دراما الحركة والثبات في نونية تميم بن أُبيّ بن مقبل

د. سمر الديوب(*)

ملخص

ينطلق هذا البحث من فكرة أن النص الشعري عامل فاعل في الكشف عن ذات المبدع؛ لقدرة الخطاب الشعري على التكثيف اللغوي؛ إذ تغدو اللغة شبكة معقدة الدلالات. ولـمّا كانت لغة الشعر غنائية(١)بالدرجة الأولى اقتضى ذلك حجب المعنى، وتغييبه؛ لذا يهدف هذا البحث إلى الكشف عن هذا المغيّب عن طريق دراسة العلاقات المتشابكة بين الزمان والمكان والشخصيات، تلك العلاقات التي يحكمها التضاد، والصراع اللذان يولّدان حركة درامية يمكن أن نَسِمها بـ: دراما الحركة والثبات.

(*) أستاذ مساعد- جامعة البعث-كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية- حمص.

(١) من المعروف أن مقولة الغنائي قد انتسبت إلى الثلاثية اليونانية: «ملحمي، تراجيدي، غنائي» وقد عُرف الشعر الغنائي أنه ترجمة للمشاعر والعواطف، وأنه شخصية الشاعر، وأناه الفردية، والأثر الأدبي الذي يتكلم فيه الشاعر بمفرده. وقد جرى فيما بعد مماثلة الغنائي بمقولات الوجداني، والذاتي، والعاطفي، ونَقلت جهود جيرار جينيت، وتزفيتان تودوروف، وغيرهما تقسيم «ملحمي، درامي، غنائي» إلى ثنائية «محاكاة، وتخييل» على أساس السردي، ويتعين على ذلك أن الغنائي يعود إلى مقولة النوع غير التخييلي.

ويبدو لِـمن يُمْعِنُ في النظر في نونية تميم بن أُبَيّ بن مقبل أن لغته تتجاوز الذات الفردية، وتتجه إلى مَنْ يحيط بها من ذوات، وإلى ما تحيل عليه كل ذات من مشاعر تتشابك؛ لتشكل موقفًا دراميًّا يكسر حاجز الغنائية؛ إذ تتعالى في هذه القصيدة ظواهر التصادم الدرامي، والموقف الدرامي، والحدث الدرامي، فتبدو حركة الشاعر مقابل حركة الآخر حركة درامية تمتد خيوطها في اتجاهات متقابلة، أو متوازية، وتبدو اللغة كائنًا قادرًا على استحضار خطاب الصمت أكثر من خطاب البوح.

١ – التعريف بالشاعر

هو تميم بن أُبَيّ بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، وهو عبد الله بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة. يكنى أبا كعب، أو أبا الحرة[٢].

وهو شاعر مخضرم جاهلي إسلامي[٣] أوردت له كتب الأدب[٤]خبر تفريق الإسلام بينه وبين الدهماء –زوج أبيه سابقًا– وقد كانت من عادة العرب تزويج

(٢) أبو جعفر، محمد بن حبيب ت: ٢٤٥هـ: كُنَى الشعراء ومن غلبت كنيته على اسمه، المجموعة السادسة من نوادر المخطوطات، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٢٨٩.

– أبو عبد الله، محمد بن سلاّم الجمحي ت:٢٣١هـ: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١١٩، ١٢٥ .

– عبد القادر بن عمر البغدادي، ت: ١٠٩٣هـ: خزانة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، طبع بولاق،١٢٩٩هـ، ج١/ ١١٣.

(٣) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ت: ٢٧٦هـ: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية،١٩٤٤-١٩٥٠، ص ٤٢٥.

(٤) أبو جعفر محمد بن حبيب: المحبّر، تحقيق: إيلزة ليختن، طبع المكتب التجاري، بيروت، ١٩٤٢، ص ٣٢٥-٣٢٦.

الأبناء من نساء الآباء بعد وفاتهم. وقد حرّم الإسلام هذه العادة، وفرَّق بين رجال كثيرين ونساء آبائهم. لكن نفس الشاعر ظلت تحن إلى الماضي الذي كان يعيش فيه مع الدهماء.

وكان الشاعر عثماني الهوى، يميل ميل الأمويين. فقد تدخل في النزاع المرير الذي قام بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان «رضي الله عنه» بين علي بن أبي طالب «كرّم الله وجهه» رأس بني هاشم، ومعاوية بن أبي سفيان رأس بني أمية. فقد رثى الخليفة عثمان «رضي الله عنه» ونادى بالأخذ بثأره، وهدد بالقيام للمطالبة بدمه بالسلاح، ثم أرسل الشعر في موقعة صفين غضبًا منه لانتمائه السياسي، وانتصارًا لقومه الذين هجاهم النجاشي الحارثي فيمن هجا من القبائل التي كان ميلها مع معاوية في هذه الحرب(٥).

ويعدّ ابن مقبل شاعرًا فحلًا، فقد صنَّفه ابن سلاّم في طبقات فحوله(٦)، وجعله في الطبقة الخامسة من فحول الجاهلية. ويرى محقق الديوان أنه شاعر فحل، لكنه ليس من كبار فحول الشعراء(٧).

٢-مناسبة القصيدة

لتميم بن أُبَيّ بن مقبل شعر في وقعة صفين، وقد ردّ على الشاعر النجاشي الحارثي؛ إذ نظم قصيدة ذكر فيها معاوية بن أبي سفيان، وفراره من الحرب في

(٥) انظر –على سبيل المثال– شهاب الدين أبو الفضل– ابن حجر العسقلاني، ت: ٨٥٢هـ: الإصابة في تمييز الصحابة، طبع القاهرة،١٣٢٨هـ، ١/ ١٩٥.

(٦) طبقات فحول الشعراء، ص ١١٩.

(٧)ابن مقبل: الديوان، تحقيق: د. عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٢، مقدمة المحقق، ص ٨.

صفين، وهجا قيس عيلان، وعامرًا قوم ابن مقبل وسائر القبائل التي كان ضلعها مع معاوية على علي، وفخر بقومه، وباليمانية عامة. وكان بنو الحارث بن كعب قوم النجاشي مع علي، فأجابه ابن مقبل بقصيدة على الوزن نفسه، والروي نفسه، ينقض فيها قوله. وكان ابن مقبل عثمانيًّا يميل ميل الأمويين مع قومه بني عامر(٨).

٣- القصيدة النونية(٩)

ألا يـا ديـارَ الحـيِّ بالسَّـبُعانِ ... أمـلَّ عليهـا بـالبِلى المَلَـوانِ(١٠)

نهـارٌ وليـلٌ دائـمٌ ملواهُمـا ... عـلى كـلِّ حـالِ الـدهرِ يختلفـانِ

أبِينـي ديـارَ الحـيِّ ،لا هَجْـرَ بيننـا، ... ولكـنَّ روعـاتٍ مـن الحَـدَثانِ(١١)

لـدهماءَ إذ للنـاسِ والعـيشِ غِـرّةٌ ... وإذ خُلُقانـا بالصِّـبا يَسـرانِ(١٢)

تشكَّتْ ببعضِ الطّرفِ حتى فهمتُهُ ... حيـاءً، ومـا فاهـت بـه الشـفتانِ

كبيضـةِ أُدحـيٍّ يوحـوِحُ فوقهـا ... هِجَفّانِ مرتاعا الضّحى وَحدَانِ(١٣)

أحسّـا حَسـيسًا مـن سِباعٍ وطـائفٍ ... فـلا وخْـدَ إلا دون مـا يَخِـدانِ(١٤)

يكـادانِ بـين الـدَّوْنَكَيْنِ وأَلْـوَةٍ ... وذاتِ القتـادِ السُّـمرِ ينسـلخانِ(١٥)

(٨) انظر: مقدمة محقق الديوان، ص ٨.

(٩) الديوان: ٣٣٥-٣٤٦.

(١٠) الحي: القبيلة، السبعان: موضع في ديار قيس، الملوان: الليل والنهار، وهو من المثنى لا يفرد أحدهما.

(١١) روعات: من الروع، الفزع، الحدثان: ما يحدث من المصائب.

(١٢) الغرة: الغفلة، خلقانا يسران: سهلان طيعان.

(١٣) الأدحي: مبيض النعام في الرمل، يوحوح: يصوت فوق البيضة إذا رئمها وأظهر ولوعه، الهجف من النعام: الجافي الثقيل الكثير الريش.

(١٤)طائف: شخص طائف، الوخد: ضرب من السير السريع في سرعة خطو.

(١٥) الدونكان، ألوة، ذات القتاد: مواضع.

عشية قالت لي، وقالت لصاحبي ببُرقةِ ملحوبٍ: ألا تلجانِ؟
فلما ولَجنا أمكَنَت من عِنانها وأمسكْتُ عن بعضِ الخلاطِ عِناني
تأمَّلْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحمَّلْنَ بالعلياءِ فوقَ إطانِ[١٦]
فقال: أراها بين تِبراكَ موهنا وطِلْحامَ إذ علمُ البلادِ هداني[١٧]
وقد أفضَلَتْ عيني على عينه وقَطَّعَ إلحاقُ الحُداةِ قِراني[١٨]
تحمَّلْنَ من جنّانَ بعد إقامةٍ وبعد عناءٍ من فؤادك عاني[١٩]
على كلِّ وخّادِ اليدين مشمِّرٍ كأنَّ مِلاطَيْه ثقيفُ إرانِ[٢٠]
كسوْنَ السديلَ كلَّ أدماءَ حُرَّةٍ وحمراءَ لا يحذي بها جَلَمانِ[٢١]
وكلَّ رَباعٍ أو سَديسٍ مسدَّمٍ يمدُّ بذِفرى حُرّةٍ وجِرانِ[٢٢]
سلكْنَ لُكَيزًا باليمين ولوزةً شِمالًا ومُفضى السيلِ ذي الغذيانِ[٢٣]

(١٦) العلياء وإطان: موضعان.

(١٧) تبراك: موضع في ديار بني فقعس، طلحام: موضع، موهنًا: بعد هزيع من الليل.

(١٨) أفضلت عيني: رأيت الظعائن الراحلة أحسن مما رأى صديقي، إلحاق الحداة: إسراعهم بالحداء والسوق.

(١٩)تحملن: ارتحلن، جنان: اسم موضع، ، عناء عان: شديد.

(٢٠) وخاد اليدين: بعير يسرع في مشيه مع سعة خطو، المشمر: البعير السريع الكميش في السير، ملاطا البعير: كتفاه، الثقيف: المثقف، الإران: تابوت الموتى.

(٢١) الأدماء: الناقة البيضاء، الحرة: العتيقة الكريمة، حمراء: ناقة حمراء، لا يحذي: لا يؤثر، جلمان: مقصان يجز بهما الشعر والصوف.

(٢٢) بعير رباع: وصل إلى سن السابعة وهي السن التي تشتد فيها قوته، السديس: بعير طعن في الثامنة من سنه، المسدم: من فحول الإبل، الذفرى: أصل العنق من البعير، الجران: مقدم العنق من البعير.

(٢٣) لكيز ولوزة: موضعان في ديار بني عقيل، الغذيان: السيلان .

وأوقــدنَ نــارًا للرّعــاءِ بــأذرعٍ سـيالًا وشـيحًا غـيرَ ذاتِ دُخـانِ
فصـبّحْنَ مـن مـاءِ الوحيـدَين نُقْـرةً بميـزانِ رعْـمٍ إذ بـدا ضَـدَوانِ[٢٤]
وأصبَحْنَ لم يترُكْنَ من ليلةِ السـرى لـذي الشـوقِ إلا عُقبـةَ الـدَّبَرانِ[٢٥]
وعرَّسْـنَ والشِّـعرى تغـورُ كأنهـا شهابُ غضـا يُرمى بـه الرَّجَـوانِ[٢٦]
أتــاهُنَّ لبّــانٌ ببــيضِ نعامــةٍ حواها بذي اللِّصْبَينِ فوقَ جَنانِ[٢٧]
فهـلْ يُبْلِغَنّـي أهـلَ دهمـاءَ حُـرَّةٌ وأعـيسُ نضّـاحُ القفـا مَرَجـانِ[٢٨]
لقد طـالَ عـن دهمـاءَ لـدِّي وعِـذْرَتي وكِتمانُهـا أَكْنـي بـأمِّ فُـلانِ
جَعَلْـتُ لجُهّـالِ الرّجـالِ مخاضَـةً ولـو شـئْتُ قـد بيَّنْتُهـا بلسـاني
فقـلْ للحِـماسِ يـتركِ الفخـرَ إنـما بنـى اللـؤمُ بيتًـا فـوقَ كـلِّ يـمانِ
أقـرّتْ بـه نجـرانُ ثـمَّ حَبَـونَنٌ فتَثليـثُ فالأرسـانُ فالقَرَظـانِ[٢٩]
تمنّيْـتَ أن تلقـى فـوارسَ عـامرٍ بصـحراءَ بـين السُّـودِ والحـدثانِ[٣٠]
أيـا لهفتـي ألا تكـونَ شـهدْتَهم فتُسـقى بكأسـي ذلّـةٍ وهـوانِ

(٢٤) الوحيدان: ماءان في بلاد قيس، النقرة: موضع في الصخر يجتمع فيه الماء، رعم: جبل في ديار بَجيلة، ضدوان: جبلان تلقاء الوحيدين، بميزان: بها يوازن.

(٢٥) عقبة: من تعاقب النجوم، الدبران: نجم من منازل القمر بين الثريا والجوزاء، سمي كذلك؛ لأنه يتبع الثريا.

(٢٦) الشعرى: نجم، تغور: تغيب، الغضا من شجر الرمل له هدب، الرجوان: واحدهما رجًا، وهو ناحية كل شيء.

(٢٧) لبان: اسم رجل، ذو اللصبين: موضع، جنان: موضع بنجد، جبل أو واد.

(٢٨)حرة: ناقة حرة، وهي النجيبة الكريمة، الأعيس: البعير الأبيض يخالطه شقرة يسيرة، الذفرى: من القفا خلف الأذن، مرجان: صفة حر وأعيس، يضطرب في السير من سرعته.

(٢٩)نجران: مدينة معروفة بالحجاز، حبونن: موضع باليمن، الأرسان وتثليث والقرظان: مواضع.

(٣٠)السود والحدثان: قريتان بالشام.

ولـو كنـتَ جِـرْمَ الخنفُسـاءِ شـهدتَهم جُعِلْـتَ قنـاةً غـيرَ ذاتِ سِـنانِ
ولـو شـهدَتْ أمُّ النجاشـي ضـربَنا بصـفّين فَـدَتنا بكـلِّ يـماني
وجـاءتْ بـه حيّاكـةٌ عَرَكيّـةٌ تنازعَهـا في طُهرِهـا رجـلانِ[٣١]
ونحـنُ منعنـا البحـرَ أن يشـربوا بـه وقـد كـان مـنكم مـاؤه بمكـانِ[٣٢]

٤ – مفهوم الدراما

تولد الدراما من الصراع والتضاد. فهي تقابلٌ بين موقفين، يتولد منه موقف جديد. إنها «الحركة، ولا تتفق مع السكون»[٣٣] ويعني البعد الدرامي الحركة؛ أي إن كل فكرة يقابلها فكرة، وكل عاطفة تقابلها عاطفة. ويتعين على ذلك أن الصراع يولِّد الدراما، وهو عامل أساسي للشكل الدرامي[٣٤] ، ويمكن أن نرى أن الدراما تعني فيما تعنيه التكثيف[٣٥]، وجوهرُ الشعر قائمٌ على التكثيف. كما تعني التضاد في المواقف، والانفعالات. وتتوفر الملامح الدرامية في الأجناس الأدبية المختلفة مع أن الشائع وفرتها في النص المسرحي، فيمكن أن نجد قصائد في أدبنا العربي القديم قد تسربت إليها جوانب درامية، تجلت في صور مختلفة كالحوار، والنجوى...

(٣١)الحياكة: المرأة التي تمشي مشيًا مضطربًا، العركية: المرأة الفاجرة.

(٣٢)البحر: بمعنى الماء العذب هنا، وهو يريد نهر الفرات على الأغلب.

(٣٣) د. محمد إبراهيم حمدي: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤، ص ٤.

(٣٤) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٠٧ لكن الدكتور حمودة يرى الصراع صراعًا في البناء فقط، وفي الحقيقة الصراع أساس التركيب الشعري؛ لأنه يحيل على علاقة بين النسقين: الظاهر والمضمر، وما يتولد عن ذلك من صراع بين المتقابلات.

(٣٥) – انظر –على سبيل المثال– د. محمد إبراهيم حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، ص٤ وما بعدها .

والدراما مصطلح مرتبط بالفن المسرحي أساسًا، لكن هذا الكلام لا يعني قصرها عليه؛ إذ نجد أن الدراما تنتقل إلى الأجناس الأدبية المختلفة؛ مما يعني إمكان الحديث عن تجاور الأجناس الأدبية، وتداخلها.

وإذا نظر النقاد إلى الدراما على أنها حركة[٣٦] فإننا ننظر إليها على أنها حركة فكرية أولًا؛ إذ يعمد الشاعر إلى تحويل القضية الفكرية، أو المشكلة الاجتماعية والإنسانية إلى حركة متجسدة في نصه الشعري ذي الطابع الرؤيوِيّ، فيسعى من وراء هذه الحركة إلى أن يستبدل برؤيته رؤية تتضاد معها؛ ليوجد واقعًا بديلًا يطمح إليه.

وقد ركز الشاعر في هذه القصيدة على شبكة علاقات بالدهماء، والزمان، والمكان، والشاعر النجاشي. فكيف تجلت دراما الحركة، والثبات على صعيد هذه العلاقات؟

٥- الجانب الدرامي وثنائية الأنا / الآخر .

٥-١- الحديث الطللي ومتعلقاته .

يرتبط النص كله بخيط درامي واحد؛ فقد تحدث تميم عن الدهماء التي تيَّمه حُبُّها، ولم يستطع أن يطلق قلبه من قيودها؛ لذا يئس لحال المكان، وتحوله إلى مكان موحش. إنه يسعى في إثرها لعله يجد أثرًا لها. وحين يكتشف أن السعي وراءها وهمٌ لا طائل فيه يقرر أن يوجه همه نحو المستقبل؛ لينتصر لنفسه في الحاضر، والمستقبل بعد أن هُزِم فيما يتعلق بعلاقته بالدهماء.

وينتقل من صراع نفسي من أجل الدهماء، إلى صراع خارجي من أجل الدفاع عن قبيلته وموقفه السياسي، ويسعى جاهدًا لإحراز النصر على خصمه النجاشي بعد أن منِّي بالهزيمة في بداية القصيدة.

(٣٦) نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، ط١، الشركة المصرية للنشر، مكتبة لبنان، ١٩٩٦، ص ٨٨.

ويمكن أن نقسم النص إلى مشهدين:

– الشاعر والدهماء وضوابط الدين الجديد.

– الشاعر والآخر المختلف قبليًّا وسياسيا .

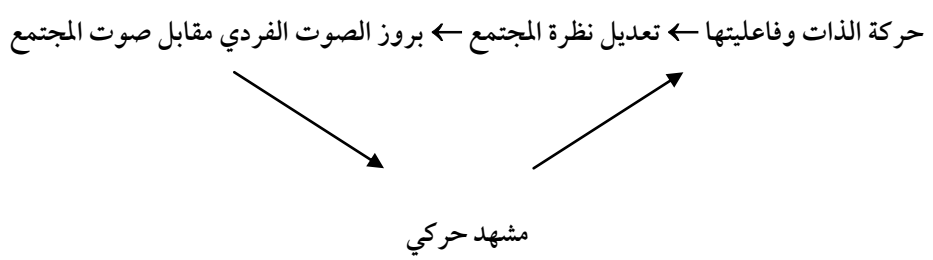
وتبدأ النزعة الدرامية من أول بيت بإظهاره سبب حزنه، إنها المرأة التي عفت الديار برحيلها، ويتصاعد الجانب الدرامي مع السير وراء الظعائن، ومحاولة اللحاق بهن. ويرفع هذا التسلسل درجتي التوتر والحزن، ويصعّد الجانب الدرامي. لقد فقد أسباب السعادة كلها، وتحول المكان والزمان، ورحلت المرأة، وسيطر عليه الحزن، والقلق النفسي. لكنه وجد مخرجًا من قمة حزنه حين انتقل إلى الصراع الخارجي مع النجاشي؛ لذا يغدو افتقاده الدهماء افتقادًا ذا طبيعة درامية؛ إذ تمثل الدهماء في جاهليته الزمن بأبهى صوره؛ لذا بدأ بالذروة الدرامية، لحظة وقوفه على الطلل، وتذكره الدهماء « ألا يا ديار الحي بالسبعان» ثم عاد إلى الخلف، فصعّد الحدث دراميًّا حين تذكر سيره الحثيث وراء الظعائن، وطلبه مساعدة خليله، فحوّل الهم إلى همّ جماعي، ورفع من درجة الصراع النفسي بالزمن الفني[٣٧]

يمثل الطلل لدى تميم شبكة علاقات: «الشاعر/ الدهماء، الزمن الماضي/ الحاضر، المكان العامر/ المكان البالي» وهي علاقات يحكمها التضاد، نتبين منها موقف الذات الشاعرة ورؤيتها؛ إذ يحضر المكان بوصفه عتبة زمنية تجمع بين الماضي والحاضر، البقاء والفناء، فيتعدد المكان بتسميات مختلفة تمثل حال التضاد

(٣٧) نقصد بالزمن الفني أن الشاعر يقدم في قصيدته وهم الواقع، لا الواقع. وزمن وقوفه على الطلل لاحق لزمن سعيه وراء الظعائن لكنه اعتمد على تقنية ما يعرف حاليًّا بأسلوب الخطف خلفًا، فبدأ باللحظة الحاضرة، ثم انتقل إلى الماضي.

في مختلف درجاتها: «لعلياء/ جنّان، يمينًا، شمالًا»[٣٨]، فثمة حضور طاغ للزمن في الطلل «حدثان، ملوان، ليل، نهار» ويحاول الشاعر أن يوجد زمنًا بديلًا، ويبدو خاضعًا لسطوة الزمن الذي يلاشي، أو بمعنى آخر يبدو الشاعر طللًا ثانيًا. إنه يحاول النهوض كلما كبا بمساءلة الطلل، وبتذكر الظعائن، ثم يحاول أن يخرِج نفسه من أزمته الخاصة بالمواجهة مع النجاشي حين يكتشف عبث أن يبقى أسير ماضٍ ولّى، ولن يعود. وتزداد درجة الألم كلما حاول أن يخرج نفسه منه، فموقفه ثابت أمام السلب الزماني للمكان، وثمة صراع بين المكان وعوامل الطبيعة حوّله إلى مكان موحش، وشمول البلى في الطلل أمر يرفع من توتر الشاعر. وبذلك نجد أن حال الجدب المكاني صورة للقطيعة بينه وبين الدهماء.

لقد انتصر الطلل على إرادة الشاعر. فالمكان المضاد في الطلل، والمكان الذي أخفى أثر الدهماء في صورة الظعائن يعارضان رغبة الشاعر المتعلقة بالدهماء. وحين شعر بسطوة المكان بزمانه الحاضر أراد أن يقيم معه علاقة تصالحية، فأكثرَ من ذكر أسماء الأمكنة ، لقد أراد أن يكون لفعله سلطة القدرة على التشكيل. ويمكن أن نمثل لحركة الشاعر والدهماء مقابل حركة المجتمع بالشكل الآتي:



(٣٨)العلياء من العلو، والظهور والارتفاع.

لقد أدرك الشاعر أن حركة الصراع بدأت أولًا من جهة الزمان المرتبط بالمكان. فقد تحولت قيم المجتمع بتأثير الدعوة الجديدة، وإبعادُه عن الدهماء أصبح واقعًا لا مفر منه، فأدرك أن الصراع مع الزمان والمكان غير متكافئ؛ لذا قرر الدخول في صراع آخر –مع النجاشي– لينتصر لنفسه بعد خسارته في الصراع السابق. وهو في سعيه هذا لا يعدم وسيلة ؛ ليضفي صورة إيجابية على المكان الموحش –الطلل– إذ تبدو بيضة النعام إطارًا رمزيًّا للدهماء الظاعنة، فهي أنثى من أصل الخلق ورحم الحياة، وهي التي يبني عليها آمالًا في ديمومة الحياة. فالإيجابي في صورة النعام والبيضة، يتصارع مع رمز التوحش في الطلل، مع أن هذا الإيجابي يحمل عنصر التوتر معه الموجود في صفة السرعة التي ألح عليها: «فلا وخْدَ إلا دون ما يَخِدان».

ولأن الطلل موحش مخيف يسعى إلى أنسنته بالحوار معه:

ألا يـــا ديـــارَ الحـــيِّ بالسَّـــبُعان أمـــلَّ عليهـــا بـــالبِلى الملـــوان

وكأنه يريد أن يبعث الحياة في هذا المكان الموحش بأية طريقة؛ ليخرجه من وحشيته. واللافت أننا نجد موقفًا للمرأة يتخطّى الحياء؛ إذ يعلو الصوت الأنثوي محاولًا اتخاذ موقف:

تشـكّت بـبعضِ الطـرفِ حتـى فهمتُـه حيـاءً ومـا فاهَـت بـه الشـفتان

فتبدو رغبتها فيه مماثلة لرغبته. إنها صاحبة موقف مضاد لموقف المجتمع، لكنه موقف المغلوب على أمره، وهو ما يبقي خطَّي الشاعر/ المجتمع خطين متوازيين. وحين أوهم أنه قبل بضوابط المجتمع الجديد فارقها في الوقت نفسه؛ إذ احتفظ داخليًّا برغبته في الدهماء، واتجه في الوقت نفسه إلى المشاركة في أحداث مجتمعه.

لقد أيقن أن المكان الماضي بزمانه لن تعيده وحشة الطلل، فحاول محاولة يائسة أن يلحق بالظعائن لعله يصل إليها.

٥-٢-الشاعر وحركة الظعائن

يحكم هذه الحركة أيضًا التضاد. فقد سعى الشاعر جاهدًا إلى اللحاق بأثرهن. لكنّ لكل من الطرفين طريقًا مختلفًا؛ لذا ضاع الأثر. وتظل الدهماء أمنية تعرش في قلبه، وعقله. وقد أخذت هذه الأمنية طبيعة درامية؛ لأن لحضورها في حياته وشعره طبيعة درامية، فهي تكشف عن صراع داخلي بين رؤيته واقعَه، والرؤية البديلة التي يريدها.

لقد أخفى المكان للمرة الثانية أثر الدهماء في مشهد الظعن؛ إذ تبدو ظعائن الدهماء نتاج صراع الإنسان/ الزمان. ويمكن أن نرى أن الصراع في مشهد الظعائن تمهيد لصراع في المشهد الآتي: الشاعر/ النجاشي. إنه يسعى جاهدًا في إثرها لكي لا يصل إلى مرحلة اليأس، ولكي يحوز النصر، وهذا ما تتضمنه أبيات الصراع مع النجاشي.

ورحلة الظعائن رحلة قسرية، ومحاولة للهروب من الصراع الإنساني. وتبدو علاقته بالظعائن علاقة حميمية؛ إذ يحرص على متابعتها، وذكر أماكن سيرها توقيًا من درجة الشر المحيط بها. واللافت تنكيره مفردة ظعائن، وفي هذا التنكير نفي للصفة الشخصية عنها، وإثبات جوانب اجتماعية، ورمزية لها. فيدفعه تتبع حركة الظعائن إلى تذكر الماضي، والرغبة في عودته؛ لمحو مشهد الحاضر الحزين بفعل الرؤية والمراقبة. وقد ألح على ذكر اللون الأحمر في معرض حديثه عن الظعائن، ويبدو هذا اللون بمحموله الإيحائي ناضحًا برائحة التمرد والحرب؛ فيؤسس

الشاعر للمشهد الآتي؛ أي لحربه الكلامية مع النجاشي. فالحرب أداة حدٍّ لمتعة الماضي، وانتهاء الغاية الزمنية للهوه. ويتعين على ذلك أن صورة الظعينة تنجم عن صراع إنساني، وتحفز لولادة صراع من نوع مختلف.

وقد افتتح حديثه عن الظعائن والفخر بحوار مع صاحب متخيل. فلا تستعاد الحياة إلا بتغييب الآخر/ الضد؛ ليمهد لحياة جديدة. فالظعينة – وفق ما سبق– نتيجة صراع إنساني مضمر، أما رحلتها فسبب في ولادة صراع ظاهر في الأبيات.

يجابه الشاعر الحركة الصادرة عن الزمن الخارجي بحركة داخلية مضادة، فتحصل مواجهة بين زمنين: أحدهما ينشر العفاء في الطلل، والآخر يبدي فعل مقاومة. فيذكر رحلة الظعائن محاولة منه لاستعادة الزمن الماضي. لكن هذه الرحلة ترسّخ فعالية الزمن الفيزيائي، فيظل منفعلًا، لا فاعلًا، ويعلوه القلق، والتوتر بسبب مساءلته عن جدوى الفعل الإنساني. وهنا يتضح سبب انتقاله بالخطاب من الخارج إلى الداخل، فقد شعر بعبث العلاقة بالآخر، ولديه مشاعر إيجابية تجاه ماضي المكان والزمان لكن الطرف الآخر سلبي معه؛ لذا ينكفئ على نفسه: «فهل يبلغنّي أهلَ دهماء حرّة، لقد طال عن دهماء لدّي وعذرتي». فلديه رحلتان: رحلة الظعن، ورحلة الشاعر وراءها. وتبدو الرحلة الثانية وسيلة للخروج من دائرة المكان المغلق. لكن الأمكنة التي تجتازها الرحلة الأولى تنفتح على أمكنة أخرى؛ ليوقن الشاعر أنه يسير في حركة عشوائية لا طائل فيها، فتتعاظم حيرته، ويتعالى اليقين أن هذه الأماكن ليست أماكن ألفة، ولمّ شمل، فتبدو الرحلة مندفعة في طريق مظلم؛ فقد أكثر من ذكر المفردات الليلية في مشهد الظعائن:

وأصبحْنَ لم يَترُكْن من ليلةِ السرى لذي الشوقِ إلا عقبةَ الدّبران
وعرَّسن والشِّعرى تغورُ كأنها شهابُ غضًا يُرمى به الرَّجوان
فقال أراها بين تِبراك موهنًا وطلحامَ إذ علمُ البلادِ هداني

فقوله: «عرّسن، وليلة السرى» يحيل على فعلين يرتبطان بحركة زمنية ليلية تتوازى وحركةُ الشاعر الداخلية، فتزيد من الشعور بالمتاهة، وتزداد الحيرة زمانيًّا ومكانيًّا، وتغدو الأماكن التي يلح عليها الشاعر أماكن حياة من جهة، وفقدان حياة من جهة أخرى. فالرحلة التي تشق البيد تحفر عميقًا في ذات الشاعر.

لقد حاول الشاعر أن يخرج نفسه من هذه الحال إلى النور بانتقاله إلى صراع من نوع آخر مع الخصم القبلي، والسياسي: النجاشي؛ ليخرج إلى دائرة الفعل أخيرًا.

٥-٣-حركة الشاعر وحركة النجاشي

يتخلص الشاعر من غلبة العاطفة في مشهد الظعائن بتغليب صوت العقل، فيضفي على نفسه صفات القوة؛ ليؤكد بعد تقديم أوجه الصراع المختلفة تغليب الحركة على الثبات.

ويبدأ الشاعر في المشهد الثاني بالانقلاب في الموقف في الزمن الحاضر:

فقلْ للحِماسِ يتركِ الفخرَ إنما بنى اللؤمُ بيتًا فوق كل يمانِ

فتعلو نبرته، ويختلف خطابه. لقد جعلته التراكمات السابقة يتخذ موقفًا من الزمن. ويبدو أن رحلة الظعائن قد تاهت، وأخذت زمنها معها في تيهها. فقد تناثر المكان في الأبيات السابقة. أما هنا فهو يلح على وحدة المكان. والبهجة التي تحيط بصورة الظعائن الخارجية تتعين مقابلًا ضديًّا للمتاهة المظلمة التي حُكِم سيرها بها.

إننا أمام تقابل بين موقفين: موقفه من الطلل والظعائن، وموقفه في الفخر. فقد تصدعت الأنا وانشطرت حين ساءل الديار، وخاطب رفيقين متخيلين، فلم يُجْدِ ذلك نفعًا، فكان شفاؤه من التجربة السابقة تجاوز كل ما يتعلق بها، ويثيرها. فوجّه همّه نحو النجاشي، وقدم له صورة مفرغة من العناصر الإيجابية(٣٩)، وعمل جاهدًا على ربطه وقومه بالمواقف الذليلة موازنة به وبقومه. ويصاعد تقديمُه شخصية النجاشي دراميةَ الحدث؛ إذ تعني مركزية الأنا إزاحة الآخر، وتشكل علاقته بالنجاشي التضاد في أقصى درجاته. فموقفاه: القبلي، والسياسي يختلفان عن موقف النجاشي، ويدخل معه في صراع يتغلب عليه بعد أن مني بالهزيمة في المشهد الأول. وبذلك نجد أن الحدث الدرامي حدثان: يكتمل الأول مع نهاية المشهد الأول، ويكوِّن تمهيدًا للدخول إلى المشهد الثاني، فيتحرك المشهدان في حركة دائرية، وكل مشهد يستكمل الآخر، ويؤكد حقيقة.

وتعد الدهماء مركز الثقل في المشهد الأول، ويعني حديثه عنها أن مستقبله مرهون بها، وقد بدت فاعلة في النص بطريقة غير مباشرة، فقد دخلت في تكوين موقف الشاعر، وهو موقف ذو طبيعة درامية، ويمثل وجودها في حياته المفارقة الحادة بين القبول، والرفض. إن لديها موقفًا من الواقع، ولا تقف على الحياد.

وتبدو قدرة الشاعر على إيجاد عالم بديل حين تركَ الماضي، وهجا، وافتخر. فقد رفض الآخرَ المختلف عنه سياسيا وقبليًّا، ويعني إلغاء الآخر –فيما يعنيه–

(٣٩) يرى باختين أن الأفكار التي يجري إثباتها تدمج في وحدة وعي المؤلف، أما الأفكار التي يرفضها فتتوزع بين الآخرين. انظر: ميخائيل باختين: د.ت، شعرية دوستويفسكي، ط١، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص١١٦.

رفضًا، وصراعًا لكي تكون الأنا هي المركز. فحدد موقفه في ظل الثقافة الإسلامية الجديدة، وحدد العلاقة بين الفعل والالتزام السياسي، وأجرى مصالحة بينهما. فأحقيتهم في الخلافة، والظلم الذي لحق بهم، جعلا العالم حوله حافلًا بالمتناقضات، ولا بد من مواجهة ذلك بالفعل. وهو ما يدعو إليه في قمة انفعاله.

وقد حضر النجاشي حضورًا قصيرًا نسبيًّا لكن هذا الحضور المتقلص لا يلغي أهميته في تكثيف الصراع، والكشف عن رؤية الشاعر، ورؤيته. ويبدو الشاعر مختلفًا نفسيا عن المشهد الأول. فثمة مفارقة بين مقولة الحزن في المشهد الأول، ومقولة النصر، وما يتفرع عنها في المشهد الثاني.

ويبدو الشاعر موازنةً بالنجاشي كليَّ المعرفة أمام الآخر الناقص المعرفة، وتبدو سلطته أعلى من سلطة الآخر خلاف المشهد الأول. فليست هذه القصيدة خطابًا يرتد إلى الذات. لقد سعى الشاعر إلى الوقوف في المجتمع مع أن له حركة مضادة لحركته، تتمثل في رغبته في الاحتفاظ بالدهماء. وتدفعنا هذه المفارقة في الهدف إلى الحديث عن المفارقة، وقراءة الشاعر نفسَه بدلالة الآخر.

٥-٤- المفارقة وقراءة الذات بدلالة الآخر

تريد الذات الشاعرة إشراك الآخر؛ لأنها تدرك أنها ليست وحيدة في هذه المعركة الجديدة. وقد يكون الآخر ضاغطًا على حرية الذات، وقد يفارق الشاعر الآخر، وقد يفارق ذاته أيضًا[٤٠]؛ إذ يعني مصطلح المفارقة التظاهر، والادعاء بغير

(٤٠) انظر: جون ماكوين: المفارقة الدرامية «وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه

الحقيقة. فهي أسلوب مراوغة، وحيلة كلامية تظهِر جدل الصراع بين الذات والآخر، وتؤدي إلى اتصال بالآخر بهدف إحداث تأثير فيه.

لقد أظهر الشاعر قبوله بسنن المجتمع، وقبلَ بالابتعاد عن الدهماء سعيًا وراء مبدئه السياسي، لكنه يفارق هذا الموقف حين تبقى الدهماء أمنية تعرّش في قلبه، وحين ينظر إلى الواقع، ويستعد لمواجهة النجاشي الذي يحمل رؤية مفارقة لرؤيته.

وتقوم مفارقة رؤية الشاعر على أساس التضاد بين ثقافتين: ثقافة الذات الشاعرة، وثقافة المجتمع. فيصوغ مفارقته بضمير المفرد؛ لأنه أراد الانتصار لنسقه الخاص أمام النجاشي. فهو يريد مستقبلًا لفريقه السياسي لا يناوئه فيه أحد. وهو يعرف أنه ليس الوحيد في الساحة السياسية التي ازدحمت بمشكلات السياسة. فلا يستطيع أن يحوّل هذه الرؤية إلى رغبة تعم المجتمع، فأبقاها في دائرة صراع الذات، وهو يقصد الفئة السياسية.

أما في المشهد الأول فقد أشرك الصاحب رغبة منه في اعتراف مجتمعه بمشكلته.

تأمَّل خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحمَّلن بالعلياءِ فوقَ إطانِ

إن ما قدمه الشاعر في بنية الحوار البلاغية يتعارض مع الأنموذج الثقافي السائد. فبيضة النعام، والهجفّان المرتاعان أمور تضمر مفارقة درامية تتمثل بالرغبة

المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تمامًا مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئًا نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تمامًا» انظر: د. إبراهيم حمادة: د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص٢٤٨ وأظن أن المعنى الظاهري ليس مناقضًا للمعنى الخفي بل هو مضاد له.

في واقع مختلف. ويستمر التوتر الدرامي[٤١] مع صراعه مع النجاشي. فقد علاه توتر شديد بين زمن يعيشه، وزمن مضاد يريد عودته. وقد سبق أن مرّ بلحظة حاسمة وجبَ أن يقرر فيها ما يفعله بعد أن تاهت ظعائنه في متاهات الصحراء، وبعد أن تنازعته مشاعر تشده إلى الماضي، ومشاعر تشده إلى الحاضر، فقرر الاحتفاظ بمكانِهِ في الحاضر مع أن المفارقة تتمثل في أن قلبه احتفظ بالماضي بوصفه ذكرى في قلبه، لكن الرغبة في تحققها تظل قائمة.

وقد بدا التوتر الدرامي في الأفعال؛ إذ يشير فعل الأمر إلى حدوث توتر في ذات الشاعر، وهو الأمر الذي يدعو إلى التساؤل عن الجانب الدرامي على مستوى الخطاب الشعري.

٦- دراما الحركة والثبات على مستوى الخطاب

٦-١- الحوار والحوارية

تقوم اللغة في هذا النص على البناء الحواري مع أن صوت الشاعر هو الطاغي. لكن وجود الـ«الأنا» يقتضي بالضرورة وجود الـ« أنت» وإن كان هذا الـ«أنت» غائبًا. فثمة حوار بين الـ«أنا» والـ«آخر» في هذا النص مع أنه مغيب بفعل قصديّ من قبل المبدع في بعض المواضع.

لقد تشكلت لغة الشاعر بما يناسب موقفه الانفعالي. ولا يتم التقاء الشخصيات دراميًّا إلا بالثنائية التقابلية التي حكمت النص كله، ورفعت درجة التوتر الحواري. فالتقابل بين موقفين جوهر الصراع في القصيدة كلها. وهي تمثل انحيازًا لأحد طرفي

(٤١) يعرّف بأنه اللحظة التي تبدأ فيها الحركة ذروتها. انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٧٩.

التقابل. وقد تغلب التجسيد على التجريد بسبب سيطرة الجمل الفعلية[٤٢]، ووظيفتها الدرامية، وتعدد حقولها: حقل الكينونة« أبيني ديار الحي» وحقل الإدراك « تشكت ببعض الطرف حتى فهمته» وحقل الغاية «فقل للحماس يترك الفخر» وحقل الضياع «وأصبحن لم يتركن من ليلة السرى إلا عقبة الدبران».

أما التجريد فيتمثل في المصادر، وهو يواجه التجسيد بطريقة ترفع درجة التوتر الدرامي الذي يحفز الصراع، ويزيده.

وتبدو قمة التصادم اللغوي في بنية التقابل والمفارقة داخل الحوار. فثمة تصادم بين الداخل والخارج، والماضي والحاضر، والشاعر والمجتمع الجديد، والشاعر والآخر المختلف قبليًّا وسياسيا. وتُشدّ هذه التقابلات إلى تقابل مركزي يجمعها؛ لتنتشر في مناطق الخطاب المختلفة.

يسهم الحوار – إذن- في تصاعد الحدث مع أن الشاعر قدم أفكاره بتقنية الصوت الواحد في كثير من المواقف الدرامية. ولولا أن الطرفين يحملان قيمًا مختلفة لما تحاورا. «فأيًّا كانت توابع الحوار الأسلوبية، والشاعرية، والجمالية عامة فإنه أولًا ضرب من الفعل الذي ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامي الشخصية، والاجتماعية، والأخلاقية...»[٤٣].

الحوار فعل ملفوظ، لا إرجاع إلى فعل. وما يميز هذا الحوار أنه على المستوى

(٤٢)د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص١٠٠ وما بعدها.

(٤٣) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ط١ ، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سيمياء المسرح والدراما، ١٩٩٢، ص ٢٤٦.

الظاهري تعبير عن مشكلة خاصة، لكنه في النسق المضمر يعبر عن مشكلة عامة تتجلَّى في وهم الواقع. فما يبدو سيرة ذاتية للشاعر بُني بناء دراميًّا جعل المتلقي منسجمًا مع الحدث، ومتعاطفًا مع الشاعر، ومدركًا المسافة بين الحضور والغياب لديه.

لقد بدأت الذروة الدرامية الثانية مع بداية المشهد الثاني حين انتهت الذروة الدرامية الأولى، وكوَّنت تمهيدًا لها. وقد وجه الشاعر الحوار إلى الديار في الأبيات الثلاثة الأولى، وهو حوار يندرج ضمن الحوار الداخلي؛ ذلك لأن الطرف الآخر لا يعي. لكن لمكانته العالية لدى الشاعر أنسنه، وخاطبه.

ألا يـــا ديـــارَ الحـــيِّ بالسَّـــبُعانِ أمـــلّ عليهـــا بـــالبلى الملـــوان

أبينـــي ديـــارَ الحـــيِّ لا هجـــرَ بيننـــا ولكـــنّ روعـــاتٍ مـــن الحـــدثان

ويبدو للمتلقي أن ثمة حوارًا خارجيًّا لكن هذا الحوار جعل الشاعر ينكفئ على ذاته. فالذات الشاعرة هي المرسِل، وهي المرسَل إليه الحقيقي. وهذا الحوار مع المكان هو الذي حدد لاحق الأحداث. فقد خرج من مناجاة المكان إلى الحديث عن مشكلته في ظل الدعوة الجديدة مع الدهماء، وأخرج نفسه من الصراع النفسي بالاندغام في المجتمع، فظهرت الدراما حين خرج الشاعر من وحدة الذات إلى الحوار مع الواقع.

لقد كشفت هذه المناجاة أزمته النفسية منذ البيت الأول، فحاور الشاعر الفضاء المحيط به بصمت؛ وذلك ليثير أسئلة وجود، ويولدها من الحوار. وهذا ما يجعل المتلقي متلفظًا مشاركًا في الخطاب الشعري. أما الحوار الذي صاغه على لسان الدهماء وصاحِبِه، فهو مَنْ صنعه، وهو الذي أراد أن يحمّل هذه الشخصيات هذه

الأفكار. فقد صور رغبة الدهماء فيه، وهذا ما يصعّد النزعة الدرامية. فلكليهما الرغبة نفسها. والصاحب الذي يخاطبه صورة مستنسخة عنه «تبصر خليلي هل ترى من ظعائن». ففي هذه المساءلة تناقض كبير بين تبصر الشاعر بأماكن سير الظعائن، والتعمية المقصودة من قبله. فهو في حاجة إلى من يساعده على تبصر الظعائن؛ لأنه متوتر، وغير قادر بمفرده على متابعة الأمور.

وإذا ما انطلقنا من فكرة أن التفاعل القولي مهما كان وديًّا هو ميدان مواجهة يسعى المتكلم فيها إلى فرض ذاته، وتأكيد الوجه الإيجابي له وجدنا أن الدهماء أرادت مواجهته بقبوله، واستكانته: «ألا تلجان؟» فقدم فكرته عن طريق الدور الذي قامت به الدهماء. أما في حديثه مع النجاشي فنجد أن له سلطة على مخاطَبه، فلا يلتزم الطرفان موقفًا واحدًا، ويهيمن الاستعلاء على خطاب أحدهما.

ويبلغ الصراع ذروته في الصوت الواحد الموغل في الوحشة في وصف حاله الحزينة، واستحضار تفاصيل حوارية مع صاحب متخيل. لكن هذا الفعل لا يوقف الشعور بالغربة بل ينكفئ الصوت على عذابه، ويكون خروجه من هذا العذاب بفعله هو، وبإرادته، فينتقل من صراع الداخل إلى صراع الخارج.

ومما يقوي البعد الدرامي في هذا النص أن الشاعر لم يستغرق في الأوصاف بالقدر الذي عاين فيه تجليات الذات في الحوار بنوعيه. فقد بدا واضحًا أن وصف النعامتين المسرعتين إن هو إلا تجلٍّ واضح لحال القلق الذي اعتراه. أما وصف هيئة الظعائن، والتركيز على اللون الأحمر فهما تمهيد للدخول في جو الحرب في المشهد الثاني. وبذلك ظهرت وظيفة الصور البلاغية في تنشيط التفاعل الدرامي في الخطاب الوصفي المتضمن صورًا متسمة بالتضاد.

وقد جنح النص في كثير من المواضع إلى السردية؛ بسبب تنامي الفعلية تحريكًا للحافز داخل الحوار بنوعيه. كما أن الإنشاء قد بدا جليًّا «فقل، أبيني، ألا تلجان؟، تأمَّل، فهل يبلغنّي...»؛ لأنه أراد أن يثير أسئلة وجود. ولعلنا نلاحظ أن كثرة ورود أحرف العطف تضفي على النص صفة سردية ملحمية.

لقد تنوعت الضمائر، واستترت وراء ضمائر أُخر. فكيف أدت وظيفتها في زيادة التوتر الدرامي؟

٦-٢- الضمائر ولعبة الظهور والتخفي

تتعدد الضمائر بين الـ« أنا» والـ«هو» والـ«أنت» والـ«نحن»؛ إذ يبدأ المشهد الثاني بفعل أمر شديد اللهجة، يبدو الشاعر فيه منفصلًا عن القديم، مندمجًا في الجديد. لكن الحوار لا يقفز بين الشاعر والنجاشي؛ لذا تظهر تقنية الصوت، وتبرز وظيفة الضمائر في بناء النص؛ إذ نكون أمام وظيفة تواصل مع المخاطب، والمتكلم، والغائب. فلا يهدف تميم إلى إخافة النجاشي بشعره، وزعزعته عن موقفه بمفرده بل يوجه رسالة إلى الطرف السياسي الآخر، يقرر فيها تفوقه وقومه وفريقه السياسي قبل بدء المعركة. فيخفي الـ«أنت» الـ«أنتم جميعًا» أما الـ«نحن» فتظهر من أنا الشاعر.

وتحيل الضمائر على شخصيات تفعّل الحدث الدرامي:

تشكّت ببعضِ الطرفِ حتى فهمتُه حياءً وما فاهَت به الشفتان

فللضمير المقابل وظيفة تجعل التوتر متصاعدًا في نفسيهما معًا.

ويعدّ ضمير «أنت» من أكثر قرائن التخاطب تواترًا، ويخفي هذا الضمير القيم التي نسبت إلى الذات المبدعة، فيبدو الشاعر محاجًّا، يسعى إلى زعزعة الآخر

عن موقفه، والتأثير فيه. ولعل وجود الإنشاء، والجمل التي أخذت طابعًا حِكَميًّا «بنى اللؤم بيتًا فوق كل يمان» يقومان دليلًا على ذلك.

ويخفي الضمير «أنا» وراءه الضمير «هو»، ويخفي الضمير «أنت» الضميرين الآخرين، ويجعلهما في اتصال دائم(٤٤) فالآخر يسكن في ذواتنا بالقدر الذي نسكن فيه في ذوات الآخرين. ويتعين على ذلك ألا وجود لذاتية الشاعر إلا مقابل ذاتية الآخر. فحين نظم الشاعر بضمير الغائب أوهم بالموضوعية، لكنه في الحقيقة هو الفاعل، وهو الذي أوجد الموقف، ونسب الفعل إلى الشخصية:

«عشية قالت لي وقالت لصاحبي، فقال أراها بين تبراك موهنًا، تشكت ببعض الطرف حتى فهمته..»

إن ضمير الـ«أنت» وجه من وجوه ضمير الـ«أنا»(٤٥)، أو هو تجاوز للـ«أنا» إلى فضاء مستقبلي يحقق ما عجز عن تحقيقه في الحاضر، فحضرت الجماعة بآمالها في الصوت الفردي.

ويبدو الجانب الدرامي مبثوثًا في تضاعيف النص كله؛ لذا يظهر على المستوى الإيقاعي أيضًا؛ لأن الإيقاع يتوازى والحالُ النفسية للمبدع.

٦-٣-الإيقاع ودراما الحركة والثبات

بنى الشاعر قصيدته على روي النون المكسورة، وحرف النون من الأصوات

(٤٤) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ط١، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، سلسلة زدني علمًا، ١٩٨٢، ص ١٠٥.

(٤٥) يرى ميشال بوتور أن كل كلام هو أولًا حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة. وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب. انظر: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ، ص ٨٩.

التي تمتاز بالوضوح السمعي، والمَيْعِ، والجهر، والأنفية[٤٦] ويعني التحليل السابق أن حرف النون حرف أراد الشاعر منه أن يجهر بمشكلته، ويشرك الآخرين بها، لا أن يتغنى بها بينه وبين نفسه. كما أن النون صوت رنيني أنفي يهتز لدى نطقه واحد من تجاويف الرنين- التجويف الأنفي[٤٧]- أو أكثر. ويتعين على ذلك أن روي النون المكسورة حرف متحرك يأبى الثبات، والسكون. ويتطلب النص الذي يقوم على الصراع، والتقابل بين حالين، أو موقفين صوتًا مجهورًا ذا تردد عال. فيتكرر هذا الرنين في نهاية كل بيت، وكأن الشاعر لم يسمح للسكون الذي ينطوي عليه بعض أجزاء البيت بالاستمرار، فيكسره بتعاقب روي النون بغنّتها الصادحة الحزينة.

والروي حرف متحرك، لكنه يمثل حركة، ووقوفًا في الآن نفسه؛ إذ يختتم البيت به، وينتقل من بيت إلى آخر، فتغدو القافية نقطة ارتكاز نغمية، تترك أثرًا، وتوجه الحركة النفسية التالية. وقد بدأت هذه الحركة النفسية مع أول بيت؛ لتوتر مبدعها.

ويتحقق الإيقاع الدرامي من الوقائع المتتالية المتحركة، والمتصادمة. فالقصيدة مجموع مواقف نفسية أدت إلى خروج الشاعر من صوته الغنائي إلى فضاء موضوعي.

وقد اعتمد الشاعر على البحر الطويل، وهو بحر تتماوج فيه الحركة، والسكون. ومن المعهود أن البحر الشعري قيد، لكن للشاعر حرية داخل هذا القيد، فله أن يشكّل تفعيلاته ضمن هذا القيد الوزني تشكيلًا يُظهر نفسيته القلقة، والمتحفزة. وبعملية حسابية نجد أن عدد الحركات في النص كله ٩١٤ حركة، أما عدد السكنات

(٤٦) بشر كمال: علم اللغة العام والأصوات، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٦٨.

(٤٧) محمد الخولي: الأصوات اللغوية، ط١، عمان، دار الفلاح، ١٩٨٦، ص ٤١-٤٢.

فقد بلغ ٤٧٥ سكونًا. فكثيرًا ما حول الشاعر فعولن //٠/٠ إلى فعولُ //٠/، ومفاعيلن //٠/٠/٠ إلى مفاعلُ //٠//، أو فعولُ //٠/ ، أومفاعيلن //٠/٠/٠ إلى مفاعلن //٠//٠، متجاوزًا السكون إلى حركة متوثبة مما يعني أن الحركة قد تفوقت على الثبات. وفي هذا الجانب إظهار لنفسية الشاعر التي تأبى القيد، وتسعى إلى الحركة في المكان، والحركة في الزمان، والحركة النفسية.

تميل القصيدة –إذن– إلى الحركة التي تظهر على مستوى الإيقاع الدرامي الذي يغلّب الحركة، وعلى مستوى الروي المكسور. فإيقاعه الموسيقي تشكيل موسيقي حيوي؛ لأن الحركة موجودة داخل قيد الإيقاع، تحرِّكه، وتوجِّه مساره.

وأخيرًا: تجلى الجانب الدرامي في هذه القصيدة على مستوى المضمون حين قدم الشاعر الصراع بأوجُهه المختلفة من صراع نفسي، إلى صراع مع الزمان، إلى صراع مع التحول في القيم التي تحكم المكان، إلى صراع مع المختلف سياسيا. وقد تجلت أهمية الموقف الدرامي في توجيه زاوية رؤية المبدع، ورؤيته؛ إذ تجلت رؤيتان مختلفتان: رؤية تتعلق بالدهماء والحنين إلى الماضي معها، ورؤية تتعلق بالمشكلات السياسية في عصره، وانخراطه إلى جانب أحد الفريقين المتنازعين.

لقد تمكن الشاعر من كسر حاجز الغنائية في قصيدته حين أضفى عليها أَوْجُهًا درامية تمثلت في الصراع، والذروة، والحل، وتقديم الشخصيات، والزمان، والمكان تقديمًا دراميًّا.

٧- خاتمـــة

تتسم القصيدة بتغلغل الجانب الدرامي المبثوث داخل الغنائية. وقد بدأ هذا الجانب بالوضوح من البيت الأول حين حاور الشاعر المكان الذي كان آهلًا،

فخرج من وحدة الذات إلى حوار الواقع. فالدرامية ارتقاء من الذاتية إلى التعبير الأعم. ويمكن أن نسجل جملة من النتائج التي خرج بها هذا البحث:

بدا الشاعر منفعلًا في بداية قصيدته، فاعلًا فيما بعد؛ لذا أخذت الرؤية في المشهد الأول طابعًا انكفائيًّا إلى الماضي، وطابعًا استشرافيًّا في المشهد الثاني.

تعاظمت ذات الشاعر في الحاضر في إطار علاقته بالنجاشي، وتصدعت في الماضي في إطار علاقته بالدهماء.

مر الشاعر بمراحل أربع من التوتر والصراع: مرحلة الأسى لفقدان الدهماء، ومرحلة الشعور بفداحة التقلب الزمني والتحول المكاني، ومرحلة السعي وراء الدهماء والفشل الذي مني به، ومرحلة العمل للخروج من الأزمة.

انتصر الشاعر لقبيلته، ولموقفه السياسي لكنه رأى أن الصراع السياسي أوسع، فقد انطلق من الصراع القبلي الضيق إلى الصراع السياسي الأوسع.

بدأ الفعل الدرامي بتحديد الزمان والمكان في البيت الأول. وقد دخل المكان الحاضر بزمانه في علاقة ضدية بالمكان الماضي بزمانه. أما رؤيته فقد دخلت في علاقة ضدية برؤيته. وهذا ما فجر الحدث الدرامي من بداية القصيدة.

تجسد الجانب الدرامي في ذروات بدأ الحدث بها، ثم انتقل إلى ذروة أخرى أعقبها لحظات تأمل؛ ذلك لأن ثمة صراعًا دراميًّا بين إرادتين كل منهما تحاول هزيمة الأخرى.

صورة الأنا تجلّ لصورة الآخر؛ إذ يسهم المتخيل في بناء صورة الآخر.

يَنِمُّ الخطاب الدرامي على قلق معرفي. وقد لجأ الشاعر إلى التخفي، ولعبة الضمائر، فأخفى الضمير وراءه ضميرًا آخر، وجعل الضمائر في اتصال دائم.

مصادر ومراجع البحث

– إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ط١ ، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

– البغدادي، عبد القادر بن عمر: ت: ١٠٩٣هـ: خزانة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، طبع بولاق، ١٢٩٩هـ.

– بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ط١، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،١٩٨٢، سلسلة زدني علمًا .

– الجمحي، أبو عبد الله، محمد بن سلاّم: ت:٢٣١هـ: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢.

– ابن حبيب، أبو جعفر، محمد: ت: ٢٤٥هـ: كنى الشعراء ومن غلبت كنيته على اسمه، المجموعة السادسة من نوادر المخطوطات، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة١٩٥٥.

– ابن حبيب، أبو جعفر محمد: المحبّر، تحقيق: إيلزة ليختن، طبع المكتب التجاري، بيروت،١٩٤٢م.

– حمادة، د. إبراهيم : د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

– حمدي، د. محمد إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٤م.

– حمودة، د. عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨.

– الخولي، محمد: الأصوات اللغوية، ط١، عمان، دار الفلاح،١٩٨٦.

– الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة: ت: ٢٧٦هـ: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٤ –١٩٥٠.

– عبد المطلب، د. محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

– العسقلاني، شهاب الدين أبو الفضل بن حجر: ت: ٨٥٢هـ: الإصابة في تمييز الصحابة، طبع القاهرة، ١٣٢٨هـ.

– كمال، بشر: علم اللغة العام والأصوات، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

– ابن مقبل، تميم بن أُبيّ: الديوان، تحقيق: د. عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٢م.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁