البُعد الدّرامي في هائيّة عُبيد الله بن قيس الرُّقَيَّات

دلال شحادة* أ. د. سمر الديوب **

(الإيداع: 20 تموز 2020، القبول: 2 كانون الأول 2020)

الملخص:

تعدّ القصيدة العربيّة القديمة قصيدة غنائيّة، لكنّنا لا ننظر إلى هذه الغنائيّة على أنّها غنائيّة خالصة، بل يدخلها بعد دراميّ يقوم على الصّراع والتّضاد، فالفكرة تقابلها فكرة، والعاطفة تقابلها عاطفة، ولأنّ التّضاد والصّراع_ جوهر الدّراما_ مرتكزان أساسيّان في النّص المسرحيّ سندرس هذا البعد من خلال التّراسل بين الشّعر والمسرح القائم على التّضاد والصّراع، وهما جوهر الدّراما، كما يتناول البحث قضية إشكاليّة لدى كثير من النقاد والدّارسين، ألا وهي تراسل الشّعر القديم مع المسرح، وارتباطه بالدّراما (عصب المسرح)، بيد أنّ هذه الدّراسة تؤكّد أنّ ثمّة بعداً درامياً نجده بوضوح في بعض شعر الغزل في العصر الأمويّ، فعناصر الغنائيّة فيه لم تقف حائلاً دون ظهور بعض السّمات الدّراميّة المبثوثة فيه، ليسلّط البحث الضّوء على البعد الدّراميّ في الغزل الكيديّ الّذي تغلغل فيه بعفويّة قبل أن يظهر مصطلح (الدّراما) مسرحيّاً، ويصل إلى ما هو عليه الآن من نضج واكتمال، لنكشف عن معاني الصّراع التي تولّدت بسبب الأزمات التي عاشها الشّعراء في العصر الأمويّ، ونقف عند هائيّة عُبيد الله بن قيس الرُّقيّات نموذجاً.

الكلمات المفتاحيّة: الدّراما، الحدث، الغزل الكيديّ، التّراسل، الصّراع.

*طالبة دكتوراه –قسم اللغة العربية وآدابها– كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، –جامعة البعث.

** أستاذ في الآدب العربي القديم –كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البعث.

The dramatic dimension in the ha'-rhymed poem of Ubayd Allah ibn Qais Al-Raqiyyat.

Dr. Samar Al Dayyop* **Dalal Shhade****

(Received: 20 July 2020, Accepted: 2 January 2020)

Abstract:

The old Arabic poem is alyrical poem, but we don't view this lyricism as pure lyricism, Rather, it enters adramatic dimension based on contradiction, so an idea is contrasted with an idea, and an emotion meets an emotion, and because Contrast and conflict, the essence of drama, are two main pillars in the theatrical text. We will study this dimension through correspondence between poetry and theater based on contradiction and conflict, which are the essence of drama. The research deals with a problematic issue for many critics and scholars; namely it corresponds ancient poetry with the theatre, and its association with drama (theatre lifeblood) but this study confirms that there is a dramatic dimension that we find clearly in the poetry of flirtation in the Umayyad era, so the elements of lyricism in it did not stand as a barrier in the way of some dramatic features that were blended into it. The research sheds light on the dramatic dimension in the vexations flirtation that spontanearesly penetrated into it before the term of "drama" erystallizes dramatically, and reaches what is now being mature and complete, to reveal the meanings of conflict that have emerged due to the crises that poets have undergone in the Umayyad period.

Key words: Drama, Event, Vexatious, Flirtation, Messaging – Conflict.

* **Professor of ancient –Arabic literature in Albaath University.**

** **PhD Student in Arabic language in Albaath University.**

أولاً: المقدّمة:

تعدّدت الدراسات الحديثة التي تؤكّد تراسل الشعر الحديث مع المسرح، وأكّدت التّداخل بينهما، غير أنّ الشعر العربي القديم قلّ من بحث في تراسله مع الفنّ المسرحي، وحجّتهم أنّ للمسرح أدبيّته الخاصّة، ولكن ما لم يأخذوه بعين الاعتبار أنّ تقنيّات متعددة تسبق ولادة المسرحيّة، وخروجها إلى النّور؛ لتؤدّى أمام الجمهور، تلك التقنيات تقاطعت مع الشّعر، وتراسلت مع قصائده في غزل الشّعر الأمويّ، وإذا كان النصّ الشّعري قادراً على الإقناع عند قراءته، وتمثيل شخصيّاته المتحاورة المتصارعة المؤثّرة في الحدث بأنّها على خشبة المسرح، فهو بذلك قادر على أن يكون نصّاً مسرحيّاً بامتياز لاشتماله على عناصر الصّراع الفكريّ والحركة الفكريّة القائمة على التّضاد؛ بمعنى أنّ القارئ لا يستطيع أن يظلّ بعيداً عن الصّراع الإنسانيّ، ولا بدَّ من أن يتعاطف مع أحد طرفي الصّراع، ويعيش لحظات من التّوتّر العاطفيّ الذي يشكّل البعد الدّراميّ في القصيدة كلّها ليتعالق مع الدّراما في المسرحيّة أيضاً.

والصّراع جزءٌ من حياة الإنسان سواء أكان صراعاً خارجيّاً أم داخليّاً، فهو نواة للدراما التي ظهرت بذورها في الشّعر القديم.

ثانياً: أهميّة البحث ومنهجه:

يثير البحث جملة أسئلة من قبيل: هل الدّراميّة ظاهرة في النصّ الغزليّ لدى ابن قيس الرّقيّات؟ أو أنّها مضمرة تحتاج إلى تأويل فتعتمد صفة البعد الدّراميّ، لا الدراما كاملة؟ وكيف تمتزج الدّراما بالغنائيّة لتكون قادرة على حمل رؤية الشّاعر ورؤياه الّتي تُستنبط بالتّأويل؟ وكيف استطاع البعد الدّراميّ تقديم فكر الشّاعر الّذي تصطرع فيه المتضادّات؟ وكيف حوّل نصّه الشّعريّ إلى مقام تتراسل فيه عناصر الجنسين الأدبيين: الشّعر والنّثر/المسرح؟

سيستفيد البحث من معطيات التأويليّة لأنها تساعد في الإجابة عن مجموع الأسئلة التي يثيرها البحث، وترصد العناصر الدراميّة المتعلّقة بالأبيات، وتحلّل بناءها وأثرها، كما يمكن الإفادة من التداوليّة من جهة أخرى.

ثالثاً: مدخل نظريّ:

1- **الدّراما لغةً واصطلاحاً:** الدّراما (Drama) كلمة يونانيّة مشتقّة من الفعل (dram) ومعناه (الفعل) أو (الأداء)[1]، والدّراما هي" الحركة، ولا تتّفق مع السّكون" [2]، إنّ الدّراما بأوسع معانيها وأشملها "تصوير الفعل الإنساني"[3]، ولا يكون هذا التّصوير إلّا بأسلوب فنّيّ، ودون الفعل لا يكون هناك دراما، ولكن الفعل "لا يشتمل على الحركة أو السلوك الجسمانيّ فحسب، بل يصوّر الأنشطة الذهنيّة والنفسيّة التي تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معيّنة أيضاً، ولذلك تشتمل عبارة الفعل الإنسانيّ على المشاعر والأفكار والأفعال جميعاً"[4]، ويمكن أن نرى أنّ الدّاما تعني فيما تعنيه التّكثيف[5]، فالجوهر الدّراميّ قد يتحقّق في العمل الأدبيّ خارج نطاق المسرح بفعل التّراسل والتّداخل بين الأجناس والأنواع، فثمّة تواصل قويّ بين المسرحيّة وغيرها من الأنواع الأدبيّة، لأنّها "تؤدّي وظيفة واحدة في جوهرها وفي أعماقها، ألا وهي نبش الدّراما المبثوثة في الوجود والمجتمع والنّفس البشريّة"[6].

---

1 – ميوريك، سي: موسوعة المصطلح النقديّ، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، ص 146.

2 – د. حمدي، محمّد إبراهيم: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، ص4.

3- سرحان، سمير: علم الدّراما، ص18.

4 – سرحان، سمير: مبادئ علم الدّراما، ص62.

2- انظر –على سبيل المثال– د. محمّد إبراهيم حمديّ: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، ص4ومابعدها.

6 – اليوسف، يوسف: ما الدراميّة، ص17.

2- **الحدث:** يعرّف الحدث الدّراميّ بأنّه "واقعة تحدثها الشّخصيّات في حيّزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدراميّة والفعل"[1]، والفعل الذي يُبنى عليه الحدث هو " تشكيل سردي تصويريّ يقوم على الصّراع كقوّة محرّكة؛ تجسّدها الشخصيّات في سلوكيّاتها"[2]، ويكشف الحدث عن ملامح الشخصيّة، ويعطي صورة واضحة عنها في عملها وصفاتها، ولها دور في "تكوّن الحدث وتصاعده ونهايته، فإرادة الشخصيّة وصفاتها وطبائعها توجّه الحدث"[3]، فالحدث يضعنا أمام حكاية تسوق إلينا واقعة الوقائع الخياليّة أو الحقيقيّة ليكون محاكاة للواقع يصوّر جانباً منه أو يقدّم تحليلاً لحالة من حالاته سواء أكانت حالة نفسيّة أو اجتماعية أو فكريّة يعيشها الشّاعر، وللحدث نوعان: بسيط ومركّب[4].

3- **الصّراع:** الصّراع هو عصب الدّراما، وهو الذي يخلق التوتّر ويعمّق الحركة و "يمثّل العمود الفقريّ في البناء الدّراميّ فدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"[5]، فالتّوتّر والحركة المرافقان له يكسبان الحدث الدراميّة التي "تنمو من الصّراع بين الشخصيّات"[6]، والصّراع قد يكون خارجيّاً بين طرفين أو داخليّاً بين الشخص وذاته أو صراع إرادات بين الشخص وعاداته وتقاليده.

4- **التّراسل:** يستطيع الدّارس أن يلحظ أنّ مفهوم الرسل اللغويّ[7] هو اجتماع وحدة متشابهة وإن اختلفت أشكالها، ويمكن أن يطبّق ذلك على العمل الأدبي، فهو اجتماع لمكوّنات مختلفة في عملٍ واحد سواء أكانت تلك المكوّنات شعراً وخطابةً أم شعراً ومسرحاً أم غيرها من فنون الأدب، كما يمكن أن نقيس ذلك على التّراسل بين الفنون، فكلّ فنّ مستقلّ لكن تقاربه وتفاعله مع فنّ آخر يبرز جنساً أدبيّاً يحافظ على سمات الجنس الأصليّة، ويسترفد بعض خصائص النّوع الآخر من دون أن تتلاشى هويّة أحدهما، وتذوب في الآخر، فالتّراسل "يضمن استيعاب خصائص كل نوع من غير أن يلغي أحدهما هويّة الآخر .... وما بين التّداخل والتّراسل؛ ما بين العولمة والعالميّة، إحداهما تذيب الحدود وتجد نصّاً جامعاً لا هويّة له، والثّانية تقبل التنوّع والتعدّد دون المساس بجوهر النصّ وبنيته"[8]، لذا فالتّراسل في معناه الاصطلاحيّ واللغويّ أكثر مرونة وأدقّ تعبيراً من التّداخل في دراسة الظاهرة، فـ "التّراسل بين الفنون هو تبادل المؤثّرات بين أجناس الفنون والآداب، فيأخذ بعضها من الآخر ويعطيه، وهي علاقة تبادليّة"[9]. والدّراما موجودة في أيّ نصّ أدبيّ تراثيّ بوصفها بعداً دراميّاً لابناءً دراميّاً، لكنّها تتجلّى بقوّة في المسرح لأنّ الدّراما عصبه، لذا ستتمّ دراسة البعد الدّراميّ في تراسله مع المسرح.

---

1 – حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، ص99.

2 – الشّعبي، مهند محمد: محمود درويش من المرجعيّات إلى الفعل الدّراميّ، ص101.

3 – موسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المتكاملة، ص276.

4 – لقد تغيّر مفهوم الحدث عمّا كان عليه عند أرسطو، فقد عُرف في الدّراسات الحديثة بالحدث البسيط وهو الذي نعتمد في بنائه على قصّة أو حدّوته واحدة، والحدث المركّب الذي يعتمد في تركيبه على قصّة أو حدّوته رئيسة تغذّيها قصّة أو حدّوتة فرعيّة أو أكثر من ذلك. حمودة، عبد العزيز: البناء الدّراميّ، ص91-92.

5 – حمّودة، عبد العزيز: البناء الدّراميّ، ص117-118.

6 – رضا، حسين رامز: الدّراما بين النظريّة والتطبيق، ص484.

10- التّراسل لغةً نجده في مادة (رسل): رسل القطيع من كلّ شيء، والجمع: أرسال، والرّسل القطيع من الإبل والغنم، والتّراسل: تبادل الرسالة أو الرّسائل بين شخصين أو عدّة أشخاص. ينظر: ابن منظور ، لسان العرب، مادة (رسل).

7

8 – الدّيوب، سمر: الخطاب ثلاثي الأبعاد – دراسات في الأدب المعاصر، ص179.

9 – عبد المهيمن، سماح دياب: تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ص27.

رابعاً: الشّاعر[1] والقصيدة: هو شاعر الغزل الّذي يُذكر مع الشعراء القرشيّن والحجازيّن عامّة، تنوّعت حياته بين جِدّ السياسة ولهو الشباب، عُرِفَ بتحيُّزه للزبيريين، وحمل من آلام السياسة وأثقالها الشّيء الكثير، فهرب واختبأ من الأمويين بعد القضاء على عبد الله بن الزبير ثم عفا الأمويّون عنه[2]، وبعد زوال حكم الزبيريّن بقي يحمل لهم الحب والاحترام، ومع تسلّم الأمويين مقاليد الحكم في الحجاز ظلّ يعبث بخصومه السياسيين، ويذكر نساءهم متغزّلاً، فابن قيس زبيريُّ الهوى، لكنّه لم يحمل سلاحاً يقاتل به بني أميّة بل انطلق بغزل كيديّ[3]،فكان الشاعر يتغزّل بابنة الحاكم أو زوجه أو أمّه لا لحبّ بينه وبينها، بل ليغيظ ذاك الحاكم، ويجعل شرفه عرضةً للتناول بين العامّة، ليكون ذلك سلاحاً وضرورةً سياسيّةً لنصرة حزبه، وليس أشدّ على العربيّ سياسيّاً كان أو اجتماعيّاً أو اقتصاديّاً من أن تُذكر نساؤه وأهل بيته علناً بأشعار تصف عشقهنّ، وولههنّ بغير أزواجهنّ، وهنّ أمّهات الخلفاء أو زوجاتهم أو بناتهم، لذا فقد شحذ عُبيد الله همّته ليحمّل أبياته صراعاً قويّاً طرفاه الأمويّون والشّاعر، ولكنّه لم يحمّل تلك الأبيات هجاءً لاذعاً بل جعل قصيدته تحكي عشقاً بأمّ البنين زوج الوليد، فما يميّز الغزل الكيديّ (الهجائيّ) وصف العلاقات الحسيّة مع المعشوقة للانتقام من قريبها (الخليفة)، يقول[4]عبيد:

1-أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِي يَـةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها[5]

2-رَأَت بي شيبَةً في الرَأ سِ مِنّي ما أُغَيِّبُها

3-فَقالَت أَبنُ قَيسٍ ذا؟ وَغَيرُ الشَّيبِ يُعجِبُها

4-رَأَتني قَد مَضى مِنّي وَغَضّاتٌ صَواحِبُها

5-وَمِثلِكِ قَد لَهَوتُ بِها تَمامُ الحُسنِ أَعيَبُها

6-لَها بَعلٌ غَيورٌ قا عِدٌ بِالبابِ يَحجُبُها

7-يَراني هَكَذا أَمشي فَيوعِدُها وَيَضرِبُها[6]

8-أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها

3- هو عُبيد الله بن قَيس بن شُريح بن مَالك بن رَبيعة بن أُهَيب بن حُمير بن لؤي بن غالب ... ولُقّب بالرُقيّات لأنّه شبّب بثلاث نسوةٍ سُمّين رُقيّة ينظر :الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج5، ص48.

4- الأغاني، ج5، ص51.

5-الغزل الكيديّ: هو غزلٌ سياسيٌ وليد العصر الأمويّ، وقد نشأ بسبب الحياة السياسيّة التي كانت سائدةً في ذلك العصر، وقد ولّد ظهور صراعات حزبيّة تورّط فيها بعض شعراء الغزل المناصرين لهذا الحزب أو ذاك فأقحموا الغزل خاصّة في حروبهم الكلاميّة؛ وكأنّه أداة من أدوات الإعلام السياسيّ الذي اتّخذته الأحزاب لتنفيذ غاياتها، فهو من أكثر أنواع الغزل صلة بالسّياسة، أو بالأحرى هو وليد الظروف السياسية، ينظر: الصالحي، عزمي والحوامدة، نجود: تجليّات في الشّعر الأمويّ، ص123-124.

[4] – ديوان عبيد الله بن قيس الرّقيّات. تحقيق: محمد يوسف نجم، ص121-122.

[5] – يهتزُّ: يتحرّك، يذهب ويجيء، ويهتزّ: يسرع السير.

[6] – أمشي: أي أمشي قريباً من بيتها في غير شيء.

9-فَدَع ذا وَلَكِن حا جَةً قَد كُنتُ أَطلُبُها

10-إِلى أُمِّ البَنينِ مَتى يُقَرِّبُها مُقَرِّبُها

11-أَتَتني في المَنامِ فَقُل تُ هَذا حينَ أُعقَبُها[1]

12-فَلَمّا أَن فَرِحتُ بِها وَمالَ عَلَيَّ أَعذَبُها[2]

13-شَرِبتُ بِريقِها حَتّى نَهِلتُ وَبِتُّ أُشرِبُها

14-وَبِتُّ ضَجيعَها جَذلا نَ تُعجِبُني وَأُعجِبُها

15-وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها وَأَسلُبُها[3]

16-أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها وَأُغضِبُها

17-فَكانَت لَيلَةً في النَّو مِ نَسمُرُها وَنَلعَبُها

18-فَأَيقَظَنا مُنادٍ في صَلاةِ الصُبحِ يَرقُبُها

19-فَكانَ الطَيفُ مِن جِنِّيِ يَةٍ لَم يُدرَ مَذهَبُها

20-يُؤَرِّقُنا إِذا نِمنا وَيَبعُدُ عَنكَ مَسرَبُها[4]

خامساً: البعد الدّراميّ و حركة الحدث:

1-البعد الدّراميّ على مستوى الخطاب: حين نقرأ الأبيات تُثار جملة أسئلة في مخيّلتنا من قبيل : من تكون تلك القرشيّة الّتي قامت بفعل الاستهزاء؟ وما دلالة الموكب المهتزّ؟ ولماذا يركّز الشّاعر على الحركة القويّة منذ بداية نصّه؟ وما علاقة الحركة الخارجيّة بالحركة النّفسيّة؟ يبدأ الشاعر أبياته بأداة الاستفتاح (ألا) ليعبّر عن حركة مباغتة لفعل لاحق يوحي بانفعالاته الكامنة داخله، ويتبعها بفعل الاستهزاء الذي وقع عليه من امرأة قرشيّة (قومه) الذين أحبّهم ونافح لأجلهم، ولكن لمَ تهزأ به؟ ومَن هذه القرشيّة التي تسير في موكب يهتزّ؟ لِمَ الاهتزاز؟ يطالعنا منذ البداية بفعلين يحدثان صدمة دراميّة يبدأ بها القصيدة، (هزئت – يهتزّ) فالسخرية كلمة قاسية توحي بطاقة سلبيّة في الموقف، والاهتزاز يوحي بعدم الاستقرار والاضطراب، ولكن لمَن هذا الموكب؟ إنّه لامرأة ذات مكانة عالية بين قومها، لكنّ حواراً جرى بينها وبين الشاعر، إنّه الشّيب محور الحديث، الشّيب الذي يرصد مأساة الإنسان مع الزمن، ويولد شعوراً بالعجز وعمق الأزمة، هو عنوان لصراع

[1] – أعقبها: من العقبى أي صارت إليّ.

[2] – أعذبها: فمها.

[3] – ألبسها وأسلبها: أُدنيها وأُبعدها.

[4] – يؤرّقنا: الأرق هو عدم القدرة على النّوم مع الجهد، مسربها: مكان إقامتها.

2- إذا كانت الدّراما تعني الصّراع فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. ينظر: د. إسماعيل عز الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر-قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة-،ص279.

الإنسان مع الدّهر لتتشكّل دراما إنسانية مأسوية عبّر عنها عُبيد، ولكن كيف لامرأة تعرفه أن تستغرب لوجود الشّيب في رأسه؟ وهل يُعقل أن يكون أشيبَ وهي شابّة؟ وإلّا لِمَ استغربت ممّا رأته من ابن قيس؟ إنَّ الشيب هنا رمزيّ، وهو إيحاء بصراع الشاعر مع الزّمن، ودليل على قسوة الزّمن وأحداثه، فهو ليس زمناً فيزيائيّاً، فالأبيات منذ بدايتها خطاب يبدأ بموقف دراميّ[1] يوحي فيه الشاعر بمواقف وأحداث صعبة مرّبها فجعلته مهموماً، متعباً، مجهداً على الرغم من شبابه، كالّذي مرّ عليه أعوام وسنوات عجاف، لكنّه عزيز النفس، فكونها ذات مكانة في مجتمعها لا يمنعه من أن يتباهى أمامها بأنّه قد لها وتغزّل بكثير من صويحباتها الشّابّات الجميلات، فهل يعقل أن يتغزّل رجل بامرأة ويكرّر غزله بالحديث عن مغامراته مع نساء غيرها؟ ففي هذا الفعل دليل على أنّ المرأة موظّفة لخدمة غرض محدّد، وأنها ليست غاية الشاّعر، ولا آخر مطلبه، فهي مدخل لتصفية حسابات مع الآخر، الذي ظهر فيما بعد أنّه زوجها:

لَها بَعلٌ غَيورٌ قا عِدٌ بِالبابِ يَحجُبُها

فابن قيس يصوّر دراميّاً صراعاً ولّد أزمة لدى الآخر، الآخر المختلف سياسيّاً، وحين حرّك موضوع المرأة دراميّاً أشعل الغيرة لدى الآخر المختلف سياسيّاً، وهذا ما كان يريده، فالغيرة شعور يقابله شعور حبّ عُبيد، وحَجب الرّجل زوجه عن ابن قيس موقف يقابل موقف الشّاعر في الرّغبة برؤيتها، وفي ذاك حركة داخليّة وحركة خارجيّة تصنع صراعاً يخلق الدّراما، وابن قيس يكره زوج المرأة، وهو كرهٌ مركّب؛ فيكرهه لأنّه عائق أمام رؤيتها من جهة، وهو المقصود بالغزل من تلك المرأة الشريفة من جهة أخرى، فابن قيس في غزله "كان يخاصم الرّجال دون النّساء، وكان يتّخذ النّساء وسيلةً إلى حرب الرّجال"[2]، فلحظة وقوف هذا الرّجل كالحاجب يحرس زوجه خشية مرور ابن قيس مانعاً رؤيته لها، هي لحظة دراميّة تجسّدها لغة النصّ تجسيداً مليئاً بالحركة، فتعابير (غيور، قاعد، بحجبها، يراني، يوعدها) ترصد الحركة النفسيّة للآخر، وتجعل موقف الشاعر مضاداً لموقفه، متمثّلاً بحزبه ككلّ وليس بشخص الخليفة فقط، تلك الأفعال تضعنا داخل المشهد الدراميّ، ونشعر أنّنا نراه، وكأنّه ماثل أمام أعيننا، فندخل أجواء التوتّر، ونعيش الحالة الدّراميّة و "التوتّر كلمة لا بدّ من أن تتكرّر في كلّ حديث عن الدّراما، فنحن بالطّبع نتحدّث عن (موقف متوتّر) حين نرغب في الإعراب عن الشعور بأنّ حالة ما قد تتحوّل في أيّة لحظة إلى شيء متأزّم مختلف"[3].

والتوتّر يخلق نوعاً من التّوازنات النّحويّة[4] والصوتية كما في البيتين السّابع والثّامن، فتعود الهاء في(يوعدها، يضربها، أصدقها، أكذبها) إلى المرأة المحبوبة التي أحبّها فيمنعه زوجها منها، وإذا حدّثها صدقها أو كذّبها، يحقّق هذا التوازي قيمة إيقاعيّة لها دور في إثارة دلالة الألفاظ، وتفجّر طاقات إيحائيّة خدمة لرؤيا الشّاعر، فتكون الكلمات المتضادّة على الرّغم من اختلافها الصوتيّ أكثر إثارة للمتلقيّ وأكثر ثراءً في الإيحاء، إذا أماطت اللثام عن موقف شعريّ متوتّر، وعكست صراعاً عاناه الشّاعر ليس مع زوج المحبوبة وحسب بل مع الآخر المختلف سياسيّاً، ومن هنا تظهر الدراما المستترة في لغة الشّاعر وخطابه، فالأفعال بزمنها المضارع خلقت الاستمراريّة، وكأنّ الموقف ماثل أمام المتلقّي ليعيش الحدث (يحجبها، يوعدها، يضربها) كما أنّ تلك الأفعال قد اتّسمت بالحركة لأنّها صوّرت الفعل وردّ الفعل، فجعلت الخيال ينطلق ليُعزّز من

1

2 - حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

3 - داوسن، س، و: الدّراما والدّراميّة، ص48.

4 - التوازنات النحويّة والصوتية: هو تشابه الأصوات في الكلمات والمقاطع وتكرار ذلك التشابه في أكثر من موضع، للتوسّع ينظر: معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي، ص113.

حركيّة الحدث، ودراميّة الموقف، فرؤية الزّوج للشاعر وهو يمشي أمام بيتها شكّل ردود أفعال من وعيد وضرب، وهو يعلم أنّ لقاءه بها سيخلق أزمة (وهذا مبتغى الشاعر) فغايته أن يخلق أزمة تفجّر الغضب، وردود أفعال متباينة، فما الصراع الّذي قصده الشّاعر وكيف كان للغزل دور في كشفه؟

2-البعد الدّراميّ والصّراع المستتر مع الآخر: ثمّة صراع نفسيّ فضاؤه السياسة، وطرفاه الشّاعر والحزب الزبيريّ، والمحبوبة والحزب الأمويّ الحاكم، تمّ اللقاء بينه وبينها بعد ذلك، هو لقاء ظهر فيه الصوت الأنثوي الموافق لرؤيته المضادّ للآخر (الأمويّون)، فإيمانها بما يقول إثبات منه بأنّه صاحب حق:

أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها

لقد حوّل ابن قيس كرهه للأمويّين من صراع داخليّ إلى غزل هجائيّ، فليس ما يقوله عن مغامراته هو الهدف، فقد صرّح بهدفه وغايته حين قال:

فَدَع ذا وَلَكِن حا جَةً قَد كُنتُ أَطلُبُها

فما هي هذه الحاجة؟ هل حاجته أن يلتقي من يحبّ ويخلو بها، أو أنّ له حاجة أخرى؟ صرّح الشاعر بحاجته لكنّه لم يحدّدها ليترك للموقف تأزّماً دراميّاً، فهو يخاصم بني أميّة، ويريد من غير شكّ أن يغيظ عبد الملك وابنه الوليد وأخاه عبد العزيز، وغيرهم من رجالات بني أميّة[1]، يشتمل النّصّ على الغزل لكنّه يضمر نصّاً مضاداً له، ألا وهو الهجاء (هجاء الخصم وإزعاجه لإقصائه)، ويرى الغذاميّ أنّ ثمّة "نسقين متضادّين في النصوص الأدبيّة أحدهما نسق ظاهريّ، والآخر نسق مضمر في بنيّة النّص"[2]، ويصرّح الشاعر باسم المحبوبة (أمّ البنين) ليعلن حرباً صريحة مع الخصم، لتبرز ملامح صراع جديدة، لكنّه احتاط لنفسه ولأمّ البنين، فأعلن أنّ ما حدث بينهما قد وقع في المنام، لأنّه يعلم أنّ خصمه قويّ، فلغة النّص عبّرت عن الصّراع ذي البعد الدّراميّ، بين سطوة العاطفة وسلطان العقل، والخوف من الخليفة، فكانت اللغة "ذات وظيفة مزدوجة، لأنّ الشاعر يضطرّ من خلالها أن ينشر شراعين معاً، فهو يعبّر عمّا يفكّر فيه، ويصوّر ما يشعر به أو يمسّه في آن، والفكر والشعور هنا محوران لا ينفصلان بحال، إذ يعرض كلّ منهما نفسه على الآخر دوماً من دون انقطاع"[3]، فلغته توحي بالتفوّق والفوقيّة، فهو من ينهل من فيها، وهو من يقرّب الحبيبة؛ هو صاحب القرار الأوّل، والمبادر لأيّ فعل، أمّا هي مستسلمة له راضية بما يقوم به، فلِمَ كان هو صاحب الفعل؟ هل جعل ابن قيس من نفسه مبادراً ومقرّراً لما سيكون ليؤكّد للأمويين أنّه ومن ورائه حزبه قادرون على اتّخاذ القرارات، وأنّهم أصحاب حقّ في الحكم؟.

إنّ انفعال الشاعر وتأزّمه حوّل الأفعال إلى دلالات متحرّكة وسريعة، وقد أسهم في تلاحم هذه الموجات الانفعاليّة وتدفّقها أحرف العطف:

وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها وَأَسلُبُها[4]

أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها وَأُغضِبُها

---

[1] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

[2] – الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي، ص77.

[3] – منير، وليد: جدليّة اللغة والحدث في الدّراما الشعريّة الحديثة، ص19.

[4] – ألبسها وأسلبها: أُدنيها وأُبعدها.

وفي هذا تعميق للأثر النّفسي وتسريع للحدث، فثمّة تكثيف في توالي الأفعال فلا إسهاب في سبب ضحك أو بكاء أو لهو ولعب، أو رضى وغضب، فالتّكثيف "سمة شعريّة ودراميّة، فالدّراما لا تهتمّ بالتفصيل والإسهاب بل بالإيحاء والإيجاز، لأنّ الإيحاء يبعد الفنّ عن المباشرة والسطحيّة، ويحمل المتلقّي على التفكير والتأمّل"[1]، فالشّعر مقام تلميح لاتصريح، والتّلميح إيحاء يقدّم به الشّـــاعر الكثير في كلام قليل يحتمل التّأويل ولذا نجد لقاءً بين الدّراما وهذا النّص الّذي يقول الكثير في عبارات محدّدة موحية.

وإذا كنّا نقرّ بأنّ الشاعر يعبّر عن حال وجدانيّة ظاهرة في علاقته بأمّ البنين، فلا ننكر أنّ (التّضاد) ولّد ثنائيّات تلائم حال الشـاعر، وكرهه للأمويين، وتوائم جوّ الانقسـام الذي يعانيه مجتمعه في تلك الرحلة، والانفصـال القائم بينه وبين الأمويين (أضحكها – أبكيها) (أرضيها – أغضبها)، فكيف بعلاقة حميمة بين عاشقين أن تجمع الضحك والبكاء، الرضى والغضب؟ لقد حاولت ذات الشّاعر إخفاء الكره للأمويين، والصّراع النّفسي المستتر وراء ستار الغزل، لكن ما تضمره الذّات تفضحه اللغة، وإلّا فما داعي الرضى والغضب، الضحك والبكاء؟ وما ذاك إلّا صورة عن الألم الذي يعتصر قلب عُبيد، فينعكس في شعره صراعاً ونقاشاً في لقائه الحبيبة، فالشاعر أساساً لا يقول شعراً إلّا إذا وصل إلى درجة من التّوتر يستطيع خلالها التّعبير عن مشاعره إذ "لا يكون الشّعر شعراً إلّا حين يصل الموقف الدّراميّ إلى حدّ من العمق والتركيز يصبح معه الشّعر الوسيلة الوحيدة للتعبير الطبيعيّ، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التّعبير عن العواطف"[2].

لقد اضطلعت بنية التّضاد من جهة، وحركة الأفعال من جهة أخرى برصد الموقف الدّراميّ المتأزّم، فالشّعر أخذ من المسرح صراعه، وأزماته، وحركته، ليحوكها فنّاً يكشف عن أزمة الإنسان تجاه الآخر، فحبّ ابن قيس للزبيريين أحاله على حبّ المرأة، لذا فهو شاعر يملك المشاعر الرقيقة، والرّوح العذبة، فمشاعره "أرقّ لهجة وأعذب لفظاً وأحسن أدباً في مخاطبة النّساء وذكرهنّ"[3]، إنّه يملك قلباً محبّاً يتّسع لحزبه كما يتّسع للنساء جميعاً، فقد "كان يحبّ النساء جميعاً يحبّهنّ حبّاً قويّاً، يحبّهنّ لا ليلهو بهنّ بل ليتّخذ منهنّ مثله الأعلى في الجمال"[4]، ذاك القلب الّذي لم يستطع أن يحبّ الأمويين؛ فتغزّل بأم البنين لكنّه" لم يهدف إلى الإساءة إليها ولا أن يعرّضها لمكروه تسمعه أو تلقاه، بل غايته أن يتلطّف لها، فالنّساء في ذلك العصر ولا سّيما نساء الطبقة الحاكمة كنّ يحببن أن يسمعن شعراً يتغزّل بهنّ وبجمالهنّ"[5] لذا أراد ابن قيس أن يرضي أم البنين مقابل إغضاب أبيها وعمّها وزوجها[6]، فجعل ما حصل بينه وبينها مناماً خوفاً من بطش الأمويّين، فأمّ البنين وسيلة الشّاعر إلى إغاظة خصمه السّياسيّ، ولكن كيف ستكون نهاية هذا اللقاء؟ هل سيكشف ذاك البعل لقاءهما، أو ستطلع شمس النهار عليهما ويفتضح أمرهما؟ يفاجَأ المتلقّي بمشهد مختلف يسهم في تنوّع عناصر الدراما، هو صوت خارجيّ يقطع لهو العاشقين، صوت الأذان الذي يتداخل مع صوتهما ليحوّل الحدث من حركة، وصوت إلى خاتمة ونهاية لهذا اللقاء، من ثمّ نهاية المشهد ليبقى الشاعر في مواجهة أخرى لكنّها هذه المرّة مع الزمن، فكيف لعب الزّمان والمكان دوراً في البعد الدّراميّ؟

3–البعد الدّرامي على المستوى الزمكانيّ: ترسم الأبيات مفارقة دراميّة بين زمنين، ليل عرف بالسوداوية وبثّ الهموم والآلام، لكنّه في هذه الأبيات كان عند الشّاعر (ظاهريّاً) يحمل معاني السّعادة والحبّ والدّعة والطّمأنينة، لكنّه يضمر في نفسه آلاماً

---

[1] – اسمندر، عندليب: البعد الدّراميّ في شعر صدر الإسلام، ص169.

[2] – --كناني، محمد: الشّعر والتاريخ في المسرح، ص39–40.

[3] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص264.

[4] – المرجع السابق ص264.

[5] – حسين، طه: حديث الاربعاء،ص263.

[6] – المرجع السابق ص263.

وحزناً، فسكونه يحرّك مشاعره المضطربة والمتصارعة، فتصطرع الأفكار في مخيّلته، وما يفضح الذّات المتأزّمة هو ما أفصحت عنه اللّغة، فالأرق يلازمه، وهو لا يعرف النّوم قبل هذه الليلة، وما أمّ البنين إلّا طيف يلاحقه ولا سبيل للوصول إليه، فطيفها تجاوز العوائق الطبيعية والاجتماعية ليزوره ليلاً، مشعلاً حركة نفسيّة قويّة، ومعمّقاً من أزمته؛ ليعزّز البعد الدراميّ، فحبّه لأمّ البنين يقابله كره لمن تنتمي إليهم، ورغبة في الصراع معهم، وتماسكه وقوّته وسعادته تتلاشى حين ينجلي الليل ليعيش صراعاً مع الزّمن الآخر؛ النّهار الذي يُعَدّ مصدر راحة للكثيرين، أمّا هو فالنهار لديه عنوان الحزن لأنّه يمثّل صراعاً مع الفريق الآخر الّذي تمثّله الحبيبة. يسعى ابن قيس لتقديم الموقف بطريقة دراميّة مؤثّرة قائمة على الحركة المتجلّية في الفراق، والصّراع المتّسم بالتوتّر، فها هو ذا يشكو البعد ليكون للمكان أيضاً دور في خلق صدع في ذاته وصراعٍ معها، فهو مكان كرهه الشّاعر في الظّاهر لأنّه أبعد الحبيبة عنه، وفي النّسق المضمر هو مكان غير محبّب عنده لأنّه مركز للأمويّين، فدمشق (مركز الخلافة) بعيدة عنه حيث تسكن أمّ البنين والأمويّون، لأنّه يسكن الحجاز لذا فقد كرهه، فعلاقة الشاعر مع المكان علاقة تفاعل بحسب الدلالة النفسيّة التي تؤثّر فيه:

يُؤَرِّقُنا إِذا نِمنا وَيَبعُدُ عَنكَ مَسرَبُها

فمكان الحبيبة (دمشق) مكان معادٍ شكّل علاقة تأثيريّة وتأثّريّة قامت بينه وبين الشّاعر، فقد صادر المكان أحلام الشّاعر مرّة أخرى بلقاء الحبيبة وحجبها عنه.

لقد غلب على القصيدة الخبر والسّرد والتقرير، فهو يقدّم أفكاره للمتلقّي لأنّه حاضر في ذهنه، و يصف حقيقة يودّ إعلام المخاطب بها[1] (رأت – ظللت – أحدّثها – أتتني) وحين أراد التفاعل المباشر بينه وبين الحبيبة استخدم أسلوب الإنشاء الاستفهام (أَبْنُ قيس ذا؟) كما استخدم الإنشاء حين أراد أن يلفت المتلقّي إلى غايته من هذا اللقاء، فاستخدم الأمر (دعْ هذا)، فكأنّه أراد للّغة أن تناسب موقفه الانفعالي، وتعبّر عن درجة توتّره الدّراميّ الناشئ من التقابل والتضادّ بين موقفين وفكرين وفريقين، وفي استخدام صيغة الفعل المضارع في أغلب الأبيات (يوعدها، يضربها، أصدقها، يبعد، يؤرّقنا، يرقبها) دلالة على استمرارية الحال، حال حبّه لأمّ البنين وكرهه للأمويين؛ فهو لايحبّها لكنّه وجد وسيلته في إغضاب الخصم عن طريق أمّ البنين، إضافة إلى ما تعبّر عنه صيغة الفعل من حركة راصدة لحركة النفس وانفعالاتها "لقد وصل ابن قيس من هذا الغزل الهجائيّ إلى ما كان يريد فأحفظ بني أميّة عليه أشدّ إحفاظ حتّى هدروا دمه"[2].

إنّ عُبيداً هو الصّوت المحوري في قصيدته والأصوات الأخرى ما هي إلّا أجرام تدور حول المركز، واحتواء القصيدة وصف لحظات لقاء فيها حدث وجدانيّ يضمر عنصر الصراع (صراع الشاعر مع الأمويين) يظهر شخصيتين محوريتين (الشاعر – أم البنين) وأخرى ثانوية (البعل – المؤذّن) وتحديد الزّمان (ليلاً) ، ذلك ساعد على أن يكون النصّ وعلى الرّغم من هويّته الشعريّة المتمثّلة في الوزن والقافية والصّور الفنيّة نصّاً ينهض على عناصر الدّراما من صراع وحدث وحركة وتضادّ، فبرزت الغنائيّة في طريقة رسم الحدث، واستثمرت الصّور والعواطف والانفعالات والإيحاء والموسيقا، ليتماهى الحدث الدراميّ مع السّمات الشّعريّة الغنائيّة في النصّ مما جعله منفتحاً على التّراسل الفنّي بين الشّعر وعناصر المسرح.

[1] – العاكوب، عيسى: المفصّل في علوم البلاغة العربيّة(المعاني، البيان، البديع)، ص247.

[2] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

سادساً: الخاتمة ونتائج البحث:

1- قصيدة عبيد الله بن قيس الرّقيّات من الشّعر السّياسي الّذي يعبّر عن موقف يحاكي الواقع الذي عاشه الشاعر في ذلك العصر، واقع الصّراع صراع الأحزاب فيما بينها، وقد أسهم البعد الدّراميّ من صراع وتضادّ في المواقف والأفكار في تحقيق غرض الشّاعر من تصوير موقفه من تلك الأحزاب.

2- تجلّت الحركة بأنواعها المختلفة من فكريّة ونفسيّة وحسيّة لكنها حركة مقيّدة في الشّعر على الرّغم من البعد الدراميّ، ويحكمها النصّ المقروء، لا العرض على خشبة المسرح.

3- استُحضرت المرأة في القصيدة لتكون وسيلة لهجاء الخصم عن طريق الغزل، وأسهمت في تأجيج الصّراع بين الشاعر وخصومه، وغذّت التوتّر بينه وبين الأمويين.

4- امتزج البعد الدّراميّ بالغنائيّة، فكان له الدور في حمل رؤية الشّاعر ورؤاه الّتي أُستنبطت بالتّأويل.

5- الدّراميّة صفة مشتقّة من الدّراما (المسرحيّة)، وللدراما علاقة بتراسل الأنواع الأدبية، فهي خصيصة مسرحيّة تحضر في الشعر القديم بوصفها بعداً دراميّاً لا بناءً دراميّاً لأنها تأتي مضمرة وتحتاج إلى التأويل، واقترانها بالشّعر يحيلنا على سؤال الجنس الأدبيّ، وما يعرف بالتراسل بين الأجناس والأنواع الأدبيّة، فينفتح النصّ على التّراسل الأجناسيّ حين يوظّف تقانات وخصائص وعناصر من المسرح.

سابعاً: المصادر والمراجع:

1- **إسماعيل**، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظاهره الفنيّة والمعنويّة**، منشورات جامعة البعث مديرية الكتب والمطبوعات، حمص، د.ط، 1988م.

2- **اسمندر**، عندليب: **البعد الدّراميّ في شعر صدر الإسلام**، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، حمص، سوريا، 2018م.

3- **الأصفهاني**، أبو الفرج: **الأغاني**، تحقيق: إحسان عبّاس، وإبراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م.

4- **حسين**، طه: **حديث الأربعاء**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012م.

5- **حمادة**، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994م.

6- **حمودة**، عبد العزيز: **البناء الدّراميّ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1993م.

7- **داوسن**، س،و: **الدراما والدّراميّة**، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعة وقدّم له: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، 1989م.

8- **الدّيوب**، سمر: **الخطاب ثلاثي الأبعاد – دراسات في الأدب المعاصر–**، دائرة الثقافة، الشّارقة، الطبعة الأولى، 2017م.

9- **رامز**، حسين: **الدّراما بين النّظريّة والتطبيق**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1972م.

10- **سرحان**، سمير: **مبادئ علم الدراما**، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2002م.

11- **الشعبي**، مهنّد محمد: **محمود درويش من المرجعيّات إلى الفعل الدّراميّ**، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2004م.

12- **الصّالحي**، عزمي والحوامدة، نجود: **تجلّيات في الشّعر الأمويّ – مقاربات نقديّة –**، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، الطبعة الأولى، 2001م.

13- **العاكوب**، عيسى: **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة (المعاني – البيان – البديع)**، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعيّة، سوريا، الطبعة الأولى، 2000م.

14- **عبد المهيمن**، سماح دياب: **تراسل الفنون في الرواية العربيّة المعاصرة في مصر في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين**، رسالة دكتوراه، جامعة المنيا، القاهرة، 2017م.

15- **عناني**، محمد: **الشّعر والتاريخ في المسرح**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

16- **الغذامي**، عبد الله: **النّقد الثقافي – مقدّمة نظريّة وقراءة في الأنســـاق الثقافيّة العربيّة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001م.

17- **فتحي**، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبيّة**، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، تونس، الطبعة الأولى، 1986م.

18- **ابن قيس الرُّقيّات**، عبيد الله: **الديوان**، تحقيق **محمد يوسف نجم**، دار صادر، بيروت، 1959م.

19- **لؤلؤة**، عبد الواحد: **موسوعة المصطلح النقديّ**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.

20- **ابن منظور**، جمال الدين: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

21- **منير**، وليد: **جدليّة اللغة والحدث في الدّراما الشعريّة العربيّة الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.

22- **موسى**، خليل: **بنية القصيدة العربيّة المتكاملة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003م.