيه الثعالب والربد
وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
ومتن كمتن القوس أعوج منأد
فما فيه إلا العظم والروح والجلد
الردى كقضضة المقرور أرعه البرد
ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد
بصاحبه، والجد يتعسه الجد
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
على كوكب ينقض والليل مسود
وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
بحيث يكون اللب والرعب والحقْد
على ظمأ لو أنه عذب الورد
عليه، وللرمضاء من تحته وقد
وأقلت عنه وهو منعفر فرد

وليل كأن الصبح في أخرياته
تسربلته والذنب وسان هاجع
أثير القطا الكدري عن جثماته
وأطلس ملء العين يحمل زوره
له ذنب مثل الرشاء يجره
طواه الطوى حتى استمر مريره
يقضض عصلا في أسرتها
سما لي وبني من شدة الجوع مابه
كلانا بها ذئب يحدث نفسه
عوى ثم أفعى، وارتجزت فهجته
فأوجرته خرقاء تحسب ريشها
فما ازداد إلا جراءة وصرامة
فأتبعته أخرى فأضلت نصلها
فخر وقد أوردته منهل الردى
فقت فجمعت الحصى، واشتويته
ونلت خسيسا منه ثم تركته

تجسد هذه الأبيات صراع الشاعر مع الذئب، وهو نمط من أنماط صراعه مع الحياة في صورة درامية عالية، جمع الشاعر فيها بين الصوت والحركة واللون، تلك الإمكانيات الدرامية التي منحت الآخر بعداً نفسياً عميقاً، وخلقت منه ندّاً عنيداً للشاعر مما جعل الصراع صاعداً يتصف بالتدرج والتأثير.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

هوامش

- (١) الفيروز أبادي: القاموس المحيط/ الهيئة المصرية للكتاب/ الطبعة الأميرية/ ج٤ / ٢٦.
- (٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ تحقيق: أحمد محمد شاكر/ ط٢ / ١٩٦٧ / ج١ / ٣١٣ ، ٣١٤.
- (٣) البحتري: ديوانه/ تحقيق: حسين كامل الصيرفي/ ج١ / ٧٤٠.
- (٤) السابق / ٧٤٠ - ٧٤٥.

الخاتمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وعلى الله قصد السبيل

المصادر والمراجع

§ أولاً: العربية

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

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

§ ثانيًا: المترجمة

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

§ ثالثًا: الدواوين

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

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

§ رابعاً : الرسائل

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