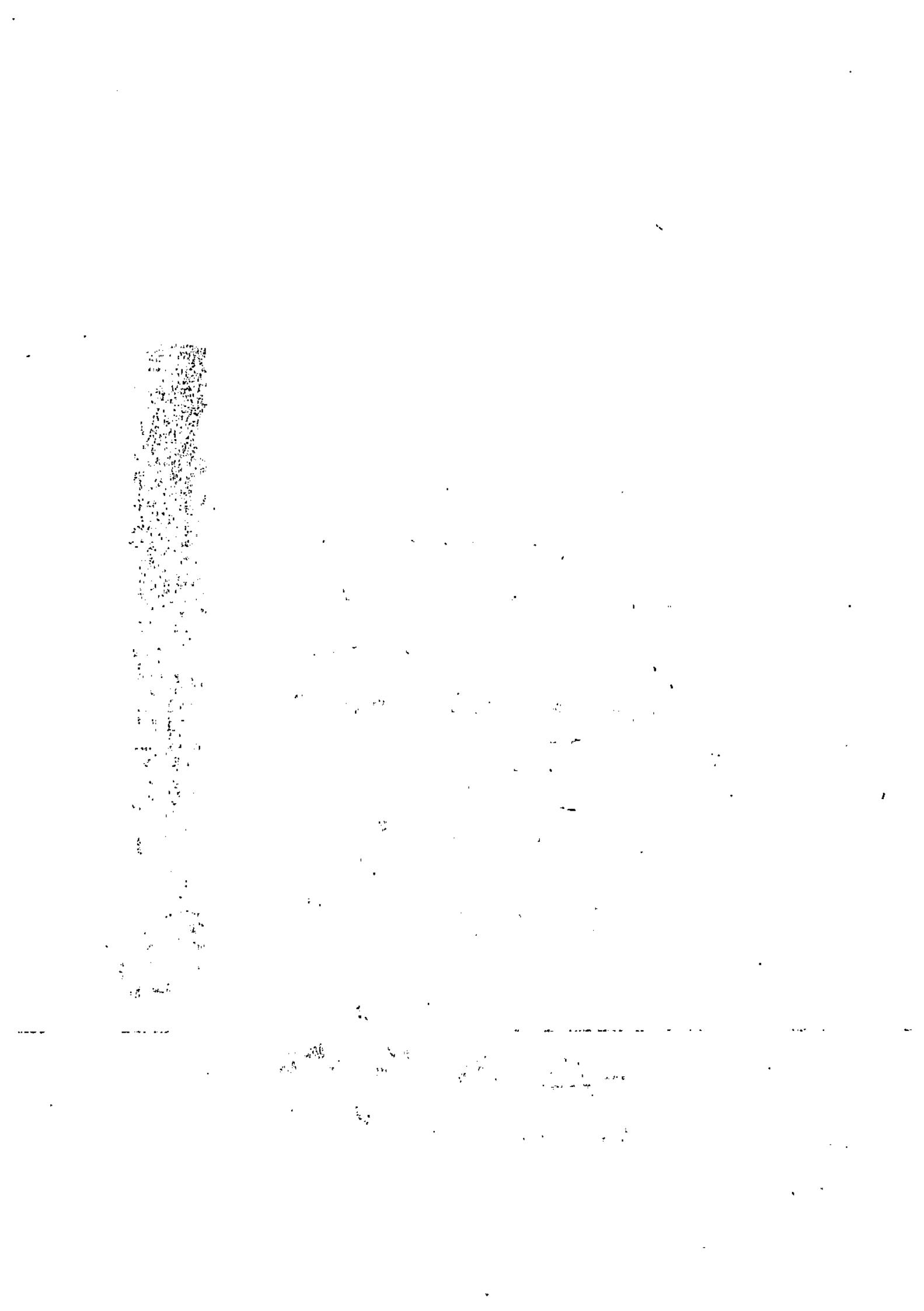


**النزعه الدراميه في شعر
القتال الكلابي
(دراسة بنويه)**

د . أحمد بن محمد بن إبراهيم البهبي
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية
كلية التربية بالدوادمي - جامعة شقراء
المملكة العربية السعودية



المقدمة

١- التعريف بالشاعر (١)

بِسْمِ اللَّهِ وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَى رَسُولِ اللَّهِ ، وَبَعْدَ :

فقد كانت قبائل كلاب تعيش قرب نجد، ورغم وجود ولاة من قبل والي المدينة على هذه القبائل وبطونها ، إلا أن القتال كان قائماً بينها على الماء والمراعي خصوصاً بين بني جعفر وبين أبي بكر ابني كلاب ، وقد نشب كثير من المعارك بينهما حتى أضحت أياماً لهم لا تنسى .

وكان كثيراً ما تتظلم هذه القبائل من المصدقةين (جامعي الصدقات والجبائيات) الذين يرسلهم الحكام إلى هذه الأماكن .

وكان شاعرنا القتال صورة متطورة لمقاومة كل ما سنته الدولة من تنظيمات ، وكان أيضاً نموذجاً خاصاً يمثل الثورة على الاستقرار.

ومثل القتال آخرون طردتهم الدولة ، فاتروا حياة الصعلكة والتفرد مدفوعين إلى ذلك بأسباب متفاوتة ، وكان لأغلبهم شعر جميل مليء بالأسى والقلق والضياع.

ومن هؤلاء : طهمان بن عمرو الكلبي ، وجدر بن معاوية ، ومعاوية الفزارى ؛ وقد جمعت أخبار هؤلاء في كتب عديدة منها : أخبار اللصوص لأبي سعيد السكري ، وفيه تحتل أشعار القتال زاوية هامة .
أماماً شاعرنا ...

فهو (عبد الله أو عبيد الله أو عباد أو عبادة أو عباد) بن (مجيب أو محب) وكنيته أبو المسيب ، وجده هو المضرحي ، وجدته من بني عجلان ، وكان الشاعر

(١) راجع مقدمة ديوان القتال الكلبي ، ت: إحسان عباس ، دار الثقافة - بيروت ، سنة ١٩٨٩م ، ص: ٢٧ ، وقد استعان المحقق فيها بالأغاني ، ط: السياسي جـ ٥ ، جـ ٢٠ ، الحيوان ٧-١ ت: عبد السلام هارون سنة ١٣٦٦هـ ، خزانة الأدب ، طبولاق ١٢٩٩هـ ، سلط اللآللي للبكري ، ت: الميموني ، لجنة التأليف سنة ١٩٣٦م ، حماسة البختري ، نشر شيخو ، بيروت سنة ١٩١٠م.

مـتعصـبـاً لـهـم عـلـى غـيرـهـم.

أـمـا أـمـ الشـاعـر فـكـانـتـ كـلاـبـيـةـ اـسـمـهـاـ عـمـزـةـ .

ولـقـبـ (القـتـالـ) غـلـبـ عـلـيـهـ لـتـمـرـدـهـ وـفـتـكـهـ ، كـمـاـ أـطـلـقـ عـلـىـ كـثـيـرـيـنـ غـيرـهـ .

ويـرىـ الـبعـضـ أـنـهـ شـاعـرـ مـخـضـرـمـ ، وـكـانـ حـتـىـ زـمـنـ مـرـوـانـ بـنـ الـحـكـمـ فـيـ عـهـدـ إـمـرـتـهـ عـلـىـ الـمـدـيـنـةـ سـنـةـ (٤٣ : ٥٥٥ـ هـ) أـوـ فـيـ خـلـافـتـهـ (٦٤ـ هـ) ، وـرـبـماـ اـمـتـدـ بـهـ الـعـمـرـ سـنـوـاتـ فـيـ عـهـدـ عـبـدـ الـمـلـكـ بـنـ مـرـوـانـ .

بـيـنـماـ يـمـيلـ مـحـقـقـ الـدـيـوـانـ إـلـىـ كـوـنـهـ إـسـلـامـيـاـ كـانـ فـيـ الـذـوـلـةـ الـمـرـوـانـيـةـ .

وـمـصـادـرـ أـخـبـارـ الـقـتـالـ تـنـوـزـعـ بـيـنـ الـكـتـبـ الـتـيـ خـطـهـاـ مـؤـلـفـهـاـ مـنـ بـعـضـ الـسـرـواـةـ الـذـيـنـ يـتـصـلـ رـوـاـيـاتـهـ بـالـقـتـالـ أـوـ بـأـبـنـائـهـ وـبـيـنـ الـمـورـوـثـ الـشـعـبـيـ الـذـيـ ظـلـ مـتـقـلـاـ فـيـ هـذـهـ الـقـبـائـلـ لـمـدـةـ طـوـيـلـةـ ، وـإـنـ كـانـ فـيـ الـكـثـيـرـ مـنـ تـزـيدـ الـخـيـالـ .

٢- مـفـهـومـ النـزعـةـ الدـرـامـيـةـ :

يـقـولـ صـاحـبـ الـقـامـوسـ الـمـحيـطـ : « نـزـعـةـ مـنـ مـكـانـهـ يـنـزـعـهـ : قـلـعـهـ، كـانـتـنـعـةـ، .. وـإـلـىـ أـهـلـهـ نـزـاعـةـ وـنـزـاعـاـ بـالـكـسـنـ، وـنـزـوـعـاـ بـالـضـمـ : أـشـتـاقـ، وـنـاقـةـ نـازـعـ : حـنـتـ إـلـىـ أـوـطـانـهـاـ وـمـرـعـاهـاـ، وـ« عـادـ السـهـمـ إـلـىـ النـزـعـةـ » : رـجـعـ الـحـقـ إـلـىـ أـهـلـهـ » (١) .

فـالـمعـنـيـ الـلـغـوـيـ لـهـذـهـ الـمـادـةـ يـدـورـ حـولـ الـاشـتـاقـ أوـ الرـجـوعـ إـلـىـ الـأـصـلـ أوـ الـاتـصالـ ، وـلـمـ يـذـكـرـ صـاحـبـ الـقـامـوسـ مـفـرـدـةـ « نـزـعـةـ » إـلـاـ فـيـ قـوـلـهـ : « وـالـنـزعـةـ : ثـبـتـ وـتـسـكـنـ » كـمـاـ لـوـ أـنـ الـأـصـلـ فـيـ الـكـلـمـةـ هـوـ التـحـرـيـكـ .

وـيـذـكـرـ صـاحـبـ الـلـسانـ الـلـفـظـةـ بـالـتـسـكـينـ فـيـ قـوـلـهـ : « وـالـنـزعـ : اـنـجـسـارـ مـقـدـمـ شـعـرـ الرـأـسـ عـنـ جـانـبـيـ الـجـبـهـ ، وـمـوـضـيـعـهـ النـزعـةـ » (٢) .

وـيـمـكـنـنـاـ أـنـ نـخـتـارـ مـنـ بـيـنـ كـلـ الـمـعـانـيـ الـمـذـكـورـةـ لـهـذـهـ الـلـفـظـةـ فـيـ كـتـبـ الـمـعـاجـمـ

(١) رـاجـعـ الـفـيـروـزـآـبـادـيـ (مـجـدـ الـدـيـنـ مـحـمـدـ بـنـ يـعقوـبـ) : الـقـامـوسـ الـمـحيـطـ ، تـ: عـبـدـ الـخـالـقـ السـيـدـ عـبـدـ الـخـالـقـ ، مـكـتبـةـ الـإـيمـانـ - الـمـنـصـورـةـ - مـصـرـ ، طـ١ـ ، سـنـةـ ٢٠٠٩ـ ، صـ ٦٥٤ـ ، مـادـةـ (نـزعـ) .

(٢) رـاجـعـ اـبـنـ مـنـظـورـ (جـمـالـ الـدـيـنـ مـحـمـدـ بـنـ مـكـرمـ بـنـ عـلـيـ اـبـنـ مـنـظـورـ الـأـنصـارـيـ) : لـسانـ الـعـربـ ، تـ: يـاسـرـ سـلـيـمانـ أـبـوـ شـادـيـ بـالـاشـتـراكـ ، الـمـكـتبـةـ التـوـفـيقـيـةـ - الـقـاهـرـةـ ، جـ ١٤ـ / ١١٧ـ ، مـادـةـ (نـزعـ)

المعاني الثلاثة السابقة؛ فهي الغالبة في استخدام المفردة ، وهي : [الاشتياق ، الرجوع إلى الأصل - الاتصال].

فالنزعـة الدرامية إذن عند شاعر تعني ببساطة :

ميل هذا الشاعر في قصائده إلى استخدام تقنية (الدراما) ؛ لأن الميل في إحدى معانيه : القصد «يقول صاحب القاموس : « مَلَ إِلَيْهِ مَيْلًا وَمَمَالًا وَمُمْسِلًا وَمُمْتَسِلًا وَمَيْلَانًا وَمَيْوَلَةً عَدَلَ، فَهُوَ مَايِّلٌ ، وَمَالَتِ الشَّمْسُ مَيْوَلًا : ضَيَّقَتْ لِلْغَرْوُبِ، أَوْ زَالَتْ عَنْ كَبِيدِ السَّمَاءِ، وَمَالَ بَنَا الطَّرِيقُ : قَصَّدَ» (١).

فالميل إذن انحراف وقد «انحراف عن وجهة ما وقد ووجهة أخرى ، وبالتالي فيكون تفسير هذا المصطلح (النزعـة الدرامية) : أن الشاعر في قصائده الغنائية يحن ويشتاق إلى استخدام تقنية «الدراما» فينحرف عن وجهته ، ويقصد وجهة أخرى يتصل بها لميله إليها .

ومن الممكن أن يأتي هذا «الميل» إلى الدراما بعد قطع شوط طويـل في القصيدة الغنائية ؛ لخاتـم القصيدة به ، وقد يأتي بعد قطع شوط قصير منها ، أو يأتي في منتصفها .

وقد يأتي هذا الميل في بعض أبيات من القصيدة ، ثم يرجع الشاعر إلى غنائـته ، ثم يعود إلى هذا الميل مرة أخرى ، وهكذا .

وتعدـ القصيدة في كل هذه الحالـات عملاً شعرياً (ـغنـا دراماـ) إن جاز التعبير ، أي: قصيدة غنائية تتسم بالدرامية .

وبالتالي يمكننا أن نحوال مصطلح (النزعـة) إلى (التنازع) ؛ لأن النزعـة وهي الميل إلى التقنية الدرامية تخلق في الوقت نفسه تنازعـاً بين الدرامية والغنائية : ويبقـى أن نشير - في هذا السياق - إلى أن معظم النقاد الذين كتبوا عن الشعر الدرامي ، وحاولوا إثبات وجودـه في تراثـنا العربي من خلال طلائعـه في العصرـ الجاهلي عندـ امرئـ القيس ، أو في العـصرـ الأمويـ علىـ يدـ ابنـ أبيـ ربيـعة ،

(١) راجـعـ التـيـرـوـزـ آـبـادـيـ : القـامـوسـ الـمـحيـطـ ، صـ ٤٩٠.

وحتى بعد ذلك - إنما كانوا يعنون الشعر القصصي أو (الحواري) إن صح التعبير ، دون النظر إلى الطبيعة الدرامية لهذا الشعر .

أما المعيار الذي ينطلق منه هذا البحث في إثبات هذه النزعـة الدراماـية هو ما سيأتي مفصلاً في المحور الأول الذي خصص لمستويات الحـدـث المـسـرـوـد ، حيث يظل عنـصـر (الصراع) هو المـفـهـود الأول للدراما .

٣- خطـة الـبـحـث وـالـمـنهـج :

في هذا المـبـحـث سـوف نـسـلـط الضـوء عـلـى هـذـة الـظـاهـرـة الـتـي لم تـلـق حـظـاً وافـراـ من العـنـادـيـة في غالـيـة الـدـرـاسـات الـتـي تـعـنـى بـتـداـخـلـ الـأـنوـاعـ الـأـدـبـيـةـ بـيـنـ الـغـنـائـيـ وـالـدـرـامـيـ .

وقد جاءـتـ خـطـة الـبـحـثـ فـي هـذـهـ المـقـدـمةـ وـخـمـسـةـ مـحاـفـزـ هـيـ :

- مـسـتـوـيـاتـ الـحـدـثـ المـسـرـوـدـ .

- رـسـمـ الشـخـصـيـاتـ .

- تـشـكـيلـ الـصـرـاعـ .

- الـحـوارـ .

- تقـنيـاتـ الفـضـاءـ الدـرـاميـ .

ورـاعـيـتـ فـيـ الـمـجـوـرـ الـأـولـ وـالـذـي يـعـدـ الـمـحـوـرـ الـأـسـاسـيـ لـلـدـرـاسـةـ حـصـرـ جـمـيعـ الـأـحـدـاثـ الـدـرـامـيـةـ فـيـ شـعـرـ القـتـالـ ،ـ الـتـيـ سـتـقـصـلـهاـ مـحـاـوـرـ الـبـحـثـ بـعـدـ هـذـاـ بـالـتـمـثـيلـ وـالـتـحـلـيلـ .

كـماـ رـاعـيـتـ أـنـ أـوزـعـ النـمـاذـجـ الـمـعـنـيـةـ بـالـدـرـاسـةـ عـلـىـ كـافـةـ الـمـحـاـوـرـ مـسـلـطاـ الضـوءـ عـلـىـ مـاـ يـخـضـ كـلـ مـحـوـرـ مـنـ إـجـرـاءـاتـ .

عـلـىـ أـنـيـ تـعـمـدـتـ أـنـ أـفـصـلـ الـقـوـلـ فـيـ التـحـلـيلـ الـبـنـيـوـيـ لـلـنـمـوذـجـ الـشـعـريـ الـأـولـ (١)ـ ،ـ حـتـىـ يـكـونـ وـاضـحـاـ بـعـدـ ذـلـكـ التـحـلـيلـ الـخـاصـ لـبـاقـيـ النـمـاذـجـ حـسـبـ الـمـحـوـرـ الـمـخـصـصـ تـنـاـوـلـهـ فـقـطـ ،ـ وـأـنـ الـاقـتـصـارـ فـيـ التـحـلـيلـ عـلـىـ مـلـامـحـ مـحـوـرـ وـاحـدـ/ـعـنـصرـ

(١) رـاجـعـ انـظـرـ أـولـ نـمـوذـجـ شـعـريـ مـتـلـناـ بـهـ فـيـ هـذـاـ الـبـحـثـ فـيـ الـمـحـوـرـ الـأـولـ .

بنائي واحد إنما هو فصل وهمي تتطلبه إجراءات البنوية في الدراسة . وأما عن المنهج المتبعة في الدراسة فهو المنهج البنوي ، الذي يعني بكشف

التعالقات والتناظرات بين الكلمات والمشاهد^(١) .

وانطلاقاً من هذا المفهوم « غدت البنوية مقاربة تحليلية تعنى بالكيفية التي تنظم فيما بينها ، وتتوقف قيمة كل عنصر من خلال علاقته ببذلك العناصر الأخرى^(٢) .

وهذا ما يسعى إليه البحث من خلال ربط العناصر الدرامية السابقة الذكر في المحاور - ببعضها ، ومدى تحقق كل عنصر منها في النموذج الشعري الدرامي ، ثم علاقة هذا العنصر ببقية العناصر .

« فالتحليل السردي البنوي له طبيعة علمية تتيح له صنع تصنيفات بنائية شاملة موضوعية تكفي لتحليل كل السرود»^(٣) .

(١) راجع آن موريل : النقد الأدبي المعاصر ، ترجمة إبراهيم أولحيان بالاشتراك ، المركز القومي للترجمة ، ط١ ، سنة ٢٠٠٨ ، ص ٧٦ .

(٢) بشير تاويت : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ٢٠٠٨ ، ص ١٦ .

(٣) ليمن بكر : السرد المكتنز ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتاب تثقيف) ، القاهرة ، أغسطس ٢٠٠٢ ، ص ٧ .

المحور الأول

مستويات الحدث المسرود

بداية لابد أن نفرق بين الأفعال في صورتها النحوية والأفعال في صورتها الدرامية ، ولعل ما أشار إليه البنويون في تقسيمهم للقصة خير توضيح لنا في هذا السياق ، « فالقصة حسب منظورهم تنقسم إلى قسمين رئيسين هما : الخبر Fable والبناء Structure ، والخبر هو الأحداث قبل أن ينظمها الرواية في بناء ويصوغه في شكل ، والبناء هو التصرف الذي يدخله الرواية على نظام الأحداث عندتناوله إياها بالسرد»^(١) .

ومن هنا فإن الأفعال (بصورتها النحوية) هي المتن الأساسي لصناعة القصة ، أما سوقها بتقنيات فنية اعتماداً على التقديم والتأخير أو الخفاء والتجلّي وما يصاحب ذلك من حبات تجلّي الصراع ، فهذا هو البناء الذي يصلح أن نطلق عليه قصة فنية أو حدثاً درامياً .

ولكن ما هي الاستراتطات التي يجب توافرها في الحدث الدرامي؟

بمعنى آخر : ما المقصود بدرامية الحدث ؟

وهل يشترط لهذه الدرامية قالب قصصي أم لا ؟

وللإجابة على هذا التساؤل أرى أن يقسم الحدث إلى قسمين : الحدث الساكن (أو المحايد) ، والحدث الدرامي (أو المتوتر) .

فالحدث الساكن هو الذي يظل ثابتاً في درجة الصفر لخلوه من الصراع ، وبالتالي فهو يخلو من الدرامية ، ويعتبر مجرد سرد إخباري – إن جاز التعبير . أما الحدث الدرامي ، فهذا النوع هو الذي تولى الدراسة وجهها نحوه في الأساس ؛ وهو المؤشر الأول للنزعـة الدراماـية التي يميل إليها الشاعـر في أشعارـه ، ويعتمـد هذا الحدث في تشكيلـه على عـنصر (الصراع) .

(١) عمـاد حـمـدي : مـصارـع العـشـاق - مـستـويـات العـشـق وأـلـيـات السـرـد ، الـهـيـئة لـعـامـة لـقصـور الثقـافة (ضمن سلسلـة كـتابـات نقـدية) - القـاهـرة ، طـ١ ، سـنة ٢٠٠٦ ، صـ ٢٢٥ .

ويتشكل الحدث الدرامي في شعر القتال بثلاثة طرق وفقاً لمبدأ الصراع؛ فقد يكون :

أ- حدثاً متدرجاً : إذا بُني من أجزاء متتالية بدءاً من المقدمة وهي العرض التمهيدي للحدث وبداية الانطلاق، مروراً بالوسط حيث التعقيد والذروة ثم الخاتمة.

ب- وقد يكون حدثاً واثباً : إذا جاءت بداية الأحداث تتلوها الخاتمة مباشرة. ت- وقد يكون حدثاً مختزلاً : إذا جاء الصراع مباشرة دون مقدمات ، وينتهي هذا النوع عند نقطة البدء إلا أنه يُنْهَى عن موافق قصصية درامية نستشفها من بين السطور ، ولذلك سميتها بالمخترل ، ويصعب في هذا النوع تحديد خطواته الدرامية .

وأما عن القالب القصصي في الحدث الدرامي ، فهو من سمات الشكل الأول والثاني (المدرج والواشب) لاحتوانهما على مشاهد متتابعة تشكل في النهاية قصة ، وليس ذلك شرطاً في الشكل الثالث (المختزل) ؛ لأنّه مجرد عدة من التأزم ، ويستدل عليها بقرينة من قرائن الصراع ، فالشاعر في هذا الشكل يعمد إلى ذروة الصراع مباشرة ، فيجليها في تعبيرات موجزة دون الخوض في تفاصيل قصصية. وفيما يلي سوف نُذَلِّل على هذه الأشكال جميعاً من شعر القتال:

١- الحدث الساكن:

وهو الأفعال التي تعطينا معلومات متفرقة ، ويسجلها الشاعر عن أكثر من فكرة بدون درامية أو صراع ، لكن هذه المعلومات ليست في حد ذاتها - بالطبع - الغرض من التجربة الشعرية ، ولكن الغرض هو الإيحاءات التي تترجم عنها وتُدلِّل على ما تأثر به الشاعر إزاء هذه التجربة .

نحو قوله يصف مقتل الأسد (١):

(١) القتال الكلبي : ديوانه ، ت: إحسان عباس ، دار الثقافة - بيروت، سنة ١٩٨٩م ، ص ٣٨.

أتك المنايا من بلاد بعيدة
بمتفرق السربال عن المناكب
 أخي الغرف والإكار يطوك وقعة
 بأبيض سفاط وراء الضوابط
 فالشاعر هنا يوجه خطابه للأسد قائلًا له: أتك الموت من حيث لم تكن تدرى،
 على يد شجاه ممزق الثياب (يعني نفسه) صاحب معروف للأصدقاء، وصاحب
 منكر للأعداء، يضرب بالسيف ضربات قاتلة.

والحدث رغم أنه ذموي إلا أنه ليس دراميًّا، فالDRAMATIC لا تعنى القتل أو
 الضرب، وإنما تعنى الصراع المتشكل من خلال سرد الأحداث.

والشاعر هنا لم يبين مثلاً مشاهد الهجوم، أو تخوفه إزاء هذا الهجوم، ولم
 يبين أحاسيسه الفلقية جراء توقعه للهزيمة أو النصر؟ وبالتالي فإن الحدث لا يتعدي
 كونه خبراً - إن جاز التعبير - وكل ما يريد الشاعر توصيله للمتلقى أنه شجاع
 ، وأنه قتل هذا الأسد فقط .

ومن أمثلة الحدث الساكن أيضًا قوله^(١) يدعوه لهضبات جبل عيمية التي آوتته
 مرأة أثناء هروبه :

جزى الله عننا والجزاء بكفنه عيمية خيراً أم كل طريد
 فلا يزدهيها القوم إن نزلوا بها وإن أرسل السلطان كل بريد
 حتى منها كل عنقاء عittel وكل صفا جم القلات كؤود

فالشاعر يعلل دعاءه لهذه الهضبات بأنها حمته بفترات جليلة ملساء ، لا
 يستطيع أحد أن يصل إليه حتى رسول السلطان نفسه .

وبالتالي فإن الحدث هنا أيضًا ساكن ، ولو أن الشاعر فصَّل بعض الشيء في
 وصف هروبه ، وأنه جرى بينه وبين رسول السلطان مناورةً ما ، وكادوا أن يمسكوا
 به مثلاً- إلا أنه استطاع في النهاية أن يهرب منهم ، لو قال هذا لكان الحدث
 دراميًّا.

(١) المصدر السابق : ص ٤٥

ومن قبيل الحديث الساكن أيضاً ما نقله^(١) من محاورة جرت بينه وبين امرأة بقال لها (جون) ، يسألها عن بنت المحقق التي أراد أن يتزوجها ؛ إلا أنها تزوجت من عبد الرحمن البكائي الذي يقال له (ابن فارس عراد) :

يَا بَنْتَ جُونِ أَبْنَتْ بَنْتَ شَدَادٍ نَعَمْ لِغَمْرِي لِفَوْزِي بَعْدَ إِنْجَادِ

أى أن ابتعد فتاته عنه؛ إنما هو سقوط وخسارة لها، بعد أن كانت في منزلة عالية بقربها من الشاعر

قَالَتْ فَوَارِسْ عَرَادْ فَقَلَّتْ لَهَا وَفِيمْ أَمْسِيَّ مِنْ فُرسَانْ عَرَادِ
فُرسَانْ ذِي الرَّحْلِ وَالْعَرْجَاءِ وَابْنَتَهَا فِذَى لَهُمْ رَهْطَرَدَادِ وَشَدَادِ

ومنه أيضاً وصفه لمشاهد ديار تغلب عند هطول المطر^(٢):

سَرِي بِدِيَارِ تَغْلِبِ بَيْنَ حَوْضِي وَبَيْنَ أَبْارِقِ الثَّمَدَيْنِ سَارِي
سَمَاكِيٌّ تَلَالَأُ فِي ذَرَاهِ هَرِيزِ الرَّعْدِ رِيزَانِ الْقَرَارِ

فهذا الحديث ما هو إلا مجرد صورة فنية ، التقطها الشاعر لحظة سقوط الثمدين (وهما موضعان) ، والمتسبب في هذا المطر الذي أعجب به الشاعر هو

كوكب الأنواء ، الذي يُعَدُ ظهوره المتلألئ إذاناً بحدوث الرعد وسقوط المطر .

ومن أمثلة الأحداث الساكنة التي سردها الشاعر في شعره أيضاً المقدمات الطالية لقصائده، حيث يطنب الشاعر في وصف مظاهر العفاء والخواء دون نصيحة درامي للمشاهد .

نحو قوله^(٣) :

عَنَّا بَطَنْ سَهِيٍّ مِنْ سَلَيْمِي وَصَمْغَرْ خَلَاءُ فَوَصَلُ الْحَارِثِيَّةِ أَعْزَزْ

(١) المصدر السابق : ص ٤٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٣) المصدر السابق : ص ٥٠ .

وَأَفَرَّ مِنْهَا حُرَيَّاتٍ فَمَا يُرَى بِهَا سَاكِنٌ نَّبِحُ وَلَا مَتَّوَرٌ
فَكُلُّ مَا يُوحِي بِهِ الْحَدِيثُ هُنَّا أَنَّ هَذِهِ الْأَمَانَاتِ قَدْ أَفَرَّتْ ، وَلَمْ يَعْدُ فِيهَا مَصْدِرُ
لِلْحَيَاةِ مِنْ حَيْوانٍ أَوْ نَبَاتٍ .

وَمَا يُسْبِقُ يُمْكِنُنَا أَنْ نَسْتَنْجِ سَعَادَاتِ الْحَدِيثِ السَاكِنِ فِي شِعْرِ الْقَتَالِ عَلَى النَّحْوِ
الْآتَى :

- ١- يَشْكُلُ هَذَا الْحَدِيثُ بِمَجْمُوعَةِ أَفْعَالٍ (نَحْوِيَّة) لِكُلِّهَا لَا تَشَابَكُ مَعَ أَفْعَالٍ
أُخْرَى لِتَصْبِينِ تَأْزِمَّاً وَتَعْقِيْداً .
 - ٢- وَبِالْتَّالِيٍّ ؛ فَإِنَّ هَذَا الْحَدِيثَ يَخْلُو مِنْ عَنْصُرِ الْصَّرَاعِ الَّذِي هُوَ جُوْهُرُ
الْدِرَاماً .
 - ٣- تَكْثُرُ فِي هَذَا النَّوْعِ مِنَ الْأَحَدَاثِ تَعْبِيرَاتُ الْوَصْفِ الَّتِي تُبَطِّئُ مِنْ حَرْكَةِ
الْإِيقَاعِ السَّرْدِيِّ ، بِمَا اسْتَلَحَ عَلَيْهِ حَدِيثًا بِنَقْيَةٍ (الْوَقْفَةُ) (١).
 - ٤- وَأَخْيَرًا ، فَإِنَّ الْأَحَدَاثَ السَاكِنَةَ أَكْثَرُ مِنْ أَنْ تُحَصَّرَ عَنْ الْقَتَالِ ، وَهِيَ أَهْمَّ
سَمَةٍ لِلشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ فِي كُلِّهِ أَغْرَاضِهِ ؛ لَأَنَّ مَا تَحْمِلُهُ مِنْ تَعْبِيرَاتِ الْوَصْفِ
تَتَلَاءَمُ مَعَ الطَّبَيْعَةِ الْغَنَائِيَّةِ لِهَذَا الشِّعْرِ .
- عَلَى أَنَّ هَذَا لَا يُمْنِعَ وُجُودَ أَحَدَاثٍ دِرَامِيَّةٍ ، مُلْتَحِمَةٍ مَعَ هَذِهِ ، بَلْ تَأْتِيُ عَلَى
صُورَةٍ مَقَاطِعَ مَضْمَنَةٍ دَاخِلَ الْغَنَائِيَّةِ ، وَهَذَا مَا سَنُبَيِّنُهُ فِيمَا يَلِي :
- ٢- الْحَدِيثُ الدِّرَامِيُّ :

هَذَا الْحَدِيثُ فِي النِّصِّ الشِّعْرِيِّ هُوَ صَلْبُ النَّزْعَةِ الدِّرَامِيَّةِ الَّتِي نَعْنِيُهَا ، فَمِنْ
خَلْلِهِ يَتَضَعَّ الصَّرَاعُ وَتَجَسِّدُ الدِّرَاماً .

وَنَعْنِيُ بِهِ : الْأَفْعَالُ الَّتِي تَتَوَالَى فِي النِّصِّ لِتَخْلُقَ تَأْزِمَّاً (صَرَاعَةً) ، «فَكُلُّ
جَمْلَةٍ تَدْفَعُ الْحَدِيثَ خَطْوَةً إِلَى الْأَمَامِ تَسْمَى حَرْكَةً ، وَكُلُّ سَكْنَةٍ وَكُلُّ إِشَارَةٍ وَكُلُّ شَيْءٍ
يُؤْذِي إِلَى هَذِهِ النَّتْيُوجَةِ يُسَمَّى حَرْكَةً ، وَمَا لَا يُؤْذِي إِلَى هَذِهِ النَّتْيُوجَةِ لَا يُسَمَّى حَرْكَةً ،

(١) راجع سهام أبو العمران : الخطاب الروانى النسوى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (ضمن سلسلة
كتابات نقدية) - القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠١١ ، ص ١٦٥ .

وإن كان مليئاً بالجري والقفز «(١)».
والحدث الدرامي في شعر القتال له ثلاثة أشكال ؛ وفقاً لمبدأ الصراع :
أ- الحدث الدرامي المتدرج :

ونعني به الحدث الذي يتشكل على هيئة خطوات / حركات متتابعة ليصل إلى
الذرة ، ثم ينحدر شيئاً فشيئاً نحو النهاية / الحل .

على أن هناك نقطة في غاية الأهمية متعلقة بطريقة سوق هذا الحدث ، فلو
رمزنا - مثلاً - للخطوات التي يتشكل منها الحدث بالنقط [أ، ب ، ج، د ، ه].
فإنه يمر بها جميعاً ، ولكن بأكثر من طريقة .

فمن الممكن أن يسلك الطريقة الطبيعية - المعهودة في بناء المسرحيات - فيبدأ
بالنقطة (أ) ويمر بـ (ب) ثم (ج) و (د) وينتهي عند (ه) وهي نهاية الحدث
أو الحل .

ومن الممكن أن يبدأ بالنهاية [النقطة ه] ، ثم يسترجع عن طريق الحكي
(فلاش باك) النقاط [أ، ب ، ج، د] .

ومن الممكن أن يبدأ بالأزمة [ب ، ج] مثلاً ، ويعود إلى بداية الحدث [أ] ثم
ينتهي عند [د] و [ه].

والحدث في كل هذه الطرق حدث متدرج ، بغض النظر عن طريقة تشكله ،
وإن كان الكثير من كتاب المسرح يفضلون الطريقة التقليدية ؛ حيث يبدأون بالأزمة
«فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر ؛
لأن الدراما توجد حيث موقف متأزم ، أي في قمة الموقف» (٢) .

فالعبرة إذن في وصفنا له بالمتدرج هي وحدة الحدث ، واحتواه على هذه

(١) علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر - القاهرة ، د.ت ،
ص ٧٨.

(٢) رشاد رشدي : فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ١٩٩٨ م ،
ص ٤٣.

الخطوات جميعاً ؛ لأننا إذا بدأنا بهذه النقطة أو بذلك ، فإنه في النهاية سوف يستقر هذا الحدث الدرامي في الذهن بخطوطاته المنطقية (الترتيب الرأسى) لا بخطوطاته المكتوبة (الترتيب الأفقي).

ويُبنى الحدث المتدرج في القصة والمسرحية عادة من الخطوات الآتية(1) :

- نقطة الانطلاق - الحدث الصاعد - الاكتشافات - التنبؤ - التلميح - التعقيد - التشويق - الأزمة - الذروة - الحدث الهابط - الحل .

لكن الأمر يختلف قليلاً في الشعر ، الذي يختلف عن القصة والمسرحية في طريقة بنائه ؛ حيث نجد الشاعر محكمًا بوزنه وفافية وطول معين للقصيدة ، وأفكار محددة لتجربته ، الأمر الذي يجعله يميل عادة في القص إلى التكثيف والتركيز ، وبالتالي فإننا من الممكن أن نختزل الخطوات العشر السابقة إلى خمس خطوات فقط هي :

- نقطة الانطلاق - الاكتشافات - التعقيد - الذروة - الحل
- نقطة الانطلاق: هي اللحظة التي تبدأ الأحداث فيها بالتصادم.
- والاكتشافات: هي معلومات جديدة تساعد في تطوير الحدث ورسم الشخصيات.
- أما التعقيد : فهو اصطدام البطل أو أحد الشخصيات بما يعرقل السير الطبيعي للحدث .
- والذروة هي النقطة السابقة على لحظة التسوير ، وهي آخر خطوات الصراع.
- والحل : هو نهاية هبوط الفعل ، بعد وصوله ذروة التأزم ، ويبدأ بلحظة التسوير ، وينتهي بنتيجة طبيعية تتماشى مع ما سبق من خطوات وإجراءات.
- والخطوات الخمس السابقة ، قد تسبق بخطوة أخرى هي (العرض التمهيدي)

(1) راجع : أبو الحسن سلام : الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة العنفران ، دار الوفاء - الإسكندرية ، ط١ ، ص٤٢٠٠ ، ص١٧٨ : ١٨٠ بتصرف.

الذي يهيء المتنقي لاستقبال الحدث ، وفيه يرسم الإطار العام للحدث، كالزمان والمكان.

(فضاء الحدث الدرامي) ووصف المنظورات ، أو وصف الشخصيات وعرض ملامحها.

وقد تأتي النهاية في الحل مغفلة ، وقد تكون مفتوحة ؛ حيث يشرك الشاعر القارئ معه في ايجاد توقع مناسب لما آلت إليه الخطوات النهائية للحدث .

ومن أمثلة الحدث الدرامي المتدرج في شعر القتال؛ ما ذكره (١) الشاعر عندما طلق امرأته لخيانتها له :

بِهِمْ جَنَفَ إِلَى الْجَارَاتِ بَادِ
وَكَمَا أَنَّ رَأَيْتُ بَنِي حُصَيْنَ
كَمَا خَلَعَ العِذَارُ مِنَ الْجَوَادِ
خَلَعَتْ عِذَارَهَا وَلَهِيَتْ عَنْهَا
فَمَا بَيْنِي وَبَيْنِكِ مِنْ عَوَادِ
وَقَلَّتْ لَهَا عَلَيْكِ بَنِي حُصَيْنَ
فَضَى فِيهِ امْرُؤٌ وَطَرَّ الْفَوَادِ
أَنْدِيَهَا وَمَا يَوْمٌ كَيْوَمٍ
وَعَزَّتْ جَارَةُ ابْنِ ابْنِي قُرَادِ
فَرَحُتْ كَلَّانِي سَبِيفَ صَقِيلَ

التحليل البنوي للمقطوعة :

يسرد الشاعر هذا الحدث الدرامي بطريقة تصاعدية مبتداً من نقطة الانطلاق المتمثلة في البيت الأول، وهي اكتشاف الشاعر أن بني حسين [الخائن] لديهم ميل إلى زوجات الآخرين، وفي هذا تعيير واضح ظاهر لزوجته وغريمه.

ثم تأتي باقي الاكتشافات كخلوه في هذا الحدث المتدرج في البيت الثاني والثالث؛ وهي تطليقه لزوجته، والحرار المكثف معها بأن لا عودة بينها وبينه.

ثم يأتي التعقيد والذروة في البيت الرابع الذي يمثل الصراع الذي يعانيه الشاعر؛ حيث ظل بعدها مبلل الفكر ، حيران ، يقارن بين حاله بعد فراقها وحاله وهي في صحبته ، ويقول شتان ما بين اليومين ، ونتيجة لهذا يأتي الحل في نهاية

(١) الديوان : ص ٤٧ .

المقطوعة الذي أراح الشاعر بعض الشيء وشفى غليله ، وهو انتقامه من الخائن وقتلته له :

فَرُحْتُ كَائِنِي سَيفُ صَقِيلٍ وَعَزَّتْ جَارَةُ ابْنِ أَبِي قَرَادٍ

وقد سلك الشاعر في سرده الدرامي هنا الطريقة التقليدية في ترتيب المشاهد (بداية - وسط - نهاية) وهي الطريقة المتبعة في معظم بناء المسرحيات الدرامية أما من حيث العناصر البنائية الأخرى المكملة لعنصر الصراع؛ فالشخصيات : رسمها الشاعر بأبعادها النفسية ، وهي : الخائن منبني حسين ، والزوجة ؛ فالأول به (جف) إلى الجازات باد ، والثانية (عز) جارة ابن أبي قراد ، ولم يستطرد الشاعر في تحديد ملامح الأبعاد الشكلية أو الاجتماعية ؛ لأن بعد النفسي وحده هو الم Howell عليه في الدراما ، وهو سبب الصراع ؛ من خلال ما تمليه الطبائع والأمزجة النفسية للشخصيات ، فتنتج عن هذه الطبائع خطوط درامية تلتقي وتفرق ، إما لمنع تحقيق علاقتي الرغبة والتواصل ، أو لتحقيقهما .

فالبعد النفسي « هو ما ينبع عن البعدين الشكلي والاجتماعي من الآثار العميقة الثابتة ، التي تبلورت على مر الأيام ، فحددت طباعه ، وميوله ومزاجه ، ومميزاته النفسية والخلقية » (1).

وأما الحوار ، فهو وإن لم يكن شرطاً أساسياً للدراما ، إلا أنه يزيد من مصداقية الحدث ، ويثير الصراع ، وقد حضر في هذه المقطوعة من خلال صورة صوتية أحادية للشاعر :

وَقَلَتْ لَهَا عَلَيْكِ بَنْتِي حَسَينِ فَمَا بَيْنِي وَبَيْنِكِ مِنْ عَوَادِ

ويمكننا أن نطلق على هذه الصورة مصطلح (الخطاب) في مقابل الصورتين الشائعتين في الدراسات المسرحية ، وهما (المونولوج ، والديالوج) .

فالخطاب - في رأينا - يشبه الديالوج في وجود شخصيتين معنيتين بالأحداث ،

(1) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاريبي الشخصية : ص ٧٤ .

إلا أن إحدى هاتين الشخصيتين (وهي الموجه إليها الخطاب) لا يظهر صوتها ، أو يستحيل ردها (كالجماد مثلاً) أو لا يظهر تأثيرها ؛ لأنها غائبة لحظة تشكيل الحدث الدرامي :

وحضر الحوار أيضاً في هذه المقطوعة بصورة أخرى ، وهي المونولوج أو المناجاة في البيت التالي للصورة السابقة :

أناديها وما يَوْمَ كَيْتُومْ قَضَى فِيْهِ أَمْرُّ وَطَرَّ الْفُؤَادِ

فلفظة (أناديها) تدل على هذه المناجاة ، و « المناجاة لا تلقى على المسرح إلا حين تخلو خشبته من سائر الممثلين ، ولا يبقى عليها إلا الممثل المناط بـه القاؤها » (١) ، وفي العصر الحديث قد وظفت تقنيات الإضاءة في المناجاة ؛ حيث نرى في مشهد المناجاة تسلط ضوء تحديدي على الشخصية التي تتحدث ؛ بحيث لا يُرى غيرها على المسرح ، وهذا نوع من التركيز والاهتمام بما تقوله الشخصية ، خصوصاً في التعبيرات النفسية والوجودانية ، « فإن الشخص الذي نبسطت بها المناجيات تكون من الطراز الذي يكتوي بلظى صراع نفسي عجيب » (٢) .

و شاعرنا هنا في لفظة « أناديها » يضع للمنتقى صورة (كلامية) حية ، تجسد معاناته النفسية إزاء تطبيقه لزوجته .

و أما بالنسبة لتقنيات الفضاء الدرامي في النموذج السابق ، فإن عنصر الزمان ظهر في المقطوعة لا من خلال تحديد زمن الواقعة ، بل من خلال التدرج الزمني للأحداث ، بدايةً من نقطة الانطلاق ، مروراً بالتعقيد ، وانتهاء بالحل .

و أما المكان ، فقد ظهر أيضاً في المقطوعة من خلال بعض التعبيرات الحركية التي تؤدي بالاتجاهات والمواقع ، حاملة دلالات تساهم في دفع الحدث للتطور ؛ كظروف المكان وأفعال الحركة ، مثل : (بهم جنف) ، (فرحت) ، (الجارات) ، (بيني وبينك) .

(١) أبو الحسن سلام : الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة القرآن : ص ٣٣٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤ .

ومن الحدث الدرامي المتدرج أيضاً عند الشاعر ، ما ذكره من مُصاحبه لنمر مفترس في غار بجبل عمایة ، وحاله مع هذا النمر ، بعد هروبه من الخليفة يقول موطننا للحدث كعرض تمهدی (۱) :

لَا تَبِعْهُ إِنَّمَا يَأْنَى لَنْمَضِّلَّ
وَلَكَنِّي مِنْ خَوْفِ مَرْوَانَ أَوْجَلَّ
وَأَتَبَعْ عَقْلِي مِمَّا هَدَى لِي أَوْلَ
أَوْ الْبَاسِقَاتِ بَيْنَ غَوْلٍ وَغَلْفِ

أَيْرِسِلْ مَرْوَانُ الْأَمِيرُ رِسَالَةٌ
وَمَابِي عِصْيَانٌ وَلَا بَعْدُ مَنْزِلٌ
سَاعِيْبُ أَهْلَ الدِّينِ مِمَّا يُرِبِّبُهُمْ
أَوْ الْحَقُّ بِالْعَقَاءِ فِي أَرْضِ صَاحِبِهِ

ثُمَّ يُعَرِّجُ عَلَى حَدِيثٍ آخَرَ :
وَفِي باحَةِ الْعَقَاءِ أَوْ فِي عَمَائِيَّةِ
وَكَيْ صَاحِبِي فِي الْغَارِ هَذِهِ صَاحِبَاً
إِذَا مَا التَّقَيْنَا كَانَ جُلُّ حَدِيثِنَا
تَضَمَّنَتِ الْأَرْوَى لَنَا بِطَامِعِنَا
فَأَغْلَبَهُ فِي صَنْعَةِ الزَّادِ إِنَّنِي
وَكَانَتْ لَنَا قَاتِلَتْ بِأَرْضِ مَاضِلَّةِ
كَلَا عَدُوًّا لَوْ يَرِى فِي عَدُوِّهِ
إِنَّنِي نَحْنُ فِي هَذِهِ الْقَصْنِيَّةِ أَمَّا حَدِيثَيْنِ دَرَامِيَّيْنِ ، يُشَكَّلُنَا معاً قَصَّةً درامية
واحدة ، أو حديثاً درامياً مركباً .

فال الأول : هو هروب الشاعر من الخليفة ، والثاني : هو حياة الشاعر مع هذا النمر .

أما بالنسبة للحدث الأول : فلم يبدأ الشاعر من نقطة الانطلاق ، كما مرّ بنا في

(۱) المصدر السابق : ص ۷۷.

النموذج السابق ، ولكنه بدأ بالتعقيد مباشرة (أي الصراع) ، وترك للمنتقى خلفية الحدث وتداعياته ليتوقعها .

فها هو الخليفة يرسل إليه رسالة كي يأتيه ، لكن الشاعر يأبى ذلك ؟ لخوفه الشديد من الخليفة جراء ما ارتكبه من مفاسد وأهوال .

ثم يتقدم بنا الشاعر نحو الذروة ، وهي لجوؤه إلى هذا الكهف البعيد ، بين الغول والغلغل (وهما جبلان) ، ولاحظ أيضاً اختياره لهذين الاسمين بالذات وحروفهما التي تشعر بالخوف والرعب .

عند هذا المشهد ينتهي الحدث الأول من القصيدة ؛ لتبدأ المشاهد التي تصف حال الشاعر مع هذا النمر ؛ فاللقاءهما يكون في سكوت ، وأنثى الوعول (الأروى) هي مأكلهما معاً ، إلا أن الشاعر يتفوق على النمر في الحفاظ على نصيه من هذه الوجبة الدسمة ، ثم إن شرابهما عين ماء تكمن في طريق وعر في هذا الجبل ، لا يهتدي إليه أحد ، وقانون الشرب هو أن الذي يصل أولاً إليها أحق من صاحبه بالشرب .

ويُلخص الشاعر هذه العلاقة الغريبة بينه وبين النمر في البيت الأخير من القصيدة ، فرغم أن كل واحد منهما عدو للأخر ، إلا أنه في ذات الوقت حذر منه ، يخشى الابداء بالمعاداة ، وكان كل واحد يعلم مدى قوة الآخر .

وعلى أية حال ، فالحدث المركب في هذه القصيدة يسير تدريجياً ابتداءً من نقطة الصراع في البيت الأول (طلب الخليفة من الشاعر الحضور) ، وانتهاءً بمشهد الحি�طة والحذر بين الشاعر والنمر .

ولكن .. هل يمكن أن نؤوّل (النمر) هنا بصاحب للشاعر له من القوة والبطش ما له ، إلا أن الشاعر كنى عنه بالنمر ؟

نقول : هناك قرينة ربما تؤكد هذا التأويل ، وهي قول الشاعر في رواية أخرى : ألميط الأذى عنه وما أن يُهَلِّ أي أن صاحبه هذا / النمر يأكل دون أن يسمى الله ، ومعلوم أن التسمية عند الطعام صفة ملزمة للبشر ، ومن السذاجة أن يؤخذ عليها الحيوان ؛ إذ كيف نعرف أنه سمي أو لا .

فربما كان هذا التأويل صحيحاً ، ولكن الأصح منه والأكيد أن هذا التأويل لا يغير من تحليلنا البنوي شيئاً تجاه طبيعة هذا الحدث الدرامي .

هذا ، والترتيب الأفقي للأحداث (السرد الفني - المشاهد كما جاء بها الشاعر) ينطابق مع الترتيب الرأسي . (السرد الواقعي كما ي Uncle في ذهن المتنقي) .

على أن الشاعر قد استعان ببعض مظاهر الإبهار الدرامي (السينوجرافيا) ليتفوق الخيال على الواقع ، فالجبل موئل للموت ، وعين الماء لا يهتدى إليها أحد ، والقانون الذي يحكم العلاقة بين الشاعر وبين صاحبه / النمر هو قانون الغاب حيث « البقاء للأقوى » .

وقد خلع الشاعر على شخصياته الحاضرة في النص بعض الصفات التي تزيد من درامية الحدث ، فال الخليفة : قوي يخسـى الشاعـر مـنه ، وـهو مـن هو فـي الفتـك والبطـش ، والنـمر : عدو مفترـس وصـاحـب مـقرب فـي آن وـاحـد (مـفارـقة) ، والأروـى) : ضـحـية يـجـب أـن تـمـوت كـي يـحـيـا الشـاعـر وصـاحـبـه .

وقد غاب عنصر الحوار في هذا النموذج؛ لأن الشاعر لجا إلى السرد بضمير الغائب، فهو إذن - من حيث موقعه بين شخصيات الحدث - يعتبر راوياً داخلياً مشاركاً في صناعة الحدث ، مما يُجسّد لنا نوعين من الصراع ؛ صراعاً خارجياً بين الشاعر وبين الخليفة في الجزء الأول من النص ، وبين الشاعر وبين النمر في الجزء الثاني ، وصراعاً داخلياً في أعماق الشاعر نفسه إزاء ما يحسه من أحوال و المصاعب في حياته .

ولم تغب عناصر المكان في هذا النموذج ، فالمكان عموماً أيقونة مميزة لشعر القتال ، يهتم بتحديده ووصفه ، ولعل في هذا إشارة درامية أخرى لما يحسه الشاعر في حياته من معانـي الـوـحدـة وـالـعـزلـة ، وأن لا صـاحـب له إـلا هـذه الأمـاـكـنـ المـهـجـورـة ، وـالـقـابـعةـ فيـ الخـلـاءـ وـالـخـرـابـ .

وذكر الشاعر من هذه الأماكن : العنقاء / أرض صـاحـة / الـبـاسـقـاتـ / غـولـ وـغـلـلـ / عـمـاـيـةـ / أـرـضـ مـضـلـةـ .

وكلها مفردات لجبـالـ وهـضـابـ وـطـرقـ صـعـبةـ تمـثـلـ مـسـرـحـ الأـحـدـاثـ .

وقد يتشكل الحدث الدرامي المتدرج في شعر القتال في بيت واحد ، وهذا يجب أن ننوه إلى أن تدرج الأحداث الدرامية لا علاقة له بعدد الأبيات ، فربما تأتي القصيدة الطويلة وليس فيها درامية تذكر ، ونجدها كلها غنائية ، تتسم بابيقاع سردي بطيء وتعتمد على الوصف ..

وقد تأتي المقطوعة القصيرة مشحونة بمشاهد درامية متابعة ؛ ونمثل لهذا بقول الشاعر (١) يصف مقتله لجارية عمه ونبشه لقبرها ، وشق بطنه كي يبرهن على أنها لم تكن حاملاً منه ويكتب ما ادعاه عمه :

أنا الذي انتشلتها انتشلا
لهم دعوت علامة أزوا لا
فصدقوا وكذبوا ما قالا

فكل شطارة من هذه الشطرات الثلاث تمثل خطوة من خطوات الحدث الدرامي المتدرج ، فالشاعر انتشلها أولاً وشق بطنه ، ثم دعا بعض الشهود ، ثُم صدقوا جميعاً الشاعر وكذبوا عمه فيما ادعاه .

ومثل ذلك أيضاً قوله (٢) معتبراً قومه عند رضائهم بالدية بدلاً من أخذهم بالثار :

فقتلتم فلما أن طئتم عقلتكم كذلك يرثى بالذليل كذلك

١

فهو لاء قتلوا أولاً ، ثم طلبوا الثار ، لكنهم في النهاية أخذوا الدية ، وبالتالي فهم في نظر الشاعر أذلاء :

ب - الحدث الدرامي الواثب :

إذا مثنا لخطوات الحدث المتدرج بالنقاط [أ، ب ، جـ ، د ، هـ] ، فإن هذا الحدث يمر بها ويحتويها جمعياً في شكل منحى جبلي ؛ يصعد مكوناً قمة ثم يهبط مرّة أخرى ، بغض النظر عن طريقة تشكيل هذا الحدث وكتابته ، وبغض النظر

(١) المصدر السابق : ص ٨٤.

(٢) المصدر السابق ص ٧١.

أيضاً عن ترتيب هذه النقاط التي يمر بها .

أما الحدث الواثب فإنه يبدأ بالنقطة [أ] ، ويقفز سريعاً نحو أزمة الصراع والحل [النقطة د ، هـ] أو نحو [هـ] فقط ، إذا أنت الأزمة مصحوبة بالحل السريع ، وهذا هو الغالب ، ومن ثم فإن الحدث الواثب أقصر من المترادج من حيث استيعابه في الذهن على هيئة خطوات ، حيث يحجب الشاعر عدداً من المواقف التي ساهمت بدورها في تكوين صراع هذا الحدث .

على أن هناك ملاحظة في غاية الأهمية ، وهي أن طول الحدث [الكتابي] إن صح التعبير - بمعنى - عرضه في مساحته الكتابية لا يعبر بالضرورة عن تدرجه أو وثوبه؛ فقد نجد بعض التعبيرات يقحمها الشاعر بين نقطتي الحدث الواثب ، ولا تغير هذه التغييرات من صفة الوثوب ، وكذلك قد نرى أبياتاً قلائل يتشكل فيها الحدث متراجعاً؛ إذن فالمعيار الذي نحكم إليه هنا هو طرفاً الحدث وليس طول أو قصر القصيدة ؛ إذ ربما يكون الحدث متراجعاً في بيت واحد وواضاً في عشرين بيتاً . وأيضاً ، فإن عنصر الزمن بنوعيه (الزمن الفني وهو زمن السرد ، والزمن الواقعي وهو زمن الحكاية) ليس معياراً فاصلاً لبيان نوع الحدث ؛ فقد يستغرق الحدث في الحقيقة سنتين عدة ، ويعبر عنه مختصراً بتقنية الوثوب في أبيات قلائل ، وعلى النقيض ، فقد يستغرق الحدث في الحقيقة لحظات معدودة ، ويعبر عنه مطيناً بتقنية التدرج في قصيدة كاملة ، ربما تزيد في أبياتها عن معلقة جاهلية .

ومن أمثلة الحدث الدرامي الواثب في شعر القتال ؛ قوله ضمن إحدى قصائده^(١) التي يهجو فيها قومه لتخاذلهم عنه :

دعوت أبا كعب ربعة دعوة وفوقى غواشى الموت تنحي وتنجم
ولم أكدرى أنك تكون أمه إذا قيل للأحرار في الكربلة اقدموا
فنون كنت من قوم كرام أعزه لحامت عني حين أحمس وأضرم

(١) المصدر السابق : ص ٨٥

دَعَوْتُ فَكَمْ أَسْمَعْتُ مِنْ كُلّ مُؤْدِنٍ قَبْعَ الْمُحَيَا شَانَةً الْوَجْهَ وَالْفَمَ
يبدأ الشاعر هنا سرده الدرامي بندائه لبعض أهله ؛ كي ينقذه من هذه الهجمة
(أفوني غواشي الموت) أي أن الشاعر في موقف صعب وعصيب يريد المساعدة ،
ولم يفصل لنا الشاعر تداعيات هذه المعركة ، ولا مهاجموه فيها ، ولم يفصل أيضًا
مشاهدتها التي كثي عنها بـ (غواشي الموت) أي الدواهي العظيمة ، ثم يقفز الشاعر
نحو نهاية الحدث مباشرة ، المتمثلة في عدم استجابة قومه له ، وخذلانهم له ، وقد
جاء هذا الحل مصحوبًا بمفارقة درامية ، وهو قول الشاعر : « ولَمْ أَكُ أَدْرِي أَنَّهُ نَكَلَ
أَمْهُ » ، أي أن الشاعر لم يكن متوقعاً هذا الخذلان من صاحبه ، رغم هول الموقف
الذي مرّ به .

ويمكننا أن نرتب خطوات هذا الحدث الواثب كما يلي:

- ١- دعوة الشاعر لأحد معارفه كي ينقذه ← انطلاق ، اكتشاف ، تعقيب ،
نروة (١)

٢- عدم استجابة هذا الشخص للشاعر ← حل (١)

٣- دعوة الشاعر مرة أخرى ← انطلاق ، اكتشاف ، تعقيد ، ذروة (٢)

٤- عدم استجابة هذا الشخص مرة أخرى ← حل (٢)

ومن نماذج الحديث الدرامي الواثب أيضاً عند شاعرنا قوله يصف هروبة من بعث مروان (١):

(١) المصدر السابق : ص ٣٥.

ألا هل أتى فـتـيان قـومـيـاً أـنـثـيـاً
تـسـمـيـت لـمـا اـشـتـدـتـ الـحـربـ زـينـبـاـ
وـأـدـنـيـتـ جـلـبـابـيـ عـلـىـ نـبـتـ لـحـيـتـيـ
تـكـمـنـ درـامـيـةـ هـذـاـ الحـدـثـ فـيـ كـوـنـهـ مـفـارـقـةـ لاـ تـنـمـاشـيـ معـ ماـ عـرـفـ عنـ الشـاعـرـ
فـيـ الشـعـرـ قـوـةـ وـبـطـشـ ؟ـ فـهـاـ هـوـ يـتـخـفـيـ عـنـدـمـاـ اـشـتـدـتـ الـحـربـ ،ـ حـيـثـ :

١ - سـمـيـ نـفـسـهـ زـينـبـاـ .

٢ - أـخـفـيـ وـجـهـ بـجـلـبـابـ النـسـاءـ .

٣ - أـظـهـرـ لـلـنـاسـ يـدـهـ المـخـضـبـةـ بـالـحـنـاءـ .

وطـبـيعـيـ أـنـ يـكـونـ تـرـتـيـبـ هـذـهـ الأـحـدـاثـ فـيـ الـوـاقـعـ كـالـتـالـيـ :

فـيـ الـوـاقـعـ

فـيـ الشـعـرـ

١ - أـخـفـيـ وـجـهـ بـجـلـبـابـ النـسـاءـ .

٢ - أـظـهـرـ لـلـنـاسـ يـدـهـ المـخـضـبـةـ بـالـحـنـاءـ .

٣ - سـمـيـ نـفـسـهـ زـينـبـاـ .

فـيـ الـوـاقـعـ

وـالـوـثـوبـ الدرـامـيـ هـنـاـ يـكـمـنـ فـيـ القـفـزـ السـرـديـ الـذـيـ عـمـدـ إـلـيـهـ الشـاعـرـ بـيـنـ التـعـقـيدـ
(اـشـتـادـ الـحـربـ)ـ وـالـحلـ (مـراـحـلـ التـخـفـيـ)ـ دـوـنـ الـخـوـضـ فـيـ تـفـاصـيلـ بـيـنـيـةـ .

وـمـنـهـ أـيـضـاـ قـولـهـ يـضـمـنـ قـصـيـدـتـهـ الـتـيـ يـمـدـحـ فـيـهاـ عـبـدـ اللهـ بـنـ جـنـظـلـةـ الكلـابـيـ (١)ـ :

وـإـذـاـ الرـفـاقـ مـعـ الرـفـاقـ أـهـمـهـاـ عـجـرـ المـتـاعـ أـتـ فـنـاءـ وـاسـعاـ

بـحـرـاـ تـبـازـعـهـ الـبـحـورـ تـمـدـهـ إنـ الـبـحـورـ تـرـىـ لـهـنـ شـرـائـعـ

فـالـشـاعـرـ يـعـبـرـ عـنـ مـدـىـ كـرـمـ مـمـدوـحـ بـهـذـاـ الحـدـثـ الدرـامـيـ الـواـئـبـ فـيـ الـبـيـتـ

(١) المصـدرـ السـابـقـ : صـ ٦٩ـ .

الأول ، فنقطة الانطلاق مع الاكتشافات مع التعقيد مع الذروة أدمجت جميعاً في معاناة الرفاق من هموم المعيشة .

والحل لهذا الموقف الدرامي هو ذهابهم إلى الفناء الواسع [الممدوح] ليفرّج عنهم .

وغابت تفاصيل أخرى حول هؤلاء الرفاق ، وكيف يعانون ، ثم كيف يذهبون إلى هذا الكريم .

كل هذه الخطوات اختصرت في مرتبتين معاً هما :

الإحساس بالصراع (وقرنيته اللغوية أهنتها) ، والحل (وهو الذهاب إلى الممدوح)؛ وبالتالي فإن هذا النموذج يُعدُّ من الدراما الواثبة .

ج - الحدث الدرامي المختزل :

ونعني به ذلك الحدث الدرامي الذي يكشف فيه الشاعر المراحل المؤدية للصراع ؛ لاعتماده على الرمز أو التورية أو الكلية ؛ فيبدأ بالصراع مباشرة منوهاً على دراميته بقرينة ما في البيت نفسه ؛ بحيث تكون خطوات الحدث كلها وكأنها قد جمعت في خطوة واحدة .

وهو بذلك يشبه إلى حد كبير المسرحيات الإليزابيثية والإسبانية ، حيث « كان هذا النوع من المسرحيات عبارة عن مجرد عقدة ليس إلا ، وأن العقدة في مثل هذا النوع لا تجد ما تتشابك أو تتفاعل معه من عناصر أخرى » (١) ؛ ولذا أطلقنا على هذا الحدث اسم (المختزل) بمعنى أنه يُنبئ عن خطوات / مواقف أخرى أدىت إلى الصراع ، لكن الشاعر يحبها ، ويختزلها اختزالاً .

ومن أمثلة ذلك قوله مخبراً عن نفسه بمذهب التجريد البديعي (٢) :

إذا جاء لم يفرح بأكلة ساعية ولم يبتئس من فقدها وهو ساغب

(١) نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - مصر ، ط١ ، سنة ١٩٩٦ م ، ص ١٣٣ .

(٢) الديوان : ص ٢٩ .

فكلا الشطرين يعبران عن مفارقة درامية تصور لنا أحد الجوانب الشخصية للشاعر ، وهو الرضا بالمقدر أياً كان ؛ فنراه إذا جاء وحضر له الطعام لم يفرح بأكله ؛ لأنه سرعان ما يتغير الحال ويصير جائعاً كما كان ، وكذلك إذا فقد وهو شديد الجوع لا ينتش لفقده ؛ وبالتالي فإن البيت رغم خلوه من خطوات / مواقف تعبّر عن قصة ؛ إلا أنه في النهاية يمثل مشهداً درامياً من النوع المختزل .

أي أن بداية البيت هي نهاية في ذات الوقت ، وأن الحدث ما هو إلى كثة من التأزم ، فتغيّب فيه كل عناصر الدراما ويزيل فقط بقعة عنصر (الصراع) .

وقد تكون هناك خطوات توحى بالدرج أو الوثوب ، إلا أنها في الواقع ليست كذلك ، فما هي إلا خطوات وهمية ، وذلك إذا توالّت مجموعة من الأفعال تحدث في آن واحد ، ويستحيل ترتيبها ، أو تحدث متعاقبة واحد في أثر الآخر بطريقة لحظية ؛ فيكون هذا التابع اللحظي ما هو إلا تشكيل لصراع مختزل أيضاً ، نحو قول الشاعر (١) :

سمعت وأصحابي بذى التخل نازلاً وقد يشفّ النفس الشّياع حبيبها
 فالشاعر هنا سمع بهذا المكان صوتاً ذكره بحبيبه ، فتأثر بهذا الحبيب (بمجرد سماعه لهذا الصوت) وأتى بقرينة تدل على صراعه الداخلي ، وهو الشطر الثاني :
وقد يشفّ النفس الشّياع حبيبها
 أي : يغلب الشوق على النفس المهمومة .

إذن ؛ نحن لبينا بإزاء موقف قصصي ، نستطيع ترتيب خطواته أو مشاهداته ، وإنما نحن أمام لحظة صراع درامي ثانٍ مكثرة أو مكثفة في تعبير بسيط .

ومنه أيضاً قوله (٢) :

تذَكَّر ذَكْرِي مِنْ قَطَاةَ فَأَنْصَباً .

أي بمجرد تذكرة لهذه المرأة (قطاة) أصابه التعب والنصب (قرينة لفظية

(١) المصدر السابق : ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق : ص ٣٤ .

للصراع الداخلي) .

ومنه أيضاً (١) :

صرَّمْت شَمِيلَة وِجْهَة فَتَجَلَّدَ مَنْ ذَا يَقُولُ لَهَا عَلَيْنَا تَقْصِدُ
أَيْ بِمَجْرِدِ رَحِيلِ شَمِيلَة أَصَابَهُ الْهَمُ ، وَهُوَ هُنَا يَنْصَحُ نَفْسَهُ بِأَنْ يَتَجَلَّدْ وَيَصْبِرْ
لِهَذَا الْفَرَاقْ ،

ومنه أيضاً (٢) :

بِشَرْقِيْ حَوْضِيْ أَخْرَتْنِيْ مَنَازِلْ قِفَارْ جَلَّا لِيْ عَنْ مَعْارِفِهَا الْقَطْرُ
فِي هَذَا الْمَكَانِ الَّذِيْ حَدَّدَهُ الشَّاعِرُ مَنَازِلْ لَهُ مَعْهَا ذَكْرِيَّاتْ ، بِمَجْرِدِ رَؤْيَتِهِ لَهَا
تَأْخِرُ فِي الْمَسِيرْ ، وَهَذِهِ قَرِينَةُ مِنْ قِرَائِنِ الصراعِ الدَّاخِلِيْ ، وَيُؤَيِّدُ ذَلِكَ مَا جَاءَ فِي
هَامِشِ التَّحْقِيقِ مِنْ أَنَّ الْبَيْتَ يُرَوِّى أَيْضًا « أَخْرَتْنِيْ مَنَازِلْ ». .

خلاصة المحوّر الأول

يتشكل الحدث الدرامي في شعر القتال بثلاثة طرق هي :

١- الحدث الدرامي المتدرج .

٢- الحدث الدرامي الواثب .

٣- الحدث الدرامي المختزل .

وفي كل هذه الأنواع لابد من حضور أهم عنصر درامي وهو (الصراع)
بطرائقه المختلفة .

• الحدث الدرامي المتدرج :

- يتشكل بمجموعة من المشاهد المسرحية ، تُقصَّلْ وتنفَّسْ مراحل الحدث ،
وهو في الغالب يُبنَى بطريقة تقليدية ؛ حيث يبدأ الشاعر بنقطة الانطلاق ، ثم
الاكتشافات ، وينمو الحدث نحو التعقيد والذروة ، وفي النهاية يأتي الحل .

- يمكن أن نشبِّه هذا الحدث بالمسرحية أو القصة .

(١) المصدر السابق : ص ٤١ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤٩ .

- تحضر في هذا النوع عناصر أخرى شاهم في تقوية الدرامية ، كالشخصيات التي يتقن الشاعر في رسم أبعادها وملامحها ، وكذلك بعض الصور المصوّبة للحوار وبعض التقنيات الزمانية والمكانية .

• الحدث الدرامي الواثب :

- يتشكل بمشاهد أقل من المدرج ، ويركز الشاعر على بداية الحدث ، ويقفز (بنقنية التلخيص كتقنية زمانية في السرد) إلى الحل مباشرة .

- ويمكن أن نتباهي هذا الحدث بالقصة القصيرة .

• الحدث الدرامي المختزل :

- هو عبارة عن كتلة من التأزم والتعقيد ، وتغييب فيه عناصر القص ، ويزيل فيه فقط عنصر الصراع .

- وقد تحضر معه خطوات / مراحل يستحيل ترتيبها لتشكيل قصة .

يأتي هذا الحدث في المواقف الوجданية والمزاجية (إعجاب - خوف - فرح - حزن - غضب...) لأن طبيعة هذه المواقف تناسب هذا النوع من الأحداث ، حيث يأتي فيها دفعه واحدة .

وفيما يلي بيان إحصائي لكل هذه الأحداث الدرامية في شعر القتال :

نسبة حضور الحدث الدرامي في الديوان	فكرة النموذج	رقم الصفحة	نوع الحدث الدرامي
نسبة أبيات الحدث الدرامي في المدرج في نماذجه	يوجه خطابه لشميل ، ويصف لها إحدى معاركه . يفتخر بأبياته في إحدى معاركه .	٤١ ٤٣	بداية النموذج، وعدد أبياته، وعدد أبيات القصيدة، وموضعه من القصيدة أشتميل ما يدرك ... ٢٩ من ٤١ (من الوسط) فأبى الذي حبس الضباب ... ٤ من ٤٩ (من النهاية)
			الـ الـ الـ الـ

<p>مقارنات بأبيات الديوان كله هي : $\begin{array}{r} 88 \\ \times 329 \\ \hline = 100 \\ 26,99 \\ \hline \% 27 \end{array}$</p>	<p>يتحدث عن خيانة زوجته له ، وقتلته لعشيقها .</p>	٤٧	<p>ولما أن رأيت بني حصنين... ٥ من ٥</p>
	<p>يصف مشهداً دراماً لإحدى الظباء مع ايتها.</p>	٦٥	<p>لطيبة ربعة... ١٩ من ٢٣ (من البداية) (حدث مركب)</p>
	<p>يُعير قومه لأخذهم الديبة بدلاً من الثار</p>	٧١	<p>قتلتم فلما أن طلبتم عقلتكم... ٧ من ٧ (من النهاية)</p>
	<p>يصف هربه من السجن وقتله للسجان</p>	٧٣	<p>نظرت وقد جلى الدجى ... ٢٥ من ٢٨ (من البداية)</p>
	<p>يصف هروبه من الأمير واحتفاءه في غار مع نمر مفترس .</p>	٧٧	<p>أرسل مروان الأمير رسالة... ١١ من ١١ (حدث مركب)</p>
	<p>يصف حجاجاً من عمان تجشموا العداء في رحلتهم</p>	٧٩	<p>حافت بحج من عمان تحملوا .. ٣ من ١٢ (من النهاية)</p>
	<p>يتحدث عن نيش قبر لجارية عمه وشقه ليطنهما ليُشهد جماعة أنها لم تكن حاملاً منه فزيكته عمه.</p>	٨٤	<p>أنا الذي انتسلتها انتشالاً ... ٣ من ٣</p>
	<p>يتحدث عن رثاء لابن عمه</p>	٨٩	<p>نشدت زياداً والمقامة بيننا ٥ من ٥</p>

نوع الحدث الدرامي	بداية النموذج ، وعدد أبياته ، وعدد أبيات القصيدة ، وموضعه من القصيدة	رقم الصفحة	فكرة النموذج	نسبة حضور الحدث الدرامي في الديوان
ألا هل أتى فتیان قومی ... ٢ من ٤	٣٥	يحكى عن تخفيه في زي امرأة هرباً من الحرب		نسبة أبيات الحدث الدرامي الواثب في نماذجه . مقارنة بأبيات الديوان كله هي : $\frac{٣٢٦}{٩} = ١٠٠$ %٢،٧٦
وإذ الرفاق مع الرفاق أهمها... ٢ من ٢٠ (من الوسط)	٦٩	يمدح عبد الله بن حنظلة الكلابي		
دعوت أبا كعب ربيعة... ٤ من ٩ (من الوسط)	٨٥	يهجو قومه لما تخلوا عنه في حادثة رداد		
وأدم كثieran الصرام ... ١ من ٦ (من البداية)	٣٩	يصف عناء جماعة من النوق في زيارتها إحدى الطباء		
نوع الحدث الدرامي	بداية النموذج ، وعدد أبياته ، وعدد أبيات القصيدة ، وموضعه من القصيدة	رقم الصفحة	فكرة النموذج	نسبة حضور الحدث الدرامي في الديوان
إذا جاء لم يفرح ١ من ٥ (من النهاية)	٢٩	يبين فناعته بالقضاء والقدر		نسبة أبيات الحدث الدرامي المخترل في نماذجه مقارنة
سمعت وأصحابي بذى الخل نازلا....	٣٠	يبين تأثره بالحبيب		

<p>بابيات الديوان</p> <p>كله هي :</p> $\frac{326}{12} = 27$ <p>= ٢٧</p> <p>%٣٦٨</p>			١ من ٩ (من الوسط)
	يبين تأثره بالحبيب	٣٤	تذكر ذكرى من قطاء فأنصبا
	يصرير نفسه على رحيل شبلة	٤١	صرمت شبلة وجهه فتجدد امن ٢٩ (من البداية)
	يبين حزنه بسبب رؤيته لمنازل حبيبه	٤٩	بشرقى حوضى آخرتنى منازل
	يتمنى الانتساب لغير أهله	٥٥	يا ليتنى والمنى ليست بنافعة
	يتحسر على رحيل حبيبه	٦٨	ظعنت قطاء فما تقولك صانعا
	يصور مشهد ظبية تختلف بابنها	٨٨	يا أم أعين شادية امن ٤ من الوسط
	الضعف عن القطيع	٩٤	أعلى لو أشكوا الذي قد أصابني
	يشكو همومه	٩٩	امن ٩ (من الوسط)
	يصور الخائف المتشوك في كل من حوله	١٠٢	كان بلاد الله وهي عريضة

نتائج الإحصاءات:

* ترتيب نسبة الأحداث الدرامية كالتالي (من حيث كثرة الحضور) :

١- المدرج

٢- المختزل

٣- الوايث .

* وهذا يبرهن على أن الشاعر خاض موافق درامية عديدة ملكت عليه أفكاره فسجلها بشيء من التفصيل في شعره ؛ لأنها ظلت حاضرة في ذهنه تذكره بصراعه مع الناس وصراعه مع الحياة .

** نسبة حضور الدراما عموماً في شعر القتال هي مجموع هذه النسب الثلاث، وتساوي ٤٣,٣% وهي نسبة ليست هينة ، ولذلك فهي جديرة بالرصد والدراسة.

*** غالبية الحضور الدرامي كان في وسط القصيدة ، وهذا متوقع ؛ لأن مقدمة القصيدة في الغالب تكون للتوضئة للأحداث من وصف المنظورات وحديث للأطلال ، وتكون الخاتمة بمثابة التعليق على الحدث بعد انتهائه .

المحور الثاني

رسم الشخصيات

١- مدخل حول المفهوم البنوي للشخصية :

لا يمكن دراسة الحدث الدرامي بمعزل عن الشخصيات ؛ لأنها - ببساطة - هي التي قامت بهذا الحدث ، وبالتالي فهي مركز الأفكار ومجال المعاني ، وبدونها يصبح النص ضرباً من التقارير المباشرة منعدمة القيمة .

والتعريف القديم للشخصية نجده عند أرسطو حيث عرفها بأنها «الجزء الثاني لعنصر الحبكة ضمن الأجزاء الستة المكونة للترابيبيا .. وهذه الأجزاء هي: الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر ، والمرئيات المسرحية ، والغناء .. ويرى أرسطو أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة تمثل الركن الأساسي للترابيبيا

، فلا حبكة بلا شخصية ، ولا شخصية بلا حبكة (١).
أما مفهوم الشخصية عند البنويين فهو مرتبط بثلاثة مصطلحات هي : الحافز
والوظيفة ، والعامل .

« فالحافز عند توماس فسكي نوعان : حواجز مشتركة ، وهي التي إذا سقطت
من المتن الحكائي يختل ، وحواجز حرمة ، وهي التي لا يؤدي سقوطها إلى خلل
في انسجام القصة لأنها تتعلق بالمبني الحكائي .

« أما عن الوظيفة فيتوسع البنويون في مفهومها ليتجاوز الشخصية إلى كل
علامة في الحكاية ، فذكر مسدس مثلاً يقتضي استخدامه فيما يلي من الحكاي
« والعامل عندهم هو شخص أو شيء يحقق فعلًا ، وقد يكون شخصاً أو ذاتاً إلهية أو
حيوانية أو حتى كائناً تجريدياً » (٢).

ولعل الرؤية البنوية السابقة في تحديد مفهوم الشخصية هي التي أدى إلى أن
يقترح غريماش تصنيف شخصيات السرد ليس بحسب ما هي عليه ، وإنما بحسب ما
تعمله ، كم سيأتي تفصيله ، فالبنويون يدرسون الشخصية تحت مصطلح العوامل أو
الأفعال ؛ لأن الفعل أو العمل يسند إليها .

ومن ثم ؛ فإن الشخصية الدرامية هي جملة من الخصائص والصفات . التي
تحدد طبيعة القائمين . بالفعل ، وعليه؛ فإن البنويون يهتمون بتحليل الشخصيات
على المستوى الوصفي (الحواجز) ، وعلى المستوى الوظيفي أيضاً (العلامات
والعوامل) وهذا المستوى الأخير ينصب أساساً على الأنوار التي تقوم بها الشخصية
في الحديث ، ومدى تأثيرها وتأثيرها بالشخصيات الأخرى عن طريق علاقات الرغبة
والتواصل والصراع .

وبالتالي فإننا سندرس هذا المحور من خلال جانبين :

(١) نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي : ص ٢٢٢.

(٢) راجع : شريف صالح : نجيب محفوظ وتحولات الحكاية ، لجنة العامة لقصور الثقافة (ضمن سلسلة كتابات نقدية) - القاهرة ، ط ١، سنة ٢٠١١، ص ٨١ بتصرف .

الجانب الأول : متعلق بالحوافز وهو التحليل الوصفي للشخصيات .

والجانب الثاني: متعلق بالعلامات والعوامل وهو التحليل الوظيفي للشخصيات.

٢ - التحليل الوصفي للشخصيات :

شخصيات الحدث الدرامي (وهو هنا النموذج الشعري على أية حال) تشبه إلى حد كبير شخصيات المسرح ؛ في قلة عددها ، والإيجاز في رسم ملامحها ؛ بخلاف ما هي عليه في الرواية أو القصة الطويلة .
والشاعر الدرامي - كالمسرحي - يركز على الأبعاد النفسية للشخصيات أكثر من الأبعاد الشكلية ، وذلك لخدمة الحدث ؛ خصوصاً في النوع المتدرج والواكب ؛ لاحتوائهما على عدد ولو قليل من الشخصيات .

أما الحدث المختزل فهو خاص بالشاعر نفسه دون سواه . فمثلاً عندما يصف الشاعر هروبه من السجن ، وفاته للسجن ، نراه يقول (١) :
إذا قلتُ رفهني من السجن ساعة تدارك بها نفسى على وأفضل
يشد وثأقي عابساً ويتلذّنى إلى حلقات في عمود مرمل
فكأنه يعلمنا بمدى قوة هذا السجن الذي لم يرافق بسجينه / الشاعر ، بل كلما طلب من الشاعر بعض الرفاهية نجده يضاعف له العذاب .

إن فهذا بعد النفسي لشخصية السجان كان هو المحرك لقتل الشاعر له ، ولم يرصد الشاعر في هذا الحدث - أي بعد شكلي للسجن سوى كلمة (عابساً) التي تعطينا صورة لوجه هذا السجان .

- ويرسم الشاعر شخصية الأمير مروان بقوله (٢) :

ولكنني من خوف مروان أوجل

ليرز بعد ذلك هروبه من هذا الأمير ، واحتباءه مع نمر مفترس داخل كهف

(١) الديوان : ص ٧٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٧ .

عميق ، فكان هذا النمر أخف وطأة على الشاعر من الأمرين نفسه .
ويصف الشاعر بعض الغلمان الذين أحضرهم ليشهدوا بنشه لقبر الجاربة
بأنهم (أزواجا) (١) أي : خفاف ظراف .

وهذا بعد خدم الحدث في نهايته : لأن هؤلاء الغلمان هم الذين سيشيعون الخبر
، وينصرون الشاعر من عمه ، وما ذلك إلا لأنهم أزواجا ، وبالفعل : صدّعوا
وكذبوا ما قاله عمه .

- وفي رسم الشاعر لشخصيات قومه عند هجومهم يقول (٢) :
ـ دَعَوْتُ فَكَمْ أَسْمَعْتُ مِنْ كُلِّ مُؤْدِنٍ قَبْحَ الْمُحْيَا شَانَةَ الْوَجْهِ وَالْفَمِ
ـ فَكُلَّ وَاحِدٍ مِنْ قَوْمِهِ قَصِيرُ الْعَنْقِ ، قَبْحُ الْوَجْهِ (أبعاد شكلية) وقد ركز الشاعر
هنا على رصده لهذه الملامح الشكلية ؛ لأنها تخدم الهجاء الذي يكتبه لهم ، فقد خذلوه
وتخلوا عنه ، ولم ينصروه .

ويقول عن شخصية ابن عمه الذي قتله (٣) :
ـ فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهُ غَيْرَ مُنْتَهٍ أَمْسَأْتُ لَهُ كَفَّيْ بِلَدْنَ مُقْوَمٍ
ـ وَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّنِي قَدْ قَتَلْتُهُ نَدَمْتُ عَلَيْهِ، أَيْ سَاعَةً مُنْتَهٍ
فالقتال كان يتحدث إلى ابنة عم له ، وأخوها غائب ، فلما قدم رأى القتال
يتحدث إليه فنهاه ، وخلف لمن رأه ثانية ليقتلته ، لما كان بعد ذلك رأه عندها ، فأخذ
السيف وهرب القتال .

لكن ابن العم هذا (غير منته) عن تربيته ، ويحاول مراضاً أن يقتل الشاعر ،
ـ فـما كان من الشاعر إلا أن قتله .

(١) المصدر السابق ص ٨٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٨٩ .

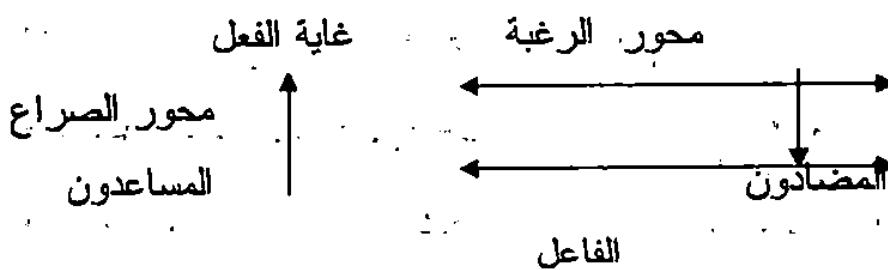
وكانت عبارة (غير منته) بعدها نفسياً لهذه الشخصية أزكت تفاصيل الحدث الدرامي:

ويخلع الشاعر على شخصية أبيه صفات الشجاعة والكرم، عندما يتحدث عن حبس أبيه للضباب (قبيلة من كلاب) (١):
فأبى الذي حبس الضباب وقد غدت عصباً تجهز للنجاء الأجرد ... الأبيات

٣- التحليل الوظيفي للشخصيات :

وأعني به النظر إلى دور الشخصية في الحدث بنظرية بنوية ، وفق نموذج جريماس ، الذي يستمد فكرته من التعريف الواسع للشخصية ، هذا التعريف الذي يتتجاوز الشخصية إلى أي علامة في الحكاية لها تأثيرها على تطbor الأحداث [راجع فكرة العامل عند البنويين في مقدمة هذا المحور].

وتصور نموذج جريماس يتضح من خلال الشكل التالي (٢):



إذن لم تعد الشخصيات أساسية وثانوية أو مسطحة ومعقدة ، ولكن ينبغي أن ننظر إليها باعتبار الدور الذي تقوم به .
ونستطيع أن نوضح ذلك ببعض الأمثلة :

ففي الحدث الدرامي الذي يصف مقتل الشاعر لابن عمّه (٣) ، تكون الشخصية الفاعلة هي (ابن العم) الذي يحاول الانتقام من الشاعر ، وتكون الشخصيات المساعدة التي تساعد ابن العم على تحقيق رغبته هي أدوات القتال ، أما الشخصية

(١) المصدر السابق ص ٤٣ .

(٢) راجع شكل القصور من عماد حمدي : مصارع العشاق وأليات السرد: ص ٢٨٣ .

(٣) الديوان : ص ٣٩ .

المعارضة فهي (الشاعر) نفسه ، وينشأ الصراع من تعارض رغبتي الشخصيتين: الفاعلة والمعارضة ، ليكون الحل في النهاية هو انتصار رغبة الشاعر على رغبة ابن عمه ، أي قتل الشاعر لابن عمه .

وفي وصف الشاعر لبعض النوق يقول (١):

أَذْمَ كُثِيرَانَ الصَّرِيمَ تَكَلَّفَتْ
لَطْبَيْةً حَتَّى زَرَّتْهَا وَهِيَ طَائِحَةً
فَالنُوقُ الْبَيْضَاءُ الَّتِي هِي كُثِيرَانَ الصَّرِيمَ تَعَانِي مِنْ أَجْلِ زِيَارَةِ إِحْدَى الظَّبَاءِ ،
وَقَدْ نَجَحَتْ أَخْيَرًا فِي تَحْقِيقِ رَغْبَتِهَا ، لَكِنْ بَعْدَ أَنْ صَارَتْ طَلَّحَةً ، أَيْ هَزِيلَةً مَا
تَكَلَّفَتْهُ مِنَ الْمَشَاقِ .

فالذات الفاعلة هنا هي النوق ، والشخصيات المساعدة غائبة ، والشخصية المضادة هي العنااء والتعب (وفق البنويين) ، وفي النهاية تنتصر الشخصية الفاعلة على المضادة ، ويتحقق الهدف وهو زيارة الطيبة

- وفي الحدث المختزل الذي يصور فيه الشاعر رحيل قطّاء (محبوبته) يقول (٢):

ظَعِنْتَ قَطَاءَ فَمَا تَقُولُكَ صَانِعًا
وَقَدْعَتْ تَشْكُو فِي الْفَوَادِ صَوَادِعًا
فالذات الفاعلة هي (قطاء) التي رحلت ، والشخصية المساعدة مستشففة من السياق فهي الأهل والعشيرة ، والشخصية المضادة هي شخصية الشاعر الذي يتمنى عدم رحيل محبوبته ، لكن تنتصر رغبة الشخصية الفاعلة على الشخصية المضادة ، وترحل قطاء ، ولا يملك الشاعر سوى أن يتحسر على هذا الرحيل.

(١) المصدر السابق ص ٦٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٨ .

المحور الثالث

تشكيل الصراع

١- مدخل حول مفهوم الصراع :

الصراع عmad الدراما وقوامها ، فلا دراما بغير صراع ، وإلا أصبح العمل الفني مجرد موقف خبرية ساكنة غير مؤثرة ، «إن في المسرح كلّه يسميه الغربيون فن الدراما ، وهم يقولون ببساطة الدراما هي الصراع» (١). ولكي يتولد الصراع يستلزم وجود شخص متباينة متناقضه «على أن ينشأ من هذا التناقض تناعماً من النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني ، ولكي يحتمم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخصوص شخصية محورية Pivotal character من ذلك الطراز القوي العنيف ، الذي لا يقع بانصاف الحلول» (٢).

وهذا التباين في رغبات الشخصيات هو المحرك الأساسي للصراع فـ«الدراما مثلها في ذلك مثل كافة أنواع الأدب الخيالي ، تعتمد على التغيرات التي تحدث في أنماط العلاقات البشرية ، وهي علاقات قد تقام بين أفراد ، أو بين أفراد وقبوئ خارجية ، أو بين فرد واحد ومجموعة من الأفراد الذي يمثلون قوة معينة كالمجتمع مثلاً ، أو العلاقات الداخلية في نفس فرد واحد ، وهذا النمط الأخير من العلاقات الداخلية هو النمط الغالب على الأدب الدرامي المعاصر في العالم» (٣).

ويؤكد د. رشاد رشدي على ضرورة وجود عنصر المفارقة في الحدث الدرامي ، «فالصراع الدرامي بمعناه الدقيق ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف

(١) الفريد فرج : دليل المترجر الذكي إلى المسرح ، الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة ، سنة ١٩٨٩م ، ص ١٥٢.

(٢) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاري الشخصية : ص ٧٥ .

(٣) فاروق عبد الوهاب : دراسات في المسرح المصري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (ضمن مشروع مكتبة الأسرة) - القاهرة ، سنة ٢٠٠٥ ، ص ١١ .

الآخر رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة ، إنه في الواقع تطور المفارقة الكامنة في الموقف... وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامي»^(١).

ونحن نرى أن عنصر المفارقة يزيد من شدة الصراع وتوتره ، ويثير إعجاب المثقفي ، لكن انعدامه لا يعني خلو العمل الفني من الصراع ، طالما وجدت العقدة التي هي تتبع زمني يربط بينه معنى السبيبية « وكل عقدة تتضمن صراعاً»^(٢).
 ويجر بنا هنا أن ننوه على أن المفهوم الكلاسيكي للصراع الذي ينطلق من مقومات التراجيديا اليونانية عند أرسطو قد تغير وتطور منذ ظهور المسيحية ، وإن أبقى الكتاب على هذه الصفة الأرسطية للبطل ؛ من حيث نبالة الأصل ، وواجهة الوضع الاجتماعي ، « فلقد تحول الصراع من موطنه القديم من الصراع الخارجي بين الإنسان وقوى خارجه عن ذاته ، تصارعه وتنتصر عليه ، سواء كانت الآلة أم القضاء إلى صراع داخلي بين العقل والعاطفة ، أو بين عاطفين إنسانيتين »^(٣).
 ولأننا قد اعتبرنا الكائنات التجريدية (كالوطن ، والزمن) والجمادات ، والحيوانات ؛ شخصيات انطلاقاً من المفهوم البنوي للشخصية ، فإن أنواع الصراع في هذه الحالة تنتهي - في رأينا إزاء شعر القتال - إلى نوعين :
 [صراع داخلي : وهو صراع الشخصية مع نفسها]
 [صراع خارجي : وهو صراع الشخصية مع أي كائن آخر].
 ٢- **أنواع الصراع :**
 ينقسم صراع الشخصيات في كل المواقع الدرامية في شعر القتال على

(١) رشاد رشدي : فن كتابة المسرحية : ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) يوسف الشaroni : القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً ، دار الهلال (ضمن سلسلة كتابات الهلال الشهرية) - القاهرة ، ع ٣٦ ، إبريل ١٩٧٧ م ، ص ٦٧ .

(٣) فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (ضمن مشروع مكتبة الأسرة) - القاهرة ، سنة ١٩٩٨ م ، ص ٥٣ .

اختلاف شكلاتها وأغراضها إلى نوعين :

- **الصراع الداخلي** : وهو صراع الشخصية مع ذاتها ، نتيجة إلحاد فكرة أو رغبة ما عليها ، وقد تكون هذه الشخصية الشاعر نفسه ، أو أي شخصية أخرى يتحدث عنها الشاعر .
- **الصراع الخارجي** : وهو صراع الشخصية مع الآخر ، أيًا كان هذا الآخر ، إنساناً أو جماداً ، أو حيواناً أو حتى كائناً تجريدياً (حسب المفهوم البنوي السابق للصراع) .

أ- الصراع الداخلي :

ويبرز في كل الأحداث الدرامية المختزلة ؛ لأنها عند شاعرنا خاصة به نحو قوله (١) :

يا لتنى والمنى ليست بنافة لمالك أو لحصن أو لسيار
فقرينة الصراع هنا قول الشاعر « يا ليتنى » ، وذروة الصراع تكمن في جملته الاعتراضية « المنى ليست بنافة » ، والصراع الداخلي هنا هو ما يعانيه الشاعر من جراء انتسابه لقومه المتخاذلين ؛ ولذا يود الانتساب لغيرهم ، وبجعل تلك الأممية بقوله في نفس القصيدة مادحاً هذه القبائل :

لا يتركون أخاهم في موادة يسقى عليه دليك الذل والعار
وهذا نوع من المفارقة أيضاً ، إذ طالما افتخر الشاعر بقومه .

- ومن الصراع الداخلي أيضاً قوله في المشهد المختزل التالي (٢) :
أعلى لو أشكوا الذي قد أصابني . إلى غصن رطب لأصبح بالياً
وهذه كنایة عن مدى معاناة الشاعر جراء همومه ومصابيه من الناس والحياة .
وقد يكون الصراع الداخلي لشخصية أخرى غير الشاعر ، تظهر لنا في السرد

(١) الديوان ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٤ .

الدرامي ، وهذا النمط قليل في شعر القتال مثل وصفه لحال الظبية تجاه ابنها (١) :
 ترَعَّى الفضاء كُلَّ مجرى سحابة وفي النفس منه رأفة وهواجس
 فالصراع هنا خاص بالظبية التي تخاف على ابنها إذا ابتعدت عنه لأجل الرعي
 ، وقد مهدَّ الشاعر لإبراز هذا الصراع عندما صور العلاقة بين هذه الظبية وابنها في
 قوله :

إذا واجهته الشمس صَدَ بوجهه سُوي وجهها - إذ أشرقت - وهو نايسن
 ويؤكد ذلك أيضاً بقوله :

إذا اعتزلته لا يزال بعينها حذاراً عليه شخص رام يخالس
 هذا ، وجميع مواضع الصراع الخارجي يصبحها صراع داخلي تقائي ، لأن
 تصادم الفعل ورد الفعل المتناميين بين شخصين لا يخلو من توفر إحدى الشخصيتين
 وتصارعها الذاتي إزاء هذا التصادم .

ب- الصراع الخارجي :

إذا كانت جميع النماذج المختزلة تحوى صراعاً داخلياً على نحو ما بيناه آنفًا ،
 فإن النماذج المتدرجة والوائبة تحوى نوعي الصراع معاً ؛ الخارجي والداخلي ،

- فمن أمثلة الصراع الخارجي ما كان بين الشاعر وبين ابن عمه (٢) .

- وكذلك ما كان بين الشاعر وبين السجان (٣) .

- وأيضاً ما حدث بينه وبين النمر (٤) .

- وما وقع بينه وبين عمه وغلمانه (٥) .

(١) المصدر السابق ص ٦٦ .

(٢) راجع المصدر السابق ص ٨٩ .

(٣) راجع المصدر السابق ص ٧٦ .

(٤) راجع المصدر السابق ص ٧٨ .

(٥) راجع المصدر السابق ص ٦٤ .

- وما كان بيته وبين بعض قومه المتخاذلين (١).
وغير ذلك .

٣- قرائن الصراع :

يشكل الصراع في المسرح من خلال التطور التدريجي للمواقف والأحداث ، ويظل الحوار أقوى أداة أو علامة تدل على هذا التشكيل ، « وتكهن المؤلف بواسطة الحوار أو الموقف يقدم للجمهور الرائحة التي يستدل على الصراع الوشيك » (٢) ، ولكن لأن الشعر يختلف عن المسرح في طبيعة بنائه وتكوينه ؛ فإن علامات الصراع فيه تأتي موجزة ومكثفة لاسيما في النوع الثالث من الأحداث الدرامية وهو الحدث المختزل ، الذي تكون قرينة الصراع فيه مجرد لفظة واحدة تدل عليه أو توحى به .

وقد قسمنا هذه القرائن إلى أربعة أقسام ، قد تظهر جمعياً في الحدث الدرامي خصوصاً في النوع المتدرج ، وقد يظهر معظمها ، وقد تظهر منها قرينة واحدة فقط ، وهذه القرائن هي :

أ- القرينة اللغوية .

ب- قرينة الموقف .

ج- تقديم الشخصية .المضيادة.

د- المفارقة .

إ- القرينة اللغوية .

فقد يصرّح الشاعر بكلمة أو مجموعة كلمات توحى بالصراع المتشكل في القصيدة ، مثل الفاظ السهر ، أو الهجر ، والمعاناة ، والتوتر ، والوحدة ... إلخ

(١) راجع المصدر السابق ص ٨٥ .

(٢) أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني - الصورة الإبداعية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ١٩٩٨م ، ص ٢١٢ .

نحو قوله : وقد شغف النفس الشعاع حببها (١).

وقوله : تذكر ذكري من قطاء فأنصبها (٢) :

وقوله : تسميت لما اشتدت الحرب زينيا (٣).

وقوله : حتى زرناها وهي طلحة (٤) :

٤٧٦

أشميل ما يدرك أن رب آجن
جاهرته بزماء ذات برائة
بـ قرينة الموقف .

وقد تخلو الأبيات من قرينة لفظية ، ويكشف الصراع من خلال الموقف الشكلي للحدث الدرامي .

وهذا يظهر في كل الأحداث المتدرجة والوائبة؛ لأن الحدث المخْتَلِّ أصلًا
أساسه القرينة اللغوية التي تنبور فيها الصراع:
بـ- تقديم الشخصية المضادة.

و هذه القرينة تظهر فقط في الصراع الخارجي ، مثل شخصية النمر الذي صاحبه الشاعر في الغار ، ومثل ابن عم الشاعر الذي حاول قتله ، وكذلك بعض أقربائه ، وغريمه الذي خانه مع زوجته .

وذلك لأن الشخصية المضادة هي السبب في خلق الصراع الدرامي وتطوره؛
لما عاقتها السير الطبيعي للغاية التي ترجوها الذات الفاعلة.

(١) راجع الديوان : ص ٣٠ .

(٢) راجع المصدر السابق : ص ٣٤ .

^(٣) راجع المصدر السابق : ص ٣٥ .

^(٤) راجع المصدر السابق : ص ٣٩ .

^(٥) راجع المصدر السابق : ص ٤١.

تبدي المفارقة في مظاهر عديدة ، تتمثل في أوجه التناقض في عناصر وأطراف يجب أن تكون متوافقة ، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته ، حيث نرى العبث في الجد ، والزيف في الحقيقة ، ويعرفها البعض بأنها : « استراتيجية قول نceği ساخر ، وقد نقول عن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة ، وخيبة الأمل ، ولكنها - في الوقت نفسه - تتطوّي على جانب إيجابي ، فقد ننظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال» (١).

وقد انتهى (هاینز) إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة « تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى ، لا كون واحد منها هو الصحيح ، وتدرك أن وجود المتضادان معاً جزء من بنية الوجود » (٢).

والمفارقة عند د. شاكر عبد الحميد جزء من الغرابة ، التي هي أوسع واعم فـ«الغرابة ضد الألفة» ، نوع من القلق المقيم ، حالة بين الحياة والموت ، التباس بين الوعي وغياب الوعي ، والأكثر غرابة من هذه الغرابة نفسها أن تحول الأشياء التي كان ينبغي النظر على أنها غريبة إلى أشياء عادية ومتألقة» (٣).

ويرى د. رشاد رشدي أن المفارقة شرط من شروط تحقيق الصراع الدرامي ، لكنه يقصر تحديدها في حالة درامية واحدة هي: « جهل أحد الطرفين حقيقة الطرف الآخر رغم اشتراكهما في العلم ببساطة من هذه الحقيقة» (٤).

وعلى كل ، فإن المفارقة هي ما ليس يتوقفه التفكير المأثور ، وهي شكل من أشكال الغرابة، ووجودها فيحدث الدرامي يزيد من حدة الصراع .

(١) حسني عبد الجليل : المفارقة في شعر عدي بن زيد ، الدار الثقافية للنشر - القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠٠١م ، ص ٥٥ نقله عن مقابل لسيزا قاسم بعنوان: المفارقة في النص العربي المعاصر ، مجلة فصول ، عدد مارس ١٩٨٢م .

(٢) المرجع السابق : ص ١٨.

(٣) شاكر عبد الحميد : الغرابة - المفهوم وتجلياته في الأدب ، سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت ، يناير ٢٠١٢م ، ص ٧ ، ٨ .

(٤) رشاد رشدي : فن كتابة المسرحية : ص ٣١ .

- ومن أمثلة المفارقة عند القتال ؛ قوله يمدح عبد الله بن حنظلة الكلبي (١) :
 وَنَبِيَّتْ يَسْتَهِيْنُ الْأَمْوَارَ وَبَطْنُهُ طَيَّانٌ طَيَّانٌ طَرْدٌ يُحَسَّبُ جائعاً
 إذ كيف لهذا الممدوح الذي ترجمه الرفاق عند ضيق العيش فيحسن إليهم بيت
 جائعاً .

- وكذلك من المفارقة وصفه لأبي كعب (أحد أقربائه) في قوله (٢) :
 وَلَمْ أَكُ أَدْرِيْ أَنَّهُ ثَكَلَ أَمْهَهُ إِذَا قِيلَ لِلأَهْرَارِ فِي الْكَرْبَلَةِ اقْدَمُوا
 إذ كيف للشاعر أن يجهل طباع قريبه في وقت المصاعب ، ويُفاجأ بأنه لئيم
 متخاذل .

- ومنها أيضاً قوله بعد سرده لوقائع قتله لابن عمته (٣) :
 وَلَمَّا رَأَيْتُ أَنْتِي قَدْ قُتِلْتَهُ نَدِمْتُ عَلَيْهِ، أَيْ سَاعَةً مَنْتَدِمِ
 فكيف يندم الشاعر على ما افترضه وهو من هو في جراته على البطش والفتوك .
 - ومنها أيضاً مبالغته في عدم مصالحة (بني جعفر) مهما أبدت من مبادرات
 سلوكية طيبة في قوله معياناً على حد درامي متدرج (٤) :
 لَنْنَ جَعْفَرَ فَاعَتْ عَلَيْنَا صَدْرُهَا بَخِيرٌ وَلَمْ يُرْزَدْ عَلَيْنَا خِيَالُهَا
 فَشَنَتْ وَشَاءَ اللَّهُ ذَاكَ لَأَغْتَبَنَ إِلَى اللَّهِ مَأْدَى خَلْفَةٍ وَمُصَالَهَا
 فالشاعر يُغلوظ في قسمه مبيناً أنه لو صلحت حال بنى جعفر ، ولم تعد تذكر يوم
 الخيال (وقعة مشهورة بين الشاعر وبينهم) ، فسوف يحبس في سبيل الله لمن الناقلة
 ويتصدق به ، فكانه يائس من صلاح أمرها ، والمفارقة تتجلى في هذا المثال في

(١) الديوان : ص ٦٩ .

(٢) المصدر السابق : ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق : ص ٨٩ .

(٤) المصدر السابق : ص ٧٩ . وفي البيتين (اصراف) وهو من عيوب القافية ، حيث جمع الشاعر
 بين فتح الروي وضممه ..

أكثر من وجه :

أولاً : لأن إمكانية المصالحة مع بني جعفر مستحيلة ، وبالتالي عَدَّت الأبيات نوعاً من المفارقة .

وثانياً : أنه يقسم بالله أن سينصدق ، وأن هذا القسم غير معهود من الشاعر ، وبالتالي عَدَّ ذلك مفارقة .

وثالثاً: أنه يصف بني جعفر بصفات حسنة ، وأن هذه الصفات غير معروفة عنهم عَدَّ ذلك مفارقة أيضاً .

المحور الرابع

الحوار

١ - الحضور الأدبي للحوار :

هل الحوار شرط في العمل الدرامي؟

الحوار أهم محرك للصراع الدرامي؛ لأنَّ الصورة اللفظية للشخصيات التي توضح تناقضاتها، وتبين أفكارها وغايياتها « وهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ، ويجلِّي الشخصيات ، ويفضح عنها ، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية »^(١) فهو إذن ليس مجرد محادلة كلامية بين الشخصيات.

ويمكنا أن نعرف الحوار بأنه « اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المواجهة ، واللغة السردية ، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية ، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي»^(٢).

ولكن قبل أن ندرس الحوار كأحد عناصر البناء الدرامي ، لابد أن نتساءل أولاً ما طبيعة هذا الحوار في الشعر الدرامي؟ وهل هو شرط أساسى لتحقيق الدرامية؟ وللإجابة على هذا التساؤل لابد أن ندرك أننا في هذه الدراسة بإزاء شعر ،

(١) باكثير : فن المسرحية من خلال تجاري الشخصية : ص ٨١ .

(٢) عبد الملك مرتضى : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، ع ٢٤٠ ، ديسمبر سنة ١٩٩٨م ، ص ١٣٤ .

ولسنا بإزاء مجموعة قصصية أو رواية أو حتى مسرحية .
ونعود فنقول : إن الشعر الغنائي وإن احتوى على مواضع قصصية اتسمت بتحقيق الحبكة والصراع الدرامي ، فإنه في النهاية يبقى شعرًا تحكمه قواعد الشعر من مفردات خاصة ، وإيقاع ، وأخيلة ، وأن الدراما سمة وليس نوعاً أدبياً ؛ فقد تخلو القصة أو الرواية أو حتى المسرحية منها ، وفي هذه الحالة يفقد العمل الأدبي جودته ، ليصبح تلخيصاً لخبر أو تقريراً لموقف ؛ وقد تتحقق هذه السمة بدرجة أو بأخرى في كل نوع من هذه الأنواع حسب رؤية المؤلف ، وقدرته في معالجته الفنية .

إذن فمسألة ضرورة وجود الحوار كعنصر درامي مسألة فيها نظر ، لاسيما في الشعر ، كما أن القصة الفنية لا يلزم فيها الحوار أيضاً ؛ فمحمود提مور مثلاً ، وهو من أجدر المنظرين لفن القصة يرى (١) أن القصة بمعناها العام تتالف من ثلاثة عناصر هي : الموضوع ، والشخصيات ، والحوار ، ولكنه لا يشترط وجود هذا العنصر الثالث ، فهو ليس من المقومات المحتملة دائماً .

إذا كان الأمر كذلك في القصة النثرية ؛ فإن غياب (الحوار) في القصة الشعرية أمر وارد جداً ؛ خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار أن ثمة ضوابط شعرية تجذب الشاعر وتحكم تحركاته « فكما تلوح الحبكة في القصة النثرية مقيدة بسبب الربط ، وتسلسل الواقع ، فإنها تلوح في القصة الشعرية غير مقيدة إلا باللغة القادرة على تخيل الواقع ، ونعني باللغة هنا اللغة الشعرية التي تحمل في ذاتها مبرر وجودها الجميل ، والتي تستعيض عن خلق السبيبة بخلق (الجو) ، وعن إبداع (المنطق) بإبداع (المشاعر) ، وعن تجسيد (التناجم فحسب) بتجسيد (التناجم في التناقض) (٢) .

(١) راجع محمد أحمد العزب: أصول الأنواع الأدبية ، دار والي الإسلامية - المنصورة - مصر ، سنة ١٩٩٦ م ، ص ١٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٧٨ .

٢- الصور الصوتية للحوار :

اللافت للانتباه أن عنصر الحوار في المواقف الدرامية من شعر القتال لم يحضر إلا في أربعة مواقف فقط ، وأن الشاعر يلجأ في باقي المواقف الدرامية من شعره إلى السرد بدلاً من الحوار.

ومثال ذلك البيت الذي يوجه فيه الكلام إلى أصحابه في قصيدة هروبه من

(السجن) (١) :

أقول لأصحابي تروحوا إلى نار ليلى بالعقوبين نصطل

وبعدها أيضاً يرسم صورة السجان بتقنية الحوار قائلاً (٢) :

إذا قلت: رَفِهْتِي مِنْ السُّجَنْ ساعَةً تَذَارَكْ بِهَا نَعْمَى عَلَيَّ وَأَفْضَلْ يَشُدْ وَثَاقِي عَابِسًا وَيَتَلَنِي إلى حَلَقَاتِ فِي عَمُودٍ مُرْمَلٍ

ومثال ذلك أيضاً البيت الذي وجه فيه الكلام إلى زوجته عندما عزم على

تطليقها (٣) :

وَقُلْتُ لَهَا عَلَيْكِ بَنِي حُصَنْ فَمَا بَيْنِي وَبَيْنِكِ مِنْ عَوَادِ

وهذه الصور الثلاث السابقة أطلقنا عليها (الخطاب) فهي تشبه الديالوج في وجود شخصيتين معنيتين بالأحداث ، إلا أن إحدى هاتين الشخصيتين (وهي الشخصية الموجه إليها الكلام) لا يظهر صوتها في النص الشعري ، على خلاف الديالوج الذي يظهر فيه حوار الشخصيتين .

ولم يحضر المونولوج (وهو حديث الشخصية إلى نفسها) إلا في موضع واحد

من شعره حيث يقول في ذروة صراعه الداخلي بعد تطليقه لزوجته (٤) :

(١) الديوان : ص ٧٥ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧٦ .

(٣) المصدر السابق : ص ٤٧ .

(٤) المصدر السابق ص ٤٧ .

أَنْدِيَهَا وَمَا يَوْمَ كَيْسُومٍ قُضِيَ فِيهِ اِمْرُؤٌ وَطَرَّ الْفَوَادِ
هذا ...

ويجب أن نلتفت الانتباه هنا إلى أننا لم نذكر النماذج الأخرى التي حضرت فيها صورة (الخطاب) كصورة صوتية للحوار ؛ لأنها جاءت في سياق الأحداث الساكنة وليس الدرامية ؛ مثل خطابه للديار أو للجبار ، أو لحبيبه الغائبة .

المُحَورُ الْخَامسُ

تقنيات الفضاء الدرامي

١- تقنيات الزمان:

نقسم (١) دليزاً قاسم الأزمنة من الناحية الفنية إلى قسمين رئيسين هما :

- أ- أزمة خارجية (خارج النص) وتشمل: زمن الكتابة - زمن القراءة- وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي كتب فيها - وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.
- ب- أزمة داخلية (داخل النص) وتشمل : الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث ، مدة الرواية - ترتيب الأحداث - وضع الرواية- بالنسبة لوقوع الأحداث - تزامن الأحداث - تتابع الفصول.

والزمن الداخلي أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والقاد على السواء .
ولكن ما أهمية هذا الزمان فنياً؟

تأتي أهمية الزمان عنصراً بنائياً في العمل الفني من عدة أوجه :

- الزمن محوري ، وعليه ترتيب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار .
- فن القص نطور من المستوى البسيط للتتابع الزمني إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل ؛ وعليه فإن عنصر zaman هو الذي يشكل أحداث العمل القصصي .

(١) راجع سيزاً قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ٢٠٠٤ م ، ص ٣٧ ، ٣٨ بتصرف .

ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغّل المكان أو مظاهر الطبيعة؛ فالزمن يتخلل العمل القصصي كله.

«وكان الشكليون الروس قد بدأوا في وضع أساس لدراسة الزمن ، وتحليله في العشرينات من هذا القرن .. وبظهور النقد البنياني في السبعينيات ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص». .

ولتوضيح هذا : لابد من دراسة (المفارقة الزمنية) التي يحدثها السارد في سرده ، وترتبط بترتيب الأحداث في النص ؛ إذ قد يخضع النص لبعض التحريرات الزمنية ؛ فنرى القص ينطلق من الحاضر ثم يعود للماضي ثم يرجع مرة أخرى للحاضر ، ويستشرف المستقبل ثم يرتد ثانية للماضي وهكذا .. وهذا هو ما أطلقنا عليه (التدخلات الزمنية).

والتقنيات المستخدمة في هذه التدخلات هي: الاسترخاء والاستيقن.

والتزامن (١).

فلاسترجاع يعني «أن يترك الرواية مستوى القص في الزمان الحاضر ، ويروي بعض الأحداث القديمة ثم يعود للحاضر من جديد» (٢) .

و الاستباق يعني أن يقتنى السارذ مع الشخصية والقارئ نحو المستقبل .
أما التزامن فيعني «أن يكون مستوى القص متوجهًا إلى شخصية معينة ، ولكن سرعان ما ينقطع هذا الخط الزمني ، لكي ينتقل الرواية إلى شخصية أخرىلتعرف ما تقوم به من أفعال وما تحدثه من وقائع تزامن مع ما تقوم به الشخصية الأولى من أعمال » (٣) .

(١) راجع هذه التفاصيل من سهالم أبو العمران : الخطاب الرواية النسوية ، ص ١٣٤ وما بعدها .

(٢) المترجم السابق ص ١٣٤ .

(٣) مقال لابراهيم نمر بعنوان « جماليات التشكيل الزمني والمكاني لرواية الحواف» مجلة فصول ، مجلد ١٢ ، ع ٢٤ ، صيف ١٩٩٢م ، ص ٣٠٧ .

و لا يمكن للمتنقي أن يستبط ما اعتمد عليه الشاعر من هذه التقنيات إلا من خلال مقارنة (الترتيب الأفقي للأحداث) بالترتيب الرأسي ، أي مقارنة الحبكة الفنية للشاعر بما يقع طبيعياً من أحداث .

فمثلاً قول الشاعر (١) :

الا هل أتى فتيان قومي لئني
تسفيت لما اشتدت الحرب زينبا
وأذنت جلبابي على نبت لحبي
وابدلت لاقوم البنان المخضبها

نجد الترتيب الطبيعي للأحداث هنا هو :

- اشتداد الحرب .
- تخفي الشاعر .
- إبداؤه لليد المخضبة .
- تسميته بزینب .

لكن الشاعر بدأ في سرده بأخر موقف (وهو تسميته بزینب) وبالتالي ، فإن هذا من قبيل الاسترجاع .

- ومنه أيضاً قوله (٢) :

صرمت شميلة وجهة فتجدد

فقد ترك الشاعر الزمن الحاضر ليحكى موقعاً حدث في الماضي وهو سفر شميلة ثم عاد للحاضر بتوله : فتجدد من ذا يقول لها علينا تقصد
- ومثال الاسترجاع أيضاً في نفس القصيدة عندما يرجع بتفنيد الفلاش باك إلى الماضي ليحكى لنا بعض الواقع (٣) :

(١) الديوان : ص ٣٥ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤١ .

(٣) المصدر السابق : ص ٤١ .

أَشْمَلَ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبَّ آجِنٍ طَامِ عَيْالِهُ مَخْوفٌ الْمَرْصَدِ
جَاهِرَةً..... إِلَى آخرِ الْأَبْيَاتِ

وَهَذَا نُسْطَطِعُ أَنْ نَقُولَ أَنْ تَقْنِيَّةَ الْإِسْتِرْجَاعِ تَقْنِيَّةٌ زَمْنِيَّةٌ هِيَ الَّتِي لَجَأَ إِلَيْهَا
الشَّاعِرُ فِي سَرْدِ كُلِّ أَحْدَاثِ الدَّرَامِيَّةِ كَعَادَةِ السَّرْدِ التَّقْلِيدِيِّ ، وَلَمْ يَعْتَمِدْ الشَّاعِرُ عَلَى
تَقْنِيَّةِ الْإِسْتِبَاقِ ..

أَمَّا تَقْنِيَّةُ التَّزَامِنِ ، فَيُمْكِنُنَا أَنْ نُلْحِظُهَا عِنْدَ الشَّاعِرِ بِتَعْرِيفِهَا السَّابِقِ ، وَيُمْكِنُنَا
أَنْ نُلْحِظُهَا أَيْضًا بِصُورَةٍ مُخْتَلِفةٍ قَلِيلًا عَنِ التَّعْرِيفِ السَّابِقِ ؛ حِيثُ تَقْوِيمُ الشَّخْصِيَّةِ
الْوَاحِدَةِ فِي الْمَوْضِعِ الدَّرَامِيِّ بِفَعْلَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ فِي آنِ وَاحِدٍ ، يَصْبَعُ بِلِّيْسْتِحْيَلِ
فَصْلَهُمَا ؛ إِذْنَ فَدْرَاسْتَنَا لِهَذِهِ التَّقْنِيَّةِ سَتَقْوِيمُ عَلَى مَعيَارِ تَعْيِينِ شَخْصَيْنِ ، أَوْ عَلَى
فَعْلَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ حَدَّثًا مَعًا لِشَخْصِيَّةِ وَاحِدَةٍ .

وَهَذِهِ التَّقْنِيَّةُ الثَّانِيَّةُ تَتَضَعُّ فِي غَالِبِيَّةِ الْأَحْدَاثِ الدَّرَامِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ ؛ لِأَنَّ الْحَدِيثَ
الْمُخْتَلِفُ وَقَدْ سَبَقَ تَوْضِيْحِهِ عَبَارَةً عَنْ دَفْقَةِ مِنَ الْصَّرَاعِ الدَّرَامِيِّ ، بِلَا خَطُواتٍ وَهُوَ
خَدْثٌ لَحْظِيٌّ ، بُدَائِيَّهُ هِيَ نَهَايَتِهِ أَيْضًا .

- فَمَثَلُ النَّمَطِ الْأُولَى (١) :

إِذَا اعْتَزَلَتِهِ لَا يَرْزَالُ بِعِينِهَا حَذَارًا عَلَيْهِ شَخْصٌ رَامٌ يَخَالِسُ
فَاعْتَزَالُ الظَّبِيَّةِ لَابْنِهَا - كَفْعَلْ دَرَامِيٌّ - ضَمِّنَ الْحَدِيثَ الْكَلِيِّ يَتَزَامِنُ أَيْضًا مَعَ
مَرَاقِبَتِهِ لَهُ كَفْعَلْ دَرَامِيٌّ آخِرٌ .

- وَمَثَلُ النَّمَطِ الثَّانِي (٢) :

يَا أَمْ أَعِينُ شَادِنَ خَذَلَتْ بِهِ عَيْنَاءَ فَاضِحَةً بِهَا تَرْقِيمٌ
بِنْقَالِ الْفَقَىِ تِلَالَاتٍ فَحْطَا لَهَا طَفْلٌ بِرَادٌ مَا يَكَادُ يَقْوِمُ
فَالظَّبِيَّةِ عِنْدَمَا تَخَلَّفَتْ بِابْنِهَا عَنِ الْقَطْبِيْعِ (كَخَطْوَةٌ ضَمِّنَ خَطُواتِ الْحَدِيثِ)

(١) المَصْدَرُ السَّابِقُ : ص ٦٦ .

(٢) المَصْدَرُ السَّابِقُ : ص ٨٨ .

الدرامي) تزامن مع ذلك مباشرةً اتباع ابنها لها رغم ضعف قوائمه
ـ ومن التزامن أيضًا^(١):

كأن بلاد الله وهي عريضة
يؤدي إليه أن كل ثنية
تيمّمها توجى إليه بقاتل

فالصراع الدرامي المختزل هنا بداخل هذا الخائف الهارب ؛ ناجم عن فعلين
متزامنين ؛ فبمجرد أن ينظر إلى ثنية من الثنایا بظن في الوقت ذاته أن فيها مقتله.

ـ ٢ـ تقنيات المكان :

المكان أيقونة حاضره باستمرار في شعر القتال ؛ حتى إننا نوصي بعمل دراسة
مستقلة عن هذه الظاهرة في شعر الشاعر .

حيث يعمد في الكثير من قصائده بتحديد الجبال ، والهضاب ، والغدران ،
والطرق تحديدًا جغرافيًا ذيقاً .

وتكون أهمية المكان كعنصر بنائي في المواضع الدرامية من سعر القتال في أنه
يضفي الواقعية على مسرح الحدث، لاسيما إذا كان تحديده أو تسميته منسحوبة
بعض الأوصاف الشعرية وبالتالي يمكن النظر إلى المكان « بوصفه شبكة من
العلاقات والرؤى ووجهات النظر»^(٢).

وإذا علمنا أن الانتقال السردي يصبحه انتقال مكاني ؛ حيث ينشأ مسرح جديد
لأحداث جديدة أدركنا أن « تغير الأمكنة سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحركة ،
وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخرّذ»^(٣).

ـ ومن الأماكن الحاضرة في المواضع الدرامية في شعر القتال (ذو النخل ،

(١) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٢) مصطفى الضبع : استراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (ضمن سلسلة كتابات نقدية) -
القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٩٨ ، ص ١٥١ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٥١ .

وذو البردين) في قوله (١):

سمعت وأصحابي بذى النخل نازلاً وقد يشفع النفس الشعاع حبيبها
داعاء بذى البردين من أم طارق فيا عمرو! هل تدنو لنا فنجيبها؟

وذو البردين غدير ، وذو النخل مكان

- وأيضاً وصفه لزحيل مجموعة من النوق (٢):

دفعن من السعدين حتلى تقاضلت خنايد من أولاد أعنوج فرخ

- وأيضاً يصف أبيه (٣):

وأتنى عكاظ فقال إني مانع ... الأبيات.

وكذلك (٤): بشرقي حوضي آخر تني منازل الأبيات .

- وحوضي ماء لبني طهمان بن عمرو بن شلمة من بني كلاب.

وقوله (٥):

لعمري لحي من عقيل لقيتهم بخطمة أو لاقيتهم بالمناسك

فخطمة جبل يصب رأسه في وادي أو عال ووادي القرى.

(١) الديوان : ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق : ص ٣٩ .

(٣) المصدر السابق : ص ٤٣ .

(٤) المصدر السابق : ص ٤٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٧١ .

الخاتمة

بعد الانتهاء من هذه الرحلة البحثية ، التي زرنا من خلالها بستانًا من بساتين الشعر لشاعر مظلوم هو القتال الكلبي نستطيع أن نجمل نتائجنا فيما يلي :

تجلى النزعة الدرامية في عدة مواضع من شعر القتال ، وتشكل بأكثر من طريقة ، حيث نرى الحدث الدرامي المتدرج ، وينبئ من خطوات متتابعة ، والحدث الدرامي الواثب وينبئ من نقطة الانطلاق ف噌ًا إلى نهاية الحدث مباشرة ، والحدث الدرامي المختزل ويبرز فيه الصراع وحده .

ال قالب القصصي ليس شرطًا لتحقيق الدرامية.

الحوار ليس شرطًا هو الآخر في تحقيق الدرامية ، كما أنه ليس شرطًا في البناء القصصي .

الدراما ليست نوعاً أدبياً قائماً بذاته ، بل هي سمة للنوع الأدبي شعراً كان أو قصة أو حتى مسرحية ، وتفاوتت نسب حضورها في العمل الأدبي حسب إمكانيات المبدع ورؤاه تجاه رصد الحدث .

أهم قرينة مميزة للدراما هي الصراع الذي يعني الفعل ورد الفعل المتناميين بين مجموعة شخصيات معنية بالحدث ، أو حتى بين الشخصية نفسها .

وقرائن الصراع في شعر القتال أربع قرائن هي : القرينة اللغوية ، وقرينة الموقف ، وتقديم الشخصية المضادة ، والمفارقة .

ونوصي في النهاية بالآتي :

عمل دراسة نقدية حول ضبط المصطلح ، تحرر وتفسر ما ظهر في الآونة الأخيرة من تداخل وتضارب في حقل المصطلحات النقدية تجاه مجموعة من الأنواع الأدبية تعتمد على العكس التابعي ؛ من مثل :

- الشعر المسرحي في مقابل المسرح الشعري .
- والشعر القصصي في مقابل القصة الشعرية .
- والشعر الدرامي في مقابل الدراما الشعرية .

والشعر الملحمي في مقابل الملهمة الشعرية .
والشعر التمثيلي في مقابل التمثيلية الشعرية .
ونوصي كذلك بعمل دراسات في هذا الحقل الجديد : (تداخل الأنواع الأدبية) فيدرس
الباحث الدراما داخل الشعر ، أو الشعرية داخل النثر ، أو مظاهر السينيوجرافيا
السينمائية داخل العمل الأدبي عموماً .
وأخيراً نوصي بعمل دراسة مستقلة عن (المكان) في شعر القتال؛ لأنـه - في رأينا -
يمثل أيقونة مميزة للشاعر ، تحوي العديد من الدلالات النفسية والاجتماعية بجانب
جماليات التشكيل الشعري .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

القتال الكلبي : ديوانه ، ت: إحسان عباس ، دار الثقافة - بيروت ، سنة ١٩٨٩

ثانياً : المراجع :

أ- الكتب العربية التراثية :

١- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط ، ت: عبد الخالق

السيد عبد الخالق، مكتبة الإيمان - المنصورة - مصر ، ط١، سنة ٢٠٠٩.

٢- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري) : لسان العرب ، ت: ياسر سليمان أبو شادي بالاشتراك ، المكتبة التوفيقية - القاهرة.

ب- الكتب العربية الحديثة :

٣- أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني - الصورة الإبداعية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ١٩٨٤ م.

٤- ألفريد فرج : دليل المتدرج الذي إلى المسرح ، الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة، سنة ١٩٨٩ م.

٥- أيمن بكر : السرد المكتنز ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية) ، القاهرة ، أغسطس ٢٠٠٢ م.

٦- بشير تاويريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ٢٠٠٨.

٧- أبو الحسن سلام : الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران ، دار الوفاء - الإسكندرية ، ط١، سنة ٢٠٠٤ م.

٨- حسني عبد الجليل : المفارقة في شعر عدي بن زيد ، الدار الثقافية للنشر - القاهرة ، ط١، سنة ٢٠٠١ م.

٩- رشاد رشدي : فن كتابة المسخرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ١٩٩٨ م.

١٠- سهام أبو العمران : الخطاب الروائي النسوى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (ضمن سلسلة كتابات نقدية) - القاهرة ، ط١، سنة ٢٠١١ م.

١١- سوزانا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، سنة ٢٠٠٤ م.

١٢- شاكر عبد الحميد : الغرابة - المفهوم وتجلياته في الأدب ، سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، بنار ٢٠١٢ م.