جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

" التصوير الدرامي في شعر أبي فراس الحمداني: بين الغنائيّة، وموضوعيّة السرد "

إعداد

د/ محمد محمد أحمد السيد عطا
قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالشرقية، جامعة الأزهر

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٥م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

التصوير الدرامي في شعر أبي فراس الحمْداني: بين الغنائيّة، وموضوعيّة السرد.

محمد محمد أحمد السيد عطا

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالشرقية، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: MohamedElsayed.sha.b@azhar.edu.eg

الملخص:

تأتي هذه الدراسة بهدف إيضاح الغاية، والوسائل الفنية للتصوير الدرامي لدى الشاعر، ورصد التحوُّلات الموضوعية لديه، وكذا تحولُّات الحبكة في المواقف الدرامية المصوّرة، ومدى تصرُّفه الدرامي فيها، وتعتمد الدراسة على المنهج التحليلي في فصل عناصر البُنَى السردية لدى الشاعر، وتحليل تشكيلاتها، وكذلك تحليل الأداء الأسلوبي، وعناصره؛ إضافة إلى المنهج النفسي في الكشف عن الدافع وراء تصوير هذه المواقف، وتتكون الدراسة من مقدمة، وتمهيد يتضمن عرضا لمفهوم التصوير الدرامي، وتعريفا بالشاعر، وأربعة مباحث؛ يتضمن الأول: التصوير الدرامي: الغاية، والوسائل الفنية، والثاني: تلوُّنات الدراما موضوعيا، والثالث: عناصر البنية السردية، والرابع: الدراما والصورة الفنية، وقد خلصت الدراسة إلى نتائج أهمها؛ بروز الحس الدرامي لدى الشاعر، ووعيه بطريقة خلق الصراع بين حدثين، أو بين فكرتين، أو عاطفتين، وظَهَر اقتصاد الشاعر في استخدام السرد دون نزعة درامية ملحوظة، وتوظيفه المتقن للدراما لخدمة الفكرة، والكشف عن العاطفة، واستخدامه للوسائل الفنية لتفجير الدراما النفسية، وخلق الحركيّة بين أقسام القصيدة بما يخرجها من الجمود، علاوة على استخدام المواقف الدرامية المعروفة كقوالب فنية للسرد مع بعض التصرف، ووفرة التنوُّعات الدرامية في شعره، وقد أبان الشاعر عن قدرة على التشكيل الدرامي، وتوظيف العناصر الدرامية، واستخدام الصورة الشعرية كعنصر بنائي داخل التشكيل السردي بما يرفع من وتيرة الدراما، ويجسد العاطفة، وأوصى الباحث في النهاية بالمزيد من الكشف عن العلاقة الجدلية الكائنة بين الذاتيّة، والموضوعيّة في التصوير الدرامي في الشعر القديم، وإلقاء مزيد من الضوء على دور الصورة الشعرية داخل البناء السردي، والتعرُّض للوصف الوجداني في شعر أبي فراس في إطار الدراما، والكشف عن دور الإيقاع الشعري في التصوير الدرامي.

الكلمات المفتاحية: دراما، الغنائيّة، السرد، الحوار، الحدث.

"Dramatic Imagery in the Poetry of Abu Firas al-Hamdani: Between Lyricism and the Objectivity of Narrative"

Mohamed Mohamed Ahmed El Sayed Atta
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Boys in Sharqia, Al-Azhar University, Egypt.
Email: MohamedElsayed.sha.b@azhar.edu.eg

Abstract :
This study, entitled "Dramatic Imagery in the Poetry of Abu Firas al-Hamdani: Between Lyricism and the Objectivity of Narrative ", aims to clarify the purpose and artistic means of dramatic imagery in the poet's work, track his thematic transformations, and examine the shifts in plot within the portrayed dramatic scenes, along with the extent of his dramatic handling of them. The study relies on the analytical method to separate the elements of the poet's narrative structures and analyze their composition, as well as to analyze stylistic performance and its components. In addition, the psychological method is employed to uncover the motivations behind portraying such scenes.The study consists of an introduction and a preface that presents the concept of dramatic imagery and a brief biography of the poet, followed by four sections:The first: Dramatic Imagery – Purpose and Artistic Means,The second: Thematic Variations of Drama,The third: Elements of Narrative Structure,The fourth: Drama and Poetic Imagery, The study concludes with several findings, the most important of which are: the emergence of a dramatic sensibility in the poet's work, his awareness of how to create conflict between two events, ideas, or emotions; his economy in the use of narration without an excessive dramatic tendency; his skilled employment of drama to serve the idea and express emotion; and his use of artistic tools to evoke psychological drama and create movement within the poem's sections, freeing them from rigidity. Furthermore, he utilizes well-known dramatic situations as narrative templates with some adaptation, and his poetry is rich in dramatic diversity. The poet demonstrated a clear ability in dramatic composition, in employing dramatic elements, and in using poetic imagery as a structural component within the narrative formation, thereby intensifying the drama and embodying emotion.The researcher recommends further investigation into the dialectical relationship between subjectivity and objectivity in dramatic imagery in classical Arabic poetry, shedding more light on the role of poetic imagery within narrative construction, exploring emotional description in Abu Firas's poetry within a dramatic framework, and examining the role of poetic rhythm in dramatic imagery.

Keywords: Drama, Lyricism, Narrative, Dialogue, Event.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي صوّر فأبدع، وبان فضله، فأبْصَرَ، وأسْمَع، خالقِ الزمان والمكان، و مُبدي الشُّخوص للعِيان، والصلاة والسلام على رسوله، وحادي القلوب إلى قبوله، عطرِ الزمان، ورحمةِ الرحمن، **ثمّ أمّا بعد:**

يعتبر التصوير الدرامي وسيلة لتصوير الفكرة، أو المعنى فهو لا يستقل فَنِّيًا، أو يتحوَّل من خلاله الشِّعر من الغنائيّة إلى الموضوعيّة البَحْتَة؛ حيث تظل خُصوصيّة الشعر قائمة في حديثه، وقديمه، وإطار التغني الذاتي يبقى قائما دون أن يسقط الحاجز بين الذاتيّة، وموضوعيّة السرد.

وقد احتوت القصيدة القديمة على بُنَى سرديّة كاملة تدور في فلك تصوير مواقف ذات صبغة درامية بطبيعتها، وهي ليست مُنْبَتّة عن عُرف القصيدة التقليدية، وأقسامها، ولا عن الأغراض المعروفة في زمانها، فالشاعر القديم لن يَنْحُوَ نَحْوًا حَداثِيًا كَمَسْرَحَةِ القصيدة ؛ بمعني تحويلها إلى مسرحية فنية.

وعليه فإن مفهوم الدراما عند أبي فراس الحمداني؛ أحد فرسان القصيدة القديمة سوف ينحصر على المستوي الموضوعي في صنع القصة، أو تصوير مواقف معينة.

وقد تظهر الدراما لديه بصورة خالصة نقية، أو مجردّة تتمثل في قيام حركيّة معينة بين فكرتين، أو تَجاوُبًا ما بين غرضين داخل أقسام القصيدة. **ومن هنا تبلور موضوع الدراسة، فكان** "التصوير الدرامي في شعر أبي فراس الحمداني: بين الغنائيّة، وموضوعيّة السرد. **حيث نظر الباحث إلى الدراما لدى الشاعر على مستويات ثلاث:**

الأول: من حيث كونها صناعة للقصة.

الثاني: من حيث كونها صراعا بين حدثين متقابلين.

الثالث: باعتبارها علاقة جذب، وشد بين طرفين قد يَكُونان فكرتين، أو غرضين فيما أسماه الباحث دِراما القصيدة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة مُسْتَوَيَيْن من النَّظَر والتحليل:

الأول: مستوى البناء السردي من عناصر سردية، وبِنْية ذات تشكيلات متغايرة.

الثاني: الأسلوب من حيث كونه أداة الشاعر الفنية في تصوير الفكرة.

وجاء اختيار الشاعر لأسباب أهمها:

١- وضوح الحس الدرامي في شعره على المستوى الموضوعي، وعلى مستوى دراما القصيدة.

٢- ما اشتمل عليه شعره من مواقف درامية مصوّرة تصويرا فنيا عاليا.

٣- قدرته على شحن المواقف المصورّة المعتادة بشحنة وجدانية خاصة.

وتمثلت أهمية الموضوع في كونه:

١- يسهم في الكشف عن ملامح الحس الدرامي للقصيدة التقليدية، وعن حركتها الدراميّة الداخلية.

٢- يكشف عن قدرة أبي فراس الحمداني على تصوير أدق المواقف، وشحنها بوجدانية خاصة، ورؤية متفرّدة.

٣- يرصد أبعاد العلاقة الجدلية بين الغنائيّة، والموضوعيّة لديه في إطار التصوير الدرامي.

وتهدف الدراسة إلى:

١- إيضاح الغايات، والوسائل الفنية للتصوير الدرامي لدى الشاعر.

٢- رصد التحوُّلات الموضوعية، وتحولُّات الحبكة في المواقف الدرامية المصوّرة.

٣- رصد بعض التشكيلات السردية لدى الشاعر، ومدى تصرُّفه الدرامي.

٤- الكشف عن قدرة الشاعر الأسلوبية على تصوير المواقف الدرامية، وما يعتري الأسلوب من تحولّات.

٥- تحليل دور الصورة الفنية كعنصر بنائي في إطار التصوير الدرامي لدى الشاعر.

الدراسات السابقة: من الدراسات ذات الخط المُتَداخِل، أو ذات الصلة بموضوع الدراسة:

١- البناء الدرامي والموسيقي في شعر أبي فراس الحمداني" دراسة أسلوبية صوتية"، اعداد: د. فاروق عبد الحميد دراوشه، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية: العدد الرابع كانون الثاني – يناير "٢٠١٩"، مجلة دولية محكمة تصدر عن المركز الديمقراطي العربي ألمانيا- برلين.

٢- لغة الشعر في روميات أبي فراس الحمداني بحث في التقابل اللغوي (الثنائيات المتقابلة)، مجلة الأثر، د. لخضر بلخير، العدد:٢٠، جوان:٢٠١٤م، دورية علمية محكمة تصدر فصليا، عن كلية الآداب واللغات بجامعة قاصدي مرباح ورقلة.

خطة الدراسة: تتكون الدراسة من مقدمة، وتمهيد يتضمن عرضا لمفهوم التصوير الدرامي، وتعريفا بالشاعر، وأربعة مباحث، وخاتمة تتضمن أبرز النتائج، والتوصيات، وثبت بالمصادر، والمراجع.

<u>وبيان المباحث كالتالي:</u>

المبحث الأول: التصوير الدرامي: الغاية، والوسائل الفنية.

المبحث الثاني: تلوُّنات الدراما.

المبحث الثالث: عناصر البنية السردية.

المبحث الرابع: الدراما، والصورة الفنية.

انتهاء بـ: خاتمة، تتضمن نتائج الدراسة، والتوصيات.

منهج الدراسة: استعان الباحث **بالمنهج التحليلي** في فصل عناصر البُنَى السردية لدى الشاعر، وتحليل تشكيلاتها، وكذلك تحليل الأداء الأسلوبي من خلال عناصره؛ كالألفاظ، والظواهر البديعية، والبيانيّة.

إضافة إلى **المنهج النفسي** في الكشف عن الدافع النفسي وراء تصوير المواقف بألوانها العاطفية المختلفة.

وأسأل الله التوفيق فيما أفضْتُ فيه، والتسديد والرشاد، فعلى الله توكلت، وبه استعنت.

التمهيد

يرتكز البحث على مفهوم التصوير الدرامي من حيث كونه تقنية أسلوبية يخلق من خلالها الشاعر مواقف يضفي عليها صفة الواقعية، وينفخ فيها الحياة، ويصبغها بالموضوعيّة المَحْكومة بمنطق السرد، وغايته تصوير فكرة، أو إيصال معنى معين، أو تصوير جدليّة ما بين فكرتين، أو معنَيَيْن.

والتصوير لغة:

هو: صناعة الشَّكل، وإعطاء كل شيء صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلاف الصُّور، وكثرتها[١]، تَمييزا للمُصوَّر.

واصطلاحا: يأتي التصوير بمفهومين متقاربين:

الأول: التصوير الأدبي: وهو: "عملية الكشف عن حقيقة المعنى من خلال وسائل الإفصاح المختلفة، والكشف عن الصراع النفسي، أو الحالة الإنسانية، أو العاطفية"[٢] للشاعر.

والثاني: التصوير بمعنى التّشكيل، أو خلق الشّكْل

والشكل هو: "حيز منطقي من عمل المخيلة المُنْتِجَة ذو صبغة تركيبيّة تتصف بالمعقوليّة، أو التخطيطيّة"[٣]، وهو شكل يناسب المضمون، ويحدّد إطاره، ووجُوده.

---

(١) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة السابعة، ٢٠١١م، صور.

(٢)الصورة الأدبية: تأريخ ونقد، على على صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ط، د.ت، ١٥٠(بتصرف).

(٣)الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي وآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة–بيروت– لبنان، د.ط،٢٠٠٦م، ص:١٤(بتصرف).

الدراما:

تأتي الدراما بمفهومين مُتَّصِلَين:

الأول: الدراما بمعنى القص أو خلق "بنية نصية ذات عناصر واضحة مُوظّفة من: زمان، ومكان، وحوار، وصراع، ومناجاة نفسية..." [١]، داخل تشكيلات ذات صبغة موضوعيّة.

والثاني: من حيث اشتمالها على الصراع من خلال "ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وكل ظاهر يختفي وراءه باطن"[٢]، في ثنائيات جدلية.

وعلى ذلك يمكن تعريف **التصوير الدرامي بأنه:** الكشف عن معنى معين من خلال بنية ذات عناصر وظيفيّة محدّدَة تنضبط داخل قالب سردي محكوم بمنطقية الحدث، أو هو بالمُطْلَق: خلق جدليّة بين فكرتين، أو معنيين، أو عاطفتين.

الغنائيّة: وَصْفٌ لكل" شعر يعبر عن الانفعالات الشخصية، ويتميز بتفجُّر تلقائي لمشاعر كثيفة"[٣]، وهي مرادف للذاتيّة، التي يتميز بها الشعر الغنائي عن الشعر القصصي، والملحمي.

الموضوعيّة: وتعني: "تصوير الأشياء كما هي دون اعتبار شخصي، أو تحيُّز خاص"[٤]، وتستدعي المنطقيّة، والتجرد من الانطباع الشخصي.

---

(١)البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، عماد حسيب، شمس للنشر والتوزيع –القاهرة، ط:١، ٢٠١١م، ص:٩(بتصرف).

(٢)الشعر العربي المعاصر: ظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي– بيروت–لبنان، د.ط، ١٩٦٦م. ص:١٧٩.

(٣)معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين–صفاقس– تونس، د.ط، ١٩٨٦م، ص:٢٥٣(بتصرف)

(٤)أصول البحث، عبدالهادي الفضلي، دار المؤرخ العربي–بيروت، ط:١، ١٩٩٦م، ص:٢٤١.(بتصرف).

السرد: ويعني: "قص أحداث مرتبة في تتابع زمني مع وجود حبْكة"(١)، أو محصّلة للحدث.

حيث تعني موضوعيّة السرد: منطقيّة تداعي الأحداث بحيث تبدو مستقلة تتخلّق من خلال عناصر السرد.

التعريف بالشاعر(٢):

هو أبو فراس الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني ابن عم ناصر الدولة، وسيف الدولة ابنيْ حمدان، وكنيته أبو فراس من أسماء الأسد.

ولد سنة ٩٣٣م/٣٢١هـ في منبج شمالي حلب، مات أبوه وهو في الثالثة فتولت أمه، وابن عمه سيف الدولة رعايته.

ظهرت موهبته الشعرية مبكرا، فقربه سيف الدولة من مجلسه، واشتهر بالفروسية، وحب المفاخرة، والصيد.

أسره الروم سنة ٣٥١ هـ، واقتادوه إلى خرشنة ثم إلى القسطنطينية، فأحسنوا إليه، وكرموه لبطولته.

ماطل سيف الدولة في فدائه؛ ممّا أثار نقمته، وشكواه، وترجم عن ذلك في شعره المسمّى بالروميّات وهي من عيون الشعر العربي.

فداه سيف الدولة أخيرا، فعاد إلى حلب، وولاه حمص.

آلت الأمور بعد سيف الدولة إلى غلامه التركي "قرغويه" وصيًّا على ابنه "أبي المعالي"، وبدأ الصراع بين "قرغويه" وأبي فراس، فجمع له الأول حشودا هائلة، فكان أن انصرف أتباع أبي فراس عنه، فقُتِل، وقُطِعَت رأسه، وحُملت إلى "أبي المعالي"، ودفن الشاعر الفارس سنة ٣٥٧هـ.

---

(١) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة، د.ط، د.ت، ص:٣٣.

(٢) ينظر: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي–بيروت، ط:٢، ١٩٩٤م، ص:٧-٩ (بتصرف).

المبحث الأول: التصوير الدرامي: الغاية، والوسائل الفنية

إن التصوير الدرامي؛ بمعنى خلق أو صناعة الدراما، أو وصف المواقف ذات الصبغة الدرامية هو أمر لا يُطلب لذاته، ولا يمكن أن يُعْزَى إلى نزعة درامية خاصة لدى الشاعر؛ لأنه ببساطة يتصرف داخل أطر محسوبة في قالب القصيدة، ولابد أن نسلّم بأن ما نسميه تصويرا دراميا هو قسم وصفي من أقسام القصيدة.

حيث يأتي السرد أو "إنتاج النص القصصي المشتمل على الخطاب القصصي والحكاية أو الملفوظ القصصي"(١) أقرب لتقنية لنقل الأحداث، والوقائع. والوقائع.

فثمةَ أقسام وصفية من القصيدة التقليدية اصطبغت بتلك الصبغة الدرامية، أو الموقفيّة منذ نشأتها، وتبارى الشعراء في تصويرها كما تباروا في غيرها دون أن يخرجوا عن القالب المقسوم، أو يُحدِثوا جديدا يخالف الطبيعة، والعرف.

وقد يأتي وصف الموقف لغرض؛ كالظّرف، أو تصنُّع المجون، أو رسْمًا لأجواء معينة في لقطات خاطفة تناسبها القطع القصيرة، والنتف، فتستقل عند ذلك غرضيا دون أن تدور في مدار القصيدة، وأقسامها.

حيث" يتشكل التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"(٢) دون تعقُّد كبير للأحداث.

ويكون من البدهي أن يتجه التساؤل إلى الغاية من وراء اتّسام تلك المقاطع الوصفية بتلك الصبغة الدرامية التي تستدعي الشخصيات، والحوار و..... .

(١) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وآخر، ص:٧٧-٧٨(بتصرف)

(٢) تحليل الخطاب الروائي: (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط:٣، ١٩٩٧م، ص:٤٦.

والحقيقة أن الحِسّ الدراميّ موجود في القصيدة القديمة لغاية القص الذي يسوغ للمتلقي، ويأنس به، وهذا دون أن يفْجَأه الشاعر بما لا يتوقع؛ بل الشاعر يجرى على العرف، ويراعيه.

وهنا تختلف مسألة نية القص، أو قصده بين القاص، والشاعر، فالقاص حين تنعدم نية القص لديه يدور فيما نعرفه بالمونولوج الذي يشبه الشعر الغنائي؛ أمّا الشاعر فهو لا يخرج بحال عن غنائيّته، ولا يتحول إلى الشعر الملحمي مثلا؛ وإنما يأتي القص، أو يتخلَّق الموقف الدرامي في قِسْمه من القصيدة، أو في لونِه المعروف؛ من ظَرف، أو لهو، أو افتِنان.

حيث تأتي الحكاية تعبيرا "عن الواقع وصدى الواقع، وعن الحياة الداخلية للإنسان"[١] في خضم دراما الإنسان، والحياة.

وقد عرف الشاعر القديم كيف يجعل من المعتاد الشائع ذاتيًّا جارف الذاتية، وكيف يحمّله بحُمولات نفسية خاصة؛ بل ولعِب التلوين الدرامي دوره في تطويع الأسلوب، وخلْق الظواهر الأسلوبية، وتطويع الوصف ليكون بيئة حاضنة تظهر من خلالها عناصر القص.

فالتصوير الدرامي –على ذلك– ليس غاية في ذاته، وليس أصلا؛ بل يضطلع بوظيفة، ويوضع لمناسبة مقام، واستيفاء قسم.

ولهذا التصوير الدرامي وسائل فنية؛ منها ما يتصل بالأسلوب اتصالا مباشرا، أو يتصل بالتقابُلات الغرضية داخل القصيدة، أو بالمواقف المصوّرة في قوالب وصفية داخل بنية القصيدة، **وهو ما أستعرضه خلال المطالب التالية:**

(١) ينظر: فن الرواية، ميلادن كونديرا، تر: بدر الدين عركودي، دار الأهالي–دمشق–سوريا، ط:١، ١٩٩٩م، ص:٣٠(بتصرف).

المطلب الأول: الدراما النفسية (الداخلية):

يتميز التصوير الدرامي بوجه خاص بما يجسده من صراع بين طرفين، هو بالأساس صراع نفسي داخلي، وإلاّ فلِمَ يجرّد الشاعر من نفسه شخصا آخر يحاوره، ويسائله، أو يصوِّر موقفا مع حبيبة متغيِّرة، أو قِرْن يصارعه، فالأساس الدرامي وهو الصراع ليس سوى انعكاس موضوعي للصراع النفسي الذي قد يصل إلى حد التّشَظِّي، والتناقض.

حيث "يتشكل الحدث من خلال وجهة نظر الشاعر، ويعكس صراعا دراميا ذا طبيعة داخلية متفاعلة"[(١)]، ويدور في فلك الذاتيّة.

أمّا انكسارات الشاعر الداخلية فلن تجد فسحة كبيرة إلا من خلال ما يجريه الشاعر من حوار جدلي مع ذاته؛ هو الحوار الحقيقي الذي لا يتطلب تصرفا دراميا يتعدى لموقف، أو حوار بين شخصين، فهُنا يكون الدّفْق النفسي أشد، والدراما في حيِّزها الغنائي الضيق دون كلفة زائدة، أو موقفيّة تستنفِد الطاقة؛ حيث يُسمَع الصوت الداخلي دون انقطاع، أو تذبذب؛ وذلك على مستويين.

ومن هنا كان التجريد وسيلة فنية لتصوير الدراما الداخلية بما يحمله من دلالة نفسية، وما يشتمل عليه من تقابُل يدور في فلك البوح، والبَثّ.

والتجريد من الأساليب البديعية الشائعة في مطالع القصائد التقليدية، وهو: «أن يتخيل الواحد من نفسه شخصا آخر، فيجرده منها ويخاطبه» [(٢)]، ويتخلق من خلال ذلك لون من الدراما النفسية الداخلية.

---

(١)اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية-مصر، ط:١، ١٩٩٨م، ص:٥(بتصرف).

(٢)البديع من المعاني والألفاظ، د.عبدالعظيم إبراهيم محمد المطعني، مكتبة وهبة-القاهرة، ط:٢، ٢٠١٥م.ص ٨٤.

فما بين الذات، وظلها، وبين الانتقال الأسلوبي من المخاطبة إلى الإخبار تتولد الجدلية الدرامية بصورة نقية ألصق ببيئة الشعر، وطبيعته الغنائية.

وهو ما أتناوله في المحورين التاليين:

المحور الأول: التجريد المَحْض:

من نماذج ذلك التجريد الذي تقوم عليه الدراما النفسية الداخلية، ويتجلى فيه الصراع بين الأنا، والأنا

قول الشاعر: [١](من الطويل)

أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصّبرُ أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ ؟
بلى، أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ ولكنَّ مثلي لا يذاعُ لهُ سرُّ !
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً مِنْ خلائقهُ الكبرُ
تكادُ تُضِيءُ النّارُ بينَ جَوَانِحِي إذا هيَ أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ والفِكْرُ

حيث يختار الشاعر التجريد المَحْض مخاطبا غيره؛ وهو يعني نفسه؛ من خلال لون سائغ في التقديم لفْتا للسمع، وخلْقا للحوار، ويشي ذلك التجريد بلون من الانفصال يستشعره القارئ، وتتخلق من خلاله تلك الدراما الداخلية بين الذات، وظلها.

حيث يجرّد الشاعر من نفسه شخصا آخر، ويبدأ العرض بصوت ذلك الشخص؛ وهو صوت داخلي يبرز من خلفية نفسية خالصة، ويؤشّر على وجود الصراع الداخلي بين الشاعر، وذاته؛ **تلك الذات التي تتشظى على مستويين:**

- **غائب متوارٍ:** أراك–شيمتك–عليك.
- **متكلم حاضر:** أنا –مثلي–عندي.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي–بيروت، ط:٢، ١٩٩٤م، ص:١٦٢.

ومن حيث الحدث نرى:

- **حدثا: مشتاق وعندي لوعة.**
- **حدثا مُقابلا:** مثلي لا يذاع له سر.

ويمتد ذلك التقابل الجدلي إلى المعنويات فتتشخص: الليل، والدمع ويَؤول التقابل الحدثي إلى ما يشبه محصلة للحدث العام حيث تتجاوب نار الشوق أخيرا مع الصبابة، والفكر، ويستسلم الشخص المقاوِم المتأبي لصالح الشخص المُتجاوِب المُذعِن.

والحقيقة أن التجريد يأتي فنيا لغايةِ صُنعِ الحوار؛ حيث لا مكان لظهور الشخصيات ذات الملامح الواضحة، والشاعر يستخدمه هنا كقناع يتوارى خلفه المُكَوِّن النفسي الأشد إلحاحا، فيبدو الشخص المُخاطِب لغيره أشبه باللائم، أو المُتسائل، وتتجلّى من خلال ذلك ملامح عقدة تسعى إلى الحل، فالشاعر يحاول أن يكبت آثار الشوق، ويخفيها؛ لكنّها تأبى إلا الانسراب، والظهور فتذكو نارها، ويَبْسُط هو يديه كالمستسلِم.

وقد كان للشاعر أن يبتدئ بالبيت الثاني مباشرة لكنّ تكامليّة موضوعية معينة فرضت نفسها لتكون الإجابة في: "بلى" ردا على تساؤل صوّره الشاعر بأنه حقيقي، واستلزم ذلك خلق مُبرر فني لظهور الصوت الذي يخاطبه، فتخليق الثنائيّة قد وُضِع لغاية درامية؛ هي تصوير الحوار بين الشاعر، ونفسه كأنه حوار بين شخصين حقيقيّيَنْ مُنفصلَيْن.

وقد دارت تلوُّنات الأسلوب **على مستويين متقابلين من:**

- **الغيبة والتّكلُّم:** أراك- عليك/أنا-مثلي
- **الإنشاء والخبر:** أما للهوى .../بلى، أنا مشتاق
- **التقابل اللفظي:** يذاع-سر، أذللت-الكبر

وذلك لغاية خلق بيئة درامية تتعدّى الصوت المنفرد، والمستوى الواحد.

ومن الجدير بالذكر أن ثَمّةَ تقابلا جدليّا قد يقوم في الخلفية النفسية للشاعر بين قوتين، أو زمنين يَكُونان كالإطار الواسع الجامع لكل تقابل جزئي، فمن خلال ذلك التجريد، أو ثنائية الذات، والظل يتجلى البعد الزمني، والتقابل والمغايرة بين زمنين، وحالين.

والشاعر حينذاك يكون قد استشعر تغيُّرا في صفته ليصبح أكثر عاطفية، وأكثر استجابة لدواعي البكاء، فينهض لينافح قليلا عن صلابته، ويوجِد لاستسلامه مُبررا.

وإذا كان التغيُّر الشعوري دافعا للشاعر في تجريده السابق؛ بحيث تشكَّل من ذلك الفائض موقف مُساوِق نَفّس فيه الشاعر عن كبْت يعانيه، وتجلّى فيه صراع بين حالين من إباء، واستسلام، فإن النقص الشعوري يجد طريقه للمُعاوَضة من خلال التجريد أيضا؛ فمن خلال دراما الأنا، والأنا يتم إظهار الشخص الواحد على أنه شخصان؛ أحدهما يلوم الآخَر، أو يتّهمه؛ مع ما يكتنف الموقف من مبالغة، وتضخيم، وهو ما نراه في قوله: [١](من المتقارب)

أتَـــزْعُمُ أنّـــكَ خِـــدْنُ الوَفَـــاءِ وَقـد حجـبَ التُّـرْبُ مـن قـد حَجَـبْ
فـــإنْ كنـــتَ تصـــدقُ فيمـــا تقـــولُ فمـــتُ قبـــلَ موتـــكَ مـــعْ مـــنْ تحـــبْ
وَإلاّ فَقَـــدْ صَـــدَقَ القَـــائِلُونَ: مـــا بـــينَ حـــيٍّ وميـــتٍ نســـبْ
عقيلتـــيَ اســـتُلبتْ مـــنْ يـــدي و لمَّـــا أبعهـــا ولمَّـــا أهـــبْ

والصراع الدائر هنا بين الشاعر، ونفسه، فجزء منها يلومه متسائلا مُمَحِّصًا كأنه الضمير، والتساؤل يدور حول قيمة الوفاء، وكيف يَنْقُضُها الفعل إذا كانت ثابتة أصيلة: أتزعم أنك خدن الوفاء...؟

وهنا يضع الضميرُ الشاعرَ أمام اختبار صعب بين العيش بلا وفاء، أو الموت مع من قد أحب، وترتسم ملامح لشخصية خارجية هي شخصية الفقيدة

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢٣.

العزيزة التي ينحو الشاعر في الإخبار عنها نحو الكناية، فيلُفُّها بغموض من الجلال يشي برفضه الداخلي فكرة موتها: حجب الترب من قد حجب، فمت قبل موتك مع من تحب.

ويفرض الشخص الذي جرّده الشاعر على الأحداث قِسْمة واحدة، ومسارا واحدا؛ دون أن نلمح للتقابل الحدثي أثرا، فكأنه يفرض عليه منطقه فحسب، وهو ما يوحي باضطراب ناشئ عن صدمة الموت، **فيرى المتأمل:**

- **حدثا** هو: الموت مع من أحبه الإنسان
- **في مقابل حدث آخر** هو: البقاء حيا.

وهذا يؤدي إلى انعدام التنامي الحدثي لأن حدثا من الحدثين غير ممكن، والآخر يمثل الطبيعة المعتادة، ولا نتيجة، أو محصلة لذلك الصراع الذي يبدو كمسألة فلسفية مستغلِقة لا يطرحها إلا مأزوم بلغ به الحزن غايته، فانطلق يخبط في شعاب التساؤل، وقد تحوَّل رفضه فكرة الموت إلى انتقاد لا يقوم على منطق، وانتظار لردَّة فعل غير ممكنة، وتمنٍ للموت الطّوْعي الآنِي بلحاق الفقيدة.

ومن حيث التوتر الدرامي فقد نجح الشاعر في تصوير الصراع في ذروته، وهو صراع بدأ بموت الشقيقة، والدراما هنا هي دراما إنسانية عامة ترسو على شاطئ معروف مسبقا، وتنطلق من الغضب العاصف إلى التسليم بواقع الحال، والإقرار بقيام الحاجز بين الأحياء، والموتى، وهو حاجز الغياب، والمجهول، والقطيعة: ما بين حي وميت نسب.

وقد تدرّج الأسلوب مُساوَقَةً لهذه الفكرة **عبر ثلاثة مستويات:**

- **الاستفهام الاستنكاري:** أتزعم أنك خدن الوفاء؟
- **الشرط:** فإن كنت تصدق .....فمت....
- **التقرير:** ... صدق القائلون ما بين حي وميت نسب

فالتساؤل يفتح بابا لإمكانية الفعل، وحين لا يكون الفعل المُشتَرَط مُمْكِنًا؛ يتحوَّل الأسلوب إلى التقرير المساوِق للواقع الحاصل.

المحور الثاني: التجريد غير المَحْض، أو نصف التجريد:

وثمة لون آخر من ألوان التجريد؛ يسمى بنصف التجريد، أو التجريد غير المحض؛ لا ينفصل فيه الشاعر عن نفسه ليخلع عليها صفة الغَيْرِيّة؛ بل الانفصال الطفيف عن الذات يعطي فسحة لظهور شخصية خارجية وَسِيطة يُسْقِط عليها الشاعر إحساسه، فتشْرَكه فيه.

ويكثر ذلك اللون في مناجاة الحمام، وغيره من الشخوص الحيوانية كالناقة، وغيرها، كما في قول الشاعر: [1](من الطويل)

أقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حمامَةٌ: أيا جارتا هلْ باتَ حالك حالي ؟
معاذَ الهوى ! ماذقت طارقةَ النوى، وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمُومُ ببالِ
أتحملُ محزونَ الفؤادِ قوادمٌ على غصنٍ نائي المسافةِ عالِ ؟
أيا جارتا، ما أنصفَ الدهرُ بيننا! تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ، تَعَالِي

والشاعر هنا لا يجرد من نفسه شخصا آخر، وإنما يخاطب نفسه بنفسه، وينفصل عنها انفصالا طفيفا كأنما أمسك بها، أو رآها في موقف، أو حالة، فهو يرصد تلك الحالة بعين الإدراك التي تكون خارجية مهيمنة على الموقف.

وهو يتبنى الشخصية الخارجية فينطِق بصوتها، وهي بالأساس غافلة عما هو فيه؛ لكنّ الرغبة في الائتناس تجعل منها شخصا واعيا ناطقا يرسم له الشاعر حيزا من الوجود، والتأثير.

والصراع هنا داخلي تفجّره الرغبة المحمومة في الخلاص من الضغط الشعوري، أو الهرب، ولو كان على أجنحة أثيرية، ومفارقة المكان، والمكين، فنستشعر نوعا من الغبطة لهذا الطائر المنطلق؛ لنستشفّ أن في نفس الشاعر طائرا حبيسا يعاني الأسر، وتعصف به الغربة، والوحشة.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص٢٨٢.

وتتخذ الشخصية الخارجية: الحمامة مكانا يتراوح بين البعد: الذي نلمسه في نداء البعيد: أيا، والقرب الذي يصوره الخطاب: ذقتِ–خطرت منكِ، والتعريف والتنكير: جارتا–قوادم

وينطق الأسلوب بالتساؤل المحتدم، والإلحاح: هل بات حالك حالي؟

ويشي الاختزال في: قوادم بغاية الشاعر في الهروب الذي يتصور أن وسيلته جناح الطائر لا أكثر.

المطلب الثاني: حركيّة التّجاوُب، والتّقابُل، أو دراما القصيدة:

تظل الأمور دائما بيد الشاعر يمسك بتلابيبها، فهو يتغنى بالأصل بذاته، ويتلوَّن أداؤه أحيانا باللون الدرامي؛ لكنه يظل لونا في لوحة القصيدة التي لا تكون بحال خالصة للدراما.

وقد تقوم بين قِسْمين منها حركيّة مكمنها التجاوب، وترديد ذات الصدى بما يمسك بلحمتها الشعورية، ويمثل لونا من التكرار يخدم الهدف الدرامي لغاية التنبيه، أو اللفْت، أو زيادة التأثير.

وإذا سلمنا بأن الدراما تعني الصراع، وأن الصراع يعني التقابل الجدلي بين طرفين؛ أمكن أن يكون التقابل الغرضي أيضا لونا دراميا مصوَّرا من خلال القصيدة ككل؛ باعتبار أن التصوير الدرامي هو تصوير للفكرة؛ فعلى ذلك يكون التّقابُل الغرضي وجها لذلك الصراع الذي يمكن أن نسميه دراما القصيدة.

حيث نلمس "شبكة علاقات بين مكونات عديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل"[1] تشكل بنية ذات طابع تجاوبي، أو تقابلي بين أقسامها.

(١)قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات–القاهرة، ط:١، ١٩٩١م، ص:١٩١.(بتصرف).

ويأخذ التلوُّن الدرامي في هذه الحالة مساحة أوسع، ويتجلى في طريقة البناء الغرضي؛ بحيث يتقابل غرضان موضوعيا، وفي لون العاطفة المسيطر عليهما؛ هذا على اعتبار وعي الشاعر بهذا النوع من التشكيل الغرضي الذي من شأنه أن يرفع من دراما القصيدة ككل، وأن يعكس التجربة الشعورية على مستويين من الارتفاع، والانخفاض، والجذب، والشد بما يحرِّك طاقة القصيدة ذاتها لتدور في فلك الجدلية بين قوتين، وعاطفتين، وحالتين.

وينهض الأسلوب للتعبير عن الحالتين بكامل طاقته، ويسوّى الشاعر بنيَتَين بينهما تجاوب، أو تقابُل تاركا للقارئ ملاحظة ذلك، واستشعار الصراع الدائر في نفسه بين متشابهين، أو متناقضين.

لتتخلق "مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات في بنية متكاملة "[١] ناطقة بالدلالة.

ففي الغزل يميل الشاعر المحب غالبا إلى إظهار شيء من الضعف تجاه غياب الحبيب، ويظهِر شوقا كبيرا باكِيا، أو مستعيدا أيام الوصال.

وحين يكون غرض القصيدة هو الفخر فإن الشاعر يتحول عن موقف الضعف إلى إظهار القوة، والجلد، والاستهانة بالفراق، وأثره.

والشاعر في كُلٍّ يصوِّر صراعا بين الأنا، والآخر؛ الآخر الحبيب، والآخر الذي يفاخره على ذات المستوى الشعورى، فيقتربان على بعد، ويتجاوبان في نفسية الشاعر؛ ليظهرا بذات الوجه يحدُّهما ذات الموقف الذي يضع فيه الشاعر الحبيب في مقابل من يفاخره، ففي ذات القصيدة يبدو الشاعر صلبا متأبيا منتصرا لذاته على الحبيب المفارق كما في قوله: [٢](من الخفيف)

(١)القصص الشعبي في منطقة بسطرة، عبدالحميد بورايو، المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر، د.ط،١٩٨٦م، ص:٩٦(بتصرف).

(٢)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:١٦.

وإذا فاضت المدامع كانت لرسيس الهوى دواء شفاءُ
أيها العاذلات في الحب إن الـ ـعذْل في الحب ينتهي إغراءُ
وإذا ما هجرتُ بالعذْل حِبًّا كنت والعاذلات فيه سواء
كم وِداد حرمته "أمّ عمرو ووِدادٌ منحتهُ "أسماءُ"

وهذا التصوير ينظر إلى القسم الفخري، أو الغرض الذي هو الفخر، فالحبيبة التي أصبح بعادها يسيرا، ولم تعد قابلة للتّحدد في شخص: أم عمرو– أسماء صارت مطلق امرأة، وبرزت من خلال ذلك شخصية الشاعر التي تملك الأمر، والنهي، والاختيار غير مأخوذة بسوْرة عاطفة، أو ثورة وجدان؛ لتتحول الأنا المفردة بعد ذلك إلى الأنا القبلية ذات المجد الرفيع المستعصي على المجاراة، أوالسبق، وهو ما نراه في قوله: [1](من الخفيف)

أيها المبتغي محل بني حمـ ـدان مهلا أتبلغ الجوزاء
فضلوا الناس رفعة وسموا وعلُوهم تكرما ووفاء
يا مجيل الأفكار فيهم، إلى كم تتعب النفس، هل تنال السماء

وقد كان للنّفَس الفخري أثره في وضع الحبيب، والخصم في إطار من التجاوُب أمام ذات الشاعر، فاستوى كلاهما أمامه، وقام يفاخر كُلًّا، ويعلن الاستغناء، والتعالي؛ لتتجاوب الأنا المفردة المتغزلة مع الأنا الجماعية القبلية المفتخِرة.

وأحيانا ما يجعل الشاعر من الحبيب خصما حقيقيا، أو هكذا يصوره، فينطق الغزل بلسان الفخر، وتتخلق أجواء الحرب متماهية مع القسْمين؛ من غزل، وفخر، فيقوم بذلك تجاوب يصب لمصلحة دراما القصيدة، ويخرجها من

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:١٦.

السكون، والجمود إلى حركيّة التجاوب، ففي القسم الغزلي نراه يقول: [١](من الكامل)

كيـــفَ اتقـــاءُ جـــآذرٍ يرميننـــا بظُبـى الصّـوَارِمِ مـن عيـونِ ظِبـاءِ ؟
يـــا ربِّ تلـــكَ المقلـــةِ الـــنجلاءِ حاشـــاكَ ممَّـــا ضـــمنتْ أحشـــائي ؟

حيث يصوِّر الحبيب في صورة خصم يرميه، ويتخذ الخصم العاطفي –إن صح التعبير– موقف الضارب، أو الرامي، وترى أنّ "المقلة النجلاء" أشبه بالطعنة النجلاء، بينما المرمِيُّ هو الشاعر الذي سرعان ما ينعكس موقفه ليصبح ضاربا يهزم الفرسان، ويعارض الشعراء، وهو ما نراه في قوله: [٢](من الكامل)

فحـــمَ الغبـــيُّ وقلـــتُ غيـــرَ ملجلـــجٍ: إنّـــي لَمُشْـــتَاقٌ إلـــى العَلْيَـــاءِ
وَصِـــناعَتي ضَـــرْبُ السّـــيُوفِ وَإنّنـــي مُتَعَـــرّضٌ فـــي الشّـــعْرِ بِالشّـــعَرَاءِ

فهذا لون من ألوان التجاوب القائم على شيء من التقابل باعتبار أن الصورة الأولى تتحول إلى النقيض، ويتحول فيها الشاعر إلى بطل لا يُبارى في الحرب، أو الشعر، وهذا من شأنه أن يرفع الوَتِيرَة الدرامية للقصيدة، ويشي بنوع محسوب من التجاوب، والحركية القائمة بين أقسامها.

وقد يتّسق مع ذلك الطرح ما يقيمه الشاعر من تقابليّة داخل الغرض الواحد؛ بحيث يستخدم الشاعر دراما الحياة ذاتها، وصراعها الواسع، واختزله في لمحة، فما بين الخير، والشر، والعزيز، والذليل تقوم جدلية بين القِيَم ، والشخصيات يعرضها الشاعر من خلال قدرة الشعر على التجريد، وقدرة الشاعر الواصف على تصوير الفكرة، وتقريب المتناقضات، وجمْعها في سلك واحد

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:١٨.
(٢)السابق، ص:٢٠.

صانعا بناء دراميا تقابُليّا دون أن يغادر وحدة النسيج، أو يراوح دائرة الغرض، ومن ذلك قوله في الزهد: [1](من المتقارب)

إذا مَـــا مَـــرَرْتَ بِأهْـــلِ القُبُـــورِ تيقنـــتَ أنـــكَ مـــنهمْ غـــدا
وأنَّ العزيـــزَ، بهـــا، والـــذليلَ سَـــوَاءٌ إذا أُسْـــلِمَا لِلْبِلَـــى
غَـــرِيبَيْنِ، مَـــا لَهُمَـــا مُـــؤنِسٌ، وَحِيـــدَيْنِ، تَحْـــتَ طِبَـــاقِ الثّـــرَى
فـــلا أمـــلٌ غيـــرُ عفـــوِ الإلـــهِ وَلا عَمَـــلٌ غَيْـــرُ مَـــا قَـــدْ مَضَـــى
فَـــإنْ كَـــانَ خَيْـــراً فَخَيْـــراً تَنَـــالُ؛ وإنْ كـــانَ شـــراً فشـــراً يـــرى

حيث تبدو البنية على مستوى الألفاظ: العزيز–الذليل، أمل–عمل، خيرا–شرا، وقد دارت في ثنائيات ضدية، واستوت في موضع الاستواء: غريبين–وحيدين، وانتقل الزمن من: الدنيا إلى الآخرة عبر بوابة القبر؛ بحيث يمكن أن نعد البنية نسيجا من ثنائيات متقابلة: اليوم، والغد، العزيز، والذليل، والخير، والشر.

وللشاعر بُنىً تقابلية تستثير الانتباه الذي لابد أن يكون من المطلوب خلقُه لدى السامع، أو المتلقي، وهذه التقابليّة تجد سبيلها من خلال التقابل بين الألفاظ، والجمل؛ في محاكاة لما تصوِّره من معنى؛ حيث نستشعر حركيَّة ما، وجذبا وشدا بين: الخمول، وأعلى الرتب، والجواب–لم أجب، شكوت–عتبتك، فضل–نقص، وهذا من شأنه أن يخلق توترا دراميا مساوقا للفكرة، وناطقا بالدلالة، كما في قوله: [2](من المتقارب)

فَفِـــيمَ يُعرضـــني بـــالخُمُو لِ مَـــوْلىً بـــه نِلـــتُ أعلـــى الرّتَـــبْ ؟
وَكـــانَ عَتِيـــداً لَـــدَيّ الجَـــوَابُ، وَلَكِـــنْ لِهَيْبَتِـــهِ لَـــمْ أُجِـــبْ

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٢.
(٢)السابق، ص:٢٥.

أتنكـــر أنـــي شـــكوت الزمـــان وأنـــي عتبتـــك فـــيمن عتـــب
فهـــلا رجعـــت فـــأعتبتني وصـــيّرت لـــي ولقـــومي الغلـــب
فـــلا تنســـبن إلـــى الخمـــول أقمـــت عليـــك فلـــم أغتـــرب
وأصْـــبَحْتُ مِنـــكَ فـــإنْ كـــان فضْـــلٌ وإن كـــان نقـــص فأنـــت الســـبب

وتتفجر دراما القصيدة حين يمزج الشاعر بين غرضين متقابلين في غرض واحد، فيمزج المدح بالعتاب، فنستشعِر في أدائه ما يمكن أن نشبّهُهُ بالاحتراس حتى لا يتجاوز تلك الشّعْرَة بين الغرضين، فهو يراعي بدقة محصول المتلقي من التأثير، فيكبَحُه، ويمد فيه بقَدَر، كما في قوله: [1](من الوافر)

زمـــاني كلـــهُ غضـــبٌ وعتـــبُ وأنـــتَ علـــيَّ والأيـــامُ إلـــبُ
وَعَـــيْشُ العـــالَمِينَ لَـــدَيْكَ سَـــهْلٌ، وعيشـــي وحـــدهُ بفنـــاكَ صـــعبُ
وَأنـــتَ وَأنْـــتَ دافـــعُ كُـــلّ خَطْـــبٍ، مـــعَ الخطـــبِ الملـــمِّ علـــيَّ خطـــبُ
إلـــى كَـــمْ ذا العِتَـــابُ وَلَـــيْسَ جُـــرْمٌ وكـــمْ ذا الإعتـــذارُ ولـــيسَ ذنـــبُ ؟
فـــلا بالشـــامِ لـــذَّ بفـــيَّ شـــربٌ وَلا فـــي الأسْـــرِ رَقّ عَلـــيّ قَلْـــبُ
فَـــلا تَحْمِـــلْ عَلـــى قَلْـــبٍ جَـــريحٍ بـــهِ لحـــوادثِ الأيـــامِ نـــدبُ
أمثلـــي تقبـــلُ الأقـــوالُ فيـــهِ ؟ وَمِثْلُـــكَ يَسْـــتَمِرّ عَلَيـــهِ كِـــذْبُ ؟
جنـــاني مـــا علمـــتَ، ولـــي لســـانٌ يَقُـــدّ الـــدّرْعَ وَالإنْســـانَ عَضْـــبُ
وزنـــدي، وهـــوَ زنـــدكَ، لـــيسَ يكبـــو وَنَـــاري، وَهْـــيَ نَـــارُكَ، لَـــيسَ تخبـــو
و فرعـــي فرعـــكَ الزاكـــي المعلـــى وَأصْـــلي أصْـــلُكَ الزّاكـــي وَحَسْـــبُ

ومكمن ما نستشعره من حركية ناشئ بالأصل عن الأداء الأسلوبي الذي يدور بين شد، وجذب، وإقدام، وإحجام يخلق تلك التقابليّة التي نراها ماثلة في ضدّية الألفاظ: سهل–صعب، عتاب–جرم، اعتذار–ذنب، كما نلمس استشعار الشاعر نفسه لتغيُّر اعترى شخص المُعاتَب، يتجلى في قوله: وأنت وأنت...،

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٤٨–٤٩.

أمثلك؟، وهو يميل إلى تقرير بعض الأمور التي يظُن أن شخص المعاتَب قد تحوّل عنها، فيثبت الثابت: زندي وهو زندك، وناري وهي نارك، وفرعك فرعي، وأصلك أصلي...

والصراع دائر بين شخص سيف الدولة الذي يعرفه الشاعر، وذلك الوجه الآخر الظاهر في إعراضه عنه، وهو ثائر لذلك يتّهم نفسه، ويتساءل متعجبا مع لمسة فخرية يغلف بها ذاته المَهِيضة، ويحاول جاهدا الانتصار للصورة الأولى، وإنكار صفة الإعراض، والتجاهل الذى لا يرى له مبررا.

المطلب الثالث: القوالب الفنية للمواقف الدرامية:

لا شك أن وسيلة الشاعر في تصويره الدرامي هي ذاتها الأسلوب، ولن تكون بحال تشكيلات من العناصر السردية لأنه لا انفصال لها يتيحه القالب الفني، فلن يبتدئ الشاعر كما يبتدئ القاص بحوار على لسان شخصية ما، ولن يكون للتنامي الدرامي مساحته الموجودة عند القاص، ولا للحدث تعقيده مرورا بحلّه، فالمواقف التي يصورها الشاعر أشبه بلقطات يصنع عمقها، ويرسم خلفيتها بذات الوجدان الذي يتغني به بذاته، ففارق الذاتية، والموضوعية فارق جوهري بين ما يقيمه القاص، وما يلِمُّ به الشاعر إلماما، والموضوعية تخلق تعقيدها الخاص، وترسم مساراتها المتداخلة؛ بينما تبدو ذاتية الشاعر كالنغمة المنفردة، والخط الواحد.

والحقيقة أن وسائل التصوير الدرامي الفنية تتعدى الظواهر الأسلوبية التي يمكن أن نعدها تلونا أسلوبيا داخليا كالتجريد، وغيره إلى المواقف كأقسام وصفية داخل بناء القصيدة؛ بمعنى أنها جاهزة دائما من الناحية الفنية، ويمكن للشاعر أن يتحكم في عناصرها، وأن يؤديها بطريقته الخاصة، ويشحنها بطاقات إيحائية واسعة.

حيث يكون القالب "أفضل فضاء ممكن، يمكن فيه معاينة المعاني"[١]كوحدة تحتضن السرد.

مع وجود فسحة ما داخل القالب الدرامي الموروث تسمح لذاتية الشاعر بالبروز، ولخصوصية رؤيته بالتّبَلور؛ حيث تحتضن "الفضاءات النصية والتيمات تناسل خطاب النص، وتسهم بآثار تتضافر في بناء الدلالة"[٢]، ومن نافلة القول أنّ تَرداد مثل تلك المواقف دون تصرُّف يمكن أن يجعلها ثقيلة، أو مَسُوقَة لمجرد التقليد، والحقيقة أن اللغة تولَدُ جديدا مع كل شاعر، وتوقِّع خطوَها على أثَره، ولا تقبع كامنة يُبليها كثرة التكرار، ويمحو جدّتها التقليد الأصم.

وفيما يلي من محاور عرض لبعض المشاهد التقليدية المصوّرة في شعر أبي فراس:

المحور الأول: مشهد المبيت مع الحبيبة:

من المواقف الدرامية التي صورها الشاعر العربي من قديم، واتخذت ما يمكن تسميته بقالب، أو قسم وصفي راعاه الشعراء، وقلدوه؛ مشهد المبيت مع الحبيب، وفي هذا القسم تحديد زمني، وانتقال ملحوظ بين الليل، والصبح، ورسْم لخلفية المشهد في لقطة خاطفة مختلَسَة من الزمن الحقيقي، وتظهر فيه شخصية الحبيبين كأنها شخصية واحدة؛ حيث يبلغ التناغم، والاندماج بينهما حدّ التوحُّد، فمن ذلك قول الشاعر:[٣](من الطويل)

لبسنا رداءَ الليلِ، والليلُ راضعٌ إلى أنْ تَرَدّى رَأسُهُ بِمَشِيبِ

(١)التحليل النصي، رولان بارت، تر: عبدالكريم الشرقاوي، دار التكوين –دمشق–سوريا، د.ط،٢٠٠٩م، ص:١٣(بتصرف يسير).

(٢)مباحث في السيمياء، عبدالمجيد العابد، دار القرويين–المغرب، ط:١، ٢٠٠٨م، ص:٦٠(بتصرف).

(٣)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٥٢–٥٣.

وبتنـــا كغصـــني بانـــةٍ عابثتهمـــا إلـــى الصّـــبْحِ رِيحَـــا شَـــمْأَلٍ وَجَنُـــوبِ
بحـــالٍ تـــردُّ الحاســـدينَ بغـــيظهمْ وتطـــرفُ عنـــا عـــينَ كـــلِّ رقيـــبِ
إلـــى أنْ بَـــدَا ضَـــوْءُ الصّـــبَاحِ كَأنّـــهُ مَبَـــادِي نُصُـــولٍ فـــي عِـــذَارِ خَضِـــيبِ

حيث يظهر أثر الزمن كمحدّد درامي، ونلمس مروره في قوله: الليل راضع–تردّى رأسه بمشيب

في تشخيص مُوحٍ يجعل الليل؛ وهو مسرح الحدث جزءا من المشهد، فهو حاضر مشخَّص ينمو، ويبلغ النهاية.

والزمن الموصوف هنا هو الزمن النفسي، والشاعر يصوّر مرّه بمرِّ العمر كأنما انقضاء اللذة هو انقضاء للعمر، كما نلمس حضورا لشخص الحاسدين الذين ارتدّوا بغيظهم، وللرقيب الذي طرفت عينه حتى يطلع الصبح ببريق كالنصل بين شعر أسود.

ورغم تكراريّة الموقف، وقيامه في العرف الشعري، فإن ملمح الجدّة قد يكمن في جمالية التصوير، وروعة الصور الجزئية؛ كتشبيه الحبيبين بغُصْنَي البانة تثنيهما الريح مرة، وتُرْخيهما أخرى، وهذا من شأنه أن يشحن الموقف بشحنة وجدانية، ويخلع عليه خُصُوصِيَّة.

المحور الثاني: زورة الحبيب:

من المواقف المكررة الشائعة في الشعر؛ مشهد زورة الحبيب أو طيفه، وهو ما يصوره الشاعر في مثل

قوله: [1](من البسيط)

وَشَـادِنٍ، مـن بَنـي كِسـرَى، شُـغِفْتُ بـهِ لَـوْ كـانَ أنْصَـفَني فـي الحُـبّ مَـا جَـارَا
إنْ زارَ قصَّـــر ليلـــي فـــي زيارتـــهِ وَإنْ جَفَـــاني أطَـــالَ اللّيْـــلَ أعْمَـــارَا
كأنّمـا الشّـمسُ بـي فـي القَـوْسِ نازِلَـةٌ إنْ لـم يَزُرْنـي وَفـي الجَـوْزَاءِ إنْ زارا

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:١١٨.

حيث تطل عناصر الدراما؛ من تحديد زمني مسرحه الليل، وتظهر الشخصيات: الشاعر–الحبيب الزائر، ويلمِّح الشاعر إلى قصر الليل، وطوله.

حيث الزمن هنا زمن نفسي يظهر قصيرا في وقت السرور، ويطول نسبيا عند الانتظار، والشاعر يُبدِع، وينبئ عن فَرادَة في التقريب بين أجواء الشعور، وأجواء الطبيعة، فحاله في غياب الحبيب خريفيّ يدل عليه نزول الشمس في برج القوس؛ مع ما في لفظة القوس من معنى الرمي.

وظهور الحبيب، وزيارته ربيعُ الشاعر حيث تكون الشمس في الجوزاء؛ مع ما في لفظ الجوزاء من ثنائية موحِيَة، وهو يرمز للحبيب في كلٍ بالشمس التي يعتدل بظهورها مزاجه، أو يعتكر، وهذا من أكمل ما يكون، وما لا يتأتّى إلا لشاعر متمكّن.

المحور الثالث: لوم العاذِلات:

ومن المواقف الدرامية التي دأب الشعراء على تصويرها؛ مشهد لوم الحسناوات للشاعر، وصدّهن عنه بعد ما أصابه من تغيُّر حال، ولعل مكمن رسوخ ذلك القالب الوصفي، وعِلَّة تكراره نابعة من بيئة العربي، وطريقة حياته، واضطراراه للغياب للحرب، أو غيره، وهو ما يصوره الشاعر في قوله: [١](من الكامل)

ما أنسَ قولتهنَّ، يومَ لقينني: أزرى السنانُ بوجهِ هذا البائسِ !
قالتْ لهنَّ، وأنكرتْ ما قلنهُ: أجَمِيعُكُنّ عَلى هَوَاهُ مُنَافِسِي ؟
إني ليعجبني، إذا عاينتهُ، أثرُ السنانِ بصحنِ خدِّ الفارسِ

فهاهنا تتخلق الدراما، وتقوم على قَدَم من خلال الشخصيات: اللائمات–الشاعر الفارس، والحوار؛ لكن ما يبدو لافتا ظهور تلك الشخصية التي تدافع،

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٠١–٢٠٢.

وترد، وهذه الشخصية تبدو زائدة على هذا الموقف الذي غالبا ما يشتمل على اللائمات، والشاعر؛ فكأن الغاية من خلقها رد إنكار الحسان بإنكار قولهن، وهو إنكار ينقلب معه العيب: أزرى السنان بوجه هذا البائس إلى حُسن: إني ليعجبني؛ فكأنها قامت مقام الشاعر في الرد، والدفع، وهذا يشي بنوع من التصرُّف داخل القالب، ووعي بمسألة التوظيف الدرامي.

تناولت خلال هذا المبحث التصوير الدرامي؛ من حيث الغاية، والوسائل الفنية، موَضِّحا القيمة الوظيفيّة للدراما، وعدم استقلالها كغاية، وهيمنة ذاتية التّغني على موضوعيّة السرد، الذي يأتي كتلوين أسلوبي لغاية إيصال المعنى، وإبرازه، وتجسيده.

وهو ما يتأتّى فنيا من خلال تفجير الدراما الداخلية للقصيدة من خلال الوسائل الفنية كالتجريدالذي يأتي لغاية درامية تَبْرُزُ فيها الذات، وظِلُّها؛ حيث تتشظى شعوريا على مستويين يصوِّرهما الشاعر، كما تعمل قوى معينة داخل القصيدة على خلق تجاوُب، أوتقابُل بين فكرتين في إطار الفكرة العامة بالشكل الذي يخرج القصيدة من الجمود، والرتابة إلى الحيويّة، والحركيّة، وتأتي القوالب الوصفية التي هي إطار التصوير الدرامي، ومادَّتُه كوسيلة فنية يستخدمها الشاعر لبسط رؤيته، ويشحنها بما يشاء من عاطفة.

المبحث الثاني: تلوُّنات الدراما

تقوم الدَّراما على حركيّة لازمة بين قوتين، أو طرفين، وتتصف هذه الحركية بالتّقابُل بين حدث، وحدث آخر مقابل، ويصنع الشاعر بحسه الدرامي توترا دراميا ينمّي الحدث في اتجاه معين، وهذا التوتر ينسحب على عناصر السرد كافة التي تبدو مشدودة بفعله، فيظهر التأزُّم بين الشخصيات في ذروة درامية معينة.

حيث يقتضي ضيق المقام أن يبدأ الشاعر غالبا من الذروة، وأن يسلّط العدسة على بؤرة الصراع، وأن يختار المواقف الدرامية المشحونة بالصراع، وهذا كله يأتي في إطار منظور الشاعر الذاتي ترجمانا لعاطفته؛ دون نصيب كبير لموضوعية السرد، أو منطقه.

ففي الدراما يظهر " التلاحم بين الشعور الذاتي بطبيعته وبين الفكر أو الإطار الموضوعي للشعور" [(١)]، فالمواقف التي نعاينها ليست سوى تجسُّدات للمشاعر تدور في فلك الذاتية.

وفنيّا فإن الشاعر وفْق منطق القصيدة القديمة، وسُننها المَرْعِيّة؛ لا يملك فرصة تشكيل الموقف الدرامي، وإنما يجري على العرف، ويراعي الأقسام، والأغراض الموجودة دون ابتداع، فيخلع عليها وجدانية خاصة؛ في إطار تغنِّيه الذاتي.

وتتطلب الدراما وجود الموضوع الذي قد يكون هو ذاته الموقف المُصوّر، وهي موضوعية دائرة في فلك الذاتية الشعرية؛ لا تتقدم، أو تتأخر عنها،"

(١)الشعر العربي المعاصر: ظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل،٢٨١-٢٨٢(بتصرف).

فالقصيدة الغنائية تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، وتعبر عن حالة أو إلهام بالأساس"[١] ولا تخلص للموضوعية بحال.

وقد تكون الموضوعية بمعنى الغَرَضِيّة لأن القصيدة تدور في أغراض، وتحكمها انتقالات محسوبة، وتفرض تلك الأغراض بروز مواقف بعينها.

فإذا كان الغرض هو الغزل؛ فإن دراما الحب سوف تظهر، وتتحدّد مواقفها، وعناصرها، وفي الفخر، والحماسة تظهر دراما الحرب، وتبرز المواقف كصراع الأقران، وغيره.

والحقيقة أن الدراما لن تقوم في الفراغ، وأنّها تحتاج بالضرورة إلى بِنية تظهر من خلالها، ونتيجة، أو مُحَصِّلَة تُفْضي إليها، وإلى طريقة بناء تظهر من خلالها الحبكة بشكل متوازن، أو صاعد، أو هابط؛ حيث تظهر دراما الحياة "كجزئيات أو لقطات درامية كل منها عبارة عن مفردة أو نظرة أو حدث أو التفاتة "[٢]، ويفرض ضيق المقام سلطته على البناء السردي الشعري؛ بما يرجّح كفة العقدة البسيطة، وكذلك الحبكة الصاعدة، والهابطة على حساب المتوازِنة ذات الاطِّراد البطيء، فغاية الشاعر أن يصور بؤسه، وسوء حظه، أو فرحته، ونشوته لا أكثر.

وعلى ذلك يكون التلوُّن الموضوعي ذا صبغة غرضية، وتحتوى المواقف على الصراع لغاية درامية، فتتخلق الشخصية، والشخصية المقابلة، والحدث، والحدث المقابل، ويتنامى الحدث العام بقَدَر مُشَكِّلا مسارا للحبكة التي تكون هي

(١)الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط:٩، ٢٠١٣م، ص:٨٨(بتصرف)

(٢)من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة، د.ط، ١٩٩٥م، ص: ٣٢٤.

ذاتها المعنى المُراد؛ لأن الشاعر يرسم بالأساس خطوطا للمعاني، ويترجِم من خلال الدِّراما عاطفته الذاتية.

وهو ما أستعرضه خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: التلوُّنات الموضوعِيّة:

تدور المواقف الدرامية بحُكم قِسْمَة القالب الفني للقصيدة في أقسام وصفية، وألوان غَرَضيّة تصطبغ بلون الغرض دون حجر على الشاعر في طريقة الأداء، فالمعوَّل على جدّة الإخراج، والإبداع هو في تصوير الفكرة.

وتقتضي الأغراض ألوانا درامية تتصل بها، فتتخلق الدراما بين جذب، وشد، ويتحدّد طرفا الصراع بالصورة التي تخدم غرض الشاعر، وتترجم عن عاطفته الذاتية دون أن ينفصل الغرض الدرامي، أو يفرض قانونه من خلال النمو المنطقي للأحداث، ودون أن تتحدد الشخصيات كعناصر درامية بنائية، "فالسرد مطوَّع لإيصال المغزى أو المعنى الذي يريد الشاعر لمتلقيه أن يراه شاهدا حيا"[(١)]لا أكثر.

ويهيمن الوصف على بيئة الدراما، وهو وسيلة عرض الشاعر للمواقف، وهو ذاته آلته الأسلوبية البيانِيَّة، وما يطْفُر من عناصر درامية إنما يتخلَّق من خلال بيئة الوصف.

وقد راعيت في اختيار النماذج الموضوعية، وألوان المواقف الواردة في شعر الشاعر بروز الدراما بمعنى الصراع، وتواجُد القَص، واستيفاء العناصر ما أمكن.

(١)انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، ط:٢، ٢٠٠١م، ص:٢٨(بتصرف).

فليس للشاعر بُنى درامية خالصة، وخلقُه للدراما سوف يتكئ –بلا شك– على حسِّه الدرامي، وعلى طواعِيَة القالب، فهو لا يتقصَّد القص كغاية؛ لكنه يستطيع "خلق التشويق وصنع العقدة وإظهار الشخصيات من خلاله كراوٍ أو من خلالهم" (١) في مواقف ذات صبغة درامية.

والملاحظ أن أكثر المواقف الدرامية التي صورها الشاعر تضمنتها القطع، والنُّتَف بنسبة أكثر مما تضمنته أقسام القصيدة الطويلة، ودار غرض هذه المواقف غالبا في فلك الظَّرْف، والتذكار، ومقاواة الخصوم، واللهو البريء، ووصف الطبيعة، وأجوائها.

ومن خلال ما يلي من محاور أعرض بعض تلك التلوُّنات الموضوعية للدراما لديه:

المحور الأول: دراما الحب:

تأتي مواقف الحب المصوَّرة في القصيدة القديمة في مكانها من القالب، حيث لم يكن الغزل قد استقل غرضيا بشكل ملموس.

وهذه المواقف قوالب وصفية مرعيّة تتصدَّر في الابتداء لأنهم كانوا يبتدئون بالغزل، ويتخلَّصون منه إلى الغرض، وما مشهد الخَليط الذي بان، والبيْن الذي حلّ سوى قسم من المقدمة الغزلية التى تتكون من أقسام، أو لقطات وصفية يعرضها الشاعر.

وسيظل الفارق بين شاعر، وآخر فارق أداء لا ابتداع لأنه لا مناص عند الشاعر من متابعة العرف، وأداء ما يُنتَظَر موضوعيا أداء أسلوبيا يصبغ

(١)تقنيات السرد الروائي: في ضوء المنهج البنيوى، يمنى العيد، دار الفارابي –بيروت، ط: ١، ١٩٩٠م، ص:١٠٣(بتصرف).

الوصف بوجدانية تشف بها الألفاظ، وترتسم لها الصور، وتُختزَل لها اللغة؛ مع حس درامي يتمثل في التقاط ذروة الأحداث، وقدرة تتفاوت على تصوير الموقف.

ومن المواقف التي تتصف بشيء من التعقيد الدرامي، وتتميز بانتقالات متتالية من عقدة إلى عقدة قوله: [1](من الطويل)

أبِيتُ كَأني لِلصَّبَابَةِ صَاحِبُ وللنومِ مِذْ بانَ الخليطُ، مجانبُ
وَمَا أدّعِي أنّ الخُطُوبَ تُخِيفُني لَقَدْ خَبّرَتْني بِالفِرَاقِ النّوَاعِبُ
ولكنني ما زلتُ أرجو وأتقي وَجَدَّ وَشِيكُ البَيْنِ وَالقَلْبُ لاعِبُ
وما هذهِ في الحبِّ أولَ مرةٍ أسَاءَتْ إلى قَلبي الظّنُونُ الكَوَاذِبُ

فكونُه قد بات مؤرقا لفراق العشير عقدة، وهو يستخدم ما يسمى بآلية الاسترجاع في قوله: لقد خبرتني بالفراق النواعب، ويدل على تحسُّب سابق للحدث يرفع من وتيرة الدراما.

ويتجسد القلق، والتردُّد في تضاد الفعلين: أرجو وأتقي، وهذا التقابل، والشد، والجذب حركيَّة درامية تفضي لعقدة هي: حتمية الإيقان بالبين، واقتراب الجَد الذي كان قلب الشاعر عنه في غفلة: والقلب لاعب.

وينتقل بنا الشاعر إلى عقدة أكبر، فما حدث –ولم يكن في الحسبان– قد وَقَعَ مِرارا: وما هذه في الحب أول مرة، فكم ظن فانقلبت ظنونه، وحلّ البين كما يحل كل مرة.

والشاعر قد انتقل بنا من عمومية المشهد إلى خصوصية ذاتية، ولم يقف عند حدوده الخارجية، فرأينا ذلك العمق الدرامي؛ إظهارا لذاتيته، وترجمانا عن وجدانه.

ومن حيث الأسلوب تتكرر صيغة اسم الفاعل: صاحب–مجانب للدلالة على الثبوت، وينتقل الشاعر في البيت الثاني من التكلُّم إلى الإخبار فيوحي بما

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٤٠.

يشبه الوَقْفة المساوِقة للصدمة، ويتخذ ذات المنحى في البيت الثالث إبرازا لصدمة الفراق، ثم يظهر النفي في البيت الأخير قَطْعًا بما آل إليه حال الشاعر، وإظهارا لتكرار ما مر به من حوادث الفراق.

ومن المقاطع الرائعة التي يحاور فيها الشاعر حبيبته المشاكسة، ويطوِّع فيها الأسلوب ليتماوج على مستويين: هواك- هواي، أرضي -بما ترتضيه، العبيد- الموالي، ويوشّحه الشاعر بتلك الصورة المُصعّدة للدراما في: تشبيه رضاه بحكم الحبيب برضا العبيد بحكم الموالي.

ومن حيث التحولات الدرامية نلمس ملامح:

- **أزمة وحل:** غدرات مغفورة بأفعال.
- **تناقض تتسم به الشخصية:** وعد يُخلَف، وصبر وانتظار بلا استجابة.
- **نهاية تضع علامة الاستفهام، وتضعنا بإزاء المفارقة:** فأين حلاوة كأس الوصال، وهو ما يصوره في قوله:[1](من المتقارب)

هواكَ هوايَ، على كلِّ حالِ وَإنْ مَسَّنِي فِيكَ بَعضُ المَلالِ
وإني لأرضى بما ترتضيه رضاء العبيد، بحكم الموالي
وكم لك عندي من غدر وقول، تكذبه بالفعال
وَوَعْدٍ يُعَذَّبُ فِيهِ الكَرِيمُ إمّا بِخُلْفٍ، وَإمّا مِطَالِ
صَبَرْنَا لِسُخْطِكَ، صَبرَ الكرَامِ، فهذا رضاكَ، فهلْ منْ نوالِ ؟
وَذُقْنَا مَرَارَةَ كأسِ الصّدُودِ، فَأينَ حَلاوَةُ كَأسِ الوِصَالِ ؟

وأسلوبيا يميل الشاعر إلى الخطاب في: هواك-فيك-ترتضيه-لك استحضارا لشخص الحبيب، وينطق الجناس الاشتقاقي في: أرضى- ترتضيه- رضاء بدلالة الخضوع، وتنهض كم الخبرية للدلالة على الكثرة مدعومة بالتنكير:

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٨١.

غدرة– وعد– خلف– مطال المفيد للكثرة، وتُجسِّد تقابليّة الألفاظ: سخطك– رضاك، مرارة–حلاوة– صدود– وصال تقلب الحبيب، وتغيُّر أحواله.

ومن المواقف الدرامية المُسْتوفاة العناصر، المنسوجة نسجا دراميا بالأصل؛ حيث تبلغ الأحداث أعلى توتر درامي؛ لنكون بإزاء أزمة؛ هي تغافل الحبيب المتعمّد: مرّ بنا ما عرّجا، وكيف أثار ذلك حَنَقَ المحبوبة فقامت تفضي به للجارة، وتُتبِعه بالوعيد: فلا نجوت إن نجا، فيفتح ذلك أفق الانتظار، والتوقُّع.

فهذه بنية درامية مكتملة فيها؛ الحدث، والحدث المقابل، والمحصلة، وتوقيع النهاية المفتوحة، وذلك في قوله:[١](مجزوء الرجز)

قامتْ إلى جارتها تشكو، بذلٍ وشجا
أما ترينَ، ذا الفتى ؟ مَرّ بِنَا مَا عَرّجَا
إنْ كانَ ما ذاقَ الهوى فَلا نَجَوْتُ، إنْ نَجَا

وهي قطعة مستقلة بذاتها سيقت لتصوير موقف معين دون توطئة للابتداء، فبرز فيها السرد، وتحدّدت عناصره، ورأينا تناميا للحدث، وتوقيعا للنهاية يتصل بالحدث دون أن ينفصل كمحصلة وصفية، أو يكونُ مجرد تعليق يخرجنا من جو السرد.

وعلى مستوى الأسلوب يستخدم الشاعر مراعاة النظير للتكثيف في: ذل– شجا، والإشارة: ذا الفتي تنويها بشخص الشاعر، ويرسم جناس السلب ظلال المفارقة: مر– ما عرجا، ويأتي أسلوب الشرط في البيت الأخير؛ ليعكس تلازميّة الشقاء، والحب.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٦٩.

المحور الثاني: دراما الحرب:

تدور دراما الحرب على مستويين؛ واقعي يصور فيه الشاعر غارة شعواء على خصم حقيقي، وآخر تخيُّلي يستحضِر فيه خصما وهميا لغاية تبريرية مدللا على قوته في مواجهته، ويتنوع الصراع تبعا لذلك بين صراع خارجي ، وداخلي.

ويقتضي تصوير الصراع تقابليّة يُجَسِّدها الأسلوب، وحركيّة تقوم على الجذب، والشد، فحين تدور دراما الحرب حول الغارة ينهض الأسلوب لتصوير الهجمة، ورسم الأجواء المصاحبة للإغارة، وقد يقص الشاعر موقفا واقعيا فيصوره بشيء من التضخيم، ويوجه الخطاب إلى شخص فيعيِّره بهذا الموقف الذي يعرضه مسترجِعا الأحداث؛ كما في قوله:[1](من الوافر)

أَلَـمْ تُخْبِـرْكِ خيلُـكِ عـن مَقـامي بِبَـالِسَ يَـوْمَ ضَـاقَ بِهَـا المَقَـامُ!
وَولّـتْ تَتَقّـي، بَعْضـاً بِـبَعْضٍ، لهـمْ – والأرضُ واسـعةٌ – زحـامُ
سـروا والليـلُ يجمعنـا، ولكـنْ يبـوحُ بهـمْ، ويكتمنـا الظـلامُ
إلـى أنْ صـبَّحتهمْ بالمنايـا كَـرَائِمُ، فَـوْقَ أظْهُرِهَـا كِـرَامُ

حيث يخلق الشاعر تشكيلات أسلوبية توائم الحدث، وتتخلّق الحركية: ولّت–زحام–سروا–صبّحتهم

ونرى أثرا لفريقين، أو طرفين يدور بينهما صراع: بعضا ببعض–يجمعنا–يبوح بهم–يكتمنا، ثم ينقطع فعل الطرف الآخر ليظهر فعل الطرف الغالب أخيرا: صبّحتهم.

ويمكننا أن نلاحظ تلك التقابلية الدرامية في الألفاظ عموما، والحشد اللفظي المسوق لتصوير ما آل إليه الفريق المعادي بين ليلة، وضحاها في زمن

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٩٨.

مضغوط مشحون بالأحداث تعكسه ألفاظ: الليل–زحام– الظلام–المنايا التي تصور بيئة الحرب، وأحداثها الضخام.

وقد تدور دراما الحرب بين الشاعر الفارس، وخصمه الذي يبدو خارجا من ذهنيّة الشاعر أكثر من وجوده الحقيقي، فشخصه مَسُوق لإظهار تفوق الشاعر؛ ذلك التفوق الساحق الذي يظهر في تحقير شخصه، وتقليل كيده؛ حيث نلمس ذلك الصراع الذي يدور بين الشاعر، وخصمه في مثل قوله: [1](من الوافر)

يعيبُ عليَّ أنْ سميتُ نفسي وَقَدْ أخَذَ القَنَا مِنْهُمْ وَمِنّا

فَقُلْ لِلعِلْجِ: لَوْ لَمْ أُسْمِ نَفْسِي لَسَمّاني السّنَانُ لَهُمْ وَكَنّى

فالخصم يعيب على الشاعر تسمية نفسه، والتعريف بشخصه، ويجيبه الشاعر بأن فِعالَه ناطقة بشخصه الذي إن خفي اسما، فهو ظاهر فعلا، ولا يخفى ما يقبع وراء مثل ذلك التَّصرُّف الدرامي، والغاية من خلق ذلك الموقف من تنويه بشخص البطل، وبفعلِه المُشْتَهَر، واستغنائه بالفعل عن القول.

ويلاحظ أن شخصية الخصم تتحدّد هنا بكونه عِلْجا؛ وهو البليد الغليظ الذي تبرز ملامحه الجسمية على حساب عقله؛ ليعطي ذلك بروزا لشخصية الشاعر المرتسِمة بالفعل لا بالشخص، أو الوَسْم: لسمّاني السنان.

وأسلوبيا تجسِّد الألفاظ صراعا بين طرفين: منهم– منا، ويظهر التكرار الدلالي في: سميت نفسي–لم أسم نفسي تركيزا على الحدث الرئيس، أو عقدة الأحداث، ويتجلى التكرار في: سميت–أسمّ–لسمّاني؛ لإبراز الحدث، وتأطيره.

المحور الثالث: دراما النفس، والطبيعة:

تكاد تكون دراما النفس، والطبيعة لونا ذا طبيعة إسقاطية، فالنفس تخلع ثوب بهجتها، أو تعاستها على الطبيعة الجامدة فتخرجها إلى الحياة، دون أن

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٣٢٥.

يكون معنى الدراما هنا هو الصراع، أو الشدّ، والجذب بين الأحداث؛ بل الغاية خلق الاتّساق، وتضييق فجوة الاختلاف.

وهو ما نلمسه حين يخلق الشاعر لونا دراميا يتصل بالطبيعة أشبه بالوصف الوجداني، فيشخَّص السحاب ليدير معه تلك المعارضة التي تخلق الحدث، والحدث المقابل، والمحصِّلة، فالسحاب يعارضه، والشاعر يتمهله فقلت: مهلا فإني في دموعي من سحاب، فيستويان.

ثم ينتقل بنا الشاعر لتقابُل آخر، وحدث، وحدث مقابل: أنت إذا سكبت- دمعي كل وقت في انسكاب، فترجح كفة الشاعر، ثم يتبنى الشاعر فرضية صِدْق السحاب، واستواء المطر بدموع الشاعر؛ لترجح كفة الشاعر أخيرا: فهل بك في الجوانح مثل ما بي.

فهذا أشبه بالمناظرة، ومقارعة الحجة بالحجة، ويتضمن مراعاة للمحصلة المنطقية للحدثين؛ في تعقيد يرسم مسارا لحبكات فرعية تصب في حبكة أساسية؛ كما في قوله: [1](من الوافر)

وعارضني السحاب فقلت: مهلا فإني في دموعي من سحاب
وأنت إذا سكبتَ، سكبت وقتا ودمعي كل وقت في انسكاب
فهبك صدقت، دمعك مثل دمعي فهل بك في الجوانح مثل ما بي

ومن حيث الأسلوب يلعب التكرار دورا في تقريب الصفتين: السحاب- سحاب، سكبت- سكبت، ثم المباعدة والمفاضلة بينهما: وقتا- كل وقت- دمعك- دمعي، بك- بي.

وقد تقتصر الدراما أحيانا على خلق الأجواء، فتطغى خلفية الحدث البسيط على المشهد كله، وتنطق الطبيعة بنغمة الشعور، فتفيض سعادة في وقت اللهو،

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٥٧-٥٨.

والسبح الطليق؛ فالغَلَبَة هي للوصف؛ مع تحديد مكاني هو المَدْخل إليه، والتمهيد له، ويلاحظ أن هناك ظُهورا خاطِفا لشخص الحبيب؛ أمّا البطولة فهي للنرجس الغض، والجو الفياض بالعطر، وهو ما نراه في قوله: [١](من البسيط)

يـــا طِيـــبَ لَيْلَـــةِ مِـــيلادٍ، لَهَـــوْتُ بِهَـــا بـــأحورٍ، ســـاحرِ العينـــينِ، ممكـــورِ
وَالجَـــوُّ يَنْشُـــرُ دُرَّاً، غَيـــرَ مُنْـــتَظِمٍ، والأَرْضُ بَـــارِزَةٌ فـــي ثَـــوْبِ كَـــافُورِ
وَالنّـــرْجسُ الغـــضّ يحكـــي حســـنُ منظـــرِهِ صَـــفْرَاءَ صَـــافِيَةً فـــي كَـــأسِ بَلّـــورِ

وأسلوبيا يأتي النداء الدال على التعجب، والتفخيم كتقدِمة لجذب السّمع، وفتح الذهن: يا طيب ليلة، ويأتي إطّراد الصفات: أحور–ساحر العينين–ممكور؛ لغاية التكثيف، والتنويه، ورسْمًا لملامح شخصية الحبيب، وفتنته الطاغية.

المطلب الثاني: الحبكة الدرامية:

الحبكة لازمة من لوازم السرد الذي لابد أن يشتمل على أحداث تصب في مسار الحدث العام، وتفضي إلى نهاية، فالحبكة بنية تقتضي خطة بناء، ولابد أن تكون للسرد ملامح يُعرف من خلالها، ويتحدّد بها فنيًّا،"فلا تخضع الحبكة لنظام التتالي بقدر ما تخضع لنظام التداخل"[٢] من حيث التركيب، أو البِنية.

ولأسباب تتعلق بطبيعة القصيدة القديمة تغيب الحبكة المتماسكة؛ مع ما يمكن العثور عليه من حبكات بسيطة لا تتضمن تناميا كبيرا للحدث، وتقتصر على وجود حدث، وحدث مقابل، ومحصلة وصفية؛ بينما يشيع نمط الحبكة المفككة التي تعتمد على الوصف، أو على شخصية واحدة، أو شخصيات غير واضحة، أو محددة، أو على نتيجة، أو محصلة ينهيها الشاعر، أو تلك التي تدور في فلك الفكرة العامة.

---

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:١٩٠.

(٢)البنية الداخلية للمسرحية، مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف–بيروت–لبنان، ط:١، ٢٠١٣م، ص:٣٩.

وفي كل الأحوال لابد من استشعار الحَبْكة، وتبيُّن البداية من النهاية في مسار السرد، وقد يستطيع الشاعر أن يلمس ذروة الحدث، وأن يبدأ العرض منها، وأن يخلق ما يمكن أن نسمّيه عقدة، أوحلًّا، وقد يصنع أكثر من عقدة وأكثر من حل في لقطات خاطفة يعتمد فيها على الوصف أكثر من غيره من العناصر.

وترتبط الحبكة بالنهاية التي تكشف مسارها، وبالمعنى الذي تفضي إليه، وهذا المسار قد يكون صاعدا، أو هابطا، والنهاية قد تكون سعيدة، أو حزينة؛ باعتبار أن الشاعر هو بطل السرد، ومركز الأحداث، وأن تغيُّر حظه إيجابا، أو سلبا هو ما يحدد نوع الحبكة.

حيث تطرأ على الحبكة "تغيرات تؤثر على طابعها الجمالي، وعلى استجابة القارئ العاطفية"(١)، **وهو ما أستعرضه فيما يلي من محاور:**

المحور الأول: الحبكة البسيطة:

تعتبر الحبكة البسيطة مثالا للبنية الدرامية المكتملة التي يتيحها المقام، ويتسع لها السرد الشعري وفقا لمقوّمات القصيدة القديمة، وطبيعتها، أو للّقَطات المصوَّرة في المقطوعات القصيرة، فليست الغاية تعقيد الأحداث، وحلها، أو ازدحام الشخصيات، واللعب بها كوحدات، وما يمكن تبيُّنه هو الحدث المتنامي، أو الحدث مقابل الحدث ثم المحصلة.

أما النهاية فهي –في الغالب– تعليق، أو محصلة وصفية إجماليّة، أو تلخيصيّة، ونادرا ما يكون هناك توقيع موحٍ للنهاية التي هي نهاية مفتوحة في الغالب.

(١)الأسلوبية والبيان العربي، عبدالمنعم خفاجي وآخرون، الدار المصرية اللبنانية–القاهرة، ط:١، ١٩٩٢م، ص:١١ (بتصرف).

فمن أمثلة الحبكة البسيطة التي تشتمل على حدث، وحدث مقابل، ومحصلة قول الشاعر:[١](من الوافر)

يَقُولُ صَحَابَتِي وَاللَّيْلُ دَاجٍ وَقَدْ هَبَّتْ لَنَا رِيحُ الصَّبَاحِ
لَقَدْ أَخَذَ السُّرَى وَاللَّيْلُ مِنَّا فَهَلْ لَكَ أَنْ تُرِيحَ بِجَوٍّ رَاحِ
فَقُلْتُ لَهُمْ عَلَى كُرْهٍ أَرِيحُوا فَفِي الذَّمَلَانِ رَوْحِي وَارْتِيَاحِي
إِرَادَةَ أَنْ يُقَالَ أَبُو فِرَاسٍ عَلَى الْأَصْحَابِ مَأْمُونُ الْجِمَاحِ

حيث تتوفر بعض عناصر السرد:

- **الزمان:** الليل–الصباح
- **الشخصيات:** الشاعر والأصحاب
- **الحوار:** يقول–فقلت
- **الحدث:** هل لك أن تريح بجو راح
- **الحدث** المقابل: أريحوا
- **المحصلة وهي أقرب لتعليق:** إرادة أن يقال أبو فراس على الأصحاب مأمون الجماح.

وهذه القطعة تدور في إطار وصف السُّرى، وتغنّي الشاعر بترحاله، والائتناس بالحوار في أجواء ليل الصحراء، ونصيبها من الذاتية هو النصيب الأكبر، وإن تلبّست ثوب الموضوعية، وارتَدَت رداء القص.

ومن أمثلة الحبكة البسيطة مكتملة العناصر؛ مع شيء من التعقيد في مسار الحدث؛ ما يصوره الشاعر من سعيه مع رِفقَة إلى حانة خمّار؛ مع تحديد زماني بآزار، وهو الربيع، حيث الجو الصحو المشجع على اللهو، وقد فاحت الخمر من الحان حتى ظنوا أنه دكان عطار، وبحلول الليل طلبوا منه إيقاد النار،

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٨١.

وهنا تحدث المفارقة حيث يكشف الخمّار عن دن الخمر بسكِّينه، فيكفيهم وهجها عن النار، ويستشعرون الدفء، وينتهي الموقف بتعليق للشاعر يلتمس فيه العذر على لهو الفتيان، وعبثهم، وهو ما يصوره بقوله:(١)(من الهزج)

تواعـــــــــدنا بـــــــــآذارِ لمســـــــعىً غيـــــرِ مختـــــارِ
وَقُمْنَـــــا، نَســـــحَبُ الـــــرَّيْطَ، إلـــــى حانـــــةِ خمَّـــــارِ
فَلَـــــمْ نَـــــدْرِ، وَقَـــــدْ فاحَـــــتْ لَنَـــــا مِـــــنْ جَانِـــــبِ الـــــدّارِ
بخمـــــارٍ، مـــــنَ القـــــومِ، نَزَلْنَـــــا، أمْ بِعَطّـــــارِ ؟
فلمـــــا ألـــــبسَ الليـــــلُ، لنـــــا ثوبـــــاً مـــــنَ القـــــارِ
وَقُلْنَـــــا: أوْقِـــــدِ النّـــــارَ لِطُـــــرَاقٍ وَزُوّارِ
وَجَـــــا خَاصِـــــرَةَ الـــــدّنّ فأغنانـــــا عـــــنِ النـــــار
وَمَـــــا فـــــي طَلَـــــبِ اللّهْـــــوِ، عَلـــــى الفِتْيَـــــانِ، مِـــــنْ عَـــــارِ!

وتتجلى براعة الشاعر أسلوبيا في تلك القفزات التي تختزل القص، وترسم خطوطه؛ فمن خلال الاستفهام: بخمار من القوم.....أم بعطار؟ تتضح خطوط حدث هو: الاقتراب من الحان، وشمِّ رائحة الخمر التي تستدعي العجب، ويتضح دخول الرِّفْقة للحان، ونستشعر مرور الوقت من خلال الوصف: فلما ألبس الليل...، ويتحول الأسلوب من الإخبار إلى التكلُّم: وقلنا...ليتخلق تعقيد حدثي، وتتجلى المفاجأة أو المفارقة أخيرا: وجا.....

المحور الثاني: الحبكة الهابطة، والصاعدة:

عندما نلمس مسار الأحداث بتوقيع النهاية يمكن حينئذ النظر في ذلك المسار؛ من حيث الصعود، أو الهبوط، ومقارنة ما كان عليه حظ البطل في البداية، وما آل إليه في النهاية، وأحيانا ما يصطنع الشاعر المواقف التي تشي

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ١٨٣-١٨٤.

بانتصاره، وانتقاله من فوز إلى فوز، أو تشي بنكبة حظه مستجلبا التعاطف، ومصورا حالته الشعورية، من مَسَرّة أو، مساءة.

ففي خضم دراما الحرب يظهر الشاعر الفارس؛ وهو يخوض الغمرات، أو يخوضُها إليه غيره، فيتناجزان ليتم الفوز للشاعر أخيرا، وينطق خصمه بقوته، وعجز الأقران عن مقاواته كما في قول الشاعر: [١](من الوافر)

وَعَطّافٍ عَلى الغَمَرَاتِ نَحْوِي، تَخُفّ بِهِ المُثَقَّفَةُ الطّوَالُ

تركتُ الرمحَ، يخطرُ في حشاهُ، لَهُ، مَا بَينَ أضْلُعِهِ، مَجَالُ

يَقُولُ، وَقَدْ تَعَدّلَ فيهِ، رُمْحِي: لأمرٍ ما تحاماكَ الرجالُ!

والشاعر هنا ينتقل من نقطة قوة إلى نقطة أعلى في مسار الحدث، فهو قد صرع خصمه فأرداه أولا، ثم ينطِق ذلك الخصم بما يزيد في صفته، ويرفع من قدره ثانيا، فهو ليس بالفارس العاديّ؛ بل هو فارس يتحاماه الفرسان: لأمر ما تحاماك الرجال، ولنا أن نتصور أن الخصم كان قد اغتر بالشاعر أولا، ثم لقي منه ما لقي.

وأسلوبيا يظهر الحشد اللفظي للألفاظ الرنانة تصويرا لحوادث الحرب وأهوالها: الغمرات– المثقفة– الرمح– أضلعه–حشاه– تحاماك، وتُنسج خيوط التفاصيل: يخطر في حشاه–تعدّل فيها إشعارا بالرهبة، وتصعيدا للدراما.

ومن أمثلة الحبكة الهابطة التي ينحدر فيها حظ البطل، ويسوء فيها حاله؛ حيث تتجلى المفارقة بين زمنين؛ زمن السعادة، وزمن الشقاء، وينقلب الحال، ويقع ما لم يكن مُحتَسَبا قول الشاعر: [٢](من البسيط)

سقيا ورعيا لأيام مضين لنا غُرا، ولسنا نخاف البين والبُعُدا

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٥٧.

(٢)السابق، ص:٨٧.

إن كان ما قيل من سير الركاب غدا حقا، فإني أرى وشك الحِمام غدا
من غاب عنه قرين كان يألفه وعاش، عاش كئيبا والِهًا كمِدا

ودراميا يرسم الشاعر ملامح سردية تتمثل في:

- **زمن رغيد يرسم ظلاله من خلال ما يشبه الاسترجاع:** أيام مضين لنا؛ ونجم الشاعر آنذاك في صعود: لسنا نخاف البين والبعدا.
- **حدث صاعد تنعقد خيوطه، فستجلب الحذر، وينقلب الحظ:** إن كان ما قيل من سير الركاب غدا.
- **حدث مترتّب يتعلق بشعور الشاعر بوشك الهلاك.**
- **تعليق وصفي ختامي يتضمنه البيت الأخير**، وهذا التذييل يكسب الموقف عمومية تستجلب التفاعل، وتسند منطقية الحدث.

وأسلوبيا يعمل الترادف: البين–البعدا، سقيا–رعيا، كئيبا والها كمدا على تكثيف الحدث، ويأتي التكرار للتأشير الزمني، وإبراز زمن الحدث الرئيس: غدا–غدا، والضغط على الحدث المقابل: عاش– وعاش.

المحور الثالث: الحبكة العاطفية: السعيدة، والحزينة:

تتصل الحبكة العاطفية بألون الشعور الإنساني كافة؛ لكنها تتجلي بشكل لصيق في دراما الحب كما تتصل أيضا بذاتيّة التغنّي، وتنسجم مع أجوائه؛ فأكثر ما يفيض المرء عاطفيا في مواقف الحب التي من بينها اللقاء، والوداع، فتطل الفرحة، وتنهمر الدمعة.

ومع توقيع النهاية يمكن أن توصف بأنها سعيدة أو حزينة؛ فلا ظهور لمسار الحبكة إلا بتوقيع تلك النهاية، وبالتالي رصد مسارها، وموقع البطل من الأحداث؛ وعلو نجمه، أو نكبة حظه.

فمن ألوان الحبكة العاطفية السعيدة التي تشي في نهايتها بانتصارالبطل، وزيادة لنشوته في مسار صاعد من غبطة إلى غبطة أكبر قوله: [١](من مجزوء الكامل)

وَزِيَـــارَةٍ مِـــنْ غَيـــرِ وَعْـــدِ، فـــي لَيْلَـــةٍ طُرِقَـــتْ بِسَـــعْدِ
بَـــاتَ الحَبِيـــبُ إلـــى الصّـــبَا حِ معـــانقي خـــداً لخـــدِّ
يَمْتَـــارُ فـــيّ وَنَـــاظِري مـــا شـــئتَ مـــنْ خمـــرِ وورد
قَـــدْ كَـــانَ مَـــولايَ الأجـــ ـــلّ، فَصَـــيّرَتْهُ الـــرّاحُ عَبْـــدِي

والحبكة هنا بسيطة غير معقدة كالمعتاد، **وعناصر السرد واضحة وهي:**

- **الزمن:** ليلة–الصباح
- **الشخصيات:** شخصية الحبيب وهي الشخصية المشاركة إلى جانب شخصية الشاعر، أو البطل.
- **الحدث:** وهو حدث بسيط يسير في خط واحد: بات– يمتار
- **النهاية** والانتقال من غاية إلى غاية.

وأسلوبيا ترق الألفاظ لتعكس أجواء الغزل: وعد– سعد– خد– خمر– ورد– الراح، ويتضح التقابل بين موقفي الحبيبين في: مولاي– عبدي.

ومن ألوان الحبكة العاطفية الحزينة التي تتردد أصداؤها في دراما الوداع، ويظهر فيها الشاعر ممسكا بتلابيب الحبيب الراحل، ويظهر الزمن نِدًّا خفيا يقطع الأسباب، وترتد الإرادة عاجزة أمام سطوة البين؛ فليس من حيلة إلا ذرف الدموع، وهو ما نراه في قول الشاعر: [٢](من الطويل)

و يـــومٍ ، كـــأنَّ الأرضَ شـــابتْ لهولـــهِ، قطعـــتُ بخيـــلٍ حشـــوُ فرســـانها صـــبرُ

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ١٠٥.

(٢)السابق، ١٧٠–١٧١.

تَسِـــيرُ عَلـــى مِثْـــلِ المُـــلاءِ مُنَشَّـــراً وَآثَارُهَـــا طَـــرْزٌ لأَطْرَافِهَـــا حُمْـــرُ
أُشَـــيِّعُهُ وَالـــدَّمْعُ مِـــنْ شِـــدَّةِ الأَسَـــى علـــى خـــدهِ نظـــمٌ، وفـــي نحـــرهِ نثـــرُ
وعـــدتُ، وقلبـــي فـــي ســـجافِ غبيطـــهِ، ولـــي لفتـــاتٌ، نحـــو هودجـــه، كثـــرُ

حيث يتم تضخيم الحدث الذي هو محاولة اللحاق بالحبيب الراحل في يوم شابت الأرض لهوله، وينعكس الداخل الحزين على الواقع، ويفرض منطقه، فالخيل قد حُشِي فرسانُها صبرا، وهي تنهب الأرض تاركة آثارا دامية؛ في دَفْعَة مُسْتَمِيتة تريد الانفلات من قبضة الواقع، واستباق الزمن؛ لكنّ المحاولة اليائسة تبوء أخيرا بالفشل، فيظهر الدمع، ويفيض المكنون، وتبقى لفتات الشاعر الحزينة إلى الهودج المرتحل؛ تشي بالعجز، وعُدمة الحيلة في مشهد عاطفي حزين نسج الشاعر خيوطه بدقة.

واللافت هنا هو ذلك المستوى من التجريد، والإبداع في تصوير الواقع النفسي الداخلي في صورة واقع خارجي دون ارتباك، أو تَلَجْلُج، والمزاوجة بين وتيرة الحركة، واندفاع الشعور، والتمهيد للنهاية من خلال سرعة الأحداث وإندفاعها لتظهر النهاية أكثر بروزا، فتتكبح الحركة، ويتجمّد المشهد الذي يتداخل فيه الداخل النفسي مع الخارج الواقعي؛ حيث عاد الشاعر تاركا قلبه، وبصره معلّقيْن بالحبيب المغادِر.

في هذا المبحث تعرّضت للتلوُّنات الموضوعيّة للسرد عند أبي فراس مستعرِضًا تلك التلُّونات، أو التَّحَوُّلات الموضوعيَّة ذات الطابع الغرضي في إطار دراما الحب، والحرب، وغيرها؛ باعتبار الموضوع مادة التصوير الدرامي الذي يدور في مدارها، كما تناولتُ الحَبْكة القصصية التي هي مرادف المعنى الذي يقصده الشاعر من السرد؛ وباعتبارها مسارا للحدث العام؛ مُوَضِّحًا أنواعها، ومؤشِّرا على تواجد الحبكة المفككة بنسبة كبيرة تليها الحبكة البسيطة التي تتخذ مسارا صاعدا، أو هابطا، وتتعيَّن في شكل الحبكة العاطفية السعيدة، أو الحزينة.

المبحث الثالث: عناصر البنية السردية

تقوم البنية السردية على لوازِم بنائيّة تُحَدِّدُها، وقد يتم الاستغناء عن بعض العناصر دون غيرها في إطار تشكيل درامي مقصود تقوم بأدائه عناصر سردية محددة.

فقد لا نستشعر وجود شخصية ما إلا من خلال الحوار، وقد يرسم الشاعر ملامح للشخصية فتبرز، ويضفي عليها الوصف خلفية، أو عمقا معينا، وقد يبرز المكان ويتحدّد، أو يلِمُّ الشاعر بذكره إلماما.

حيث يتجسد التشكيل السردي من خلال "تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما موحدا خاصا من الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة"(١) يتحكم الشاعر في عناصره، وطبيعة العلاقة القائمة بينها.

وتقوم جدلية معينة بين موضوعية السرد، وذاتيّة الشاعر؛ فهو في الغالب بطل قصصه، ووجوده طاغٍ على غيره من الشخصيات، وهو لا يخرج بشخصه عن دائرة السرد، وإذا خرج فالسرد دائر في فلك المعنى الذي يريده، وهو الممسك بخيط الحدث، والمتحكم في تناميه من حيث؛ النوع، والدرجة، والنتيجة.

فالشاعر "يتنقل كما يشاء في تصوير الأحداث، ووصف الخلفية، وعرض الحدث، وتسلسله انتقالات حرة في الزمان والمكان"(٢) دون خضوع لموضوعيّة السرد نفسه.

ولكل بنية سردية يقيمها الشاعر نِسَبُها الفنيّة تماما كالتي يقيمها الرسام في لوحته، فتبرز بعض العناصر وتتحدد، بينما تلف الضبابية عناصر أخرى،

(١)الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، محمود أمين العالم وآخرون، دار الحوار للنشر والتوزيع–اللاذقية–سوريا، د.ط،١٩٨٦م، ص:١١(بتصرف).

(٢)البناء الدرامي، عبدالعزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م، ص:١٣٨(بتصرف).

أو تختبئ وراء المجهول؛ لكنّها تظل حاضرة بحكم منطقية الاستدعاء، و حُضور الأثر.

والشاعر غالبا ما "يروي أحداثا ذاتيّة يخلع عليها ثوب الموضوعية، وله قدرة على الإيهام بالحقيقة "[1]من خلال طاقات الشعر، وقدراته التخْيِيليّة.

والعنصر الأساسي بين عناصر البنية السردية سوف يبقى دائما هو الوصف؛ بحكم كون المواقف الدرامية المصوَّرة قِطعا وصفية، وبحكم منطق العرض نفسه، فالوصف أساس لكل بنية سردية، وهو في السرد الشعري عين الشاعر، ومن خلال بيئة الوصف تتجلى الشخصيات، وينطق الحوار، ويتحدّد الموقف الدرامي ككل.

والمفترض أن يختلف الوصف الدرامي عن غيره، فليست الغاية هنا رسم المشاهد الجامدة، أو تصوير الحركة المنفردة، وسوف تعتري الوصف لذلك تغيُّرات أسلوبية لتوطِئَته للغرض الدرامي، كما أن الشخصيات التي تظهر سوف تكون مرسومة بريشة العاطفة إلى درجة قد تكون معها مجرد رموز نفسية خالصة، أومُسْتَدْعاة لمجرد تصوير الفكرة دون بروز حقيقي.

وسوف يأتي توقيع الحوار، وإنطاق الشخصيات ماسّا بتجربة الشاعر، ورؤيته الذاتية دون أن يكتمل دوره الدرامي أو يضطلع بوظيفيّة مُتَناميَة، أو مُتّصِلَة، وإنما هو قائم لغايةِ تصوير الموقف، **وهو ما أستعرضه في المطالب التالية:**

(١)بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة–القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م، ص:٦٢(بتصرف).

المطلب الأول: الوصف الدرامي:

الوصف هو البيئة الأم التي تحتضن عناصر السرد، وتمهِّد لها، وتَسْنُدُها في ذات الوقت؛ خاصة في تلك النوعية من السرد الشعري التي نحن بصددها، والتي لا تتسع للكثير من تعقيد الحدث، ولا تزدحم بالشخصيات، أو يقوم فيها الحوار بدور كبير في رسم الشخصية، وتحديد مُيولها.

حيث يستوعب الوصف" المادة المحكية من أحداث وشخوص، وتنشط اللغة الشعرية بكل طاقاتها الواصفة والمُحاوِرة والشارحة"(١)لأداء ذلك.

وقد يقتصر الوصف على التحديد الزماني، أو المكاني، أو رسم الخلفيات، وخلق الأجواء المناسبة للموقف الدرامي، وقد يقتصر دوره على رسم التفاصيل؛ لكنّه في كل الأحوال يبقى عين القارئ التي تطل على الموقف المعروض، ومن خلاله يتم إبراز عنصر ما؛ في اتجاه تشكيل بنية السرد، وتجسيد رؤية الشاعر وفق إطار محسوب.

فالوصف" يعمل على تغذية مفاصل النص وهو أشبه بنواة مخصبة لتنمية العملية الإبداعية من جنين إلى كيان"(٢)، وتظل فاعليّتُه قائمة حتى النهاية.

والغالب أن القص الشعري عند أبي فراس هو لقطة وصفية قد يتخللها ظهور خافت للشخصيات، أو الحوار كعناصر ثانوية، ويأتي توقيع نهاية الموقف، أو المشهد من خلال الوصف الذي يتخذ شكل محصِّلة تلخيصيّة، أو تعليق ختامي.

---

(١)بلاغة السرد النسوي، محمد عبدالمطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة–القاهرة، ط:١، ٢٠٠٧م، ص:١٦(بتصرف).

(٢)الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام–بغداد، د.ط، ١٩٩٣م، ص:١١–١٢(بتصرف).

ففي إطار دراما العَذْل، وقالبه الدرامي التقليدي يرسم الشاعر من خلال الوصف صورة للعاذلات، ويصور موقفه منهن، وكيف يستمع لهن دون إصغاء، ولا إمضاء في قوله: [1](من الوافر)

رَضِيتُ العَاذِلاتِ، وَمَا يَقُلْنَهْ، وَإنْ أصْبَحْتُ عَصّاءً لَهُنّهْ

وكَمْ فجرٍ سبقنَ إلى ملامي فَعُدْتُ ضُحىً وَلَمْ أحفِلْ بهِنّهْ

حيث يضطلع الوصف هنا بوظيفة تمهيدية، ويحدّد الإطار الدرامي لجدلية الجذب والشد بين الشاعر، وعاذلاته، وموقفه المُنْعَقِد منهن غير القابل للتحوُّل، وهذا نوع من استباق الحدث الذي يصوره الشاعر بعد ذلك من خلال شخصية العاذلة المنفردة التي تعيد الكرّة لتجعل لها نصيبا من التأثير لكنها تصطدم بثبات موقفه وتأبّيه، فتعود لتنضم إلى صاحباتها، ويظل العتب دائرا، وقول العاذلات مستمرا، في قوله: [2](من الوافر)

وَرَاجِعَةٍ إليّ، تَقُولُ سِرّاً: أعودُ إلى نصيحتهِ لعنَّهْ

فَلَمّا لَمْ تَجِدْ طَمَعَاً تَوَلّتْ وقالتْ فيَّ، عاتبةً وقلنهْ

ومراد الشاعر أن يصور ديمومة العذْل كمؤثر شعوري، ولا جَدْواه في آن؛ ليُظْهِر ثبات موقفه، وكياسته التي لا ترفض السماع، وإنما تأبى الانقياد، وتستعصي على التحوُّل مؤشرا على قيمتَي: الحِلم، والثبات.

ونلحظ من خلال الأسلوب ذلك التقابل الحدثي: أطعت العاذلات–عصّاء لهن، وتتحول صيغة الفعل من المُضِيّ المُوحي بالثبات: رضيت إلى المضارعة الموحية بالتجدد: أصبحت.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٣٢٦.

(٢)السابق، ص:٣٢٦.

وتأتي صيغة المبالغة في: عصّاء لتدل على مقاومة الشاعر لإغراء اللوم، كما تأتي كم الخبرية الدالة على الكثرة في: وكم فجر لتصوير إلحاح العاذلات؛ مع ما في لفظة: الفجر من دلالة البكور، والحرص، وما بين الفجر، والضحى يتجسد التأشير الزمني على المُقاواة، والمقاومة.

ومن خلال لفظتي: راجعة– أعود تتجلى تكرارية الإلحاح، وتظهر مثابرة العاذلات، ويأتي تعبيره: قالت وقلنه اتصالا لديمومة العذل، وتأشيرا على طباع العاذلات، وثرثرتهن.

ومن المواقف التي يؤديها الوصف منفردا؛ مع ظهور إلْماحي للشخصية؛ بحيث يرسم الوصف خطوط الحدث، والحدث المقابل، والمحصِّلة في قفزات، فيختزل القصة دون أن يُخِلَّ بتفاصيلها اعتِمادا على منطقيّة تداعي الأحداث في ذهن القارئ قوله[١](من الكامل)

و كَنَى الرسولُ عنِ الجوابِ تظرفاً ولئنْ كنى، فلقدْ علمنا ما عنى
قلْ يا رسولُ، ولا تحاشِ ! فإنهُ لابدَّ منهُ أساءَ بي أمْ أحسنا!
الذنبُ لي فيما جناهُ، لأنني مكنتهُ منْ مهجتي فتمكنا

فالمفترض أن الشاعر قد أرسل رسولا إلى الحبيب فعاد؛ وهو المفهوم من قوله: وكنى الرسول عن الجواب، وهذا الجواب المكني عنه لابد أن يكون غير مُرْضٍ، والشاعر يحْفِزُ رسوله على القول مهما كان: قل يا رسول ولا تحاش .....، وهو ما يشي بتوقُّع الشاعر، وفطنتِه، وكَشْفِه للأمر؛ فهنا يتجلى الحدث الغائب: إرسال الرسول إلى الحبيب ورده غير المتوقع، والحدث المترتب عليه: اكتشاف الشاعر للأمر، وتشجيعه الرسول على المصارحة لننتهي إلى تعليق ختامي هو أقرب للحظة تَنْوير: الذنب لي فيما جناه.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٣٢٤.

ويطبع الاختزال – الذي يتخذه الشاعر كمنحى سردي– الأسلوب بطابعه؛ حيث يترك الشاعر للقارئ توقُّع الرسالة التي أبلغها الرسول، ويميل الأسلوب إلى الأمر، والنهي في: قل ولا تحاش؛ دفعا للرسول المتحرِّج لإبلاغ الرسالة.

وكثيرا ما يسلِّط الشاعر الضوء على شخصية ثانوية –لا لتأثيرها في مجرى الحدث – ولكن لغاية إسقاطيّة حيث تظل شخصية الشاعر مهيمنة تتحدّد ملامحها من خلال المردود الذي تعطيه تلك الشخصية الثانوية؛ وخاصة حين يكون الغرض إظهار تفوق الشاعر الذي يتم تصويره من خلال سحق الخصم، وتقزيمه، وهنا يلعب الوصف دورا في تشكيل عناصر السرد، فتختفي شخصية خلف أخرى، وتتجلى من خلالها كما في قوله: [1](من الوافر)

وَمُغْـــضٍ، للمَهَابَـــةِ،عَنْ جَـــوَابي ! وَإنّ لِسَـــــانَهُ العَضْـــبُ الصّـــقِيلُ

أطلـــتُ عتابـــهُ، عنتـــاً وظلمـــاً فجمجـــمَ، ثـــمَّ قـــالَ: كمـــا تقـــول!

حيث تظهر تلك الشخصية على أنها شخصية رئيسية، ويبدأ العرض من تصوير إغضاء صاحبها مهابة، فتتحدد شخصية الشاعر المُهاب، ويصب الوصف في صالح شخصية الشاعر؛ وإن كان من نصيب خصمه: وإن لسانه العَضْب الصقيل، فرغم امتلاك ذلك الخصم لأداة الرد، وسيف بيانه المُشْهَر إلا أن سيفه يعود كليلا أمام سطوة الشاعر، ورغم تجنّي الشاعر: أطلت عتابه عنتا وظلما، فإن الخصم يبدو أمامه صاغرا لا يحير جوابا: فجمجم، ثم قال: كما تقول.

حيث يلعب الوصف دورا ملحوظا في التشكيل الدرامي؛ فيما يمكن أن نسميه تبادلا للأدوار، فتظهر شخصية الشاعر من خلال شخصية الخصم، ثم تظهر شخصية الخصم من خلال شخصية الشاعر.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢٥٥.

وقولـه مغـض يعنـي: رُبَّ مُغـض للتكثيـر الـدال علـى تكـرار الموقـف فـي خضـم تجـارب الشـاعر الحياتيّـة، وتقديمـه للمهابـة للاهتمـام أي: بسـبب المهابـة، ويتأكـد الخبـر بـإنّ للتـدليل علـى قـوة الخصـم، وتـدخل فـاء التعقيـب علـى الفعـل: فجمجم لتوحي بسرعة الاستجابة، والخضوع، والتسليم، لتأتي ثُمَّ المُفيدة للتراخي موحية بالخضوع أخيرا في تراتبيّة متَّسِقة مع الحدث.

وفـي أحيـان كثيـرة يقـوم الوصـف منفـردا بالـدور الدرامـي كلـه، فيبـدو الشـاعر وهـو يقـص أحـداثا تشـتمل علـى عقـدة وحـل يـأتي مـع توقيـع النهايـة، وتظهـر شخصية ما يدور الحديث عن موقف الشاعر منها، ويكون لهيمنة الوصف هنا سبب يتصل بقوة العاطفة التي تستلزم الغنائية الزائدة بعيدا عن موضوعيّة السَّرد، فيظهر الشاعر وهو يقص القصة من طرفه؛ تماما كما يتحول القاص من القص إلى المونولوج، وهو ما نلمسه في قول الشاعر:[١](من الطويل)

وَإنّـــي لأنْـــوِي هَجْـــرَهُ فَيَرُدّنـــي هـــوى، بـــينَ أثنـــاءِ الضـــلوعِ، دفـــينُ
فـــيغلظُ قلبـــي، ســـاعةً ثـــمَّ ينثنـــي وأقســـوْ عليـــهِ، تـــارةً، ويلـــينُ
وَقَـدْ كَـانَ لـي عـن وُدّهِ كُـلُّ مَـذهَبٍ، ولكـــنَّ مثلـــي بالإخـــاءِ ضـــنينُ
ولاَ غـرو أنْ أعنـو لـهُ، بعـدَ عـزةٍ، فقـدريَ، فـي عـزِّ الحبيـبِ، يهـونُ

وشخصـية الآخـر تظهـر خافتـة غيـر مسـتقلة كوحـدة بنائيـة، ولا نلمـس وجودها إلا من خلال إخبار الشاعر عنها، والصراع هنا لا يدور بين الشاعر، وتلك الشخصية، وإنّما هو صراع داخلي يدور في نفس الشاعر؛ بين الهجر والوصل، والغِلْظة، واللين، وهو صراع يحسمه الشاعر أخيرا لصالح العفو، والمُسامَحَة مع الصديق، وإن تغيّر.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٣٢٨.

وأسلوبيا يلاحظ ذلك الاعتراض الرشيق في قوله: بين أثناء الضلوع في تجاوب بين التعبير، والدلالة، وتدور الألفاظ في فلك التقابل: يغلظ– ينثني، أقسو– يلين، أعنو– عزة تجسيدا للصراع الدائر في نفس الشاعر.

المطلب الثاني: الشخصيات:

رغم سطوة الوصف الدرامي، وهيمنته على عناصر السرد في شعر أبي فراس الدرامي، ومواقفه المُصوّرة، واضطلاعه أحيانا بمهمّة السرد منفردا؛ من خلال وصف الحدث، وتصوير تناميه، وإنهاء مساره، والتعليق عليه، فإن الشخصية تبقى عنصرا دراميا لازما، سواء ظهرت خافتة، أو برزت ملامحها قليلا، فمن خلال الشخصية يتخلق الحدث، وبلسانها ينطق الحوار، ويبقى السرد مائعا، أو مُسطَّحا إذا اقتصر على شخصية الشاعر الذي هو بطل قصصه.

فالشخصية هي" الوجود الحي الملموس الذي تتخلق من خلال سلوكه وانفعالاته كل المعاني التي يحملها الحدث، دون أن تنفصل عن غيرها من العناصر"[(١)] في البناء السردي.

والشخصية المناوئة، أو المنافسة سوف تُوجَد لغاية درامية هي إبراز الصراع، وهنا يتخلق الحدث، والحدث المقابل، وتتولَّد جدليّة الجذب والشد "من اشتراك طرفين أو شخصيتين في إبداء رأي معين أو طرح فكرة ما"[(٢)]، فيتجلّى الصراع من خلالهما.

وقد تسير الشخصية الثانوية في نفس الخط الدرامي الذي تسير عليه شخصية الشاعر، أو البطل، لتمثل ملمحا للتجاوب لا التقابل، أو التّعارُض، وهذا

(١)فن المسرحية، عبدالقادر القط، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، ط:١، ١٩٩٨م، ص:١٥(بتصرف).

(٢)جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي: معجم ودراسة، ليلى الحيالي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت –لبنان، ط:١، ٢٠٠٣م، ص:٤٢(بتصرف).

أيضا يكون لغاية درامية تتصل بمعنى قد يكون الوفاق، والانسجام الذي يصوِّر الشاعر أجواءه من خلال ذلك التوليف بين الشخصيتين.

وقد تكون الشخصية مستدعاة لغاية أخرى تتصل بالمعنى المراد، فتظهر مندمجة بالمعنى دون أن تتحدّد بظهور مستقل؛ رغم تحدد صفتها، وتزْدادِها في ثنايا الأحداث.

فمن الشخصيات ذات التوظيف الدرامي المُتقَن، والتي تدور بينها، وبين البطل علاقة الجذب، والشد، ويُستَشعَر بينهما ذلك التقابل الذي يفعل فعله في تنامي الحدث؛ شخصية الحبيبة المعاندة، أو ذات الدلال، والتمنُّع؛ حيث تعمل هذه الشخصية بطريقة تقابلية مع شخصية البطل في تشكيل درامي مقصود، وهي شخصية فاعلة يكون للحدث الذي تخلقه أثر عند البطل، وفعل يقتضى رد الفعل؛ لتدور الأحداث بين جذب وشد؛ انتهاء بتفوقها غالبا؛ فيما يشعرنا بديمومة متصلة لا تنتهي يصوِّر من خلالها الشاعر طباع المرأة، وما تمارسه من مكر، وفتنة يضمن بقاء تأثيرها، وهيمنتها على الحبيب المُسْتَهام، وهو ما نراه في قوله: [1](من الخفيف)

ليت حظي من الحبيب جزيل مثلما حظه لدي جزيل
إن يكن خصره يزيد نحولا فبجسمي عليه أيضا نحول
وإذا ما مددت طرفي إليه عاد طرفي إليه وهو كليل
قال لي إذ شكوت ما بي إليه كل ما تشتكيه عندي قليل

والأسلوب يدور في تقابُلات لفظية لتصوير ذلك التقابل، وحركيّة الإقبال، والإدبار: ليت حظي ... جزيل–حظه...جزيل، مددت–عاد طرفي، بي–إليه.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢٥١.

وتأتي النهاية في صورة قول لا محصلة وصفية، أو تعليق كالمعتاد؛ لتتجلى محصلة ذلك الكر والفر: كل ما تشتكيه عندي قليل.

وحين يقتضي الموقف تجاوب الشخصية الثانوية مع شخصية البطل، وانخراطهما في ذات الجو الشعوري، وخضوعهما لسطوة عنصر آخر، وحدث صاعد كالبَيْن، فإن الثنائيّة تتوارى لصالح التوحد الشعوري، فتظهر الشخصيتان، وكأنهما شخصية واحدة يأتي الحدث المتخلِّق عنها ردا على الحدث الرئيس، واستجابة له، وهو ما نراه في قوله: [1](من الطويل)

بنفسي التي أخفت مخافة أهلها وداعي وأبدت حين أبدت لنا رمزا
فلم أر مقتولين مثلي ومثلها أذلا، وإن كانا لعمر الهوى عزا

والموقف المصوَّر هنا هو موقف الوداع الذي يبالغ الشاعر في تعقيده مُلتمِسًا أعلى نقطة للتوتر الدرامي؛ ليشحن الموقف العاطفي بشحنة أكبر، فالحبيبة المغادرة تَوَدُّ وداع حبيبها؛ لكنّها تُخفي ذلك الوداع، فتلّوح من بعيد بإشارة دون تصريح.

حيث يتوحد شخصا الحبيبين الحبيبيْن: مقتولين – مثلى ومثلها؛ بحيث يسيران على ذات الخط الحدثي، ويندمجان شعوريا، ويستمر الشاعر في الإبقاء على خيط التوتر الدرامي مشدودا؛ حيث يصور اللجوء إلى الرمز، وإخفاء المشاعر على أنه مذلّة؛ ليصنع حلا لتلك العقدة الدرامية، وينفرج التأزُّم من خلال التبرير الذي يسوقه الشاعر في النهاية.

وأسلوبيا يأتي الجناس الاشتقاقي بين: أخفت–مخافة ليكسو النسيج اللفظي بصبغة واحدة تُبرِز الحدث، وهو ما نراه أيضا في قوله: مثلي ومثلها توحيدا

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ١٩٥.

لشخصَـي الحبيبـين، ونلمـح ذلـك التكـرار: أبـدت–حـين أبـدت إشـعارا بـالتردُّد، وتجسيدا للمَخافة.

وحين تكون البطولة للموقف ذاته؛ تتخلق الدراما من خلال الوصف، وتبدو الشخصية مندمجة بالمعنى.

ورغم دوران الأحداث حولها؛ إلا أن وجودها يأتي كمُرتَكَز للوصف كأنها جـزء مـن اللقطـة دون فاعليّـة فـي خلـق الأحـداث، أو تحويـل مسـار الحـدث، أو تنميته؛ كما في قوله يصف أسيرَة: [1](من الكامل)

وخريـــدةٍ، كَرُمـــتْ علـــى آبائهـــا وَعَلـــى بَـــوَادِرِ خَيلِنَـــا لَـــمْ تُكْـــرَمِ
خُطِبَـتْ بحَـدّ السّـيفِ حَتـى زُوّجَـتْ كُرهـاً، وكـانَ صـداقها للمقسـمِ
رَاحَـتْ وَصَـاحِبُها بِعُـرْسٍ حَاضِـرٌ يُرْضِـي الإلَـهَ، وَأهْلُهَـا فـي مَـأتَمِ

فشخصية الأسيرة، أو الخريدة مُرتَكَز حدثي تتفرع عنه الأحداث في إطار التشكيل الدرامي، فهي تُسبى، وتُخطب بحدّ السيف في دراميّة استرعت الشاعر، فصوّر ما تضمنته من تناقض؛ بين عرس، ومأتم.

والشاعر يُلِم بتبدُّل حظ الأسيرة في مسار حدثي هابط تنتقل فيه من صفة إلى صفة، ومن شاطئ إلى شاطئ في خضم دراما الحياة، وتحوُّلاتها المُدهِشة.

وأسلوبيًّا يعمل طباق السلب: كرمت–لم تكرم على رسم صورة لحالين من حرية، وأسر، وتتَّضِحُ التقابليّة الدراميّة مع تسوية اللفظ في: على آبائها–على بوادر خيلنا، وتخلُق مراعاة النظير بيئة لفظية ناطقة بالمعنى في: خطبت–زوجت–صداقها، ويبلغ التقابل الدرامي غايته في التضاد القائم بين لفظتي: عرس–مأتم.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٣٢٠.

المطلب الثالث: الحوار:

للحوار وظيفة درامية هامة فمن خلاله تظهر أبعاد الشخصية، ويتجلى منطق الحدث، وقد يظهر الحدث نفسه من خلال الحوار، وكذلك الحدث الصاعد الذي يغير مسار الأحداث، ويدفع بها إلى ذروة معينة.

وقد يكون الحوار آلية للاسترجاع من خلال ما يتذكره القاص على لسان إحدى الشخصيات، فالحوار يلعب دورا حرا متعدد الغايات، والأبعاد، وهو "حديث يدور بين اثنين على الأقل أو بين المؤلف ونفسه؛ بغرض الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس"[١]في إطار الموقف المصوّر.

إلا أن نوعية السرد الشعري التي نتعرض لها عند أبي فراس تختزل دور الحوار بحيث لا نلحظ تناميه، أو تعقده، أو تعدد أطرافه؛ فليس سوى مجرد وسيلة لنقل الحدث، أو إظهار الشخصية الناطقة، أو لمجرد التفنن الأسلوبي، والحوار السائد لدى الشاعر هو "حوار مباشر يتولى إظهار أقوال الشخصية، وتحديد علاقة ما في المشهد"[٢] دون الكشف عن ملامح الشخصية، أو أبعادها.

ففي إطار المداعبة الطريفة بين الشاعر، وجارية؛ يدور ذلك الحوار الذي يترتب منطقيا ليفضي إلى نهاية، أو محصِّلة، ويتضمن الحدث، والحدث المقابل، ويكشف عن أبعاد الشخصيتين؛ شخصية الجارية الآسرة، وشخصية الشاعر المأسور بدلالها الخاضع لسلطان جمالها في قوله:[٣](من الخفيف)

قال لي من أحب: قد رقّ مولا ي، فقل لي: مولاي من مولاكا
إن عبدا عبيده فوق مولا ك، ومولاك ليس ينكر ذاكا

(١)المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين–بيروت، د.ط، ١٩٨٤م، ص:١٠٠.

(٢)السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي–إربد–الأردن، ط:١، ٢٠٠٤م، ص:٢١٤(بتصرف).

(٣)ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ٢٣٧.

والحوار هنا يضطلع بدور بنائي أساسي، ويهيمن على غيره من عناصر السرد، فيبدأ العرض به، ويتحدد الموقف من خلاله.

والحوار في الحقيقة قد بُنِي على طريقة السؤال، والجواب: قل لي: مولاي من مولاكا؟- إن عبدا عبيده ....، ومما لا شك فيه أن وعي الشاعر بالتشكيل الدرامي هو الذي يدفع بعنصر ما كالحوار إلى الصدارة تبعا لطبيعة الموقف، ومُراد الشاعر.

وعلى مستوى الأسلوب يأتي قوله: من أحِبُ أثبت في الدلالة على استقرار الحب؛ لأنه يأتي إخْبارا من الشاعر، وينطق تكرار لفظة: مولاي في تضاعيف البيتين بالدلالة متجسدة مترددة الأصداء، وكذلك: عبدا-عبيده كدلالة مقابلة. ويصك الأذن تكرار حرف: القاف، والكاف بما يخلق صورة صوتية مساوقة لمعنى التحقُّق، والجَزْم.

وأحيانا ما يدور الحوار من طرف واحد، ويبدو الشاعر -حينئذ- كأنه يتذكر ذلك الحوار المَسُوق على لسان شخصية ما لإظهار سطوتها، وإبراز تأثيرها لعِلّة دراميّة، ودلالة تتعلق بالتسليم، والخضوع؛ حيث اشتراك الشاعر في الحوار كائن في صمته، وإيجابه، وخضوعه لمنطق الحبيبة، وهو ما نراه في قوله: [1](من البسيط)

وَشَادِنٍ قَالَ لي، لمّا رأى سَقَمي وضعفَ جسمي والدمعَ الذي انسجما
أخذتَ دمعكَ منْ خدي، وجسمكَ من خصرِي وَسُقمَك من طرْفي الذي سَقُما

والشاعر يدمج بفنيّة عالية بين شخصه، وشخص الحبيبة، ويعيد تشكيل شخصيته من خلال أوصافها، وهو ما نراه في البيت الثاني، فشخصه غائب في شخصها، ونصيبه من الحوار متوارٍ لصالحها؛ بحيث تبدو منفردة مهيمنة على الموقف بصوتها المنفرد الذي لا يقوم له جواب، أو ينهض في مقابله رد.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ٢٨٩.

وأسلوبيا يعمل مراعاة النظير: سقم– ضعف على خلق بيئة لفظية مساوقة للمعنى؛ في حين يعمل حسن التعليل في البيت الثاني على إيجاد تداخل بين شخصي المحبوبين دلالة على توحد الشعور.

وتظهر اختزالية الحوار في إطار تصرف الشاعر الأسلوبي؛ حيث يكون المقصود إبراز رد الشاعر على قول ما تنطق به شخصية أنهت إليه ذلك القول؛ حيث نلمس من خلال الحوار ما خفي من حدث؛ كما في قوله: [1](من الخفيف)

قلت إذ قال لي الرسول إليه غاب واستبدل الحبيب الحبيبا

إن يكن غاب ليلة فجميل ليس بُدٌّ للبدر من أن يغيبا

فالمفترض أن الشاعر قد أرسل رسوله إلى الحبيب الذي يخبره بأنه قد غاب، واستبدل غراما بغرام، والشاعر يجد للحبيب عُذْرا كأنه يتغافل عن صدمته فيه، وهو تبرير يدور أسلوبيا في فلك حسن التعليل؛ حيث يعلل غيابه بغياب القمر مُثْبِتًا له صفتي؛ الحسن، والدلال.

والشاعر يستخدم شخصية الرسول لا ليدير معها حوارا؛ بل ليرتِّب على قوله قولا، ومرادُه إظهار صدمته بتغيُّر الحبيب، والتماسه العذر له، ورفضه لفكرة تحوله عنه دون أن يدور الحوار في دائرة التقابل، والأخذ، والرد.

وأسلوبيا يعمل الجناس الاشتقاقي: قلت– قال، غاب– يغيب على خلق التقابليّة الحدثيّة، ويحفز الجناس التام: الحبيب الحبيبا على لفت الذهن، وتضخيم الوَقْع، ويجسد صدمة الشاعر، ويشي بأن الحبيب صورة حبيبه.

وفي إطار الطَّرْد، ومعرِض الصيد، وما يدور من تنافس بين متنافِسَيْن ينشط الحوار، ويبرز دوره كعنصر بنائي تظهر من خلاله طبيعة الشخصيات، ويتخلق الحدث، ونستشعر مسارا للأحداث يتصف بالتنامي، وينطِق بالحيوية،

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ٣٠.

ويستثير القارئ الذي يريد أن يقف على تطور الأحداث، ومآلها؛ كما في قوله: [١](من الرجزالمزدوج)

ثم دعوت القوم هذا بازي فأيكم ينشط للبِراز
فقال منهم رشأ: أنا، أنا ولو درى ما بيدي لأذعنا
فقلت: قابلني وراء النهر أنت لشطر، وأنا لشطر

فالشاعر قد دعا قومه للمبارزة التي تكون بين طائريْ باز، وهو من صقور الصيد بقوله: أيكم ينهض للبراز، وهذا يستدعي شخصية متوقّعَة ترتَسِم بِحُكْم منطقيّة الحدث، ويأتي ظهورها مترتبا على قول الشاعر؛ ممّا يطبع الأداء السردي بمنطقيّة حيويّة تخرجه من دائرة الركود، ومن ذاتيّة التّغنّي إلى موضوعية الأحداث، وتطوُّرِها.

حيث ينهض المنافس قائلا: أنا أنا في حماسة يعلِّق عليها الشاعر بقوله الذي أَسَرَّه في نفسه: ولو درى ما بيدي لأذعنا؛ تنويها بقوة طائره، وتوقُّعا لانتصاره، وهو ما يزيد الأحداث التهابا، ويخلق تصاعدا دراميا مشوّقا، ويَتَحَدَّدُ نتيجة لذلك مكان المنافسة وراء النهر جولةً فجولةً بين المتنافِسيْن.

خلال هذا المبحث تناولت عناصر البنية السردية في شعر أبي فراس؛ من وصف درامي، وشخصيات، وحوار ؛ من حيث كونها لوازم درامية، مُشِيرًا إلى وظيفة كل عنصر منها في إطار التشكيل الدرامي؛ حيث يضطلع الوصف بالنصيب الأكبر نظرا لطبيعة الشعر الغنائي، وتماشِيًا مع منطق القصيدة القديمة، وطبيعتها؛ ويُعتَبر البيئة الأم التي تحتضن عناصر البنية السردية، وتمهِّد لظهورها، وتحدّدُ أدوارها، ثم تعرَّضْتُ للشخصيات، ودورها، وطبيعتها، منتهيا بدور الحوار كأداة درامية تُسهم في رسم خطوط الحدث، وتخلُق الحيويّة.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ٣٦١.

المبحث الرابع: الدراما، والصورة الفنية

لا تقوم الدراما الشعرية على عناصر السرد المعروفة فقط، فالدراما هي الهيكل الذي يقوم الشاعر ببنائه مستخدما طاقات الشعر كافة، ومن خلال تلك الطاقات الشعرية تُرسم الإيحاءات، وتُخلَق الأجواء.

ومن المنطقي أن تكون الهيمنة لأسلوب الشاعر الذي هو ريشته، وأن تنسحب تلك التوطئة التي تعتري الوصف أسلوبيا؛ بُغْية تطويعِه دراميًّا على عناصر فنية جزئية أخرى لعلَّ من أهمها الصورة.

وثمة مشتركات بين التصوير الدرامي؛ بمعنى تشكيل الموقف، أو المشهد، وبين الصورة، فالعلاقة بينهما علاقة جدلية تدور في إطار أوسع؛ هو إطار تصوير الفكرة.

وتتصف تلك الجدليّة بلون من التداخل حيث" يؤدي اجتماع الصورة والخبر في بنية واحدة في القصة القصيرة إلى أن الحدث فيها قد أخذ ملامح الصورة، وأن الصورة قد أخذت من ملامح الحدث ... وقد امتزجت خصائص كل منهما بخصائص الآخر بشكل تبدو فيه الصورة، وكأنها حدث، ويبدو فيها الحدث وكأنه صورة"(١)، ويعتري الصورة ما يعتري العناصر الدرامية من تشكيل فـ"العلاقة جدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فتحذف منها أشياء، وتضيف أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المعروفة"(٢)، وكذلك يعمل القاص على تشكيل العناصر الدرامية تبعا لمتطلبات الموقف المُصوّر.

---

(١)البنية السردية للقصة القصيرة، عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب–القاهرة–مصر، ط:٣، ٢٠٠٥م، ص:١٥٢(بتصرف يسير).

(٢)الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد على كندى، دار الكتاب الجديد المتحدة– بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص:٢٩ (بتصرف).

ففي السرد الشعري تكون الصورة الفنية عنصرا بنائيا مهما؛ فهي ليست فضلة، ولا تُساق لغاية تطريز الحواشي، وقيمتها الوظيفية في السرد حاضرة بقدر ما تبرزه من ملامح، وما تجسِّدُه من معنى.

وقد تلتحم الصورة التحاما مباشرا بعناصر السرد، وتتداخل معها؛ فقد تُستخدم لرسم الشخصيات، أو إبرازها ونحتِها، وقد تحتوى بذرة الصراع، أو تلخِّصُه في لمحة، وقد تتخلَّق من خلال الصورة خلفية الموقف، وتتشخص " المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة" [(١)]، ويسقُط الحائط بين الخيال والواقع.

والمفترض أنّ المواقف الدرامية هي مواقف مُشاهدة يقرِّبُها الشاعر للتخيُّل، ويخاطب من خلالها الحاسَّة، ويوجِّه بها شعور المتلقي، فالصورة الشعرية حاضرة دائما لسَنْد بنية السرد، وملء فراغاته، وتضخيم أحداث دون غيرها في إطار رؤية الشاعر، وغايته التشكيليّة.

وهو ما أستعرضه خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: الصورة، والصراع:

يتطلب خلق الصراع تعقُّدا ما يفضي لحل، أو محصلة لحدثين، أو حدث واحد متنام؛ ونظرا لبساطة الحدث، واضطلاع الوصف بدور كبير في ملء الفراغات، واختزال المواقف يأتي دور الصورة كوحدة بنائية يَبرُز من خلالها الحدث، وترتسم أبعاد الشخصيات، وتتحدّد نهاية الموقف، أو المشهد.

(١)عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. على عشرى زايد، مكتبة ابن سينا: للطباعة والنشر والتوزيع–القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٢م.، ص:٧٦، (بتصرف يسير).

ويعتمد الشاعر على مزيّة الصورة كأداة حيوية، ومزيّة الخيال نفسه في تضخيم الحدث، وخلق التأثير لدى القارئ؛ حيث تمتلك الصورة القدرة على الإيحاء، وتتّسِق مع المنحى الاختزالي العام، فتطوي الأحداث في لمحة.

وتتصل الصورة بتجربة الشاعر "فالصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة، فالشاعر باستطاعته تحويل الأفكار إلى تجارب شعرية، بحيث تشكل الصورة جوهر التجربة الشعرية"(١)، وتختزل المعنى المُراد اختزالا.

وقد تستخدم الصورة للتأشير على الحدث، وإبرازه، وقد تحتوي العقدة، والحل، أويتم من خلالها توقيع النهاية فتصبح الصورة أداة لخلق الصراع الذي لا يجاوز كونه "مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهو تعارض يترجم لأفعال يتحدد من خلالها مسار السرد من البداية إلى النهاية "(٢)، ومن خلال طاقة الصورة الإيحائية يمكن تضخيم الحدث بديلا عن تناميه الذي لا تتيحه الطبيعة الاختزالية للمواقف المصوَّرة، ومن خلالها أيضا ترتَسِم خلفية المشاهد، وتتخلَّق الأجواء.

وهو ما أستعرضه فيما يلي من محاور:

المحور الأول: رسم خطوط العقدة الدرامية:

أحيانا ما يسير التصوير الدرامي في قفزات محكومة بضيق المقام، وسلطة الاختزال؛ فترجح لذلك كفة الوصف، وينشط دور الصورة كعنصر مساند للبنية الدرامية؛ حيث يكون الحدث بسيطا بطيء التنامي، فتخرجه الصورة من خلال طاقاتها الإيحائية إلى الحركيّة.

---

(١)الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومة –الجزائر، د.ط،٢٠٠٥م، ص:٥٥.(بتصرف).

(٢)المعجم المسرحي، ماري إلياس وآخر، مكتبة لبنان ناشرون، ط:١، ١٩٩٧م، ص:١٧٤ (بتصرف).

وتلعب الصورة دورا في رسم العقدة الدرامية، والحل؛ مع بساطة الحدث، كما في قوله: [١](من مجزوء الكامل)

للهِ بـــــــردٌ مـــــــا أشـــــــــدَّ ومنظـــرٌ مـــا كـــانَ أعجـــبْ
جَـــــاءَ الغُـــــلامُ بِنَـــــارِهِ حمـــــراءَ فـــــي جمـــــرٍ تلهـــــبْ
فكأنمـــــا جُمـــــعَ الحُلِـــــيّ فمُحـــــرَقٌ مِنهـــا وَمُـــذهَبْ
ثـــــمَّ انطفـــــتْ فكأنهـــــا مَـــــا بَيْنَنَـــــا نَـــــدٌّ مُشَـــــعَّبْ

ووفقا لمنطقية تداعي الأحداث نرى:

- **الحدث:** الشعور بالبرد
- **الحدث المُترتّب:** جاء الغلام بناره
- **النهاية:** ثم انطفت

حيث يستدعي البرد إحضار النار للتدفئة، وتظهر حفاوة المستدفئين بها من خلال تشبيهها بالحلي في البيت الثالث، ثم لا تلبث النار أن تنفد سريعا، فيشبه الشاعر ذهابها السريع، ونفادها بنفاد عود النَدّ، أو البخور، وتبدُّده في الجو تارِكًا آثاره فيه.

وهذا الموقف ليس سوى لقطة يصورها الشاعر لغرض التّفنُّن في الوصف دون عمق، فيبدو مسطحا دون أثر باق أو تأثير مقصود؛ إلا إذا كان تذكارا لحادثة واقعية يلتفت إليها الشاعر في خِضَم حَنِينه، وما يقلّبه من أوراق في كتاب الذكرى.

وتعمل الصورة على إيجاد شيء من العمق الدرامي يشفع به الشاعر سطحية المشهد المصور، كما في قوله: [٢](من مجزوء الرمل)

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص:٢٦.
(٢)السابق، ص:١٢١.

قـــال لـــي مـــولاي لمـــا أن طغـــى الوجـــد وجـــارا
وتشـــكّيت عليـــه أن فـــي الأحشـــاء نـــارا
لا تطـــل لســـت ترانـــي أو تـــرى الله جهـــارا

فهو يكني عن الامتناع بقوله: أو ترى الله، ويجعل التوصل إلى ذاته من غير الممكن، أو المُسْتطاع، وهذا يشي بشدة التَّمنُّع، وبالثقة معا.

المحور الثاني: تضخيم الحدث:

تتطلب الدراما لونا من التصعيد تتصل به حركيّة المواقف التي قد يقتلها الجمود، أو التسطيح، ويكون الاعتماد بدرجة كبيرة على رشاقة الشاعر، وحيوية أدائه، وتنشط الصورة لتصوير الأجواء، وإبراز الأحداث، وتضخيم الصراع من خلال تشخيص المجردات كالمشاعر فنرى ذلك الخوف الذي يخلط الدَلّ بالذُلّ في موقف رهيب هو موقف التشفُّع الذي تنهض به شخصية المرأة الأعجمية التي تطلب العفو، وتنشد الخلاص من الأسر، كما نراه في قوله: [1](من المتقارب)

ومـــا أنـــسَ لا أنـــسَ يـــومَ المغـــارِ محجبـــــةً لفظتهـــــا الحجـــــبْ
دَعَـــاكَ ذَوُوهَـــا بِسُـــوءِ الفِعَـــالِ لِمَـــا لا تَشَـــاءُ، وَمَـــا لا تُحِـــبّ
فَوَافَتْـــكَ تَعْثُـــرُ فـــي مِرْطِهَـــا، وقـــدْ رأتِ المـــوتَ مـــنْ عـــنْ كثـــبْ
وَقَـــدْ خَلَـــطَ الخَـــوْفُ لَمّـــا طَلَعْـــ ـــتَ دَلَّ الجَمَـــالِ بِـــذُلْ الرُّعُـــبْ
تُسَـــارِعُ فـــي الخَطْـــوِ لا خِفّـــةً، وتهتـــزُّ فـــي المشـــيِ لا مـــنْ طـــربْ
فلمَّـــا بـــدتْ لـــكَ فـــوقَ البيـــوتِ بـــدا لـــكَ مـــنهنَّ جـــيشَ لجـــبْ
فكنـــــتَ أخـــــاهنَّ إذْ لا أخٌ وكنـــــتَ أبـــــاهنَّ إذْ لـــــيسَ أبْ

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢٧-٢٨.

حيث يتعضد الحدث ويتضخم من خلال:

- **كنايات متوالية نراها في قوله:** تعثّر في مِرطها وهي كناية عن التقلقل، والفزع، وكذلك: تسارع في الخطو–تهتز في المشي.
- **تشبيه جموع نساء العدو بالجيش اللجب كناية عن الكثرة.**

ويختزل الشاعر استجابة سيف الدولة لما طَلَبْنَ بتشبيه بليغ؛ فيشبِّهُهُ بالأخ، والأب في دلالة على الحنو، والرحمة.

ويأتي هذا الموقف في خضم دراما الحرب التي يتساقط فيها الفرسان، وتُسْتَرَقُّ الحرائر، وغاية الشاعر من تصويره تأطير أحداث الحرب، وتوثيقها في لقطات يتوسل بها للمدح، ويطوِّعُها له، وهو هنا يشير إلى القيمة الإنسانية عند القائد المنتصر الذي يرعى الحُرْمة، ولا يهتك الستور.

وأحيانا ما تلعب الصورة دورا في تكثيف، وتضخيم الحدث بما يسهم في تحديد المشهد، وتحريكه، كما في قوله:[1](من السريع)

ملعـــبُ لهـــو كلمـــا جئتـــه وجـــدت فيـــه الـــروح والراحـــا
وشـــادنٍ يعطيـــك مـــن ريقـــه وخـــــده، وردا وتفاحـــــا
إذا رأى فـــي مجلـــس فَتْـــرة أردف بالأقـــــداح أقـــــداحا

حيث الكناية في: وجدت فيه الروح والراحا، وهي كناية عن اللذة، وتشبيه الساقية بالغزال، وتشبيه ريقها بالخمر، وخدها بالتفاح، وهو تشبيه يأتي مندمجا بجو التلذذ.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٧٤.

المحور الثالث: توقيع النهاية:

تأتي نهاية المشهد لتكشف مسار السرد، ومنطقية الحدث، وطبيعة تناميه، وكثيرا ما يعتمد الشاعر على الصورة في رسم النهاية التي يوقّعها الشاعر غالبا من خلال تعليق وصفي، أو ملخص للأحداث، كما في قوله: [1](من الخفيف)

غـــادة تنثنـــي فتُبلـــغ آمـــا لٌ إذا مـــا نثنـــت، وتُـــدْرِكُ حُـــوجُ
أزعجـــت عيســـها ببرقـــة خـــوٍّ ففـــؤادي صـــب بهـــا ملهـــوج
ثـــم عـــادوا معـــرجين ليقضـــوا وطـــرا، بـــئس ذلـــك التعـــريجُ
ســـترت حســـنها الحجـــال ولكـــن ســـترتها مـــع الحجـــال الحُـــدوج
وكـــذا الشـــمس إن تبـــدّت نهـــارا ســـترتها مـــع الأفـــول البـــروجُ

فمن حيث التشكيل الدرامي نلمس:

- **حدثا صاعدا:** عادوا معرجين.
- **مفارقة:** عودة الحبيبة، وقد حُجِبت بحجابين.
- **نهاية اللقطة:** بالتعليق الملخِّص، أو المُفَسِّر.

فقد تأمَّل الشاعر العاشق خيرا بعودة الحبيبة إلى الديار لقضاء وَطَر، وعلَّلّ نفسه برؤيتها، فازدادت سترا على ستر؛ فسَتَرَها الحِجال، والهَوْدَج، وهو يشبِّهُها بالشمس التي غَشِيَها الأُفول، وسَتَرَتْها البُرُوج.

وقد نلمس شيئا من التجديد ينحو إليه الشاعر في تصويره لهذا الموقف المعتاد، والذي كان ينتهي عادة بالوداع، فالحبيبة قد عادت فيما يشبه الخروج من إسار الغياب؛ لكنّها عادت محجوبة بحِجابَيْن.

فها هنا تظهر زيادة في الحدث، وتتجلى رمزيّة توحي بأن تحقق المراد – إن كان– لابد أن يعروه النقص، وأن انتظار المأمول لا يأتي بما تشتهيه السُّفُن.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٧٠.

والأبيات تصور لحظات اللذة المختلسة من الواقع؛ حيث يخلق الشاعر جَنَّتَهُ الذاتية، متمثلة في تلك الديمومة من اللذة الحِسِّيّة التي قد توحي بلون من الحرمان، أو الافتقاد الذي يعمل كدافع لتصوير مثل تلك المواقف التي لا نصيب لها من الواقِعِيَّة.

المحور الرابع: رسم الخلفيات:

تمهّد خلفية المشهد لظهور عناصره التي تبدو منغمسة في جو شعوري معين، ومن أمثلة استخدام الصورة في رسم الأجواء، وإضفاء الظلال التي تلف السرد، وتشير في الوقت ذاته إلى صراع داخلي يعتمل في نفس الشاعر الذي يتعلل بالخمر، ويتوارى خلف سحائب السكر هربا من وطأة الهموم، قوله: [1](من مجزوء الرمل)

أَقْبَلَـــتْ كَالبَـــدْرِ تَسْـــعَى، غلســـاً، نحـــوي، بـــراحِ
قُلْـــتُ: أهْـــلاً بِفَتَـــاةٍ، حملـــتْ نـــورَ الصـــباحِ
عَلّلـــي بِالكَـــأسِ مَـــنْ أصْـــ ـــبحَ منهـــا غيـــرَ صـــاحِ

فهو يشبه الفتاة المقبلة بالبدر حسنا، ويكني عن الخمر بنور الصباح؛ حيث كانوا يشربونها صباحا فيما يسمى الصَّبُوح؛ لنَسْتَشِفَّ حال الشاعر، وأحزانه الداخلية من خلال الكناية: أصبح منها غير صاح، فقد أسكرته الهموم، وأذهلته عن واقعه فهو يتعلَّل بالخمر.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٧٨-٧٩.

المطلب الثاني: الصورة، والشخصيات:

تلعب الصورة دورا في رسم الشخصيات التي لا يتسع المقام في ذلك اللون من السَّرد الشعري لتحديد ملامحها، ورسم أبعادها.

وتتميز الصورة عن الوصف المعتاد بما تملكه من طاقات إيحائية؛ تستثير القارئ للتخيُّل، وملء فراغات السرد؛ حيث تعمل الصورة كعنصر مساند للبنية السردية.

ووظيفية الصورة كائنة في استثارة الوجدان، وإيقاظ الحس في إطار التشكيل الدرامي؛ حيث "يعالج السرد لحظة وموقفا تُستشف أغوارهما، تاركا أثرا وانطباعا محددا في نفس القارئ، وتبلغ الصورة درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ"(١)، ونقل رؤية الشاعر، ومعناه المُراد.

فمن خلال الصورة يرسم الشاعر أبعاد الشخصيات، وما تنطوي عليه فيما يشبه تحليلا نفسيا، وهو يدور في فلك الكشف عن الطبائع، وما جبلت عليه، ويكون ذلك في خضم دراما الحب، وتصوير طبيعة المرأة.

وقد تكون الغاية الدرامية من الصورة إبراز صفة ما في شخصية معينة لغاية تخدم البناء السردي، أو تحفز الحدث في اتجاه معين، أو تستثير التوقُّع الذي يرفع وتِيرَة الدراما.

وقد تتداخل الصور لغاية التكثيف الدرامي، وشحن الأجواء والتمهيد لولادة الحدث، أو تصبح وسيلة لتشخيص المعنويات و" تشكيل المدركات الحسية، مما يجعل الأشياء تفقد صفة الثبات في الطبيعة؛ لتصبح ذات حركة تستمدها من

(١)فن القصة القصيرة بالمغرب، أحمد المديني، دار العودة–بروت–لبنان، د.ط،١٩٨٠م، ص:٣٤(بتصرف).

حركة الشاعر، وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر"[١]، وحينذاك يصبح الشاعر قادرا على إنطاق الصوامت، وتحريك الجوامد.

وهو ما أستعرضه فيما يلي من محاور:

المحور الأول: تصوير الطبائع:

يحتاج رسم الطبائع، أو تصويرها إلى خبرة حياتيّة، وعمق في التحليل، ويتعرض الشاعر كثيرا لطبيعة المرأة خلال مواقف يصورها؛ تكون فيها الطباع بمثابة الدافع المهيمن على مجرى الأحداث.

ففي إطار تصوير طباع المرأة تنشط الصورة لترسم ملامح لحبيبة مشاكسة، وتصوّر تقلُّبَها، فهي ساكنة وادعة إلا أن نفْرَة تعتريها كنفرة المُهر، كما في قوله: [٢](من الطويل)

وفيتُ، وفي بعضِ الوفاءِ مذلةٌ لآنسةٍ في الحي شيمتها الغدرُ

وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزّها، فتأرنُ، أحياناً، كما يأرنُ المهرُ

والشاعر قد استعار الإران للنُّفور، ثم شبَّهَهُ بنفْرَة المُهْر، وهذا لتقريب الطبع، ونقله إلى المُشاهَد المعروف، واختار المهر لصِغَره، وحاجته إلى الترويض، وكثرة نفوره، وهذا أمثل في التشبيه، وأقرب لحال المُشَبَّه.

والصورة هنا تُلَخِّصُ عُقْدَة السَّرْد، وتقرِّبُها من التصوُّر، وتترك للقارئ فرصة استبانة التشابه بين نفرة المرأة، ونفرة المُهْر.

كما ترمى الصورة بظلال حول حاجة طبع المرأة إلى ترويض كما يحتاج ولد الفرس للترويض، فيبذل معه الفارس جُهْدا يتطلَّبُ الحِلم حتى يلين طبعه الفطري النافر من السلطة المُسْتَعْصي على التَّقْيِيد.

---

(١)رماد الشعر، د. عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية –بغداد، د.ط،١٩٩٨م، ص:٢٤٥. (بتصرف يسير).

(٢)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ١٦٣.

وفي إطار تصوير تقلُّب المرأة، واستواء خُلُقِها مع محبيها، وأعدائها، يأتي قول الشاعر: [1](من السريع)

فديت من أصبح أحبابه تخاف منه ما يخاف العدا

سبحان من حبب ألحاظه إلى محبيه وفيه الردى

يكاد أن يسحرني قده حسنا إذا لاث عليه الرِّدا

فخوف الأحباب منه ما تخاف العدا كناية عن التقلُّب، وقوله: فيه الردى كناية عن نسبة، وفيه إبراز للخطورة، ووجوب الاحتراس.

المحور الثاني: رسم أبعاد الشخصية:

عندما يدور السرد حول شخصية معينة تبرز على حساب غيرها من عناصر السرد يصبح رسم أبعاد هذه الشخصية وجْهًا لفهم الصراع الدائر، والوصول إلى المعنى المُراد.

كما تكون الصورة بطاقتها الإيحائية قادرة على تشخيص المجردات كالمشاعر لتظهر على مسرح الحدث ظهورا يُوهِم بالواقعيّة، والتأثير.

فمن خلال الصورة تنطق الصفات، وتتشخَّص المجردات، فيصبح الهوى سيفا، والدلال فصيحا، وترتسم من خلال ذلك ملامح لحسناء فارسية تنهض للأخذ بثأر "ذي قار" من الفارس العربي، وهو موقف تنعقد خيوطه من الظَّرف، ويتجلى على مسرح الافتتان، ويجيد الشاعر نقل واقع الحب فيه إلى واقع التاريخ في تداخل بديع، وذلك في قوله: [2] (من الخفيف)

قاتلي شادنٌ، بديعُ الجمالِ، أعْجَمِيُّ الهَوَى، فَصِيحُ الدّلالِ

سلَّ سيفَ الهوى عليَّ ونادى: يَا لَثَأرِ الأعْمَامِ وَالأخْوَالِ!

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٨٨.

(٢)السابق، ص:٢٧٦.

كيف أرجو ممن يرى الثأر عندي خُلُقاً مِنْ تَعَطُّفٍ أوْ وِصَالِ؟
بعدما كرتِ السنونَ، وحالتْ دُونَ" ذِي قَارٍ" الدّهُورُ الخَوَالي

وهذا الموقف المصور يأتي في إطار الظَّرْف دون نصيب من الواقع؛ لكنه يَشي بأمر ما يعتمل في نفس الشاعر، ويتوارى خلف المشهد، فكثيرا ما تظهر تلك الحبيبة الفارسية التي تشغل الشاعر، وتراود أحلامه كأنها مُنْيَة غائبة.

وفي خضم دراما الحياة يخاطب الشاعر الأسير خليليه، فيذكرهما بماضي الزمن، ويحفزهما على رعاية الخُلَّة؛ حيث تظهر شخصية الشاعر في صورة الوالد المحسن، والعم الشفيق، كما في قوله: [1](من الخفيف)

لا رعى الله يا خليلي دهرا فرقتنا صروفه تفريقا
كنت مولاكما وما كنت إلا والدا محسنا، وعما شفيقا
اذكراني وكيف لا تذكراني كلما استخون الصديق الصديقا
بت أبكيكما وإن عجيبا أن يبيت الأسير يبكي الطليقا

وتلعب الصورة هنا دورا في الإلماح لتغيُّر الأصحاب، وافتقاد المودَّة كما في قوله: كلما استخون الصديق الصديقا، وفيه كناية عن تقلب الأصحاب، ويتشخص الدهر ، ويبرز أثره في مجريات الأحداث، ونرى تلك الصورة لأسير يبكي طليقا؛ والتي تشي بانقلاب الأحوال.

المحور الثالث: التكثيف الدرامي:

يكون التكثيف التصويرى في بعض الأحيان وجها للتصوير الدرامي حين يسهم الأول في إبراز صفات شخصية معينة هي مركز الأحداث.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ٢٢٥-٢٢٦.

وحين تكون الغاية تكثيف الصفات، وإبراز الجمال الحسي ينشَط التشبيه لإيجاد معادلات حسية لجمال الحبيب فيشبهه الشاعر بالقمر، وبكثيب النقا: وهي القطعة المحدودبة من الرمل، وبالغزال في نفوره، كما في قوله: [1](من الخفيف)

قَمَـــرٌ، دُونَ حُسْـــنِهِ الأقمـــارُ، وَكَثِيـــبٌ مِـــنَ النّقَـــا، مُسْـــتَعَارُ
وغـــزالٌ فيـــهِ نفـــارٌ، ولاَ بـــدْ عَ فَمِـــنْ شِـــيمَةِ الظّبَـــاءِ النّفَـــارُ
لا أُعَاصِـيهِ فـي اجْتِـرَاحِ المَعَاصِـي، فـــي هَـــوَى مِثْلِـــهِ تَطِيـــبُ النّـــارُ
قَـــد حَـــذِرْتُ المِـــلاحَ دَهْـــراً، وَلكـــن ســـاقني، نحـــوَ حبـــهِ، المقـــدارُ

ويواشج الشاعر بين التشبيه، والكناية: تطيب النار، وهي كناية عن الرضا، والتسليم لسحر الجمال، ويشخِّص المقدار مُظْهِرًا استلابه، وعُدْمَة إرادته أمام سلطان الجمال.

تناولت خلال هذا المبحث الجدلية القائمة بين التصوير الدرامي، والصورة الشعرية في إطار تشكيل الموقف الدرامي، وتصوير الفكرة بعامة، فمن حيث الطبيعة الجدلية كثيرا ما يتخذ الحدث شكل الصورة، والصورة شكل الحدث، وتبقى للصورة دائما مزيّة الإيحاء التي يَسْقُط معها الحاجز بين الخيال، والواقع.

وتضطلع الصورة بوظيفة درامية بنائية، أو مساندة للبنية الدرامية، وتدور هذه الوظيفية حول رسم الشخصيات، وتخليق الحدث، وتكثيفة وإبرازه، ورسم الأجواء والخلفيات، وتوقيع النهاية من خلال الوصف، أو محصِّلة الحدث، أو التعليق الختامي.

(١)ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٨٨.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأصلي وأسلم على حبيبه، ومصطفاه، **وبعد**

فقد دار هذا البحث حول "**التصوير الدرامي في شعر أبي فراس الحمداني: بين الغنائيّة، وموضوعية السرد**"؛ ليكشف عن أبعاد التصوير الدرامي كتقنية ذات طابع تركيبي، أو تخطيطي، يتصف كغيره من البُنى بنوع من التركيب، أو التشكيل لعناصر سردية معينة.

ولا يبتعد التصوير الدرامي كثيرا عن مفهوم تصوير الفكرة، أو التصوير الأدبي فغاية الشاعر إيصال معناه، ورسم فكرته، دون أن يستقل السرد بمنطقه، أو يكون خالصا للموضوعية؛ فمدار الشعر يظل هو الذاتيّة.

وقد نظر الباحث إلى الدراما من حيث كونها صناعة بنية سردية، ومن حيث كونها خلقا لجدلية معينة قد تقوم بين فكرتين، أو عاطفتين، وميَّزَ بين لونين من الدراما؛ داخلية نفسية، وخارجية موقفيّة، ولم يقف عند حدود السرد بل تجاوزه إلى كل جدلية قد تقوم بين مُكوّنين.

فجاء المبحث الأول للنظر في غاية الشاعر من التصوير الدرامي، والوسائل الفنية التي يستخدمها لصناعة الدراما على مستوى صناعة القصة، وعلى مستوى خلق الصراع.

واستعرض الباحث بعض تلك الوسائل كالتجريد موضحا دوره في تصوير الدراما النفسية الداخلية، كما تناول بالنماذج حركيّة التّجاوُب، والتّقابُل بين أقسام القصيدة الواحدة كوجه لدراما القصيدة منتهِيا بالقوالب الفنية التي صب فيها الشاعر تشكيلاته السردية.

ولحاجة الدراما إلى الموضوع كان لزاما الإلمام بموضوعاتها التي تنوعت بين دراما الحب، والحرب وغيرها، واقتضى ذلك النظر في طبيعة الحبكة في

البُنـى السـردية؛ والتـي تراوحـت بـين حبكـة مفككـة، وأخـرى بسـيطة صـاعدة، أو هابطة دون تعقيد كبير للحدث.

ولكون البنيـة السـردية مؤلفـة مـن عناصـر، تنضـوي تحـت تشـكيلات كـان النظـر فـي عناصـر تلـك البنيـة مـن وصـف، وشخصـيات وحـوار؛ مـع التمثيـل بالنماذج لتشكيلات السرد عند الشاعر، وتحليل دور العناصر السردية، ووظيفتها في كل منها.

ونظرا لقيام علاقة ملحوظة بين الدراما، والصورة الفنية عند الشاعر فقد نظر إليها الباحث كوحدة سردية بنائية تقوم بدور في رسم خطوط الحدث، وتوقيع النهاية، وغير ذلك من الوظائف الدرامية دون إخلال بطاقتها الإيحائية، وحيوِيَّتِها التي تتجاوز الأُطُر.

وقد خلصت الدراسة إلى نتائج منها:

١- بروز الحس الدرامي لدى الشاعر، ووعيه بطريقة خلق الصراع بين حدثين، أو بين فكرتين، أو عاطفتين.

٢- اقتصـاد الشـاعر فـي اسـتخدام القـص دون نزعـة دراميـة ملحوظـة، وتوظيفـه المتقن للدراما لخدمة الفكرة، والكشف عن العاطفة.

٣- اسـتخدامه للوسـائل الفنيـة لتفجيـر الـدراما النفسـية، وخلـق الحركيّـة بـين أقسـام القصيدة بما يخرجها من الجمود.

٤- استخدام المواقف الدرامية المعروفة كقوالب فنية للسرد مع بعض التصرف.

٥- وفرة التنوُّعات الدرامية في شعره بين دراما الحب، والحرب.

٦- قدرته على صنع الحبكة، وتلوينها باللون العاطفي المناسب.

٧- أبان الشاعر عن قدرة على التشكيل الدرامي، وتوظيف العناصر الدرامية بما يناسب الفكرة، والعاطفة.

٨- قدرة الشـاعر علـى اسـتخدام الصـورة الشـعرية كعنصـر بنـائي داخـل التشـكيل السردي بما يرفع من وتيرة الدراما، ويجسد العاطفة.

ويوصي الباحث بما يلي:

١- المزيد من الكشف عن العلاقة الجدلية بين الذاتيّة، والموضوعيّة في التصوير الدرامي في الشعر القديم.

٢- إلقاء مزيد من الضوء على دور الصورة الشعرية داخل البناء السردي.

٣- التعرُّض للوصف الوجداني في شعر أبي فراس في إطار الدراما.

٤- الكشف عن دور الإيقاع الشعري في التصوير الدرامي.

ولا يليق في الختام إلا حمدُ الله بالهداية، وإنهاءُ الفضل إلى الموفِّق لكل غاية.

ثبت المصادر والمراجع

- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، دار المعرفة الجامعية–الإسكندرية–مصر، ط:١، ١٩٩٨م.
- الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط:٩، ٢٠١٣م.
- الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام–بغداد، د.ط، ١٩٩٣م.
- الأسلوبية والبيان العربي، عبدالمنعم خفاجي وآخرون، الدار المصرية اللبنانية–القاهرة، ط:١، ١٩٩٢م.
- أصول البحث، عبدالهادي الفضلي، دار المؤرخ العربي–بيروت، ط:١، ١٩٩٦م.
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، ط:٢، ٢٠٠١م.
- البديع من المعاني والألفاظ، د. عبدالعظيم إبراهيم محمد المطعني، مكتبة وهبة–القاهرة، ط:٢، ٢٠١٥م.
- بلاغة السرد النسوي، محمد عبدالمطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة–القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
- البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، عماد حسيب، شمس للنشر والتوزيع – القاهرة، ط:١،٢٠١١ م.
- البناء الدرامي، عبدالعزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.
- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة–القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م.
- البنية الداخلية للمسرحية، مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف–بيروت–لبنان، ط:١، ٢٠١٣م.
- البنية السردية للقصة القصيرة، عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب–القاهرة–مصر، ط:٣، ٢٠٠٥م.

- تحليل الخطاب الروائي: (الزمن– السرد– التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي–بيروت، ط:٣، ١٩٩٧م.
- التحليل النصي، رولان بارت، تر: عبدالكريم الشرقاوي، دار التكوين –دمشق– سوريا، د.ط،٢٠٠٩م.
- تقنيات السرد الروائي: في ضوء المنهج البنيوى، يمنى العيد، دار الفارابي – بيروت، ط:١، ١٩٩٠م.
- جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي: معجم ودراسة، ليلى الحيالي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت –لبنان، ط:١، ٢٠٠٣م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي–بيروت، ط:٢، ١٩٩٤م.
- رماد الشعر، د. عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية –بغداد، د.ط، ١٩٩٨م.
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد على كندى، دار الكتاب الجديد المتحدة–بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، محمود أمين العالم وآخرون، دار الحوار للنشر والتوزيع–اللاذقية–سوريا، د.ط، ١٩٨٦م.
- الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي وآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة–بيروت– لبنان، د.ط،٢٠٠٦م.
- السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي–إربد– الأردن، ط:١، ٢٠٠٤م.
- الشعر العربي المعاصر: ظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي–بيروت–لبنان، د.ط، ١٩٦٦م.
- الصورة الأدبية: تأريخ ونقد، على على صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبدالحميد هيمة، دار هومة – الجزائر، د.ط،٢٠٠٥م.

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. على عشرى زايد، مكتبة ابن سينا: للطباعة والنشر والتوزيع–القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٢م.
- فن الرواية، ميلادن كونديرا، تر: بدر الدين عركودي، دار الأهالي–دمشق–سوريا، ط:١، ١٩٩٩م.
- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة، د.ط ، د.ت.
- فن القصة القصيرة بالمغرب، أحمد المديني، دار العودة–بروت–لبنان، د.ط، ١٩٨٠م.
- فن المسرحية، عبدالقادر القط، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، ط:١، ١٩٩٨م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات–القاهرة، ط:١، ١٩٩١م.
- القصص الشعبي في منطقة بسطرة، عبدالحميد بورايو، المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر، د.ط،١٩٨٦م.
- مباحث في السيمياء، عبدالمجيد العابد، دار القرويين–المغرب، ط:١، ٢٠٠٨م.
- مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وآخر، الدار التونسية للنشر–بيروت، ط: ١، ١٩٩٧م.
- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين–بيروت، د.ط، ١٩٨٤م.
- المعجم المسرحي، ماري إلياس وآخر، مكتبة لبنان ناشرون، ط:١، ١٩٩٧م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين–صفاقس– تونس، د.ط، ١٩٨٦م.
- من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة، د.ط، ١٩٩٥م.

ثبت المحتويات

م	الـمـــوضـــوع	رقم الصفحة
١	ملخص البحث	٦٢١
٢	المقدمة	٦٢٣
٣	التمهيد	٦٢٦
٤	المبحث الأول: التصوير الدرامي: الغاية والوسائل الفنية	٦٢٩
٥	المبحث الثاني: تلوُّنات الدراما	٦٤٨
٦	المبحث الثالث: عناصر البنية السردية	٦٦٦
٧	المبحث الرابع: الدراما والصورة الفنية	٦٨١
٨	الخاتمة	٦٩٤
٩	ثبت المصادر والمراجع	٦٩٧
١٠	ثبت المحتويات	٧٠٠

تمَّ بحمد الله – تعالى – وتوفيقه