الشخصية الدرامية في لامية كعب بن زهير

عندليب يوسف اسمندر*

● مقدمة:

الشـخصية هي القلب النابض للعمل الدراميّ، هي محرّك الأحداث فيه. والشخصيّة كلمة مشتقّة من (شخص)، والشخص لغةً: سواد الإنسان وغيره[١]. فكلمة الشخصية لا تخصُّ الإنسان وحده بل تطلق على الوجود المادّي المرئي للإنسان وغيره.

والشخصيّة اصطلاحاً «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية»[٢]. فلا قصة تُسرد، ولا مسرحيّة تؤدّى من دون شخصيات، فالشخصية «مصدر الحبكة...، التي يمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصيّة»[٣].

وتعدّ الشخصيّة عنصراً موضحاً لسائر العناصر الدرامية، تتصل بها اتصالاً مباشراً، فهي تتفاعل مع الأحداث، تقدّمها عن طريق الحوار؛ بغية إيصال رؤى فكرية، يريد المؤلف طرحها على الجمهور.

وتخضع عملية اختيار المؤلِّف للشخصية الدرامية لمراحل ثلاث[٤]:

-خلق تصوير ذهني واضح عن الشخصيّة.

-اختيار خاصيّة رئيسة لها، وخاصيتين أو ثلاث ثانوية.

-تقديم هذه الخواص بطريقة فعّالة.

وثمـة علاقة جدلية بين فعل الشـخصية وصفاتها التي تقوم بدورٍ مهـمّ في تحديد نوعية الشـخصية. فإذا عدنا إلى تحليل أرسطو المسرحَ اليوناني نجده قد ماز فعلَ الشخصية من صفتها، وربط بينهما، لكنّه أعطى الأولوية لفعل الشخصية الذي هو محاكاة فعل إنساني،

* مدرّسة في كلية الآداب-جامعة البعث-سوريا

ورأى أن تعـرّف صفـة الشـخصية من خلال أفعالهـا ضمن المواقـف الدراميـة الصراعيّة، وبالطبـع فإنّ هذه النظرة إلى الشـخصية لها علاقـة مباشرة ببنيـة التراجيديـا اليونانية[٥]؛ «فالأفعال والقصـة هي غاية التراجيديات»[٦]. والأهمّ في بنية الشـخصية الدرامية أن تجسـد قـدرة المؤلف على رسـمها، وتجسـيد أفكارها وانفعالاتهـا، حتـى تكـون مـن لحـم ودم، وهي محددةُ السـمات تسلك سـلوكاً يتناسب وطبيعتها[٧]. ويُعَدُّ الصراعُ أساسـاً من أسس بناء الشخصية الدراميّة[٨].

أمَّا عن طريق رسم الشخصية الدرامية شعريًّاً فقد حدَّد الدكتور خليل الموسى نقاط الاتفاق في رسـمها بين المسرحية والقصيدة، «فالقصيدة للقراءة أو الإلقاء، ولكنّ رسـمها يتمّ بوساطة الوصف الرشيق وإظهار مشاعرها وانفعالاتها وأفكارهـا مـن خـلال الحوار مع الشـخوص الأخرى، أو المونولوغ المبـاشر و اللّامباشر، أو التداعـي الحرّ، وبوسـاطة سـلوكها وأفعالها والحدث والصراع الذي يؤدّي دوراً أساسـياً في القصيدة»[٩] ذات المنحى الدرامي.

والشـخصية مـن حيـث وظيفتهـا نوعـان أساسيان:

١-رئيسـة تدور حولها الأحداث، وكانت تطلق عـلى الممثِّـل الأول (البطل) الذي يـؤدِّي الدور القيادي في الدراما الإغريقيـة القديمة[١٠]. وفي الشـعر غالباً ما يكون الشـاعر هو الشخصية الرئيسـة، وقد تشـاركه البطولة شـخصيات أخرى، لكنَّ الشاعر هو من يرسمها، ويحرّكها، ويقوّلها ما يشاء قوله.

٢-ثانويـة تُسـتعمل بوصفها عنـصر تغذيةٍ، ويكون عملها الوحيد هو المساهمة في إبراز أثرٍ أو أكثر للشخصيات القيادية[١١].

وغالبـاً ما تكـون الشـخصية الدراميَّـة التي تعيش صراعاً يتغذَّى من عوامل التوتّر والتأزُّم في الحدث الدرامي، هي الشـخصية الرئيسة في شعرنا القديم، والمجسّدة في شخصية الشاعر. وإذا كان الشـاعر في شعرنا الحديث والمعاصر قد استند في رسم كثير من شخصياته الدرامية إلى تقانات الرمـز والقناع وغيرهما، فإننا نجد ملامح ذلك في شعرنا القديم عامة، إذ استخدم الشـعراء الرمز وشـخصية المعادل الموضوعي وغيرهما؛ بهدف تبصرة الحدث وعكس الرؤى والهواجـس المسـيطرة عـلى ذواتهـم، إضافة إلى إثـراء القيمة الفنيـة في القصيدة. وتعدّدت الشـخصيات في قصائدهـم؛ ونجـد مثـلَ هذا التنوّع للشـخصيّات في لاميّـة كعب بن زهير، ففيها شـخصية الرمز، والمعـادل الموضوعي، والشـخصية الدينيـة، وأبرزهـا الشـخصية الدرامية، وهي الشخصية الرئيسة في القصيدة، والممثّلة بشخصية الشاعر كعب بن زهير.

لقـد ولدت قصيـدة «البردة» مـن رحم موقف دراميّ جسّـد أزمةً حقيقيّة عاشـها الشـاعر؛ إذ تذكـر المصادر أنَّ الرسـول (ص) أهدر دم كعـب، فهـرب هائماً على وجهـه في الصحراء، وواجـه المـوت مـن المسـلمين، فضاقـت عليه الأرض لاسـيّما حين رفضت قبيلته أن تؤويه، وتفرّق أصحابه من حوله، فلم يجد مهرباً من الرسـول(ص) إلّا إليـه، فجاءه يطلـب الأمان بعد أن نصحه أخوه بجير بأن يفد على رسـول الله(ص)، فإنَّه لا يردّ خائباً[١٢].

في هذه الأجواء الدراميَّة التي عاشـها الشـاعر

قبل الحصول على العفو انبثقت القصيدة، فكان هاجس الخوف من الموت، ومحاولة التواري منه، بؤرة الصراع النفسي الدرامي الذي سيطر على شخصية الشاعر مانحاً إيّاها بعداً دراميا؛ إذ تصارعت في نفسه ثنائيات نضحت بها القصيدة، من مثل الحياة والموت، الماضي والحاضر، اليأس والأمل، الضعف والقوة.

وأصبحت الرغبة في الحياة، وإرادة العيش والبقاء (العفو عنه من قبل الرسول ص) حلماً، وأملاً، يترنّحُ بين السراب والواقع؛ ليشدّ جزئيات القصيدة، وموضوعاتها المنوعة، بخيطٍ نفسيّ دراميّ متصاعد، يجسّدُ الحال الشعوريّة المتوتّرة والمتأزّمة للشخصية الدرامية /كعب بن زهير. فلندخل عوالم الشاعر، ونغوص في حناياها الدرامية، راصدين ما يتصارعه داخلياً من مشاعر متضادّة عبّر عنها باستخدام تقانات مختلفة. ولتكن البداية مع سعاد (الشخصية الرامزة).

●الشخصية الرامزة/سعاد:

غالباً ما تستحضر المرأة ببعدها الرمزي في مطالع القصائد؛ لتحقق مدلولات مختلفة تدرك من السياق الشعري. وعادةً ما تكشف عواملُ ولادة النص الشعري، والأحوال المحيطة بالشاعر أبعادَ شخصياته الرمزية.

والرمز تقانة تعبيرية شعرية تبرز خيال الشاعر وقدرته على الإيحاء بنواحٍ نفسية مضمرة لا يريد التصريح بها. والفنُّ «بما فيه كتابة النصّ الدراميّ يقوم على اعتماد لغة رمزية»[١٣]، لغة تفعّل طاقة النصّ، وتمنحه بعده الدراميّ من خلال مظاهر التقنّع اللغويّ، وتحريك مخيلة الكاتب/الشاعر، والقارئ/المتلقّي معاً. إذ إنّ الشخصية الرمزية تختلف عن الشخصيات الأخرى في النص؛ لأنّها تجبر القارئ أو المتلقّي على التأويل، وإعمال المخيّلة، والمشاركة في إظهار الدلالة الرمزيّة المحيلة عليها.

والرموز «لكونها تمثّل شيئاً ما يتجاوز ما تشير إليه بذاتها، لا تستدعي للذهن صفاتها الملموسة الخاصة، بقدر ما تستدعي الفكرة أو التجريد المرتبط بها»[١٤]. والشخصية الرامزة تستند أساساً إلى تقديم الكاتب/الشاعر لها، وإلى الدلالة التي يضيفها القارئ/المتلقّي عليها، فهي التي يخلقها الكاتب/الشاعر ليس من أجل الشخصية ذاتها، بل يجنح إلى التّلميح والإيحاء، فتكون هذه الشخصية متنفّساً حقيقيّاً لما في داخله.

فكيف رسم الشاعر شخصية سعاد؟ وما الدلالة الرمزية لهذه الشخصية؟

يقول كعب بن زهير[١٥]:

بانَت سُعادُ فقَلْبي اليومَ مَتْبولُ
مُتَيَّمٌ إثْرَها لم يُفْدَ مَكْبُولُ[١٦]
وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذْ رحَلوا
إلا أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ[١٧]
تجلو عوارضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابتسمتْ
كأَنَّه مُنْهَلٌ بالرّاحِ مَعْلُولُ[١٨]
شُجَّتْ بذي شَبَمٍ من مَاءِ مَحْنِيةٍ
صَافٍ بأَبْطَحَ أضْحَى وهو مَشْمُولُ[١٩]
تجلو الرياحُ القَذَى عنه وأَفرَطَهُ
من صَوْبِ ساريةٍ بيضٍ يَعالِيلُ[٢٠]
يا ويحها خُلَّةً لو أَنَّها صَدَقَتْ
ما وَعدَتْ أو لو أَنَّ النُّصحَ مقبولُ[٢١]

لكنَّـــــها خُلَّةٌ قد سِيْطَ من دمِها
فَجْعٌ ووَلْعٌ وإخْلافٌ وتَبْديـلُ[٢٢]
فما تدومُ على حالٍ تكونُ بـها
كما تَلَـــوَّنُ في أثوابها الغُولُ
وما تَمَسَّـــكُ بالوصلِ الذي زعمَتْ
إلا كما تُمسِـكُ الماءَ الغرابيلُ
كانت مواعيدُ عُرْقُوبٍ لـــها مثلاً
وما مواعيدُهـــــا إلا الأباطيلُ[٢٣]
أرجو وآمـــلُ أن يَعجَلْنَ في أَبدٍ
وما لـهنَّ طَوالَ الدَّهرِ تَعجيلُ[٢٤]
فلا يَغرَّنْـــــكَ ما مَنَّتْ وما وعدَتْ
إنَّ الأمانيَ والأحـــــلامَ تضليلُ
أمسَتْ سُـــعادُ بأرضٍ لا يُبلِّغها
إلا العِتـاقُ النَّجيباتُ المراسيلُ[٢٥]

يبـدأ كعـب قصيدته برصـد مبـاشر للحدث المأسـوي الذي فجّـر عوامل الحـزن، والأسى، والضعف في نفسـه، حدث بينونة سـعاد. ولا نرى صورة لشـخصية (سـعاد) في المطلع إلّا مـن منظـور الرؤيـة الداخلية للشـاعر، فهو الذي يرسم الشـخصيات، ويحددها، هو الذي يُمسك بخيوط الصورة المرسومة للشخصيات الأخرى. وشخصية سعاد وفق المعايير الدرامية المسرحيـة هـي الشـخصية الغائبـة، وتُعرّف بأنّها «الشـخصية الدرامية التي تلعب دورها في الأحداث الممثلة فوق خشبة التمثيل. ولكنّها لا تظهر بكيانها الحسيّ أمـام المتفرجين»[٢٦]. فسـعاد رحلت وغابت، ومن هـذا الغياب تأتي قوة حضورها في رسـم الحدث الوجداني الذي هزّ ذات الشاعر.

تقـدّم الشـخصية الرئيسـة (كعـب) نفسـها بنفسـها بداية عـن طريـق الحـوار الدرامي الداخـلي، والحوار أداة وعنـصر درامي «يعلي من حـدة الصراع، ويكون أقـوى عندما يكون داخليـاً فرديـاً (مونولـوج)»[٢٧] . وحين يقدّم الكاتب/الشـاعر، شـخصياته للمتلقّـي فإنّه يصوّرهـا لـه إمّـا تصويـراً مبـاشراً أو غـير مبـاشر، ويُعـدّ التصويـر غـير المبـاشر أكثر تشـويقاً ودراميّة مـن الأول؛ لأنّ المتلقّي يكون حـرّاً في الوصـول إلى النتائـج التـي يريدهـا. ويتحقـق التصويـر المباشر بطريقـة واحدة، هي أن يصوّر الكاتب /الشـاعر، الشـخصيةَ، ويعـرض خصائصها، وصفاتهـا، عن طريق الـشرح المبـاشر. أما غير المبـاشر فيكون حين تُقـدَّم بعـض الحقائـق للقـارئ، وتُـترك له فرصـة الوصول إلى النتائـج المتعلقة بخواص الشـخصيات[٢٨]. ويبدو أنّ الشـاعر استخدم الوصـف المبـاشر في رسـم شـخصياته عامة، والمباشر وغير المباشر في تقديم شخصيته، لكنَّ الاسـتناد إلى الرمز والمعـادل الموضوعي جعلا التقديـم المباشر لشـخصيتي سـعاد، والناقة، أكثر إثارة وتشـويقاً للمتلقي، ومنح القصيدة دراميّة خفّفت من غنائيتها.

يناجـي الشـاعر نفسـه في بدايـة القصيـدة؛ مصوِّراً شدة ألمه وحزنه لرحيل سعاد. لقد بدأ يشكو معاناة الحب وأثره في نفسه، فهو يكرر زمن رحيل سعاد (غداة البين – إذ رحلوا) أسىً وتحسُّراً على فقدانها.

ابتعـدت سـعاد، وأصبحـت مفصولـةً مكاناً وزمانـاً عن الشـاعر، لكـنَّ فؤاده ظـلَّ مقيّداً

بحبها، أسـيراً لها، لا يجـدُ من قيده فكاكاً، ولا من سـجنه خلاصاً. إنّه تصويـر لحال العجز والضعف والاسـتلاب التي سيطرت على كعب بسبب فراقه المحبوبة. يُعدّ البيت الأول إضاءة كاشفة لداخل الشخصية الدرامية (كعب).

وينتقل الشاعر من وصف أثر الرحيل في نفسه إلى وصف شـخصية (سـعاد)، والوصف جزء أسـاسيّ ومهمّ في بناء السـمة الدلالية الرمزية للشـخصية. بـدأ رسـم الشـخصية بالوصف الخارجي لهـا، فنراه يُقدّم ملامـح الجمال في وجههـا، يُشـبّهها بالغـزال في سـواد عينيها، فطرفهـا مكحـولٌ غَضيـضٌ. ويسترسـل في ذكر جمالها الأخّـاذ الآسر، متّخذاً من الموروث الجاهـلي معيناً له في الوصف. فسـعاد جميلة الصـوت والابتسـامة؛ في صوتهـا غنّـة، وإذا ابتسـمت ظهر سحرُ أسنانها، وبريق اللمعان، ومـذاق ريـق المحبوبـة مشـابه لمـذاق الخمر الممزوجة بالماء العذب البارد، في إشارة منه إلى اللّذة الحسيّة المتعلّقة بسعاد. ويُمعن في وصف المـاء الّذي مُزجت بـه الخمر مجسّـداً صفتي النقاء، والبرودة. فللوصـف وظيفة، ولا يمكن أن يأتي لمجرّد الوصف في النصّ الشعريّ.

ونتسـاءل هنـا: لمـاذا يسترسـل الشـاعر في هـذا الوصف؟ ولمـاذا يُلحُّ على صفتـي النقاء والـبرودة؟ هل هـي مؤثـرات البيئـة وإفراغ للطاقـة الإبداعية الفنيّة التصويريّة فحسـب، أو أنّ رمزيّـة (سـعاد) اقتضـت ذلك الوصف الخارجيّ؟

إنّ إمعـان الشـاعر في تقديم وصـف خارجيّ حسيّ جميل لشخصية (سعاد) يزيد من درجة حزنـه وتوتـره لفقدها ورحيلهـا؛ إذ «لم يكن جسد المرأة كياناً جميلاً إنّما كان لوحةً تُحرِّكها تيارات الفقد والعجز»[٢٩].

ويكتفي الشـاعر بهـذه الأوصـاف الخارجية لسـعاد منتقـلاً إلى الوصف الداخـلي. ونُفاجأ حـين تنقلـب المـؤشرات الإيجابية لشـخصية (سـعاد)، وجمالهـا الخارجـي، إلى مـؤشرات سـلبية لصفاتها الداخلية. يسـتفيض الشاعر في الحديث عـن الصفات الداخلية ومدى أثرها في نفسـه،وكلها تـدور حـول صفـات الغدر، والخـداع، والتقلّـب، والتضليـل. فسـعاد كما يرسـمها الشـاعر لنا بالوصف متقلِّبةُ الطباع دائماً، تشـبه الغول في تبدُّل ألوانها وخصالها، خادعـةٌ لا تفي بعهودهـا، ومواعيدها تشـبه مواعيـد عرقـوب، وعـدت الشـاعر وأخلفـت بوعدهـا، منَّتـه الأمانـي، ورحلت عنـه، وهنا يحـضر المثل بوصفه صورة إيحائية تقوم على التكثيـف (كانت مواعيـدُ عُرْقُوبٍ لهـا مثلاً). ويتضافـر مـع البعد الشـمولي لصـورة المرأة المخلفة بالوعد في قول الشاعر:

فلا يغرَّنْكَ ما منَّتْ وما وعدَتْ

إنّ الأمانيَّ والأحلامَ تضليلُ

فقد انتقـل كعب من الـذات إلى الموضوع, من التخصيـص إلى التعميم، حـين تحوّل الحديث عن سـعاد إلى موقـفٍ عامٍ من المـرأة المضلِّلة، المخلِفـة للوعـود؛ مما منـح الصـورة دراميّة موظَّفةً في خدمةِ الغرض الأساسيّ في القصيدة؛ فالدراميّ في الشـعر يرتهن بأمرين هما حدود

تماهي الشاعر وموضوعه، فلا تبقى القصيدة مجرد صوت واحد تغليباً للنزوع الغنائي، كما لا يمحي الصوت الواحد كلياً تغليباً للنزوع الدراميّ، فثمة ما هو أكثر من الذات، وأكثر من تسجيل الموضوع، نحو إدغام الذات والموضوع في سياق حضاري يكمن في تعبير الشاعر عن اللحظة الراهنة بضغوطها وأشواقها[٣٠]. وذلك لأنّ الدراما هي نسيج متكامل بين الموضوعية والذاتية.

فإذن، اشتملت شخصية (سعاد) وفق منظور الشاعر لها على خاصتين رئيستين الجمال والخداع، فهي جميلة ومخادعة. وثمة تفصيل في الحديث عن خداعها وغدرها أكثر من الحديث عن جمالها الخارجيّ.

من الواضح أنّ الصفات الخارجيّة لسعاد تدخل في علاقة ضدّية مع صفاتها الداخلية، وهذا التضاد يُثير المتلقي، فكيف يستقيم الوصف السلبيّ للمحبوبة في موضوع الغزل؟ إذ إنّ الغزل يقوم على إبراز محاسن المحبوبة لدرجة التضخيم والمبالغة، وليس على المساوئ والتفصيل بالجانب السلبيّ لها.

تشكّل صفات شخصية (سعاد) مفارقة في ميدان الغزل. وكيف تغدر سعاد بالشاعر، وتخدعه، ويبقى أسير هواها، متيّماً بحبِّها؟ وتظهر المفارقة الأبرز حين يُذكر هذا الغزل الحسي في موقف يحتشد بعوامل التأزُّم والتوتُّر، في موقف دراميّ مصيريّ يعيشه كعب بين يديّ الرسول (ص)؟ كيف يبدأ كعب قصيدته بمطلع غزليّ، و هو في لحظةٍ حرجةٍ، تستدعي أن يختار ما يُنجيه من الموت؟

هذه التساؤلات كلها مؤشرات على أنّ شخصية (سعاد) ليست شخصية حقيقية، بل هي شخصية رامزة. فصورة الشخصية سلسلةٌ من التحديدات الموجَّهة للقارئ الذي يجب عليه إتمام عمل إعادة التكوين[٣١]، وفكّ الرموز والمعطيات التي يقدِّمها النص.

بدأ كعب قصيدته المصيريّة _ إن جاز لنا التعبير _ بمطلع غزليّ، و لم يبدأ بالطلل الذي شكّل مفتاح القول في أغلب القصائد ذات النهج التقليدي، أو بالحكمة التي تبدو أكثر انسجاماً مع دراميّة الموقف الذي يعيشه الشاعر.

وحين قدّم كعب شخصيته (سعاد) ذكرها بالاسم، وبالوصف (الخارجي والداخلي)، وبالفعل /السلوك (فعلها الغادر المخادع). وكرّر اسمها ثلاث مرّات، جعلها بداية المقطع وخاتمته، وللاسم أهميّة خاصة بالنسبة لتصوير الشخصية، «وعملية اختيار اسم الشخصية تحتاج إلى تأنٍّ كي يتلاءم الاسم مع خواصّ الشخصية»[٣٢].

يدلّ اسم سعاد على السعادة، والفرح، والبهجة، يدعم ذلك أيضاً الصفات الشكليّة التي قدّمها الشاعر عن الشخصية. وبقيت دلالة الاسم مسيطرة على الشاعر، فجَمال سعاد متجدِّد، مؤثِّر في نفسه، بدليل استخدام الفعل المضارع في وصف جمالها (تجلو عوارضَ ذي ظَلَمٍ). وإذا قرنّا هذه المعطيات بالظروف المحيطة بالشاعر، وبسياق إنشاء النص، نستطيع القول إنَّ كعباً يرمز بشخصية (سعاد) إلى

الحياة الجاهلية المشرقة، الجميلة، النقيَّة، ذات المذاق الخمري التي تيَّمت الشاعر، وكبَّلته بجمالها الأخَّاذ الآسر. الحياة الجاهلية التي رحلت عنه، وانقلبت عليه، انقضى عهدها عهدُ الأمان والسعادة، ليأتي عهدٌ جديد، عهد قلق، يلفّه الخوف والرعب من الموت.

يقف كعب على مفترق طرقٍ بين عهدين، عهد ماض، جميل، برّاق، آمن، تبدّل وتولّى، وعهد جديد يمثّل الحاضر والمستقبل، بدأه بخوف، وفقدان لعوامل الأمان والسعادة؛ لأنّ مصيره فيه مجهولٌ بعدما أُهدر دمه. وربّما ألحّ الشاعر على صفة البرودة؛ لتناهض حرارة ذاته المتّقدة خوفاً وقلقاً، حرارة الواقع الحاضر والمصير المجهول.

تخلى الأصدقاء والمعارف عن كعب، وتركوه في حال يُرثى لها، حال تتشابك فيها عوامل التوتّر والتّأزُّم التي يحرِّكها شبح الموت، فشبح الموت هو الآخر الذي يتصارع معه الشاعر مجازاً. فسعاد رمز للماضي الذي تبدّل بظهور الإسلام، لكنّه ظلَّ ماثلاً في قلب الشاعر؛ لذلك لم يبدأ قصيدته بالبكاء على الأطلال، فهو «لم يرد أن يرثي الجاهلية، إنّما أراد أن يكنّي عن شعوره الخاص تجاهها، فعبّر عن هذا الشعور بامرأة فارقته»[٣٣]، ولو أراد رثاء الجاهلية لكان الطلل أنسب.

يتنازعُ في ذات الشاعر صراعٌ بين الماضي والحاضر، الجاهلية والإسلام، الجاهلية التي غدرت به، وفارقته، ورغم ذلك ظلَّ متيَّماً بحبها. وتكرار اسم (سعاد) يرسّخ أثرها في نفسه، إضافة إلى دلالة الحزن والألم على رحيلها. وربما يشير تلوّن سعاد وتبدّلها إلى الظروف الدراميّة التي مرّ بها الشاعر بعد أن تركه أبناء قبيلته وأصحابه، فغدروا به وانقلبت دلالة الخِلِّ إلى النقيض.

ويعدُّ الانتقال من الصيغة الفعليّة (بانتْ) إلى الاسمية عند وصف حالة (فقلبي اليومَ متبولُ) إشارةً إلى الثبات في الأوصاف، والسكون الذي يغلِّف ذات الشاعر، ويجعله يائساً حزيناً، يتملَّكهُ الحبّ والحنين إلى عهد سعيد أصبح جزءاً من الماضي. فكانت الشخصية الرامزة (سعاد) «أداةً لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديداً أبعاده النفسيّة»[٣٤].

ففي المطلع صراع ينبع من التوتُّر الدّاخليّ، وتأزُّم الذات؛ مما يمنح شخصية كعب بعداً درامياً يتجلّى في جزئيّات القصيدة كلَّها، إلى أن تأتي نهاية الحدث الوجداني بالانفراج، في الحصول على عفو الرسول (ص).

رسمَ الشاعر شخصية (سعاد) بطريقة تنضح بالحركة من خلال استخدام جمل فعلية ماضية ومضارعة؛ ليدلّل على حركيّة الحياة، وتبدّلها من حوله. أمّا شخصيته فاستخدم في التعبير عنها جملاً اسميّةً تدلُّ على السكون، والعجز، والثبات في شخصيته. فاشتمل المطلع على صراع الحركة والسكون، منذ تصويره رحيل المحبوبة (بانتْ سعادُ)، وموقفها وتبدّلها، وسكون واقعه الحزين المقيّد. لكنّه قرَّر في نهاية المطلع أن يناهض الثبات بالحركة، ويحدث انقلاباً في شخصيته، من السكون

إلى الحركة، من الضعف إلى القدرة، حين حاول تجاوز الآلام وذكريات الحياة الماضية، فامتلك إرادة التغيير والانقلاب من الجاهلية إلى الإسلام. وبدأ عمليّة الانقلاب بتطهير نفسه من آثار الحبّ للحياة الجاهليّة. و «التغير في الشخصيات يحدث ببطءٍ وصعوبةٍ...فالعوائق لا يمكن التغلُّب عليها إلّا بصعوبةٍ... وفي هذا الصراع في سبيل التغلُّب على العوائق تكمن الدراما»[٣٥].

قرّر كعب تجاوز العوائق النفسيّة التي تصطرع داخله، فاختلفت صورة شخصيته في بداية المقطع عن صورتها في النهاية. وتدرّجت مشاعره من العجز أمام حبّه سعاد، إلى القدرة الكامنة في قرار الرحيل. اختار الناقة وسيلة للتجاوز، والعمل، والتخطّي؛ يتجاوز بها الماضي إلى الحاضر والمستقبل، إلى الرسول(ص). وهكذا كانت سعاد شخصية رامزة، ترمز إلى الماضي الجاهليّ المنقضي المتبدّل، الذي يجاهد الشاعرُ نفسَه في سبيل تجاوزه.

كانت الشخصية الرامزة /سعاد متنفّساً حقيقيّاً لما في داخله، وحبّه وحنينه الشديدين إلى الجاهلية، فلم يعبِّر عن ذلك صراحةً، وبطريقةٍ مباشرةٍ، بل استخدم الرمز محقّقاً به بعداً درامياً في التعبير عن مشاعره ورؤاه بطريقة غير مباشرة. لجأ إلى التلميح بدل التصريح، وهذا من سمات القصائد الدراميّة التي تبتعد عن الطريقة المباشرة في التعبير. والمعادل الموضوعي أيضاً، أسلوبٌ غير مباشر في التعبير عن المشاعر والانفعالات. فكيف قدّم كعب شخصيةَ المعادل الموضوعي/الناقة؟

● **شخصية المعادل الموضوعي/الناقة:**

إنّ استخدام الطريقة غير المباشرة في التعبير الغنائي يحوّل الشعرَ إلى فنّ غير شخصيّ، وهذا يعني أنّ الشاعر يعبّر عن انفعالاته ومشاعره، وهواجسه، بوساطة رموزه وأقنعته، أو هو يراها من خلال فنّه، وهذا ما يُسمّى في لغة النقد الحديث (المعادل الموضوعي)، الذي يُعدُّ من أهم تجليات العناصر الدراميّة في القصيدة الحديثة[٣٦].

والمعادل الموضوعي مصطلح أوجده الناقد الشاعر الأمريكي ت.س. إليوت في مقال له، قال فيه «إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنّما تكون بإيجاد «معادل موضوعي»، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات وموقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص»[٣٧]. وتعني مفردة «المعادل» وفق إليوت «أنّه إذا زادت المشاعر المجرَّدة عن الأشياء المجسَّدة التي تعبّر عنها أصبح العمل الفنيّ غامضاً، وإذا زادت الأشياء المجسَّدة عن المشاعر –نَتَجَ ما يسميه بالإسراف الشُّعوري أو التهافت العاطفي... فالتعادل، أي تساوي الكفَّتين في العمل الفنيِّ»[٣٨]. أما مفردة «الموضوعي» فتعني «الأحداث الماديّة التي يمكن أن تجسّد تلك المشاعر وتوحي بها... فإنّ إليوت كان يدعو إلى تحويل المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية»[٣٩].

وللمعادل الموضوعي أصولٌ في شـعرنا القديم، وتُعـدُّ الناقة ورحلتهـا في الصحراء صورةً من صـور المعـادل الموضوعي في شـعرنا القديم، فهي موضوع يعادل ما يعتمل داخل الشـاعر مـن انفعالات وهواجس مختلفـة. فكيف بدت شـخصية الناقة، وإلامَ رمـزت؟ وما هي أبرز الصفات التي خصصها الشاعر لوصف ناقته؟ يقول كعب بن زهير(٤٠):

ولـــن يُبَـــلِّغـــــها إلا عُذَافِرةٌ
فيها على الأَيْنِ إرقـــــالٌ وتَبْغيلُ(٤١)
من كلِّ نضَّاخَةِ الذِّفْرى إذا عَرِقَتْ
عُرْضَتُها طامِسُ الأَعـلامِ مجهولُ(٤٢)
ترمي الغُيُوبَ بعَيْنَيْ مُفرَدٍ لَهِقٍ
إذا توقَّدَتِ الحُزَّانُ والمـــــِيلُ(٤٣)
ضخمٌ مُقلَّدُهـا فَعْمٌ مقيَّدُها
في خَلْقِها عن بنـاتِ الفحلِ تَفضيلُ(٤٤)
حَرْفٌ أخـــوها أبوها من مُهَجَّنةٍ
وعمُّها خَالُـــها قَوْداءُ شِمْليلُ(٤٥)
يَمْشي القُرادُ عليـــها ثم يُزْلِقُهُ
مِنْها لَبـــــانٌ وأَقْرابٌ زَهاليلُ(٤٦)
عَيْرانَةٌ قُذِفَتْ في اللحم عن عُرُضٍ
مِرْفَقُها عن بَنَاتِ الزَّوْرِ مَفْتُولُ(٤٧)
كأنَّ ما فـــاتَ عَيْنيها ومَذْبَحها
في غارِزٍ لم تَخَوَّنْهُ الأَحـــــاليلُ(٤٨)
تمرُّ مثلَ عَسِـــيبِ النَّخْل ذا خُصَلٍ
من خَطْمِها ومن اللَحْيَيْنِ بِرْطـــيلُ(٤٩)
قَنْوَاءُ في حُرَّتَيْها لِلْبَصـــير بها
عِتْقٌ مُبينٌ وفي الخـــدَّينِ تَسْهيلُ(٥٠)
تُخْدي على يسَـــرَاتٍ وهي لاحِقَةٌ
ذوابلٌ وقعهنَّ الأرضَ تحـــليلُ(٥١)
سُمْرُ العُجَايات يَتْرُكْنَ الحصَى زِيَماً
لم يَقِهِنَّ رُؤوسَ الأُكْمِ تَنْعـــيلُ(٥٢)
يوماً يظلُّ به الحرْبـــاءُ مُصْطَخِما
كأنَّ ضاحِيَه بالنَّارِ مملُولُ(٥٣)
كأَنَّ أوبَ ذراعيـــها وقد عَرِقَتْ
وقد تلفَّعَ بالقُورِ العَسَاقيلُ(٥٤)
وقالَ للقومِ حادِيـــهم وقد جَعَلتْ
وُرْقُ الجَنادِبِ يَركُضْنَ الحَصى قِيلُوا(٥٥)
شَدَّ النَّهار ذرَاعَا عَيْطَلٍ نَصَفٍ
قامَتْ فجاوبهـــــا نُكْدٌ مَثَاكيلُ(٥٦)
نَوَّاحةٌ رِخْوَةُ الضَّبْعين ليس لها
لمّا نَعَى بِكْرَها الناعون مَعْقُولُ(٥٧)
تَفْري اللَّبَانَ بكَفَّيْهـــــا ومِدْرَعُها
مُشَقَّقٌ عن تَراقيها رَعابيلُ(٥٨)
يَسعى الوشاةُ بجنبيها وقولُـــهم
إنَّك يا بنَ أبي سُلْمى لَمَقْتـولُ

تأتي شـخصية الناقة ضمن حدث هو الرحلة في قلـب الصحـراء، فالرحلـة صحـراء وناقة. يطول مشـهد الرحلة، ويأخذ مساحة أكبر من مسـاحة الحديث عن سـعاد. ويُقدِّم الشـاعر شـخصية الناقة عـلى الطريقـة التحليلية من الخـارج، فيصفهـا وصفـاً خارجيّـاً دقيقـاً، ويرسم صورتها عن طريق الوصف والتصوير والسرد.

ويكنِّي الرسـم الخارجي عن صفات معنوية، أرادها الشاعر في ناقته، وهي: القوة، والسرعة، والشـدّة، والصبر، وإرادة التحدي والمجاهدة. وهي صفات اعتاد الشعراء منحها للناقة، لكنَّ كعباً استفاض في الحديث عنها، فهو يستقصي الصفـات إلى حـدّ المبالغة. وجـاءت الأوصاف حسيّة مستقاة من بيئة الشاعر.

لقد أمست حبيبة كعب (سعاد) في أرضٍ بعيدة، لن يستطيع بلوغها إلّا على ظهر ناقة خارقة بصفاتها، فناقته أصيلة، نجيبة، سريعة، صلبة، لا حدود لقوّتها وشجاعتها وصبرها. تجتاز مشقّات لا تقوى أيّ ناقة على اجتيازها. وإذا ما اشتدّت حرارة الصحراء لا تكسل ولا تتردد في سيرها. عيناها مثل عيني الثور الوحشي وقت اشتداد الحرّ، وذلك كناية عن القوة وحدّة النظر.

ويسترسل كعب في وصف جسد الناقة ورأسها، لا يترك جزءاً إلّا ويصفه. مكنّياً في ذلك عن القوّة، والصلابة، وسرعة الحركة، وشدّة الاحتمال. فناقته تفضل جميع النوق حسناً في تكوينها، كريمة الأصل، خالصة النسب (حرف أخوها...)، طويلة العنق (قوداء)، سريعة الجري (شمليل). جلدها غاية في الملاسة، لا يستطيع القراد أن يثبت عليه (يمشي القراد...)، تشبه العير (حمار الوحش) في قوتها، وسرعتها، ونشاطها (عيرانة).

ويتابع وصف وجهها، وأنفها، وأذنيها، وقوائمها، ويبالغ في الوصف. ويسترسل أيضاً في وصف مشقة الطريق، ولهيب الهاجرة عبر حركة سردية تزيد من دراميّة المشهد (يوماً يظلُّ به... وقالَ للقومِ حاديهم...). تصارعُ الناقةُ الصحراءَ، تجاهد، وتتحدّى عوامل الطبيعة، تقتحم غمار الموت بإرادة وشجاعة، تستمر في سيرها على الرغم من تصبّب العرق من ذراعيها. إنّها ذات صبر وإرادة لا مثيل لهما. فهي تنتصر على حرارة الصحراء، تلك الحرارة التي عجزت الحرباء عن تحملها، فبدت وكأنّها شويت بالنار. وبدت الجنادب متعبة خائرة القوى على الرغم من اعتيادها على العيش في مثل هذه الأجواء. وحادي القافلة يصارع الصحراء، ويطلب إلى القوم أن يأخذوا استراحة (وقال للقومِ حاديهم... قيلُوا) لعدم قدرة الإبل على متابعة السير.عَجِزَتْ حيوانات الصحراء وحشراتها عن تحمّل لهيب شمسها لكنّ الشاعر قطعها مع ناقته، كان أقوى من حرّها، كان ذا إرادة جبّارة.

ونفاجأ بعد تفصيل القول في صورة الناقة القوية، بصورةٍ تغاير دلالتها معاني القوة والصلابة، كما فوجئنا في تحوّل الوصف في شخصية سعاد، من المسار الإيجابي إلى المسار السلبي.

يتغيّر مسار الوصف حين يشبّه الشاعر حركةَ ذراعي الناقة بحركةِ امرأة ثكلى، تلطم وجهها بسرعة؛ لشدة حزنها على ولدها. يجاوبها، ويشاركها الحزن نسوةٌ لا يعيش أولادهن، فيشتدُّ فعلها، وتتأزَّم حالها، ويقوى ترجيع يديها حين تنوح، وتشقُّ ثيابها من شدّة حزنها، ولوعتها.

تشيع هذه الصورة جوّاً من الحزن، والضعف، والاضطراب، والتأزّم، واللوعة. فلماذا استقى الشاعر في نهاية وصفه ناقته هذه الصورة ذات الإيحاءات السوداوية الحزينة؟

بدت الناقة في بداية رحلتها قويةً، فاعلةً، قادرة على قهر الصعاب، وتجاوز مشقّات الصحراء، لكنَّها انقلبت إلى ناقةٍ تسللت إليها علامات الضعف، والحزن، والقلق، والاضطراب. بدت

منفعلةً في نهاية المشهد، تجمَّعَ حولها الوشاةُ، لنـشر الأكاذيب والأباطيل. هل في ذلك إشـارةٌ إلى تسلل علامات الخوف على شاعرنا كلّما بدأ الحدث المحوريّ في الاقتراب؟

يقـوم جوهر الحياة على الـصراع، الصراع من أجل تحقيق الذات، وتحدّي العوائق، ومقارعة المـوت والعدم؛ لذلـك زوّد الشـعراءُ –الناقةَ– بصفـات القـوة، والشـجاعة، والشـدّة كلها؛ لتقـاوم الخطـر، وتواجـه مصيرهـا الغامض الشاق في بيئة صحراوية لا بدَّ فيها من التسلّح بـكلّ عناصر القـوة والصلابـة. فالناقة «رمز الإرادة الإنسـانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال»[٥٩].

إنّها إرادة الشـاعر كعب في تحقيق أمل العفو، إنّها وسـيلة التجاوز والخـلاص؛ لذلك بالغ في صفـات القـوة والصلابة حين وصـف ناقته، أراد مقاومـة خطـر المـوت، فخبر إهـدار دمه أقلقه، أحبطـه، أزّم ذاته، فعـزّز عوامل القوة في ذاته/ناقتـه، في محاولـةٍ فنيّـةٍ لإجهـاض عوامـل الضعف والقلق والخوف. واجه عوامل الخطر بمحفِّزات القوة الجسـدية والنفسـية. إنّه متشبّث بالحياة، يقاوم من أجلها، يناهض عوامل الموت متسـلّحاً بالإرادة الحـرّة الواعية التـي تجعل صراعَه دراميّاً يتغذّى على التضادّ في الحركة النفسية، وعلى عوامل التوتّر والتأزّم في النص.

شـخصيةُ الناقـة معـادلٌ موضوعيّ يجسّـد دراميّة الشخصية الرئيسـة (كعب)، «فالناقة (هو) شـجاعة عنيدة صامدة متوحدة ساعية لهـدف، هو هدفـه، فهي جزء منـه وهو جزء منها...هي الحيـاة والأمل والمسـتقبل الموعود المترجى الهنيء»[٦٠]. في الناقة تجسـيدٌ لصراع النفـس مـع شـبح المـوت، صراع النفس من أجل تحقيق الهـدف، والانتصار على الضعف، وتحدّي الضغوطات ومقارعة الموت.

لقد واجه الشـاعرُ، وهو الشخصية الدرامية في النص، غدرَ الحياة الجاهليـة وتبدّلها باتباعه سياسـة العمل الجاد الـذي يؤهله للمثول بين يدي الرسـول (ص)، قاوم أقوال الوشـاة عبر تمسـكه بالحيـاة ومناهضتـه عوامـل الموت. فحشـد الصفات التي تضمـن للناقة بوصفها معادلاً موضوعيّاً عـن ذاته، النجاحَ في رحلتها بعد موقفٍ شـعر به بالعجـز والضعف (غدر سعاد وتبدّلها).

إنّـه يـواري ضعفـه، وخوفـه، واضطرابـه، بالمبالغـة في إثبات صفـات القـوة، والسرعة، والشدّة، والشـجاعة لناقته. فالحرب النفسية التـي يخوضهـا كعـب في داخله جعلتـه يُعلي من جوانـب القوة والشـجاعة، فكانت المبالغة والتضخيم من حجم الصعوبات التي اجتازتها الناقة تجسـيداً لعظـم المأسـاة والمعاناة التي يعيشها الشاعر، معاناة الصراع الذي يخوضه، الـصراع بـين الخـوف مـن المـوت والرغبة في الحياة. فيبدو كعب في مشهد الرحلة كأنّه بطلٌ تراجيديّ يتحدّى العواقب والصعوبات بإرادةٍ وتحدٍ، يواجه المصير متشـبّثاً بالحياة، يقتحم المخاطر، والأهوال، والمشـقّات؛ ليحقّق الهدف المنشـود. إنّه مثل أبطال التراجيديا، قادرٌ على

تحمّـل الألم والمعاناة بصورة أعمق من معاناة أيّ شخصٍ عاديّ[٦١].

تعيـش الشـخصية الدراميّـة (كعـب) أزمـة تريـد تجاوزهـا، ولـن تسـتطيع فعـل ذلـك إلّا بوسـيلة مسـاعدة، الشـخصية المسـاعدة (شـخصية المعـادل الموضوعـيّ) تطهّرها من آلامهـا ومعاناتهـا، وتبرز أنواع الـصراع الذي تخوضـه في سـبيل الوصـول إلى حلـم العفو. فمـا الرحلة الشـاقة للناقة في قلـب الصحراء إلّا معـادل موضوعـي للرحلـة الشـاقة مادياً ومعنويـاً، جسـديّاً ونفسـيّاً، والتـي يقطعها الشـاعر؛ للمثـول بين يـديّ الرسـول (ص)، وتقديم الاعتذار إليه، معلناً إسـلامه وتوبته، في جوّ من الرهبة والخوف مِن شبح الموت[٦٢]؛ إذ «إنّ وصف سـير الناقة في ذاته يوحي بالجدل والخصومـة والصراع»[٦٣]. وقـدرة الناقة على اجتيـاز أجواء الصحـراء الحـارة المرعبة، هو صراع درامـي حقيقـي تخوضـه الناقـة مع الطبيعـة. وحين امتلكـت الناقة إرادة المسـير على الرغم من العقبـات، فهذا يدلّ على امتلاك الشاعر أيضاً الإرادة والإصرار على الوصول إلى الرسول (ص).

وحين يتحدّث الشعراء عن سرعة الناقة، فإنّهم على الأعمّ الأغلب يجسّـدون شـعورهم بسرعة الأيام، وتواليها، واختلاف صروفها، إنّها سرعة صروف الدهر وحدثانه[٦٤]. أما كعب بن زهير فقد وصف ناقته بالسرعة؛ لسببٍ نفسيّ مقترن بتجربته الشعورية، جعل الناقة وكأنّها «تهرب مـن عـدوّ يطاردها، إنّـه الخطر الـذي أحاط بكعب بعد تخلّي أصحابـه عنه»[٦٥]. فسرعتها معـادل موضوعيّ لشـعور كعـب بالرعب من خطرِ المـوت الذي يُحيط به من كل صوبٍ بعد أن ظـلَّ وحيداً، تائهاً، عاجزاً، ابتعد عنه الأهل، والأصحاب، والخلان، فكلّما تلاشت قطعةٌ من الصحـراء، وذابت معها قطعـةٌ من قوة الناقة تحت وهج الشـمس، ولهيب الهاجرة، سـعى الوشاةُ إلى أذني كعب مجاهرين بالقتل وإهدار الدم، ووعود كاذبة مـترددة زادت من محاولة الذات تعزيز قدرتها وامتلاكها الإصرار النفسي لملاقـاة النبـي (ص)، وتكذيب الوشـاة، ونيل العفو.

يعزّز التضاد في مشـاعر الشـخصية الرئيسة (كعب) من دراميتها، ويكسـبها صفة التنامي النفسيّ، فثمة حركة نفسـية صاعدة وهابطة، ثمّـة تحـوّل وانقـلاب في المشـاعر، ثمة عجز وسكون في صورة سعاد، قابلهما قدرة وحركة في صورة الناقة.

ويتـمُّ الانتقـال الدائم في الصورة نفسـها من مشـاعر القوة والقـدرة إلى مشـاعر الضعف والعجـز، فقـد قطع الشـاعر مرحلـة اليأس، وتجاوزها، حين قرَّر الرحيل على ناقته باتجاه مخالف لمكان سـعاد، فناقتـه تقوده إلى مكان الرسول (ص).

قطع علاقته بالماضي الجاهـلي المتبدّل المتلوّن، وجعل ناقته جسر التجاوز والعبور من الماضي إلى الحـاضر والمسـتقبل؛ لذلـك اسـتفاض في الحديث عن شخصية المعادل الموضوعي، فهي الأمل، هي الحاضر والمسـتقبل. أمّا شـخصية

الرمز(سعاد) فأوجز الحديث عنها؛ لأنها رمز الماضي الآفل.

صمّم كعب الرحيلَ على ناقته، فترك الماضي متشبّثاً بالحياة، مصارعاً شبح الموت الذي هدر صوته مثلَ صاعقة هدت دواخل الشخصية الرئيسة، وأزّمَتها، فالعبارة التي نطق بها الوشاة (إنّك يا بنَ أبي سُلمى لمقتولُ) هي بؤرة التأزم والصراع في نفس الشخصية الدرامية (كعب).

ينتمي الوشاة من ناحية الوظيفة إلى ما يُعرف مسرحيّاً بالشخصية المضادة أو الضدّية، وهي «الشخصية المسرحية التي تقوم بتدبير مكيدة أو معارضة ضد البطل أو البطلة»[٦٦]. تظهر هذه الشخصية المضادة على مسرح النص والحدث بالاسم والفعل (السلوك)، تقف في وجه الشخصية الرئيسة (البطل)، وتحاول قدرَ جهدها عرقلة مساعيها، فتعدُّ تلك الشخصية «قوية ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلّما اشتدّ الصراع فيه بين الشخصية الرئيسة والقوى المعارضة»[٦٧]. فقد كان لكلمات تلك الشخصية أثرها البالغ والفعّال في ازدياد حدّة الصراع والتأزّم، بل كانت مفتاح التأزّم في ذات الشخصية الدرامية (كعب).

يدور كلُّ ما صدر من الشخصية المضادة (الوشاة) حولَ التصوير الخارجي لأفعالها السالبة، فبدت هذه الشخصية فاعلةً تتحرّك، تقول وتفعل فعلها في الشخصية الدرامية، التي بدت - في تلك اللحظات -سكونيةً، مستلبةً، لا نجد حركةً لها، ولا صوتاً، في موقف درامي متأزِّم، سيطرت فيه شخصية الآخر (الوشاة). وجاء التعبير عن سلوكها بفعل مضارع (يسعى) الذي يحمل دلالة الاستمرارية في المسعى، والذي أوحى بدلالة سلبية مضادة لدلالته الحقيقية، فالمسعى يكون عادة للخير لا للشرّ. أمّا التعبير عن صوت الشخصية المضادة، فجاء من خلال مقولة صِيغت بجملة اسمية مؤكّدة بحرفي توكيد؛ لتنقل قلقاً وتوتراً سيكولوجياً سيطر على الشخصية الدرامية حين ردّد الوشاة قولهم (إنّك يا بنَ أبي سُلمى لمقتولُ).

لقد تسلّل الخوف إلى نفس الشخصية الدرامية (كعب)، على الرغم من كلّ مظاهر القوّة والشجاعة التي وصفت بها شخصية المعادل الموضوعي. تسلّل الرعب إلى نفس كعب حين اقتربت لحظة اللقاء الدرامية بينه وبين الرسول (ص). فجاءت صورة المرأة الثكلى تجسيداً للقلق والرعب من موقف المثول بين يدي الرسول (ص).

وقد اتّبع الشعراء المدّاحون تقليداً فنيّاً في وصف الناقة، وهو تصويرها قويةً في بداية الرحلة، وهزيلة في نهايتها؛ في إشارةٍ إلى أنّ الشاعر عانى كثيراً في سبيل الوصول إلى ممدوحه، فيجزل الممدوحُ العطاءَ للشاعر، لكنّ «لكعب هدفاً آخر، فقد حمّلها مشاعره وانفعالاته»[٦٨]. فعبّر عن حالته النفسية التي ستزداد تأزماً وشدّة، مع بداية اعتذاره.

جمعت شخصية المعادل الموضوعي (الناقة)

بين القـوة في معظم صور المشـهد، والضعف في النهايـة؛ نتيجـة الصراع الذي تعيشـه ذات الشـاعر، فعزّز التضادّ في المشـاعر من درامية الشـخصية الرئيسـة، فعِبرَ خاصيّة التجسيد، والصراع، واسـتخدام الأسـلوب غير المباشر في التعبير عن الانفعالات، والهواجس، والتحديات (المعادل الموضوعـي)، تعلو الطاقـة الدراميّة للشخصية الرئيسة (كعب).

لقـد وزّع كعـب حالتـه النفسـية، وألـوان الصراع في داخله، عـلى مقاطع القصيدة كلّها، وشـخصيّاتها المختلفـة، لتبلـغ نفسـه أقصى درجات شدّتها، وتوتّرها، ويأسها، ويبلغ معها النص أزمته بصـورة واضحة، ويصبح صراع المـوت والحيـاة في أوجـه، في مشـهد الاعتذار، مشـهد الحـدث المبـاشر، اللقـاء المبـاشر بين الشـخصيات ذات المرجعية الواقعية والدينية في النص. مشـهد اللقاء والاعتذار الذي مهّد له الشاعر بحالة اليأس التي اعترته نتيجة وشاية الوشاة.

●الشـخصيات ذات المرجعيـة الواقعيـة والدينية:

تُعـدّ القصيـدة محـاكاةً فنيـةً لحـدث مثبت تاريخيـاً، وهـو حـدث جمع بين شـخصيتين رئيستين إحداهما ذات مرجعية واقعية (كعب بن زهـير) والأخرى شـخصية واقعيّـة دينيّة (الرسـول ص)؛ لتغـدو البردة إضاءة سـيرية كاشـفة لنقطـة الانقـلاب في حياة ابـن زهير الذي دخل الإسـلام تائباً، معتذراً إلى الرسـول (ص)، آمـلاً بعفـوه، راغبـاً في إثبـات براءته، متصارِعـاً مع شـخصية الآخر المجـازي الذي يطـارده (الموت)، متشـبثاً بالحياة. فشـكّلت تلك المعطيـات حدثاً دراميّاً، تجسّـدت ذروته في التصوير التقريري المباشر بين شـخصيتي الحدث. والفنّ مهما اختلفت اتجاهاته وأنواعه «لا يمكن إلّا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيّقنا معناه، ومهما أكّدنا على قدرة الفنان المشـكِّلة، فالواقع كلمة مشحونة بالقيمة، وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصوّر الواقع»[٦٩].

ويختلف كاتبُ الرواية أو القصة عن الشـاعر لاسيّما في شعرنا القديم، فالشاعر يجسّد واقعاً فنيّاً، وحين يدخل الحدث في البنية التشـكيليّة للقصيـدة، يكـون البطـل الرئيـسي في أغلـب الأحيان هو الشاعر ذاته.

وبعـد أن ظهر التشـكيل النفسي للشـخصية الدراميـة (كعـب) بطريقةٍ فنيّـةٍ غير مباشرة عبر الرمز والمعادل الموضوعي، نصل في مشهد الاعتـذار إلى اللقاء المبـاشر والتصوير المباشر لدراميّة الشخصية.

يقول كعب[٧٠]:

وقالَ كلُّ خليلٍ كُنْتُ آمُـلُه
لا أُلْفِيَنَّكَ إنّي عنكَ مَشْغُـولُ
فقُلتُ خلُّوا طريقي لا أبـالكم
فكُلُّ ما قَدَّر الرحمنُ مَفْعُـولُ
كلُّ ابنِ أُنثى وإن طالَتْ سلامتُه
يوماً على آلةٍ حَدْباء مَحْمـولُ
أُنبِئْتُ أنَّ رسـولَ اللهِ أوعَدني
والعفو عند رسولِ اللهِ مـأْمُولُ
مَهلاً هداكَ الذي أعطاكَ نافِلةَ الـ
قرآنِ فيها مواعيظٌ وتَفْصِـيلُ

لا تأخُذنّي بأقوالِ الوشـاةِ ولم
أُذْنِب ولو كَثُرت عني الأقاويلُ
لقد أقومُ مقامـــاً لو يقومُ به
أرى وأسمعُ ما لو يَـسمعُ الفيل
لظلَّ يُرْعَدُ إلا أَنْ يكـــونَ له
من الرَّســولِ بإذنِ اللهِ تَنْويلُ
حتى وضعتُ يميني لا أُنـازِعه
في كفِّ ذي نَقماتٍ قِيلُهُ القيلُ[٧١]
لذاك أهيَبُ عندي إذ أُكلّـــمهُ
وقيلَ إنَّكَ مسْبورٌ ومســـؤولُ
ضَيغمٍ من ضِراء الأُسْدِ مُخدَرهُ
من ببطْن عَثَّر غِيْلٌ دُونهُ غِـيلُ[٧٢]
يَغْدُو فيلحمُ ضِرْغامَيْن عيشُهمـا
لحمٌ من القـومِ مَعْفورٌ خَراذيلُ[٧٣]
إذا يُســـاوِرُ قِرناً لا يَحِلُّ له
أن يتركَ القِرنَ إلا وهو مَفْلولُ[٧٤]
منه تَظَلُّ حميرُ الوحشِ ضامزةً
ولا تُمَشِّي بواديه الأراجيلُ[٧٥]
ولا يزالُ بواديه أخـــــو ثِقَةٍ
مُطَرَّحُ البَزِّ والدِّرسـانِ مأكولُ[٧٦]

عادةً مـا تتصرّف الشـخصية الدراميّـة وفقاً لدوافـع؛ إذ إنَّ وراء كل سـلوك أو فعل نؤدّيه دافعاً إراديّاً أو غير إراديّ، ولا يستطيع الكاتب أو الشاعر أن يبني الإثارة، والمشاعر، والذروة، دون دوافع حقيقية للشـخصيات[٧٧]. والدافع الذي قاد كعباً إلى المثول بين يدي الرسول(ص) هـو دافع البقاء والمحافظة عـلى النفس، إرادة التشـبّث بالحياة وغريزة البقـاء. وفي ظلِّ هذا الدافـع القوي أُبدعت القصيدة، وتحرّك الفعل الدرامـي فيهـا بحيويّةٍ، وظهرت الشـخصية الدراميـة بطرقٍ مختلفة. وكمنت أهمية الدافع في الحـوار، والحركـة، والحـدث، والحبكـة، والتدرّج في التشكيل النفسي، والذروة.

واتسام الحدث والشخصية الرئيسة بالواقعية لا ينفـي عنهما الصفـة الدراميّـة؛ لأنّ الدراما «هي أكثر الأنماط واقعية حيث يسـتطيع الفنّ هنـا إعادة خلـق مواقف وعلاقات إنسـانية... فللدراما كلّ مقومات العالم الحقيقي والمواقف الحقيقيـة التي نقابلهـا في الحيـاة»[٧٨]. وإن كانـت المواقـف التـي تجسّـدها الدرامـا هي تمثيل لا أكثـر، فإنَّ شـعرنا القديم – في كثير من الأحيان – يحيل على مواقف واقعية حدثت فعلاً؛ لتغدو سـيرة ذاتية لمنشـئها، تتسم ببعد دراميّ.

قدّمـت الشـخصية ذاتها بطريقـة مباشرة في أغلـب هـذا المشـهد. لقد سـاق كعـبٌ الحدث المحوري في قصيدته على شكلٍ سرديّ تقريريّ مباشر، فيه حوار، وشخصيات رئيسة وثانوية، وصراع، وذروة.

مثّل كعب الشـخصية الرئيسـة الأولى، وظهر وجـوده مـن خـلال ضمـير المتكلم المتـوارد في (كنتُ-فقلتُ-أُنْبِئْـتُ...). بينمـا ظهـرت الشخصية الثانية في الحدث من خلال الوصف الديني (رسـول الله(ص))، وضمير المخاطَب (هداكَ-أعطاكَ- لا تأْخُذَنِّي...).

يبـدأ كعـب تقديم الحـدث مباشرةً عـبر فعلٍ ذي وظيفة سردية (وقالَ)، يعطي للشـخصية الفاعلة الرئيسة وظيفة الروي العليم، فالشاعر يلجـأ إلى روايـة القول عـبر حـوار ديالوجي مشيراً من خلاله إلى شخصية ثانوية تجسّدت بالفاعل (كلُّ خليلٍ). لم يحدِّد الشاعر هويتها، بل أطلق عليها صفة التعميم، فلا يعنيه تبيان

هيئتها، وملامحها، فما يعنيه هو الأثر النفسي لفعلها، وسلوكها المناهض لآماله وتصوراته.

لقد دخلت الدلالاتُ الإيجابية التي تشيعها كلمة (خليل) من صدق، وودّ، وأمانة، ووفاء في تضاد مع الفعل الممارس من قِبل حامل هذه الصفة؛ إذ تفرّق الخلان من حول كعب، ورفضوا الوقوف إلى جانبه. ابتعدَ عنه كلُّ صاحبٍ كان يرجو أن يسانده، وانشغل كلٌّ بما لديه خوفاً من وعد الرسول (ص)، وخشية ألّا يتحقق أمل العفو. وربما كان هذا التصوير لحال الوحدة، والعجز، واليأس التي مرَّ بها كعب وسيلةً غير مباشرةٍ لاستعطاف الرسول (ص).

جاء الحوار الديالوجي مكثّفاً، وأسير رؤية الشخصية البؤرية الرئيسة في الحدث، جاء ملتصقاً بالحالة النفسية لها، مجسِّداً أزمتها، راسماً ملامح الرعب التي اعترتها.

انفضَّ الناسُ من حول كعب، انقلبوا عليه كما انقلبَ عليه ماضيه، فمضى كعب لإيجاد مخرج لأزمته، مضى كعادته ليستنهض وسائل القوة في وجه الضعف. جاء المخرج بدايةً على شكل مقولة حكيمة، وظّفَت فيها الحركة الفكرية، فيها بدأ يستجمع كعبٌ قواه، يلملم شتاتَ ذاته المحطّمة اليائسة، اتخذ من الحكمة وسيلةَ نجاة، يتقدَّمُ بها إلى الرسول (ص)، صاحب الحكمة والوقار.

صوَّرَ استسلامه لمشيئة القدر، وتسليم أمره إلى الله (فكلُّ ما قدَّرَ الرحمنُ مفعولُ). انتقلَ من التخصيص إلى التعميم في حديثه عن حتمية الموت (كلُّ ابن أُنثى...)، ثمَّ ذكر نبأ التوعد وإهدار دمه من قِبل الرسول (ص)، أوردهُ باستخدام صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول (أُنبِئتُ)؛ وكأن الحدث نزل مثلَ الصاعقةِ على كعب، فأصابه بالرعب الذي جعله يتناسى الفاعل؛ لتظهر قوة الفعل، قوة الحدث، بصورةٍ دراميّة مكثَّفةٍ. وأعقب ذلك النبأ مباشرة بأمله نيل العفو والإشارة إلى ثقته بوعد الرسول (ص)، ليناهض الوعدُ الوعيدَ، والأملُ اليأسَ. فتأرجح البيت بين اليأس في شطره الأول، والرجاء في شطره الثاني، تأرجح بين الرهبة والرغبة، الموت والحياة.

ينتقل كعب إلى توظيف المؤثِّرات الإسلامية في خطابه الموجَّه إلى الرسول (ص)، يذكر الرسول (ص) بصفته الدينيّة لا باسمه. وكرّر ذلك مرتين اعترافاً منه بالرسالة، وإعلاناً ضمنياً لتوبته. يحاول كعب إظهار الانقلاب في شخصيته، وإحداث التحوّل في حياته، التحوّل من الشرك إلى الإسلام. يعلن إسلامه وإيمانه بالرسول (ص)، والرسالة، والقرآن؛ تمهيداً لنيل العفو. فالحدث وصل إلى ذروته، والشاعر في أوج أزمته، فراحَ يقرُّ بالرسالة، ويمتدح الرسول (ص) بدوره في نشر الهداية.

وفي قوله (مهلاً هداكَ الذي أعطاكَ) تحوّلٌ في التوجّه الخطابي من الضمير (أنا) في (فقلتُ– أُنبِئْتُ)، والذي يمثّل العلامة التعريفية الموجّهة إلى الشخصية الدرامية في النص، إلى المخاطَب (الرسول ص)، بإطلالة الشخصية الرئيسة الثانية بأسلوب الخطاب المباشر؛ مما يجعل الحدث ينساب بشكلٍ ممسرحٍ موجّه مباشرة نحو المخاطَب.

يحاول الشاعر تبرئة نفسه مما نُسب إليه، فيعود مرة أخرى لإقحام الشخصية المضادّة

(الوشـاة) على مـسرح الأحداث، مسـارعاً إلى تحويل التهمة المنسـوبة إليه إلى أقوال افتراها الواشـون، ففـي الدراما تتحرّك الشـخصيات «بفعـل دوافـع ذاتيـة، لكـنّ الأنمـاط الأدبية الأخـرى شـخوص تُحـرّك بفعـل دوافـع وأفـكار خارجية مـن الكاتـب أو المؤلف»[٧٩].

ونـرى الشـخصية الدرامية هنـا تتحرّك وفق دوافع ذاتيـة فهي تتخبّط وتتصـارع، فيبدو الاضطراب عـلى خطابها. يتصـارع كعب مع الوشـاة والوشاية ذاتها، ينفي التهمة ظاهرياً، وفي النفي إثبات ضمنيّ لها. إنّه يشعر بالذنب، وفداحة جريمته، فيحاول الخلاص من جريرة أعماله.

يـزداد تـأزّم الشـاعر، وتوتّره، لينعكسـا على الإيقـاع الداخـلي للكلمـات، فيـتردّد صـوت (القـاف) بكثرة؛ موحياً بشـدّة الـذات، وحدّة صراعها، وقلقها. يتكرّر (القاف) مجسِّداً ذلك التوتـر النفسي الـذي يمور داخل الشـخصية الدرامية، يجسّـده في حركة متموجة ومتنامية مـع الكلمـات (بأقـوال، الأقاويل، لقـد، أقوم، مقامـاً، يقـوم). والقـاف صـوت «قـادر على تصوير الحركة النفسـية، ومتابعـة التوترات الانفعالية في آن معاً»[٨٠].

تنسـكب ألـوان الـصراع النفسيّ للشـخصية الدراميـة في حنايـا القصيـدة كلّهـا، مطعمةً الخطاب الشـعري بصور فنية كاشـفة أعماقَ النفـس المتأزّمـة، المتشـظية، المرتعـدة خوفاً ورعباً. فها هو الشاعر يجسّد إحساس الخوف والرعـب تجسـيداً دراميّاً بارعاً، فيسـتحضر صورة الفيل؛ يرصد من خلالها حركة النفس، واضطرابهـا، وعجزها.لقـد تحمّل كعب ما لو رآه أو سـمعه الفيل على ضخامته وعِظَم شأنه لظـلّ يرتعـدُ، ويضطـرب فزعاً وخوفـاً حتى تحقيـق الغاية، حتى ينال من الرسـول (ص) ما يسكن به روعه، ويثبت به نفسه، وهو حلم العفـو، الحلم بالحياة (لظلَّ يُرعدُ إلا أنْ يكونَ له... حتى وضعتُ يميني لا أُنازعه..).

يتطهـر كعـب تدريجيّاً مـن أزَمته النفسـية، وفداحـة موقفـه الدرامي، من خـلال تصوير مـدى رهبتـه وخوفـه مـن المثـول بـين يدي (الرسـول ص)، اعترافـاً منه بحجـم جريمته التي اقترفها بحقِّ الإسلام والرسول (ص) [٨١].

وقد قاده هاجس الرعب إلى الخلط بين الاعتذار والمديح، فراح يمدح الرسـول (ص) بأسـلوب تقليدي موروث، اسـتقى مـن صفات المدح ما يخـدم الموقـف، ويصعِّـد دراميتـه، فألحّ على صفتـي القوة والمهابة في الممـدوح، مبتعداً عن صفـات كثـيرة معروفة عـن أخلاق الرسـول (ص) وقيمه.

شـبَّه كعب هيبةَ الرسـول (ص) وقوته بهيبة أسد وقوته داخل خدره، وهو من أجلد الأسود، وأشـدّها ضراوة، تظلُّ الحمر الوحشية جياعاً لعـدم قدرتهـا عـلى الاصطياد خوفـاً من ذلك الأسـد. تضجّ الصورة بالواقـع النفسي المأزوم المرتعد للشخصية الدرامية التي تعيش صراع الحيـاة والمـوت، الطمع بالعفـو والخوف من العقـاب. فالصراع النفسي الـذي يحتّم التوتر والتأزّم في ذات الشـخصية الدرامية (كعب)، يحتـم أيضاً أن تكون الصـورة مطيّة التعبير عـن الهواجـس والانفعـالات؛ «لأنَّ الصـورة الفنيـة تلعـب دوراً أساسـاً في تأكيـد فاعلية الدرامـا»[٨٢]. حـين تجسّـد الصراع المسـتعر

داخل الشـخصية الدرامية.
لقد ظهرت شخصية الرسول (ص) في الحدث من خـلال منظور الشـاعر. ظهـرت صامتة، فاعلة بصمتها. الشاعر هو من يوجِّه الخطاب، ويرسم صفات الشخصية الدينية، يختار منها ما يجسّـد موقفه، هو مـن يُدير الحديث، ومع ذلـك كان المنفعل و(الأنت–الرسـول ص) هو مركـز الفاعلية، بيده مصير كعب، إما موت أو حياة.
أسـبغ كعـبٌ الوصـف الديني على شـخصية الرسول ص معلناً التحوّل والانقلاب في السلوك الدينـي، والانتقال من الشُّرك إلى الإسـلام. كما أسـبغ على شـخصية الرسـول (ص) صفات ماديـة منسـجمة وموقفـه الدرامـي (القـوة والمهابة).فكعـب وهو في ظـلِّ الموقف الدرامي المـأزوم لم يجد في شـخصية الرسـول (ص) إلّا القـوة والمهابـة؛ لأنّه كان يشـعر بالضعف والعجز والرهبة أمامه.
فـكان التفاعل بين الشـخصيتين الرئيسـتين واضحـاً من خـلال الـصراع النفـسيّ المعتمِل داخل الشخصية الدرامية (كعب). وفق الآتي:

كعب	الرسول (ص)
ضعيف	قوي
عاجز/خائف من الموت	قادر/بيديه المصير
رعب شديد	مهابة شديدة
يأس	أمل
موت	حياة

وبذلـك يكون بنـاء الشـخصية الدرامية قد انبثق مـن داخل الحـدث، فتجسّـدت درامية الشـخصية من خلال أدائهـا الحركي النفسي، والتضاد في المشاعر داخل النص.

الشـاعر هو مَن عـبّر عن شـخصيته الدرامية سـواء بطريقـة مباشرة عـبر الحـوار بنوعيه الداخـلي والخارجـي، والخطـاب التقريـري المباشر، أو بطريقة غير مباشرة عبر شخصيتي (الرمز والمعادل الموضوعيّ)، والصور الفنية.
رسم الشاعر الشـخصيةَ الرامزةَ (سعاد) عن طريـق الوصـف الخارجـي والداخـلي، أظهر جمالهـا وسـلوكها السـلبي الغـادر المخادع، منحهـا تضـادّاً في الوصـف؛ ليثـير المتلقـي ويحفّزه على اكتشاف رمزية سعاد.
ورسمَ شخصية المعادل الموضوعي (الناقة) عن طريق الوصف، والـسرد، والتصوير. وتحدّث عـن حركـة الـصراع الدرامي الـذي تخوضه الناقة في قلب الصحراء، فجسّـد الشخصية في حركتها وصراعها ضمن حدث هو الرحلة.
اختارَ كعبٌ صفاتَ الشخصية الدينيّة (الرسول ص) وفق منظوره النفسيّ الذي تحكمه درامية الصراع بـين الحياة والمـوت، وتحرّكه ثنائيات متضادة من مثل الرعب/الأمان، اليأس/الأمل، الحركة/السكون.
وكان للحـوار الدرامـي بنوعيـه (الداخـلي والخارجـي) دورٌ في إضـاءة مـا في داخـل الشـخصية الدرامية، وكشف الصراع الدرامي المعتمل داخلها

● نتائج البحث:

شـكّلت البردة خارطةً نفسـيّةً لذات الشـاعر المبعثـرة في كل منحنيـات القصيـدة، أمدهـا الصراع بسـمتها الدراميـة، فحكمتها حركتان متضادتـان، حبّ الحيـاة الجاهلية الماضية في المطلع ثم حركة الانقلاب والتحوّل في السـلوك

حين تـمّ إعلان الانفصال عن الماضي (سـعاد) والاتصـال بالحـاضر والمسـتقبل عبر وسـيلة التجـاوز (الناقـة). والسـير باتجاه الرسـول (ص) بـدلاً من اللحاق بسـعاد، ومن ثمّ إعلان التوبة ودخول الإسلام فيما بعد.

تُعدّ الشخصيةُ القلبَ النابضَ للعمل الدراميّ، فهي محرّك الأحداث فيه. وتنوّعت الشخصيات في شـعرنا القديـم، ففيه الشـخصية الرامزة، والمعـادل الموضوعـي، والشـخصية الواقعية، والدينية، وغير ذلك. والصراع أساس من أسس بناء الشخصية الدراميّة.

اسـتخدم الشـاعر القديـم شـخصية الرمـز، وشخصية المعادل الموضوعي وغيرهما؛ بهدف تبصرة الحـدث، وعكـس الـرؤى والهواجس المسـيطرة على ذواتهم، علاوةً على إثراء القيمة الفنيّة في القصيدة.

غالبـاً ما تُسـتحضر المرأة ببعدهـا الرمزيّ في مطالـع القصائـد؛ لتحقق مدلـولات مختلفة، تُدرك من السياق الشـعريّ. وعادة ما تكشف عواملُ ولادة النص الشعريّ، والأحوال المحيطة بالشاعر، أبعادَ شخصياته الرامزة.

تستند الشـخصية الرامزة إلى تقديم الكاتب/ الشاعر لها، وإلى الدلالة التي يضيفها القارئ/ المتلقـي عليهـا، فهي التـي يخلفهـا الكاتب/ الشـاعر، ليـس مـن أجـل الشـخصية ذاتها، بـل يجنح إلى التلميـح والإيحـاء، فتكون هذه الشخصية متنفّساً حقيقيّاً لما في داخله.

لشـخصية المعادل الموضوعيّ أصول في شعرنا القديـم، وتعـدّ الناقـةُ ورحلتهـا في الصحراء صـورة من صـور المعـادل الموضوعـيّ، فهي موضوع يعـادل ما يعتمل داخل الشـاعر مِن مشاعر وهواجس مختلفة.

يعزّز التضادُ في مشاعر الشخصية الرئيسة من دراميّتها، فعبر خاصيتي الصراع والتجسـيد، إضافة إلى اسـتخدام الأسـلوب غـير المباشر في التعبـير عن الانفعـال، تعلو الطاقـة الدراميّة للشخصيّة الرئيسة في النصّ الشعري القديم.

●الهوامش

(١) لسان العرب، مادة (شخص).

(٢) معجم المصطلحات في اللغة والأدب، ص ١١٧.

(٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص١٥٥.

(٤) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق, ص ٣٨٤.

(٥) ينظر: المعجم المسرحي، ص٢٧١.

(٦) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٥٢.

(٧) يُنظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، ص ٣٣٥.

(٨) يُنظـر: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص ٢٧١.

(٩)بنيـة القصيـدة العربيـة المعـاصرة المتكاملـة ، ص٢٣٨.

(١٠) ينظـر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص١٥٦.

(١١) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، ص ٣٤٢.

(١٢) ينظر الخبر في: السـيرة النبوية لابن هشام، ج٤، ص ١١٣، وما بعدها.

(١٣) الشعر العربي المعاصر، ص١٩٨.

(١٤) مدخل لدراسة الرواية، ص٩٧.

(١٥) هو كعب بن زهير بن أبي سُـلْمى المازني، يكنّى أبو عُقْبة، وقيل هو أبو المَضَرّب. شاعر مخضرم، وكان فحـلاً مجيـداً، وكان يحالفـه أبداً إقتار وسـوء حال، ولما ظهر الإسـلام، هجا النبيّ (ص) ، وشـبّب بنسـاء المسـلمين، فأهدر النبيّ (ص) دمـه. ثم أقبل كعب إلى النبيّ(ص) مسـلماً، وأنشـده قصيدة «بانت سـعاد» فكسـاه النبيّ(ص) بردة. وتوفيّ كعب سنة (٢٦هـ).

يُنظر: الشعر والشعراء المخضرمين والأمويين، ص ٣٩٣.

(١٦)الديوان، ص ١٢-١٣-١٤. بانتْ: فارقت. أتبَلَه الحبُّ: أسقمه، وذهب بعقله. متيم: مضلل، وهو التذلل، ذلّله الحب. مكبول: مقيّد، محتبس عندها. الكبل: القيد.

(١٧) الأغن: الذي في صوته غنة. غضيض الطرف: فاتر الطرف. مكحول: أي سواد منابت شعر الأجفان خلقةً من غير اكتحال.

(١٨) تجلو: تكشف. العوارض: الأسنان، وهي مابين الثنية والضرس. الظَلْم: ماء الأسنان وبريقها. المنهل: قد انهل بالخمر، والنَهَل أول شربه. المعلول: الذي سقي مرتين. والعلل: الشرب الثاني.

(١٩) شجّت: عوليت بالماء ومزجت به. بذي شبم: بماءٍ بارد. الشَبَم: البرد. المحنية: ما انحنى من الوادي فيه رمل وحصى صغار، أي منعطف الوادي. الأبطح: المسيل الواسع الذي فيه رمل ودقاق الحصى. المشمول: الذي ضربته ريح الشمال حتى برد، وليلةٌ مَشْمُولة: باردة.

(٢٠) القذى: ما يقع في الماء مما يشوبه ويكدره. عنه: يريد عن الظلم. أفرطه: ملأه. سارية: سحابة تسري فتمطر بالليل. ويقال للغدير اليَعْلول. وهو الغدير الأبيض المطّرِد، واليعاليل: نفّاخات الماء، السحاب الأبيض أو ما كان بعضُهُ فوق بعض، المطر بعد المطر.

(٢١) الخُلة: يقال للذكر والأنثى، أي الصديقة.

(٢٢) سيط: خلط. الفجع: المصيبة، وهو مصدر فجعه إذا أصابه بمكروه. الولع: الكذب. الإخلاف: الخلف بالوعد.

(٢٣) عُرْقوب: رجل اشتهر عند العرب بإخلاف الوعد، فضرب به المثل في الخلف بالوعد.

(٢٤) ما لهن تعجيل: ما لهن تصديق.

(٢٥) العِتاق: الكرام. العِتْق: خلوص الأصل، الجَمَال، الشرف، النجابة. والعَتيق: الكريم، الخيار من كلّ شيء. لسان العرب، مادة (عتق). المراسيل: جمع مِرسال، الخفاف التي تعطيك ما عندها عفواً. الناقة المِرْسَال: سهلة السير.

(٢٦) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٥٧.

(٢٧) البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ص ٣٢.

(٢٨) يُنظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، ص ٣٨٦-٣٨٧.

(٢٩) لغة الجسد في أشعار الصعاليك، تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد، ص٢٠٥.

(٣٠) يُنظر: الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، ص٥٢.

(٣١) ينظر: مفاهيم سردية، ص٧٤.

(٣٢) الدراما بين النظرية والتطبيق، ص٣٩٨.

(٣٣) أدب صدر الإسلام (تحليل نصوص أدبية)، ص١٩.

(٣٤) الشعر العربي المعاصر، ص٢٠.

(٣٥) الدراما بين النظرية والتطبيق، ص٤٦٦.

(٣٦) ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص٩٤.

(٣٧) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٢٠٣.

(٣٨) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، ص٥٥.

(٣٩) المصدر السابق، ص٥٣-٥٤.

(٤٠) الديوان، من ص١٤ إلى ص ٢٠.

(٤١) عذافرة: شديدة، غليظة. الأين: الإعياء. الإرقال: أرْقَلَ: أسرع، المِرْقَال والمُرْقِل والمُرْقَلة من الإبل: المسرعة. لسان العرب، مادة (رقل). التبغيل: ضرب من الهملجة. المشي السريع.

(٤٢) النضّاخة: الفوارة، الكثيرة رشح العرق. الذِّفْرى: العظم الذي خلف الأذن، وهو أوّل ما يَعْرَق من البعير. العرضة: الهمة.

(٤٣) الغيـوب: آثـار الطريق التي غابـت معالمها عن العيـون. المفرد: يقصد الثور الوحشي. اللهق: الشـديد البيـاض. الحُـزَّان: الأرض الغليظة. المِيْـل: مد النظر، مسافة ليس لها حدٌّ معلوم.

(٤٤) مقلدهـا: موضع القلادة مـن العنق، أي غليظة الرقبـة. فعم مقيّدها: ممتلئ رسـغها. بنـات الفحل: النوق.

(٤٥) الحَـرْف: هـو كل شيء طرفُـه وشـفيره وحدُّه وجانبه، ومنه «حرف الجبل» أي أعلاه المحدَّد، لسـان العـرب، مادة (حرف). أخوهـا أبوها...: يصفها بكرم النسب وجودة الأصل، فلم يدخل في نسبها غير أقاربها. مهجنة: كريمة الأبوين من الإبل. قوداء: طويلة العنق. شمليل: خفيفة.

(٤٦) القُـرَاد: دويبـة تتعلـق بالبعـير ونحـوه وهي كالقمل للإنسان. اللَبان(بالفتح): الصدر، وقيل: وسط الصدر. الأقراب: الخواصر. الزهاليل: الملس.

(٤٧) العيرانـة: تشـبهصص العير(حمـار الوحـش) لصلابتها. العرض: الجانب والناحية، أي رُميت باللحم مـن كل جانب. الزَّوْر: عظام الصـدر. بنات الزور: ما حول الصدر، وما يتصل به من الأضلاع.

(٤٨) البِرطيل: حجر مسـتطيل، أو حديد طويل تنقر به الرّحى، لسان العرب، مادة (برط).

(٤٩) في غـارز: أي عـلى ضرع، والغـراز: انقطـاع اللبن. لم تخونه: لم تنقصـه. الأحاليل: مجاري اللبن، والإحليل: الثقب.

(٥٠) قنـواء: في أنفهـا كالحـدب. الحرتـان: الأذنان. العِتق: الكرم.

(٥١) تخـدي: تـسرع، خَدَى خَدْيـاً وخَدَيَانـاً الفرسُ أو البعـيرُ: أسرع وزجَّ بقوائمـه. لسـان العرب، مادة (خـدى). يَـسَرات: قوائـم خفـاف. وهي لاحقـة: أي والحـال أنها لاحقة بالنوق السـابقة عليها، أو بالديار البعيدة عنها. ذوابل: ليست برهلة، أراد أنها ضخمة.

(٥٢) سمر: في ألوانها. العجايات: عصب باطن اليدين واحدهـا عجاية. الزيم: المتفرقة، واحدتها زيمة. الأكم: أُكُـم وإكام: التلّ أو الموضع الذي يكـون أكثر ارتفاعاً مما حوله. لسان العرب، مادة (اكم).

(٥٣) المصطخم: القائم من الحر، ظلّ مصطخماً: ظلَّ منتصبـاً. ضاحيه: ماظهر منه للشـمس. المملول: من الملة.

(٥٤) أوب ذراعيها: الرجع. تلفع:التحف. القُور: جمع قارة، وهي الجبل الصغير. العساقيل: واحدها عسقل، وهو السراب.

(٥٥) الـورق: جمع الأورق، وهو الأخضر الذي يضرب إلى السواد، وهو على لون الرماد. وهذا في أشد ما يكون من الهاجرة.

(٥٦) شـدّ النَّهـار: ارتفاع النهار. العيطـل: الطويلة. النصف: المرأة بين الشابة والعجوز. نُكد: جمع نكداء، قليلة الأولاد، وقيل: النكداء: المشـائيم اللواتي قد ثكلن أزواجهـن وأولادهـن. المثاكيـل: جمـع مِثـكال، وهي الكثيرة الثكل.

(٥٧) رخوة الضبعين: مسترخية العضدين، أي شديدة الحركة. بكرها: أول الأولاد.

(٥٨) تفري: تشقّ الثياب عن اللبان. المدرع: القميص. الرعابيل: المتمزقة.

(٥٩) الصورة الفنية في الشـعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص١٧٢.

(٦٠) عزف على وتر النص الشعري، ص٨٧.

(٦١) ينظـر: الشـعر والتاريـخ في المـسرح، د. محمد عناني، ص٣٨.

(٦٢) ينظر: عزف على وتر النص الشعري، ص ٨٦.

(٦٣) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١١٢.

(٦٤) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص٣٢٢.

(٦٥) أدب صـدر الإسـلام(تحليل نصـوص أدبية)، ص ٢٧.

(٦٦) معجـم المصطلحـات الدراميـة والمسرحيـة، ص١٥٧.

(٦٧) تطـور البنيـة الفنيـة في القصـة الجزائريـة المعاصرة، ص٣٤.
(٦٨) أدب صـدر الإسـلام (تحليل نصـوص أدبية)، ص٢٧.
(٦٩) بنـاء الشـخصية في الروايـة (قـراءة في روايات حسن حميد)، ص١٤٦.
(٧٠) الديوان، ص٢٠-٢١-٢٢.
(٧١) قيله القيل: قوله الصادق.
(٧٢) ضيغـم: أسـد، والضيغـم مشـتق مـن الضغم وهـو العض. ضراء الأسـد: أي ممـا ضرى منها بأكل النـاس. مخدره: مكانه، غابة الأسـد عرينه، والخادر: الأسد الداخل في خدره. عَثّر: اسم مكان مشهور بكثرة السباع. الغيل: الشجر الكثير الملتف. وغيل دونه غيل: أي أجمة تقربها أجمة أخرى.
(٧٣) يلحـم ضرغامـين: يطعمهمـا اللحـم. يريـد بالضرغامين: الشـبلين الشديدين. العيش هنا: القوت. معفور: مطـروح في التراب. العفر: الـتراب. خراذيل: مقطع.
(٧٤) يساور: يواثب. مفلول: مكسور مهزوم.
(٧٥) الضامـزة: السـاكتة. الأراجيـل: الجماعات من الرجـال. وأرجال: جمـع رجل، ويقـال: رجل بمعنى راجل.
(٧٦) الدِّرسان: الثياب الخلقة.
(٧٧) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، ص٤٣٥-٤٣٦.
(٧٨) البنية التشريحية للدراما، ص١٨.
(٧٩)نظرية الدراما الإغريقية، ص٢٥.
(٨٠) الأسـس الجماليـة للإيقـاع البلاغـي في العصر العباسي، ص٢١٠.
(٨١) ينظـر: أشـكال الصراع في القصيـدة العربية في عصر صدر الإسلام، ص١٨٧.
(٨٢) دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص١٢٩.

●المصادر والمراجع:

-أدب صدر الإسـلام (تحليل نصوص أدبية)، د. سمر الديوب، منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٨م.
-الأسـس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
-أشـكال الصراع في القصيـدة العربية في عصر صدر الإسـلام، د. عبد الله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٢م.
-البنـاء الدرامـي في الشـعر العربي القديـم، د. عماد حسـيب، مؤسسة شـمس الدين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.
-بناء الشـخصية في الرواية (قراءة في روايات حسـن حميـد)، أحمد عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشـق، ٢٠٠٧م.
-بنيـة القصيدة العربية المعـاصرة المتكاملة، د. خليل المـوسى، منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشـق، ٢٠٠٣م.
-تطور البنيـة الفنية في القصـة الجزائرية المعاصرة، شريبط أحمد شريبط، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
-الحداثة في الشعر السـعودي، قصيدة سد الحميدين إنموذجـاً، د. عبد الله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
-دراسـات مسرحية نظريـة وتطبيقيـة، محمد برّي العوانـي، وزارة الثقافـة، الهيئـة العامـة السـورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.
-الدراما بـين النظرية والتطبيق، حسـين رامز رضا، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، بـيروت، ط١، ١٩٧٢م.
-ديوان كعب بن زهير، رواية أبي سعيد السكري، دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٦٨م.
-السـيرة النبوية، ابن هشـام، حققه: مصطفى السقّا وآخرون، دار الخير، دمشق، ط٥، ٢٠١٠م.
-الشـعر العربي المعـاصر، قضاياه وظواهـره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسـماعيل، منشـورات جامعة

البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، حمص، ١٩٨٨م.
-شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية، عالم المعرفة، آذار، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.
-الشعر والتاريخ في المسرح، د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
-الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، حققه وضبط نصّه ووضع حواشيه: د. مفيد قميحة، ومحمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
-الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.
-عزف على وتر النص الشعري، د. عمر محمد طالب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
-قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
-كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنّائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عيّاد، القاهرة، د.ت.
-لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.
-لغة الجسد في أشعار الصعاليك، تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد، د. غيثاء قادرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٣م.
-مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة: غاندي درويش عطيّة، مراجعة: د. سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م.
-المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزي-عربي، د. محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط١، ١٩٩٦م.
-معجم الشعراء، للمرزباني، تحقيق: د. فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م.
-معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، د. عزيزة فوال بابتي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
-المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (عربي-إنكليزي-فرنسي)، د. ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م.
-معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.
-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م.
--مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ١٩٩٦م.
-نظرية الدراما الإغريقية، د. محمد حمدي إبراهيم، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.

The dramatic character in Lamiyat Ka'ab Bin Zuhayr

By: Andalib Youssef Ismander

College of Arts / Al-Ba'ath University/ Syria

Abstract

The research deals with an ancient poetic text from a dramatic aspect that rarely gained importance among students of ancient literature, It also seeks to shed light on the dramatic personality and the way it is poetically embodied by addressing the Lamiyat Ka'ab Bin Zuhayr, His famous apologetic poem Al-Burda, as various personalities hoarded, most notably the dramatic character, it is the main character with realistic reference, and represented by the character of the poet Ka'ab Bin Zuhayr.

The research begins with defining the dramatic character as language and term, and shows how to draw it poetic, then, he proceeds to study the dramatic character of the Lamiyat through its three axes (The symbolic figure / souad, the figure of the objective equivalent / the camel, the figures with realistic and religious reference).