

الصراع الداخلي والخارجي في شعر ذي الرمة

صفاء عمر صالح العزام*

ملخص

فبعد البحث المتواصل في ديوان ذي الرمة وكثرت المراجع التي وقعت على شعره وجدتُ من المناسب تسليط الضوء على قضية همه وهي مسألة الصراع الداخلي والخارجي في شعره فقد عني ذو الرمة في صراعه الداخلي بدلالات ألفاظ اللون، وإحياءاتها، وما تشي به من صراع؛ فالأسود في صراع الموت، والحياة، والأصفر والأحمر في موازنة الحياة والنور، وعني أيضاً بعنصر الحركة على مستوى الصراع الداخلي من خلال بنية الحركة، وإضفاء صفة التجسيد في الأشياء الكامنة. كما تدخل الحركة في مستوى الصراع الداخلي في إطار فخر الشاعر بذاته، وبقيّيته. أما على مستوى الصراع الخارجي فقد تمثل في مواجهة الشاعر للطبيعة المتحركة من حوله، من خلال الحيوان، وضروب صراع الشاعر معه. واعتمدت الدراسة في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بجمع الشواهد، وتحليلها عن طريق تقديم تصور تطبيقي لتحليل الصراع الداخلي والخارجي في شعر ذي الرمة. واستفادت الدراسة من نظرية التلقي في توجيه النصوص الشعرية، ونقدها وتأويلها.

الكلمات الدالة: الصراع الداخلي، الصراع الخارجي، الحركة، اللون، الصوت.

المقدمة

ازدهر الشعر في العصر الأموي ازدهاراً كبيراً، وظهر مجموعة من الشعراء البارزين، أمثال شعراء النقائض: جرير، والأخطل، والفرزدق، بالإضافة إلى الكميت والطرماح... وقد اختارتُ هذه الدراسة شاعراً مهماً من شعراء هذا العصر، وهو ذو الرمة. ويعدُّ ذو الرمة (ت117هـ) من الشعراء الكبار الذين عاشوا في العصر الأموي، وبلغ مكانة متميزة عند الخلفاء، والأمراء، والعلماء، وكذا عند عامة الناس، حيث وضعه ابن سلام في الطبقة الثانية ضمن الشعراء المصنفين بفحول الشعراء.

وقيل قديماً: إن شعرَ ذي الرمة هو ثلث لغة العرب، يقول صاحب الأغاني: "ولم يكن أحد من القوم في زمانه أبلغ من ذي الرمة ولا أحسن جواباً، كان كلامه أكثر من شعره، وقال الأصمعي ما أعلم أحداً من العشاق الحضريين، وغيرهم شكا حبا أحسن من شكوى ذي الرمة مع عفة وعقل رصين، أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يسبقه إليه أحد غيره، وقال حماد الراوية قدم علينا ذو الرمة الكوفة فلم أر أفصح ولا أعلم بغريب، وقال عنه: أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيهاً، وروى أبو عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء قوله: ختم الشعر بذبي الرمة، وختم الرجز برؤية، وذكر ابن سلام كان لذي الرمة حظ في حسن التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين" (الأصفهاني، 18/ 12-16).

وقد بلغ من جمال شعر ذي الرمة، واستحسانه ما ورد من إعجاب أمير المؤمنين الرشيد بشعر ذي الرمة، وإثارة على غيره؛ إذ روي عنه أنه كان "يحفظ شعر ذي الرمة حفظ الصبا ويعجبه ويؤثره، ويضطرب إذا سمع منه صوتاً من المغنين، فيجزل لهم العطايا" (الأصفهاني، 5/ 249-250).

وغالباً ما يرتبط الشعر التقليدي بالغنائية - "فالشعر الغنائي.. هو ذلك الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف، فيضمن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع". (نجار، 2016 ص 2174) - التي يقابلها النضوج، والتعقيد في الشعر الدرامي، وهذه السمات يكتسبها الشعراء من البيئة من حولهم، "فالشعر الدرامي لا يزدهر إلا في أمة وصلت إلى النضوج الفكري والفني" (فنسنت، 1978 ص 32).

وإنَّ مثل تلك الملامح القصصية في أشعار ذي الرمة، مما عدّه النقاد إحدى العوامل التي يتحقق من خلالها الوحدة العضوية للعمل الأدبي (ينظر: الشنطي، 1999 ص 319). وانظر كذلك للتوسع أكثر: يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،

* كلية الاداب جامعة اليرموك، الأردن. تاريخ استلام البحث 2017/3/9، وتاريخ قبوله 2017/7/6.

ص281-ص332) إذ لم يقتصر على الغنائية فقط، إنما أخذ يقصّ تجربته، ويرويها محاوراً وممثلاً في مشاهد مشبعة بالمفارقات، والتأملات، والرؤى، وولدت صراعات أصبحت أساساً استندت عليه جلّ أشعاره.

والصورة الشعرية هي عماد الشعر وتخيّلنا للشعر دون صورة هو نفسه خيالنا للإنسان دون قلب. وإن كنا نؤمن بأن الصورة حجر أساس في بناء القصيدة إلا أنه حجر يحتاج لروافد كثيرة لإكمال البناء، فهو مهم جداً أن أم يكن الأهم؛ ولذا قال الجاحظ في الشعر أنه "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير". (المزايعة، ص 1438). فامتزجت لدى ذي الرّمة بكثير من التقنيات، التي كشفت الجانب الدرامي في قصائده، فالطبيعة بما تشتمل عليه من مكان تتأوتت عليه رياح الموت، وأمطار البعث، شكلت صراعاً نفسياً في نفسه تجاه هذا المكان. ويذهب عبد العزيز حمودة إلى أنّ "الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث" (حمودة1998، ص105).

ويبدو أنّ ذا الرّمة كان مرتبطاً ببيئته وأرضه، فقد قضى أغلب حياته في الصحراء، "في أكثبة الدهناء في اليمامة، ولم يخرج منها إلا لحاجة ثم لا يلبث أن يعود إليها" (الأصبهاني ص497).

وتجربة الحب التي عاشها، إذ كان يتشرب بمية بنت طلبة بن قيس بن عاصم المنقري*، المعروفة بمية المنقرية، هذه التجربة في وسط الصحراء وضروبها وفرت حواراً درامياً، وقصة شعرية متكاملة العناصر في التعبير عن لحظات شعرية أقامها الشاعر وعاشها واقعاً.

أما تجربة الموت، فقد عبّر عنها الشاعر من خلال المفارقة التي أقامها بين الحياة، والموت أو الفناء، هذه المفارقة التي أنشأت صراعاً في ذاته ترجمها في لوحات شعرية استطاعت استيعاب المنحى الدرامي، بفكرة درامية تجلّت واضحة في قصائده كما كشفت الدراسة.

وتسعى الدراسة الراهنة إلى تحديد عناصر النزعة الدرامية في شعر ذي الرّمة، التي قامت أساساً على عنصري الصراع، والحركة، وقد بدا فيها الشاعر ممثلاً مسرحياً، بالوقوف على بنية المشهد الدرامي في شعره، وتبسيط الضوء على مرتكزات الموقف الدرامي، وعناصره.

وذو الرّمة من الشعراء الذين تفرّدوا بانتفاء مفرداتهم، وألفاظهم، واعتنوا عناية خاصة بأساليبهم، فهو كما يقول كان يتمهل في نظم قصائده، ويدقق في نسجها، فيقضي الليالي في مراجعتها، وإقامة ما اعوجّ منها، إضافة وتنقيحاً، حتى غدت غرائب تعرف بكل أفق (انظر: ذو الرمة1993 ج3، ص1532-1533).

وقد عدّه الأصمعي (ت 216هـ) حجةً لأنه بدوي (الأصمعي، 39، 1971ص)، ويقول الجرجاني (ت 392هـ) "وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم عنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذو الرّمة من القدماء" (الجرجاني، 244، 1966ص)، ويذكر أبو عبيدة "ذو الرمة يخبر فيحسن الخبر ثم يرد على نفسه الحجة من صاحبه فيحسن الرد ثم يعتذر فيحسن التخلص مع حسن إنصاف وعفاف في الحكم" (الأصفهاني، 18/12).

وبناء على ما تقدّم، ارتأت الدراسة البحث في شعر أحد شعراء العصر الأموي المميزين، والذي أخذت عنهم اللغة، وفصاحتها، إذ كان راوية للشعر، فصيحاً، شاعراً، بليغاً، أخذ من طريف الشعر وحسنه، وكان أشعر الناس إذا شبّه، ليس مثله في جودة الفهم والفتنة.

وتتبع أهمية الدراسة من عدم وجود دراسات متخصصة، بحثت الصراع الداخلي والخارجي في شعر ذي الرمة، وستعتمد في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بجمع الشواهد، وتحليلها.

المحور الأول: الصراع الداخلي في شعر ذي الرّمة:

يعدّ الصراع نواة التوتر في أي عمل درامي سواء أكان عملاً درامياً بحتاً، أم عملاً غنائياً يشتمل على عدد من الأبعاد الدرامية، التي يمكن حصرها في جملة من التكنيكات التي تزيد من حدة التوتر العمل الأدبي إلى حدٍ كبير. وقد سبق التأكيد على غنى المضمون الغنائي في أشعار ذي الرّمة على حساب الجانب التكنيكي (الدرامي)؛ لدوافع حدثاة مصطلح الدراما، ولوصفه فناً لاحقاً على اطلاع العرب وانفتاحهم على المسرح كما هو المعروف لدى الإغريق، والرومان، واليونان. وثمة أسباب أخرى تتعلق بالعمل الدرامي كلاً متكاملاً بوصفه عملاً أدائياً على خشبة المسرح قابلاً للتجسيد بين العديد من الذات المتلاحمة، أو المتصارعة (انظر: حمودة 1998، ص5-6) التي تخرج عملاً درامياً حياً بواقع جملة من الأحداث، والممثلين، والمواقف والتي تولّد معهم وبهم بذرة الصراع والتشابك. والعامل المفصلي الهام في نضوج الدراما هو الأداء على خشبة المسرح (Enter)، ويجدر التنويه إلى أن ما وصلت إليه

الدراما على أيدي الإغريق مثل اسخيلبوس، ويوريبيدس، وسوفوكليس (انظر: حمودة، 1998 ص 5-6) لم تنشأ من فراغ إذ لا بد لها من ظروف تاريخية تمثل لبنات أولى في عناصر تكوينها واكتمالها وفقاً لما وصلت إليه من النضوج الفني.

ويتولد الصراع (في الدراما) من ذاك التعارض الفكري بين إرادتين ما يشكل بذرة تحدٍّ أمام الممثل الدرامي، ومن هنا تتخلق الأحداث وتنمو، وتتجذر المواقف وتتضح نحو الكمال التكنيكي الذي تتحصل به قوام الدراما الحقة. بالإضافة إلى عدد من العوالم الخفية غير الحية التي تسهم في إثراء العمل الدرامي من تكنيكات على مستوى الضوء، اللون، الصوت، الديكورات التي تناسب فضاءه وتبرز من سبل تماسكه وإغناؤه.

وإن استقراء الأبعاد الدرامية في شعر ذي الرمة، ومن بينها -الصراع- في هذا الفصل يمثل بعداً من أبعاد الدراما أو بمثابة الظل الخافت الذي يلتصق ببعده أو أكثر من أبعاد الدراما، وسيتم النقاشه وتسليط الضوء عليه على اعتبار الحضور الدرامي في القصيدة التقليدية - بعد من أبعاد الشعر وليس الشعر أحد أبعادها، ومن هذا الأساس يُمكن أن يُدرس الصراع في شعر ذي الرمة على الصعيدين الداخلي، والخارجي. ويتمثل الصراع الداخلي فيما يأتي:

1- الإضاءة / اللون في مستوى الصراع الداخلي:

يعد البحث في كيفية توظيف الشاعر للتشكيلات اللونية من البنى الدرامية داخل القصيدة التقليدية، وهي جزء من المنظومة اللغوية الداخلية / الذاتية لا الخارجية/ الموضوعية التي يكون صميمها الكشف. وهنا محور الاختلاف بين الشكل الغنائي والدرامي. ويُعنى الشاعر الغنائي بدلالات ألفاظ اللون وإحياءاتها التي يتمكن من خلالها أن يبرز العديد من التقاعلات الحاسمة في تشكيل المعنى الشعري، وما يختزله النص من أبعاد فكرية ونفسية تتطابق مع قدرة اللون على تمثيلها عبر عدد من المواضيع الأسلوبية المتداخلة بحيث تتجاوز فيها دلالات الألوان مرجعيتها الظاهرية إلى الكشف عن التصورات الفنية العميقة بوصفها حصيلّة حيوية متنامية لحساسية تلك التداخلات واستجاباتها لدى المتلقي مبنية على تحليل البنى اللغوية في النص، ورصد دلالات اللون في مجمل التمثيلات الذهنية لخيال الشاعر.

ويحتل اللون دلالات متعددة في شعر ذي الرمة، وهي على النحو الآتي:

أ- الأسود /بين ثنائيتي الموت /والحياة:

يدخل اللون الأسود دائرة الصراع الوجودي ضمن علاقات التضاد الناشئة بين الشاعر وعناصر الطبيعة من حوله ويغدو الأسود الرمز الموازي للغياب / الموت بالنسبة للشاعر. يقول (ذو الرمة 1993، ج1، ص15):

أَمْ دِمْنَةُ نَسَقْتُ عَنْهَا الصَّبَا سُفْعاً كَمَا تُنْشُرُ بَعْدَ الطَّيَةِ الْكُتُبُ

لا شك أن توظيف عنصر الحوار لدى ذي الرمة الذي ابتدأ به الأبيات السابقة مُوظف في إطار سردي لإشاعة جوٍّ من الحركة في الأبيات. والبعد التهويمي لذلك التوظيف في استوقافه الخليين -على عادة الشعراء- يأتي لسببين أحدهما: إنشاء البعد التعويضي على الصعيد النفسي من شعور الشاعر بالعزلة إزاء خلوّ الديار من أهلها ومن محبوبته مي على وجه الخصوص.

فالذمّن هي آثار الديار المسوّدّة وهي رد فعل طبيعي من الشاعر إزاء الأمكنة الخالية من ظانيتها. تتركز الإضاءة حول محور الظلام، والصراع يشكل بذرة التحول في هذا السياق إلى الانعطاف نحو الذات واستنكار الديار وتمثلها من قبل الشاعر كالأرض المطوية التي تطويها الرياح كما تُطوى الكتب. ويدخل اللون الأسود في دائرة الموت أو الغياب، غياب الأحبة عن الديار، وهناك بعد آخر له يتمركز في الظلام - الليل. يقول (ذو الرمة 1993، ص 30):

إِذَا أَخُو لَدَةِ الدُّنْيَا تَبَطَّنَهَا وَالْبَيْتُ فَوْقَهُمَا بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبٌ

غالباً ما يدخل اللون الأسود دائرة الإظلام، وهو الرمز الموازي للموت أو الرماد كنايةً عن الرحيل تلك العوامل الوجودية التي تقع في صميم قلق الشاعر الوجودي إزاء حياة ينعدم فيها الاستقرار، ولا يحكمها سوى التنقل من حالٍ إلى حال، والشاعر في هذا الموقف الوجودي يؤسس بذرة التحولات على صعيد العلاقات الناشئة بينه وبين المكان، وتؤسس باجتماعها الموقف الدرامي، وإن كان التعبير

عن ذلك الموقف على نحوٍ غنائي غير قابل للتجسيد، إلا أن نواة التفكير الدرامي حاضرة في ذهن الشاعر. وفي البيت السابق ينعطف الشاعر بدلالات الأسود نحو الإيجابية، أي الاحتجاب والاستتار والعطف، لأنه يدخل دائرة وصف الطيبة، والطباء رفيقة الشاعر في الصحراء، وأحد مكمّلات اللوحة الوجودية لديه، ولطالما يصفها في إطار استحضاره ذكر المرأة، لذلك تُضفي في إطار وصفها هالة من الأوصاف المثال، ولذلك انعطفت دلالة الأسود نحو الإيجابية في هذا البيت في حين دلّ الأسود في البيت الأول على الموت، واحتجاب الحياة. ويدخل السواد دائرة الإيجاب، وكذلك عندما يرتبط بصفة من أوصاف الحبيبة. يقول (ذو الرمة، 1993، ص33):

كَحَلَاءٍ فِي بَرْجٍ صَفْرَاءٍ فِي نَعَجٍ كَأَنَّهَا فَضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبٌ

فالأسود في هذا البيت يتضمن معنى الحياة العنصر المضاد للموت، ولطالما اقترن بوصف الحبيبة (كحلأ)، والكحل إشارة إلى جمال عيني الحبيبة التي يتنازعها لوني البياض والصفرة نسبة إلى الوقت، فمن سمات المرأة الجميلة أن يضرب بياضها في الغداة إلى الحمرة، وبالعشي إلى الصفرة كما الفضة وقد شابها الذهب. ونلاحظ لجوء الشاعر إلى الجناس الناقص بين (برج/ ونعج) وهذا النوع من الأساليب البلاغية التقليدية تسهم في إثراء المشهد وتعميق تناقضاته.

ب- الأصفر والأحمر في موازاة الحياة والنور:

لقد استعان الشاعر بالإضاءة التي تنثر البهجة، والأمل في نفس المتلقي حيث الحياة والنور، وأكثر ما يبرز هذا الجانب في إطار استحضار الشاعر لطيف المحبوبة، وكذلك في استحضاره عناصر الطبيعة المتحركة الأليفة على نحو خاص، التي تدخل في علاقة انسجام مع الشاعر، وليست في تضاد معه (ذو الرمة، 1993، ج1، ص56، ص57):

حتى إذا اصفرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَتْ أَمْسَى وَقَدْ جَدَّ فِي حَوَائِجِ الْقَرَبِ

ويدخل الفحل من الحمر الوحشية صراعاً مع الطبيعة، ويحدث أن يُسقط الشاعر ذلك الصراع الوجودي في رحلة الحيوان عن الكأ والملاء، واصفرار قرن الشمس في البيت السابق أو كروبها دلالة ميلها إلى الغروب والاحتجاب، "قالحمار لا يورد الماء إلا ليلاً مخافة الرماة" (انظر: الديوان 1993، ج1، ص56). ويغدو اللون على النحو السابق عاملاً مهماً في استثارة نفس المتلقي واستجابته لينقل جانباً من محور الصراع الوجودي المحيط ببيئة الشاعر. يقول (ذو الرمة، 1993، ج2، ص619):

تُنَكَّرُنِي مِياً مِنْ الطَّيِّبِ عَيْنُهُ مِرَاراً، وَفَاهَا الْأَقْحَوَانُ الْمُنُورُ
وَفِي الْمِرْبِطِ مِنْ مَيِّ تَوَالِي صَرِيمَةً وَفِي الطَّوْقِ طَبِيٍّ وَاضِحُ الْجَبِدِ أَحُورُ

يُلاحظ أن الشاعر يوظف الحقل الدلالي للإضاءة في إطار تصويره (لمي) ونورها الساطع كالأقحوان. وتشكل دائرة النور هذه وسيطاً نفسياً؛ لتصالح الشاعر مع المكان الذي تتجذب فيه قوتان محورتان داخل محور الصراع الوجودي الموت/ والحياة؛ لذلك يميل الشاعر في الأبيات السابقة إلى توظيف العناصر اللونية في التركيز على النور، والإزهار، والبياض في: "أحور"، واستثمار دلالتها الموحية إلى النور والحياة. ويغدو اللون على الشاكلة السابقة وسيطاً مهماً وأداة نقل على مستوى نفسي معين لدى الشاعر؛ يسهم في إثراء الدلالة، وشحنها بعوامل الحياة. يقول (ذو الرمة، 1993، ج1، ص625):

وَرَدْتُ وَأَرْدَاؤُ النُّجُومِ كَأَنَّهَا قَنَادِيلُ فِيهِنَّ الْمَصَابِيحُ تَزْهَرُ
وَقَدْ لَاحَ لِلسَّارِي الَّذِي كَمَلَ السُّرَى عَلَى أُخْرِيَاتِ اللَّيْلِ فَتَقُّ مُشْهَرُ
كَلَوْنِ الْحَصَانِ الْأَنْبَاطِ الْبَطْنِ قَائِماً تَمَائِلُ عَنْهُ الْجُلُّ، وَاللُّونُ أَشْقَرُ

يصوّر ذو الرمة ورود مي وقت السحر، كأنها القناديل المزهرة في وضاعة طلعتها، ويصوّرهما كذلك بالفتق أي الصبح الذي يفتق عتم الليل في سرى الساري، وهو وصف لا يخلو من التغني بمعشوقته مي؛ إذ يُغرق كثيراً في تلك الأوصاف، وتستغرقه كثيراً في إطار تشكيله صورة مي، ويستأنف الوصف في تصوير قدمها، إذ يشبهه بلون الحصان الأبيض الذي يرى فيه البلق وهو تداخل اللونين الأبيض والأحمر، وهكذا يكون لون الصبح حتى يتضح.

2- الحركة في مستوى الصراع الداخلي:

تعدّ الحركة عنصراً أساسياً من عناصر الصراع الدرامي، وبات من المعروف ضمناً الثنائية الأساسية التي يقوم عليها الصراع في استجماع دلالات القصيدة التقليدية حول بؤرة مركزية واحدة ألا وهي ثنائية الموت والحياة. تلك الحركة الدائرية التي تتداح من خلالها دوائر شتى لتصب في نفس الدلالة المركزية القائمة على عنصر التضاد. وفي شعر ذي الرمة تتوزع الحركة الداخلية لعنصر الصراع العديد من العوامل، وقصدت هنا بالداخلية التي غالباً ما تقترن بالمونولوج، والارتداد النفسي نحو الذات أكثر من التوجّه إلى الخارج، وهذا ما سنلاحظه في إطار البحث عن الصراع الخارجي لذي الرمة مع الطبيعيتين الساكنة، والمتحركة التي سنلاحظ بها توجّهاً مغايراً من قبل الشاعر في التوجّه غالباً نحو الخارج، كأن ثمة جمهور افتراضي من نسج خيال الشاعر يتوجّه إليهم بما يختلج في نفسه من صراع على مستويات عدّة، الإنسان، الزمان والمكان. أما الحركة في مستوى الصراع الداخلي فتدخل في إطار تركيز الشاعر على عدّة دلالات محورية في بنائية أشعاره يمكن استجماعها من خلال تركيز الشاعر على موضوعين أساسيين أولاهما: محاولة الشاعر استعادة الحياة لكل ما هو في حكم العدم من بثّ الحياة بالأرض الفقار أو الطلل؛ وثانيهما: في مجال افتخاره بنفسه. ويرتكز الشاعر في هذين الموضوعين على إبراز عنصر الصوت بشكل قويّ، الصوت الذي ينبني من خلاله القوة في الحركة، التي هي في الأساس عكس السكون، وهذا ما سيرتكز عليه هذا المبحث من المحاور الأول.

1- الحركة في مستوى الصراع الداخلي من خلال بثّ الشاعر لعامل الحياة:

يعتمد الشاعر كثيراً في هذا المستوى على عناصر الصوت، وامتداداتها في محاولته بثّ الحياة، وكذلك يعتمد على عنصر التجسيد وهو أساسي لاستعادة نوع من التوازن النفسي الذي يتحقق بإحياء السواكن من العدم أو الأطلال الغابرة؛ لينهض من عامل الاغتراب الذي يعيشه في بيئة صحراوية يحيطها قساوة العيش من كل جانب. يقول (ذو الرمة 1993، ج1، ص 13):

أَسْتَحْدِثُ الرُّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا أَمْ رَاجِعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَائِهِ طَرَبًا

وتلمع بارقة الحزن، والطرب يستدعيه الإنسان في الحزن والفرح معاً، كلما هاجه الشوق إلى الأحبة يستجد بالركب أن يُشيّعوا له خبراً يطربه عن الأحبة الراحلين؛ ليطرب به وتهذأ نفسه. يقول (ذو الرمة 1993، ج1، ص 21):

يَبْدُو لَعَيْنَيْكَ مِنْهَا وَهْيَ مُزْمَنَةٌ نُؤَيِّ وَمُسَوِّقَدٌ بَالٍ وَمُحْتَطَبٌ
إِلَى لَوَائِحَ مِنْ أَطْلَالِ أَحْوِيَةٍ كَأَنَّهَا خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبٌ
بِجَانِبِ الزُّرْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعَالِمَهَا دَوَارُجُ الْمُورِ وَالْأَمْطَارُ وَالْحِقَبُ

يلاحظ من الأبيات الثلاثة السابقة محاولة استرجاع الشاعر لعناصر الحياة في البيوت التي عفا عنها أهلها. ويرسم الشاعر لوحةً من نسج الطبيعة وما تحدّثه على تلك البيوت التي مرّ عليها عنصر الزمن. واللوحة السابقة يشكّل فيها المطر عنصر الحياة الدائبة التي يحفر في أرضها الجداول. ويبقى التراب الحاجز لدخول الماء إلى تلك البيوت، إذ يبدو الماء في دائرة من السيورة والحركة في حين يظل التراب خاشعاً شاهداً على عامل الزمن في تلك البيوت، حتى تصبح أطلالها كالنجل الموشاة بالقشيب وهذا من باب الجدة بمعنى جديدة الخلق والتكوين، إذ يظلّ عليها طابع الجدة لا تطمس معالمها. ولطالما اقترنت تلك الجدة بالدهناء موطن الشاعر وقبيلته وقرينة ذلك هو الزرق التي يظلّ بها طابع الحياة والاستمرار والتجدد في دائرة صراع الشاعر مع الزمن. يقول (ذو الرمة 1993، ج1، ص 38، ص 40، ص 52):

ليالي اللّهُوَ يَطْبِينِي فَأَتْبَعُهُ كَأَنِّي ضَارِبٌ فِي غَمْرَةٍ لَعِبُ

وَيَصُورُ الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْبَيْتِ لِيَالِي اللّهُوَ بِإِنْسَانٍ يَدْعُوهُ إِلَى الْمَرْحِ فَيَتْبَعُهُ عَلَى غَمْرَةٍ مِنَ الْفَرْحِ وَاللَّعْبِ دُونَ احْتِسَابٍ لِعَامِلِ الزَّمَنِ الَّذِي يَجْمَعُهُم بِالرَّبِيعِ وَيَفَرِّقُهُمْ بَعْدَهُ إِلَى فِرْقٍ مُتَشَعِّبِينَ.

زَارَ الْخَيَالَ لَمِيَّ هَاجِعاً لَعِبْتُ بِهِ التَّنَائِفُ وَالْمَهْرِيَّةُ التُّجِبُ
لَهُ عَلَيْهِنَّ بِالْخُلُطَاءِ مَزْتَعَةً فَالْقَوْدَجَاتِ فَجَنِي وَاجِفِ صَخْبُ

وَيَتَدَاخَلُ لَدَى ذِي الرِّمَّةِ كَثِيراً اسْتَحْضَارُهُ لِعَنْصَرِ الْمَرْأَةِ وَبَثِّ الْحَيَاةِ بِوَصْفِ لَوْحَةِ الْحِمَارِ الْوَحْشِيِّ الَّذِي يَسُوقُ أَتَنَّهُ فِي قِمَّةِ النَّشَاطِ وَالْحَيَوِيَّةِ، فَحَيْثُمَا يَزُورُ الشَّاعِرُ خَيَالَ مَيِّ يَزُورُهُ اللَّعْبُ وَالصَّخْبُ فِي الْمَكَانِ الَّذِي يَسْتَقِيهِ مِنْ صَخْبِ الْحَيَوَانِ مِنَ الْمَهْرِ وَالْحَمْرِ وَالْوَحْشِيَّةِ كَذَلِكَ الَّتِي اتَّخَذَتْ مِنَ الدَّهْنَاءِ مَرْتَعاً لَهَا. يَقُولُ (ذُو الرِّمَّةِ 1993، ج1، ص68):

حَتَّى إِذَا الْوَحْشُ فِي أَهْضَامِ مَوْرِدِهَا تَغَيَّبَتْ رَائِبَهَا مِنْ خِيفَةِ رَيْبُ
فَعَرَضَتْ طَلْقاً أَعْنَاقَهَا فَرَقاً ثُمَّ أَطْبَاهَا خَرِيرُ الْمَاءِ يَنْسَكِبُ

وَفِي الْبَيْتَيْنِ السَّابِقَيْنِ يَسْتَنْطِرُ الشَّاعِرُ فِي بَثِّ عَوَامِلِ الْحَيَاةِ مِنْ خِلَالِ رَحَلَةِ الْحَمْرِ الْوَحْشِيَّةِ فِي الصَّحْرَاءِ الَّتِي أَكْثَرَ مَا يَرِيهَا أَنْ تَسْمَعَ حَسَّ الرَّمَاةِ فَاسْتَنْتَرَتْ فِي الْأَهْضَامِ مَسْرَعَةً وَأَكْثَرَ مَا يَسْتَمِيلُهَا وَيَسْتَقْطِبُهَا سَمَاعُهَا صَوْتَ خَرِيرِ الْمَاءِ الْمُنْسَكِبِ وَأَنَّ فِي خَفَائِهَا مِنَ الْوَحْشِ أَوْ مَارَابِهَا خَيْرٌ، إِذْ لَوْ جَرَتْ طَلْقاً لَمَا اسْتَمَالَهَا صَوْتُ خَرِيرِ الْمَاءِ. جَمِيعُ تِلْكَ الصُّوَرِ الْحَيَّةِ هِيَ مِنْ تَدَاعِيَاتِ الْحَرَكَةِ الدَّائِيَّةِ فِي الْبَحْثِ عَنْ مَعَالِمِ الْحَيَاةِ الْمُسْتَنْتَرَةِ، الَّتِي لَطَالَمَا يَسْتَحْثُهَا الشَّاعِرُ فِي رَحَلَةِ الْحَيَوَانِ بَحْثاً عَنْ مَسَبِّبَاتِ الْحَيَاةِ، الَّتِي تَقَعُ فِي إِطَارِ الصَّرَاحِ الدَّاخِلِيِّ ضِدَّ الْمَوْتِ وَالْكُمُونِ.

2- الحركة في مستوى الصراع الداخلي من خلال فخر الشاعر بذاته / وقيبلته:

تَدْخُلُ الْحَرَكَةُ فِي مَسْتَوَى الصَّرَاحِ الدَّاخِلِيِّ فِي مَحْوَرِ فَخْرِ الشَّاعِرِ بِذَاتِهِ، وَبَقِيْلَتِهِ. وَيَعِدُ مَوْضُوعُ الْفَخْرِ بِالنِّسْبَةِ لِلشَّاعِرِ مَوْضُوعاً لَا جِيَادَ فِيهِ، إِذْ إِنَّهُ جُزْءٌ أَسَاسِيٌّ مِنْ عَوَامِلِ الْكَيْنُونَةِ، وَالْبَقَاءِ الَّتِي تَدْخُلُ فِيهِ الذَّاتُ فِي صَّرَاحٍ مَعَ الذَّوَاتِ الْآخَرَى بَحْثاً عَنْ الْقِيَمَةِ الْوُجُودِيَّةِ الْمَثَلِيَّةِ، وَالْمُنَوَّطَةِ بِهَوِيَّةِ الْبَقَاءِ. يَقُولُ فِي صَّرَاحِهِ مَعَ أَبْنَاءِ عُمُومَتِهِ (ذُو الرِّمَّةِ، 1993 ج2، ص638، 641، 642، 643):

تَنْحَى لَهُ عَمْرُو فَشَاكَ ضَلُوعُهُ بِنَافِذَةِ نَجْلَاءَ، وَالْخَيْلُ تَضْبِرُ
يَزِيدُ بَنُ شَذَادٍ بِنَ صَخْرٍ بِنَ مَالِكٍ فَذَلِكَ عَمِّي الْعُذْمَلِيُّ الْمُشْهَرُ
عَشِيَّةً أَعْطَيْنَا أَرْمَةً أَمْرَهَا ضِرَارٌ بَنُو الْقَوْمِ الْأَغَرِّ وَمِنْقَرُ
أَبْتُ إِلَيَّ أَنْ تَعْرِفَ الضَّيْمَ نَيْبَهَا إِذَا اجْتَنِبَ لِلْحَرْبِ الْعَوَانُ السَّنُورُ
لَهَا حَوْمَةُ الْعِزِّ الَّتِي لَا يَرُومُهَا مُخِيضٌ، وَمِنْ عَيْلَانٍ نَصَرَ مُؤَزَّرُ

يَسُوقُ الشَّاعِرُ فِي الْأَبْيَاتِ السَّابِقَةِ مَشْهَداً مِنْ مَشَاهِدِ الصَّرَاحِ الدَّائِرِ بَيْنَ أَبْنَاءِ عُمُومَتِهِ بَنِي يَرْبُوعِ الَّذِينَ انْتَصَرُوا يَوْمَ طَفْحَةِ عَلَى عَسَاكِرِ أَبِي قَابُوسَ (ذُو الرِّمَّةِ 1993، ج2، ص637).

وَيَعْتَمِدُ ذُو الرِّمَّةِ كَثِيراً فِي ذَلِكَ الْمَشْهَدِ عَلَى الْإِرْتِكَازِ عَلَى بَنِيَةِ الْأَفْعَالِ الْمُضَارَعَةِ الَّتِي تَتَسَجَّمُ وَحَرَكِيَّةِ الصَّرَاحِ فِي اسْتِمْرَارِيَّةِ الْحَدَثِ. وَمِنْ الْمَلَاظَظِ أَنَّ فَخْرَ الشَّاعِرِ بِقَبِيلَتِهِ جَاءَ عَلَى نَحْوِ مَوْغَلٍ بِالْخَطَابِيَّةِ وَمِنْ تَدَاعِيَاتِهِ ذَلِكَ تَعَالِي النَّبَرَةِ الْغَنَائِيَّةِ عَلَى حِسَابِ الدَّرَامِيَّةِ لِذَلِكَ يَظَلُّ الصَّرَاحُ لَدَى ذِي الرِّمَّةِ عَلَى الْمَسْتَوَى الظَّاهِرِيِّ صَّرَاحاً بَاطِئاً دَاخِلِيّاً لَا يَتَجَاوِزُ حُدُودَ الْحَرَكَةِ الْوَصْفِيَّةِ فِي بَنِيَةِ الْمَشْهَدِ الَّذِي تَطْفُو فِيهِ النِّزَعَةُ الدَّرَامِيَّةُ بِحُضُورِهَا الطَّغِيْفِ الَّذِي لَا يُجَاوِزُ فِي امْتِدَادِهِ الْخَطَّ الْغَنَائِيَّ الْمَعْهُودَ فِي الشَّعْرِ التَّقْلِيدِيِّ؛ وَبِذَلِكَ تَظَلُّ الدَّرَامِيَّةُ فِي حُدُودِ الصَّرَاحِ الْبَاطِنِيِّ الْمَتَخِيلِ الَّذِي لَا يَصْلُحُ فِي الْإِمْتِدَادِ إِلَى تَشْكِيلِ بَنِيَّةِ دَرَامِيَّةٍ تَصْلُحُ لِلتَّجْسِيدِ كَمَا هُوَ الْمَعْرُوفُ فِي الدَّرَامَا الَّتِي تَتَطَلَّبُ بَنَائِيَّةَ الْأَحْدَاثِ فِيهَا إِلَى وَجُودِ الْفِعْلِ وَرَدِ الْفِعْلِ الْمَعَاكِسِ الْحَيِّ لِذَلِكَ يَظَلُّ الصَّرَاحُ فِي تِلْكَ الْحُدُودِ

صراعاً وجودياً يفصح عن قلق الشاعر إزاء الآخر ويسعى من خلاله إلى الاحتواء بالذات/ والقبيلة (نحن) في موضوع الفخر. ويقول كذلك موعلاً في استخدام الأفعال المضارعة في خضم افتخاره بذاته، وقبيلته (ذو الرمة 1993، ج2، ص643):

تَجُرُّ السَّلَوقِي الرِّبَابُ وراءَها وسعدٌ يَهْزُون القَنَا حينَ تُذْعَرُ
وعمرٌ وأبناء النّوَارِ كأنَّهُمْ نُجُومُ الثَّرِيَا في الدَّجَا حينَ تَبْهَرُ

يُلاحظ زخم البيتين السابقين بالأفعال الدالة على الحركية والاستمرار في إطار سرد الشاعر مآثر أبناء عمومته، وافتخاره بهم، وهذا الاقتدار لا يخرج عن دائرة احتواء الذات خلف القوى التي يفرضها المجتمع القبلي في بيئة صحراوية قاسية تحكمها القوة في صراع دؤوب مع الحركة المعاكسة؛ لاستمرارية الحياة أمام الأمعاء، والتلاشي الذي تفرضه قسوة العيش من البحث الدائم عن مواطن الكلاء، والماء، والحرب الدؤوب لأجل الحياة.

المحور الثاني: الصراع الخارجي في شعر ذي الرمة:

يُعزى الصراع الخارجي في قصائد ذي الرمة ذات الطابع الغنائي إلى مجموعة من المشكلات الخارجية التي تعارض إرادة ما، وتتطلب إزاءها موقفاً ما من الشاعر، ويقع ضمن ذلك مهددات الطبيعة الخارجية التي يتعرض لها لشاعر في صراعه مع الطبيعة الحية من حوله.

وتدور شخصية الشاعر هنا بين قطبين إحداهما ثابت، والآخر متغير. يقع الثابت منها في إطار حوار المستمر مع الطبيعة المتحركة من حوله، وفي أحيان كثيرة يلجأ الشاعر من خلالها إلى تحقيق المعادل الموضوعي لما يدور في خلجه من أفكار، باللجوء إلى ذلك العالم الحسي من موجودات، كأنما يسقط الشاعر ما يعتل في داخله على موجودات العالم الخارجي المتحرك، أما المتغير فنجد في المواقف التي تتطلب حساً لازماً للتغيير إزاء طبيعة صحراوية ساكنة محفوفة بالمخاطر، فيسعى الشاعر فيها إلى الإحالة، والتغيير، وخلق مسببات الحياة في الأماكن الدارسة على وجه التحديد من آثار دارسة، وديار خلت من أهلها الطاعنين؛ لإيجاد عنصر التوازن النفسي بين مهددات الحياة، ومُسبباتها.

ويظل هذا المستوى من الصراع في قصائد ذي الرمة على نحو باطني أيضاً لا يصلح للتجسيد؛ لأن ما يتعارض مع إرادة الشاعر هنا ليست ذواتاً حقيقية، من شأنها أن تخلق نوعاً من التعارض الدرامي الذي يصلح للتجسيد كما هو الحال في المسرح. إذن؛ المقصود بالصراع الخارجي في قصائد ذي الرمة التي يغلب عليها الطابع التقليدي، هو صراع الشاعر مع القوى الخارجية من عوامل الطبيعة من حوله، التي يتداخل فيها العنصر الحي، والأماكن المهددة بالاندثار.

2- الصراع الخارجي في مواجهة الشاعر للطبيعة المتحركة من حوله:

فالطبيعة المتحركة -التي تتسع لوصف العديد من الحيوانات- في شعر ذي الرمة جزءاً لا يتجزأ من تجربته الشعرية، وقد شملت تجربته الشعرية العديد من الحيوانات التي تعاقب البيئة الصحراوية القاسية وتشاركه قسوتها ومواجهتها. لذلك يُعدّ ذو الرمة من الشعراء القلائل الذين أدوا التغني في هذا الجانب في صدق انفعالي كبير يحوز على مخرقة القارئ، ويستحوذ على مساحات كبيرة من انفعاله بتلك الحياة التي يقدمها مليئة بالحيوية والنشاط (انظر: سيد نوفل، ص150)، وتركيز الشاعر فيها على الأثر الدلالي الناشئ من توظيف تلك الطبيعة الحركية في كافة صراعاتها وانشطاراتها. ومن العناصر الطبيعية ما يأتي:

1- الظباء: تردد لدى ذي الرمة كثيراً لفظ الظباء، وصراعها مع الطبيعة، وتماسكها إزاء ما يهددها من المخاطر فيه الكثير من إسقاطات الشاعر النفسية على تلك المشاهد، والشاعر حينما يسهب في سرد رحلة أحد الحيوانات أو وصفها، إنما يعمد في حقيقة الأمر إلى مشاركتها إياه ذلك الصراع الحيوي مع الطبيعة، وانفعاله إزاء مخاطر الصحراء، التي لا تقلّ توتراً عما يشعر به الشاعر من مخاوف ورهبة وغيرها.

وتستأثر لوحة الظباء كافة المتناقضات بين الخوف والأمان، والبقاء والهروب، والاستتار والمسير. يقول (ذو الرمة 1993، ج1، ص26، ص27، ص28):

برَاقَةُ الجَيدِ واللَبَاتِ واضِحَةٌ كأنَّها ظَبِيَّةٌ أَفْضَى بها لِبَبُ

بين النهار وبين الليل من عقدٍ على جوانبه الأسباطُ والهَدَبُ
عجزاً ممكورةً خُمُصانةً قَلِقُ عنها الوشاحُ وتمَّ الجسمُ والقَصَبُ

اتكأ ذو الرمة في الأبيات السابقة على الأسلوب الوصفي، ويقع في دائرة الوصف قطبان إيجابيان في رؤية الشاعر إلى الحياة المتعاقبان بالأمل والتفاؤل هما: (مي، والطبية)، ويتداخل وصفه لمي بوصفه للطبية تداخلاً تاماً، ويشي هذا التداخل بينهما في الوصف "براقة الجيد، واضحة، أفضى بها لب، عجزاً، ممكورة، خمصانة، قلق"، تامة الجسم والقصب" بمحاولة الشاعر استقطاب كافة المحاور الدلالية التي تنشي بالحياة والبعد الجمالي في رؤية الشاعر على النحو السابق؛ لإكساب النفس نوعاً من القوة، والتوازن النفسي في مواجهة الضد الآخر في صراعه مع الطبيعة الخارجية من حوله. ويعد ذكر الحيوان عنصر مهم في لوحة الطلل. يقول (ذو الرمة 1993، ج2، ص1277):

قِفِ العَنَسَ نَنْظُرُ نَظْرَةً فِي دِيَارِهَا وهل ذاك من داء الصبابة نافع
فقال: أما تَغشَى لَمِيَةً مَنْزِلًا من الأرض إلا قلت: هل أنت رابع
وقلّ إلى أَطْلَالٍ مَيِّ تَحِيَّةً تُحيا بها أو أن تُرثش المدامع
ألا أيها القلبُ الذي بَرَحْتَ بِهِ مَنَازِلُ مَيِّ والعرانُ الشواسِعُ
أفي كل أَطْلَالٍ لها منك حنة كما حن مقرون الوظيفين نازع

يقيم ذو الرمة حوارية لوقفه الطلل ويستوقف العنس، والناقة هنا هي العنصر الحركي الحي الرابع من القصيدة السابقة بالإضافة إلى الأطباء والبقرة الوحشية "والخيل" انظر القصيدة ذو الرمة 1993، ج2، ص1277).

فضلاً عن استوقاف الخليل وحواره له عبر متواليات والتنقل فيها بين الأمر، والماضي، والمضارع ما أضفى بُعداً طفيفاً من الحيوية والحركية على المشهد السابق، يضاف إلى الأثر الحسي من حشد عددٍ من الحيوانات لبيت نوع من الحيوية على مشهد استحضاره طيف مي.

2- الناقة: ففي عالم الشعر يظهر الحيوان عنصراً بارزاً في القصيدة منذ العصر الجاهلي، فالجاهليون كانوا أوثق اتصالاً بالحيوان من غيرهم؛ فقد كان يقاسمهم المنزل والمأكّل، وأحياناً كان الشاعر يفضل الحياة مع الذئب والوحوش على الحياة مع القبيلة وتحفل القصيدة الجاهلية كثيراً بالناقة وأوصافها (العميرة 2017، ص44) وامتد ذلك إلى العصور اللاحقة.

ارتبط ذو الرمة في عدد كبير من قصائده بوصف الناقة وحشد العديد من أوصافها في جِلِّهِ وترجاله ووقفه واستوقافه، وبكائه الديار ما يجعلها شاطئه عنصر صراعه الخارجي مع الطبيعة من حوله ورمزاً مشحوناً بالدلالات على عوامل الحياة بكل مشكلاتها لما تستأثره من قوة الأثر والتأثير على صاحبها، وكون عنصر القوة فيها ما يجعل منها سلاحاً معنوياً آخر يشارك الشاعر، ويمدّه بالعون، والقدرة على التحمل، والاجتياز لكل ما يواجهه في الصحراء من صعوبات. وتعد الناقة جزءاً لا يتجزأ من رحلة الشاعر على غرار الشاعر الجاهلي. يقول ذو الرمة 1993، ج1، ص41، ص24، ص44، ص45):

أخا تنائِفَ أغفى عند ساهمةٍ بأخلق الذَفِّ من تصديرها جُلِبُ
تَشكو الخِشاشَ ومجرى النُّعَتَيْنِ كما أن المريضُ إلى عُوَادِهِ الوَصْبُ
لا تُشَتكى سَقَطَةً منها وقد رَقَصَتْ بها المَفَاوِزُ حتى ظَهَرُها حَبِيبُ
كَأَنَّ رَاكِبَهَا يَهْوِي بِمُنْخَرِقٍ من الجَنُوبِ إذا ما رَكِبُها نَصَبُوا

اتخذ الشاعر من الناقة الساهمة متكئاً يتكى عليه أثناء السفر والارتحال حيث أنه لزمها من شدة التعب، والناقة لم تكن بمنأى عن هذا التعب من مشقة المسير؛ ليزوره طيف مي الذي يورده أيضاً التعب ذاك التعب الذي يبدو حجمه مضاعفاً كلما زارهُ طيف الحبيبة، لذلك اتخذ ذو الرمة من الناقة بعداً حسياً حياً آخر يُشاطره التعب على نحو ما نشهده من اتكاء الشاعر على (الخليل) أو (الخليلين) في إطار بث همومه واستوقافه لهم للمشاركة له في تعبهم على نحو جمعي. ويخاطب الإبل بقوله (ذو الرمة 1993، ج2، ص657):

أقول لأطلاح برى هَطْلانُها بنا على حَوَاني دَائِهَا المُتَلَحِّجِ

أَجْدِي إِلَى دَارِ ابْنِ عَمْرَةَ إِنَّهُ
وَأَنْكَ فِي عَشْرِ وَعَشْرِ مُنَاخَةٍ
مُنَى هَمَّكَ الْأَقْصَى وَمَاوَى الصَّعَالِكِ
لَدَى بَابِيهِ أَوْ تَهْلِكِي فِي الْهَوَالِكِ
وَجَدْنَاكَ فَرَعًا ثَابِتًا يَابْنَ مُنْذِرٍ
عَلَى كُلِّ رَأْسٍ مِنْ نِزَارٍ وَحَارِكِ

الشاعر يدخل ذاته في حوار مع الإبل في الأبيات السابقة، وذلك في معرض فخره بالمناذرة ويستحثها في السير والجدة في ذلك لتبلغ غاية همتها وإلا لأوردها العثار المهالك. وتراوح حوارها للناقة بين القول والطلب في قول الشاعر: "أقول، أجدي، وإنك"، ويتداخل في مدحه لمالك بن المنذر العنصر الحي (الإبل) -هنا- ليشاركها البعد المتعلق بالعنصر الإيجابي في معرض المديح، ونرى ذا الرمة هنا يسعى لإشراك الإبل لمضاعفة الحيز الجمعي لما وجدوه من أثر للمناذرة وامتداحهم بأصالة الفروع والنسب في (وجدناك) فرعاً ثابتاً، ومبازرته في التناول حدود السحاب. وتأتي الناقة في موطن الحنين إلى الوطن. يقول (ذو الرمة، 1993 الديوان، ج2، ص726، 727، 727):

أَرَى نَاقَتِي عِنْدَ الْمُحَصَّبِ شَاقَّهَا
فَقُلْتُ لَهَا: قَرِّي فَإِنْ رَكَابِنَا
رَوَاخُ الْيَمَانِي وَالْهَدِيلُ الْمُرْجَعُ
وَرِكَائِهَا مِنْ حَيْثُ تَهْوِينُ نُرْعُ
وَهُنَّ لَدَى الْأَكْوَارِ يُعَكْسُنَ بِالْبُرَى
عَلَى غَرَضٍ مَنَا وَمِنْهُنَّ وَقَعُ

يعكس ذو الرمة شوقه وصبايته إلى مضارب الأحبة حيث الوطن والنزوع إلى موطن الزالحين على ناقته التي يرى فيها أبعاد ذاته في النزوع إليهم والحنين. ويحاور ناقته كأنها شخص حي أمامه يواسيها "فقلت لها قري" ويُقلت لها العنان في الإقامة، والنزوع إلى أي موقع من الأرض تهواه، وتريده.

المحور الثاني: الصراع الخارجي

1- الواقعية في رسم المشاهد والصور في شعر ذي الرمة:

2- بناء المشهد الخارجي في شعر ذي الرمة

(1) مشهد الحمار الوحشي

(2) مشهد الثور الوحشي

أولاً: الواقعية في رسم المشاهد والصور:

تحدث ذو الرمة عما شاهده، وأحس به، ووصف المظاهر الطبيعية، التي تماس معها، فجاء شعره صدى للبيئة، من كائنات حية يكتنفها صراع البقاء، والحرص على حياة وتتأتى واقعيته من عدة أسباب، لعل من أهمها: أنه يصف ما يشاهده بعينه، ويعيش بينه كل يوم، ولعدم تعجله في نظم قصائده، هل كان يتمهل فيه، فيقضي ليلة في مراجعة قصيدته وتمحيصها، حتى تستوي له على أكمل صورة، وأتم شكل، فضلاً عن قراءته لدواوين الشعراء السابقين عليه (عطوان، ص 125). يقول ذو الرمة مبيناً مشقته في تقويم شعره (الديوان، 1993 ج3، ص1532):

وَشِعْرٍ قَدْ أَرُقْتُ لَهُ غَرِيبٍ
فَبِتُّ أَقِيمُهُ وَأَقْدُ مِنْهُ
أَجَنَّبُهُ الْمُسَانِدَ وَالْمُحَالَ
قَوَافِي لَا أَعْدُ لَهَا مِثَالاً
غَرَّاشِبٌ قَدْ عُرِفْنَ بِكُلِّ أَفْقٍ
مَنْ الْأَفَاقِ تُفْتَعَلُ افْتِعَالاً

وهذا يعني أن ذا الرمة كان يجتهد في نظم شعره، ولعله كان ينقحه، فيأتي بالقوافي المبتكرة، لا مثال سابق لها، ولذلك سارت أشعاره بين الناس (فتح الله زهير، 1995، ص 376). وعرفت بكل ناحية وأفق، ولأنه لا يحذوها على شيء سمعه (التبريزي، ديوان ذي الرمة، ص519) والمشاهد والصور، التي تجلي الواقعية بمدلولها البسيط، الذي يعني تصوير الوقائع والتعبير عنه، فالأدب الواقعي هو الذي يصور الحياة الطبيعية المألوفة، ويتجه إلى الحقائق الخارجية التي تسترعي الحواس، ويمر بها الناس في حياتهم (حسن، عبد الحميد، 1964 ص157). فهذه المشاهد تكثر في ثابيا ديوان ذي الرمة، والمشهد الآتي يجسد الصدق بطريقه

الفني والواقعي. يقول في إحدى قصائده مشيراً إلى هذه السلمية بينه وبين أم جبين (دويبة صغيرة حمراء تكون في فصل الربيع) (الديوان، 1973 ج3، ص1435-1436):

وَمَكْنَبِيَّةٌ لَا يَعْلَمُ النَّاسُ مَا اسْمُهَا وَطَيْنَا عَلَيْهَا مَا تَقُولُ لَنَا هُجْرًا
إِذَا ظَلَمْتُ لَمْ تَسْأَلِ اللَّهَ نَصِيرَةً وَلَمْ تَبْدِ نَاباً لِلْقِتَالِ وَلَا ظُفْراً

أما الأمر الثاني: فهو تجسيد لمبدأ عام يسود الصحراء ويسيطر عليها، ألا وهو الثنائية القائمة على الصراع بين الموت والحياة، ويتجلى مثلاً بين المشهد المضطرب بين الصائد والحرر الوحشية، الذي ينتهي عادة بنجاة الحرر من سهام الصائد. يقول (الديوان، 1993 ج2، ص903-905):

فَلَمَّا اسْتَوَتْ آذَانُهَا فِي شَرِيعَةٍ لَهَا غَيْلٌ لِلْبُثْرِ فِيهَا صَوَائِحُ
تَنَحَّى لِأَذْنَاهَا فَصَادَفَ سَهْمُهُ بِخَاطِئَةٍ مِنْ جَانِبِ الْكَيْحِ نَاطِحُ
فَأَجْلِبْنَ إِنْ يَعْطُونَ مَتْنًا يُشْرِنُهُ أَوْ الْأَكْمِ تَرْفُضُ الصَّخُورَ الْكَوَابِحُ
يَنْصَبُّ بَنَ جَوْنًا مِنْ عَبِيطٍ كَأَنَّهُ حَرِيقٌ جَرَتْ فِيهِ الرِّيحُ النَّوَافِحُ
فَأَصْبَحَ يَطْلُعُ النَّجَادَ وَتَرْتَمِي بِأَبْصَارِهِنَّ الْمُفْضِيَّاتِ الْفَوَاسِحُ

وما يلفت النظر في هذا المشهد "هو طيشان سهام الصائد، ليس فقط بالنسبة للحرر الوحشي، وإنما بالنسبة لكل الحيوانات، التي تتأولها شاعرنا، فذو الرمة قد أحب مية، وأحب من أجلها تلك الصحراء بما فيها، ولذلك لم يكن الصائد ولا كلابه من إصابة تلك الحيوانات، أو اللحاق بها، وإنما تطيش سهام الصائد وتتهزم الكلاب.. بل لقد بلغت به من حبه للحيوان أن شبهه البقرة بمحبوبته" (الكومي، 1980، ص268-269). ويعتمد الشاعر بصورة مفعمة بالديمومة والاضطراد إلى تغليب عملية البناء على فعل الهدم والانحما، والانتصار بشكل دؤوب للحياة على الموت، والحركة على الفناء، فهو يصعد "من حدة الصراع بين السكون والحركة، وبين الموت والحياة، وذلك من خلال طرح مثنوية جديدة وهي وليدة مثنوية (لسكون / الحركة) نفسها، فبعد انتهاء دور السكون في رسم صورة المكان تبرز الحركة عنصراً فعالاً فيه، وعن هذه الفعالية الحركية تتولد المثنوية الجديدة المطروحة كبديل لتصعيد حدة الصراع المكاني، حيث تنقسم الحركة قسمين: حركة مدمرة، وأخرى بناءة" (اختيار، أسامة سلمان، المرجع السابق، ص5).

أما الصدق الواقعي، فيتمثل في إدراك الصلة الحقيقية، والدقيقة بين التماثل الخارجي للكائنات الطبيعية الحية، وعلاقة بعضها بعضاً، فهو عندما يتحدث عن ناقته، يصفها بأنها تفوق كل الإبل، رغم أن هذه الإبل التي تسبقها تلهبها سياط الركبان.. وخدها كبير واضح منبسطة كصفحة المرأة، وعيناها جميلتان كعيني الثور وأرجلها سريعة جداً، مثل أرجل الذئب في خفتها وسرعتها.. كما أن الحرر السريعة لا تلحقها في سيرها، ويشبهها في سرعتها -وهو ورجله عليها- بحمار غيظ عضته الحرر، فأخذ يشج الفلاة بأقصى سرعة الكومي (1980، ص246-247) وعلى أية حال، فإنه لا يمكن الفصل بين الصدق الواقعي، والصدق الفني "أي أصالة الكاتب في تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة، وهذا الصدق الفني أو الأصالة، هي أساس تقدم الفنون جميعاً (هلال، 1973، ص222)، وقد ألمح النقاد العرب القدامى إلى هذه القضية، فرأوا أن لا وجه حق في مطالبة الشاعر بالصدق الواقعي "صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر، أو كما يشعر بها" (هلال، 1973، ص220)، يقول قدامة بن جعفر في هذا الصدد: "إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين، أو كلمتين -بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذمماً حسناً يبنياً- غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها" (ابن جعفر، 1979، ص66)، إذن، فواقعية ذي الرمة كانت ناجمة عن سببين، أولهما: وصف ما أحس به وشاهده، دون مبالغة، أو تهويل، تقضي إلى تزييف الوقائع والحقائق، أو توهم أحداث لا يمكن تصور وقوعها بالفعل. أو عرض سلوكيات ووقائع تتعارض وتتنافى مع تجارب ومواقف وخبرات البشر العاديين. ثانيهما: تعد واقعيته انعكاساً لمشاعر ذاتية وتجلياً لمواقف مشبوبة ومزعومة، أو مدعاة يعضدها إحساس مرهف وذوق رفيع ودقة وعمق تولد عنه استقصاء لجزيئات المواقف التي تتداح عبر سورة الانفعال وأشددها، لتؤلف في نهاية الأمر الموقف الكلي العام، متجاوزاً ظواهر الأشياء وتظهرها الخارجي/ المرئي/ المشاهد/ المحسوس/ المشموم.. إلى إحساس عميق بمأساة العالم المحسوس، فذات الشاعر لا تقف محايدة أمام هذا العالم تصفه وصفاً خارجياً

حسب، بل يشاركه المشاعر والأحاسيس والآلام والآمال؛ لينفذ من الرتبة اليائسة إلى الحركة والحياة.

بناء المشهد الخارجي في شعر ذي الرمة:

الحمار الوحشي: ولعل اللوحة، التي أبدعها ذو الرمة في بائيته لهذه الحمرة الوحشية تكاد تكون من أجمل لوحاته؛ لاشتمالها على كل عناصر اللوحة الفاتنة من حركة ولون وصوت؛ لما احتوته من عناصر تضيء جوانب النص من الداخل والخارج؛ ولما تجسده من حالة نفسية هاربة مفعمة بالأسى والحزن، تنبه إلى استدعاء وجداني برمز مشاعر الحب والطمأنينة والحنان، ومعاناة وصلت ذروتها لا سبيل إلى انفراجها، فهي تتكشف عن تجربة فنية ذاتية، ترشح بكل إحساسات القلق، والاضطراب، والحلم، الذي تشظى تحت وطأة واقع قاسٍ، وفعل يتمرد على الأمل، والأشواق. يقول (الديوان، 1993، ج1، ص51-74):

يَحْدُو نَحَائِصَ أَشْبَاهاً مُحَمَّلَةً
لَهُ عَلَيْهِنَ بِالْخُلُصَاءِ مَزْتَعَةً
حَتَّى إِذَا مَعَمَّعَانِ الصَّيْفِ هَبَّ لَهُ
وَضَحَّوْهُ الْبَقْلُ نَاجٍ تَجِيءُ بِهِ
وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى مِنْ تَمِيَّاتِهِ
تَنْصَبَتْ حَوْلَهُ يَوْمًا تُرَاقِبُهُ
حَتَّى إِذَا اسْفَرَ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرِهَتْ
فِرَاحُ مُنْصَلِتٍ يَحْدُو خَلَّالَهُ
يَعْلُو الْحُزْنَ بِهَا طَوْرًا لِيُتَعَبَّهَا
كَأَنَّهُ مُعْوَلٌ يَشْكُو بِلَابِلِهِ
كَأَنَّهُ كُلَّمَا ارْفَضَتْ حَزِيْقَتَهَا
كَأَنَّهَا إِبِلٌ يَنْجُوبُهَا نَفَرٌ
وَالْهَمَّ عَيْنُ أَثَالٍ مَا يُنَازِعُهُ
فَغَسَلَتْ وَعَمُودُ الصَّبْحِ مُنْصَدِعٌ
عَيْنًا مُطَحَّلَبَةً الْأَرْجَاءِ طَامِيَةً
يَسْتَلُّهَا جَدُولٌ كَالسَّيْفِ مُنْصَلِتٌ
وَبِالشَّيْمَانِلِ مِنْ جَلَانٍ مُفْتَنِيصٍ
مُعَدَّ زُرْقٍ هَدَتْ قَضْبًا مُصَدَّرَةً
كَانَتْ إِذَا وَدَقَتْ أُمْتَالَهُنَّ لَهُ
حَتَّى إِذَا الْوَحْشُ فِي أَهْضَامِ مَوْرِدِهَا
فَعَرَضَتْ طَلْقًا أَعْنَاقَهَا فَرَقًا
فَأَقْبَلَ الْخُبُّ وَالْأَكْبَادُ نَاشِزَةً
حَتَّى إِذَا زَلَجَتْ عَنْ كُلِّ حَنْجَرَةٍ
رَمَى فَأَخْطَأَ، وَالْأَقْدَارُ غَالِبَةٌ
يَقْعُنُ بِالسَّفْحِ مِمَّا قَدْ رَأَيْنَ بِهِ
كَأَنَّهُنَّ خَوَافِي أَجْدَلِ قَرْمٍ
أَذَاكُ، أَمْ نَمِشَ بِالْوَشْمِ أَكْرَعُهُ

وَرَقَ السَّرَابِيلُ فِي أَلْوَانِهَا خَطْبُ
فَالْفُودْجَانِ فَجَنَّبِي وَاحِفَ صَخْبِ
بَاجَةً نَشَّ عَنْهَا الْمَاءُ وَالرُّطْبُ
هُيْفٌ يُمَانِيَّةٌ فِي مَرَهَا نَكْبُ
وَمِنْ ثَمَائِلِهَا، وَاسْتُنْشَى الْغَرْبُ
صَحْرَ سَمَاحِيحٍ فِي أَحْشَائِهَا قَبْ
أَمْسَى وَقَدْ جَدَّ فِي حَوَائِجِهِ الْقَرْبُ
أَذْنَى تَقَادُفِهِ التَّقْرِيبُ وَالْخَبْبُ
شِبْهِ الضَّرَارِ فَمَا يُزِرِّي بِهَا التَّعَبُ
إِذَا تَنَكَّبَ مِنْ أَجَوَازِهَا نَكْبُ
بِالصَّلْبِ مِنْ نَهْشِهِ أَكْفَالَهَا كَلْبُ
مِنْ آخِرِينَ أَغَارُوا غَارَةً جَلْبُ
مِنْ نَفْسِهِ لِسَوَاهَا مَوْرِدًا أَرْبُ
عَنْهَا، وَسَائِرُهُ بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبُ
فِيهَا الضَّفَادِعُ وَالْحَيْتَانُ- تَنْطَخِبُ
بَيْنَ الْأَشْيَاءِ تَسَامَى حَوْلَهُ الْعُسْبُ
رَذُلُ الثِّيَابِ خَفِي الشَّخْصِ مُنْزَرِبُ
مُلَسَّ الْمُتَوْنِ حَدَاها الرِّيشُ وَالْعَقْبُ
فَبِعُضْهُنَّ عَنْ الْأَلْفِ مُشْتَعِبُ
تَغْيِيْبَتْ رَابِهَا مِنْ خَيْفَةٍ رَيْبُ
ثُمَّ أَطْبَاهَا خَرِيرُ الْمَاءِ يَنْسُكِبُ
فَوْقَ الشَّرَاسِيْفِ مِنْ أَحْشَائِهَا تَجِبُ
إِلَى الْغَلِيلِ، وَلَمْ يَقْصَعْنَهُ، نُعْبُ
فَانْصَعْنَ، وَالْوَيْلُ هَجِيرَاهُ وَالْحَرْبُ
وَقَعًا يَكَاذُ حَصَى الْمَغْزَاءِ يُلْثُهِبُ
وَلَّى لَيْسَبَقُهُ بِالْأَمْعَزِ الْخَرْبُ
مُسْتَعُ الْخَدِّ، عَارٍ، نَاشِطٌ، شَبَبُ

يسوق الحمارة الوحشية في هذا المشهد أتنا مقتولة الخلق، له صخب وصياح وراءهن، فما يزال على هذه الحال، حتى يجيء الصيف بلهيه، وحين ينفذ العلف والماء اللذان ادخرهما مع أتنه، تنتصب الأتُن قِياماً حول الحمارة ضامرة البطون، فيمضى يسير بأتنه، ويسوقهن سوقاً عنيفاً، يعلو بهن ما غلظ من الأرض مسرعاً، كما يفعل اللصوص الهاربون بالإبل من أصحابها، وعندما يصل

الحمار إلى عين أثال، لا تنازعه رغبة من نفسه إلى غيرها من الموارد، وكان ذلك عندما شع أولى نور الفجر، لكنها تقاجاً بوجود صائد رث الثياب، قد هياً نصالاً من حديد، تعود أن يهيئها لبعض الحمر، إذا ما اقترب منها، ولكن تلك الحمر أحست حساً من قبل الصائد، فمدت أعناقها، وأرخت رؤوسها وجدت في الهرب، وهي خانقة، ثم سمعت صوت الماء يجري فأغراها بالرجوع، فأقبلت راجعة إلى الماء في حال خوف شديد، وحين انحدرت قطرات الماء في حنجرتها، رمى الصائد سهامه نحوها، فأخطأها، فولت هاربة، حتى أن حصى الأرض الغليظة يكاد يلتهب من وقع خطاها، وهي في سرعتها واستوائها، تشبه الريش الخلفي، الموجود أسفل جناح صقر جائع، يطارد طائراً قد هرب منه، ووجد في الهرب حرصاً على الحياة، ثم يعود من جديد إلى التشبيه الأول، الذي شبه به وثب ناقلته بوثب الحمار الوحشي، لكن بصورة معكوسة -هنا- إذ شبه الحمار بناقلته، فذاك الحمار، الذي كان من صفته كذا وكذا يشبه ناقلته (الطيب، 1958 ص 34-56) وعلى الرغم من تردد هذه الصورة في بعض جزئياتها عند غيره من الشعراء بدءاً من الشعر الجاهلي، فليبد -على سبيل المثال- يرسم لوحة فنية رائعة لناقلته، التي ألقت الأسس وتعدت الترحال وعانت منها ما عانت، وأجهدها الهزال، لكنها لم يقعد بها عن السرعة في السير، فكأنها أتان تنافستها الفحول وتزاحمت عليها، وأخيراً يستأثر بها واحداً من أصحابه، وتنتملكه الغيرة، فيعتزل بها مكاناً خصباً، ولا يلبث على هذه الحال، حتى يدركه الصيف، فيجف النبات، ويشد العطش، فيسوقها أمامه يعدوها على السير، فيثار الغبار وينتشر، كأنه ثوب، أو دخان نار مضطربة وما يزالان يعدوان في طلب الماء حتى يبلغاه، فهذه الأتان في هذه القصة الحية السريعة، المتتابعة الصورة باختلاف المناظر، وتكاثر الأحداث، تثار فيها عواصف الغيرة، والحرص، والمنافسة، يضربها لبيد مثلاً لناقلته حين يدفع بها في الأسفار (حسين، ص 24-25).

وثمة مشهد آخر يتجلى للحمر الوحشية في ديوان ذي الرمة، وقد تبدى في قصيدته (الديوان، 1993 ج1، ص 371).

الميمية، التي مطلعها: أُنْ ترسَمَت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم

يبدأ هذا المشهد عندما يشبه ناقلته بهذا الحمار المعضوض بكلا صفحتي عنقه لشراسته، وهو ضامر البطن؛ لتعهده أته اللاتي لم تحمل، فهو لا يزال يسوقها ويتعهدها في الموضع المسمى (الصمان) وما حوله (الطيب، 1958 ص 181) يقول: يسوق هذا الحمار أتناً، فيها خطوط سوداء وببضاء، تلجأ إلى أعالي هضبة الصمان في فصل الصيف، لتستظل من الحر، حيث سقى الربيع مراعي القنف، فهاج نباته، كما أن هذا الموضع قد خلا من الناس، فبدأ نباته كأنه في سواده قطعة من الليل، فترى الندى يلتصق في أغصانه بالضحى، كأنه لألى مصنوعة من فضة، وظل هذا الحمار يري بذلك الموضع، حتى أدركه الصيف، فهبت ريح يمانية حارة رمته بغيارها، ليست شوك البهيمى، فغدا مهموماً يفكر في ورود الماء، وسار بأنته حتى اقترب من العين، فمنعها من الورد؛ لأن الدنيا ما زالت نهاراً، خوفاً من الرمي، وعندما دنا الليل أذن لها بالورود، فمضى بأنته يخترق الزحون سبيل الناس، فما زالت تسري كل ليلها. فلما كاد الصبح يطلع تبينت ماء جارياً، وغالب ما يقف ذو الرمة -كغيره من الشعراء- عند الصياد، الذي قد هيا القوس المصنوعة من النع، والسهام ذوات النصال المحددة، ولكنه يفشل في إصابة أحد هذه الحمر على الرغم من استعداده التام لهذا الأمر، وخبرته وحذقه في هذا الشأن. يقول (الديوان، 1993 ج1، ص 448-455):

وَقَدْ تَهَيَّأَ رَامٌ عَنْ شَمَائِلِهَا مُجَرَّبٌ مِنْ بَنِي جِلَانَ مَعْلُومٌ

فهذا صياد بني جلان -وهم من أرمى العرب- قد قعد ناحية الشمال، ومن شدة طمعه في الصيد اضطرب فؤاده، وأخذت أنفاسه ترتفع، خوفاً من ألا يصيبها، فلما اختلطت أرجل الحمر بالماء هوى لها بأسهمه، وفي يده اليسرى قوس من السدر الجبلي، ولما رأت هذه الحمر السهام، ولت هاربة على أنها لم تطفئ حرارة عطشها بعد، ولكنها على كل حال قد شربت، فلا هي عطاش، ولا هي رواء. أما الصياد فقام يصيح، لما رأى أنه قد أخفق وكانت الحمر قد ابتعدت، وتفرقت جماعتها في الصحراء (الطيب، 1958 ص 193-197) وتعدد المشاهد، التي رسمها الشاعر للحمر الوحشية، وقد تمكنت الدراسة أن تحصى ما يقارب من ثمانى مشاهد، جاء كل مشهد غاية في النضج، ومكتمل العناصر الإخراجية -إذا جاز التعبير- (انظر: الديوان، 1973، المشاهد التالية، ج1، ص 241-246، ج1، ص 790-812، ج1، ص 889-9058، ج2، ص 927-936، ج3، ص 1364-1369، ج3، ص 1653-1655) وعلى الرغم من تكرار بعض جزئيات هذه المشاهد، إلا أن كل مشهد يبقى مؤطراً بكل تجربة فنية على حدة، ومؤشراً على انفعال مبدع يحمل ترميزاً وإيحاءات خاصة ودقيقة وعميقة، ويظل التوحد مع الكون له ما يسوغه ويبرره، حيث يقيم علاقات، وارتباطات عاطفية مع عالم الحواس. ولم يكتف الشاعر بهذه المشاهد، بل صور في كثير من الأبيات المتناثرة بين ثنايا ديوانه الحمر الوحشية، لكن هذه الأبيات تمحورت في جلها حول تشبيه ناقلته بالحمار الوحشي، من حيث القوة والسرعة والشدة وقوة التحمل، أو تشبيه -ما يمتطيه هو وأصحابه- من إبل بالحمر الوحشية، من حيث الطول، وقدرتها على التعرض للرياح الملتهبه الحرارة. (الديوان، 1993، ج1، ص 318-319، 350، ج2، ص 791، 795، 1062، 1065، 1071، 1072-1073، 1075، 1076، 1340، ج2،

ص1350، 1364، 1465، ج3).

الثور الوحشي: احتفى الشعراء الأمويون بذكر الثور الوحشي في أشعارهم، وقد جاء وصفهم لهذا الحيوان من خلال أوصافهم لما يمتطونه من الإبل والخيل، فجسدوه بصور عدة متحركة يكتنفها صراع قاسٍ ومرير مع الكلاب، وقد أظهروا عبر ذلك قوة رواحلهم وسرعتها وشدها وصبرها على خطى مشاق السفر والرحلة، أياً كانت لمدوح أم لمحوبة وعن هؤلاء الشعراء الذين لهم نصيب وافر في هذا المضممار ذو الرمة. ومن أوائل المشاهد الصحراوية، التي تواجه المتلقي في ديوانه مشهد الثور الوحشي، فيبرز منذ قصيدته الأولى في ديوانه (بائيته المشهورة). يقول (انظر الديوان، 1973 74 - 114):

أذاك، أم نمش بالوشى أكرعه مسفع الخد، عار، ناشط، شبيب
تقيظ الرمل حتى هز خلفته تروح البرد، مافي عيشه رتب

جاء مشهد الثور الوحشي في قسمين، في واحد وأربعين بيتاً مفعمة بالحركة والحياة والأصوات والألوان والرائحة "فرسم الحيوان بأفكاره وهواجسه وعقله وهواه" (نوفل، ص157)

بدأ القسم الأول بالحديث عن الثور الوحشي المزينة أرجله بنقط سود، وبيض، كأنها النقش، ووجهه المشوب بخطوط سود، وهو ثور قوي نشيط، يسافر بالنهار، ويخرج من بلد إلى آخره حيث يقضي صيفه في أشد ما يكون الحر، في الموضع المسمى (الرمل)، فأدركه المساء في (وهبين)، لكنه اختار (ذا الفوارس)؛ لأنه شم رائحة نباته الجديد، وحين احتوته ظهور من صميم الرمل، وألقى الليل ثيابه السود عليه، لجأ إلى شجرة أرطاة ذات دفاء وستر، غالباً ما تختبئها بقر الوحش كناساً لها، تتساقط ورقها من الحول المنصرم كأنها دكان عطار من طيب ورقها المتناثر، وطيب ما حوله من الأرض، وتقوح هذه الرائحة عند تساقط المطر عليها، ويتبدى هذا الثور في حال انهمال المطر عليه ولمعان البرق، كأنه رجل في ثياب حريرية بيضاء، وعندما يهبط كناسه في هذا المكان، يفسد عليه عمله انهيار الرمل عليه، وأيضاً عروق الشجرة الكثيرة، ويسمع -وهو في هذه الحال- صور كلاب تخيفه، فيقضي ليلة في كرب عظيم، وعندما ينكشف الفجر، يتلفت في كل ناحية مترقباً للخطر، ثم ينتقل ذو الرمة بالمتلقي إلى القسم الثاني، حيث مشهد الثور وصراعه مع الكلاب، فحين لاح الصباح الواضح بوجهه، الذي يشبه اللهب حين يرتفع ضوءه، هاجت نحوه كلاب جوع ضوامر أهزلها تجويع الصياد لها، وهي متدلّية الأذان، واسعة الأشدق متعودة الصيد، عند ذلك انفلت مسرعاً جهة اليمين، فانقضت الكلاب وراءه تجد في طلبه، ولما طالت مطاردته، كف عن الجري وعند ذلك أمكنت الكلاب الثور من أن يهاجمها، فجعل يطعن صدورهم طعناً سريعاً خفيفاً، حيثما اتفق، فتارة يجرحها، وتارة أخرى يدخل قرنه الشبيهة بالجديدة الطويلة في أجوافها، وبعد هذا البلاء الشديد يولي هارباً في سرعة، كأنه شهاب أحمر منطلق في سواد الليل على عفريت. ويختتم الشاعر هذا المشهد الأخير بانتصار الثور في هذه المعركة الحامية الوطيس، إذ يترك الكلاب، وهن بين جريح قد انبقرت بطنه بأخر تتشخب شرايين جوفه، فلا تكف عن الانشخاب (الطيب، 1958 ص56-92).

ورثمة صور أخرى للثور الوحشي، توزعت على صفحات مختلفة من ديوان الشاعر، لكنها تقتصر إلى المشهدية والصور المتكاملة القائمة على توليف الأحداث الجزئية، وتتمحور في جلها حول تشبيه رحلة به، من حيث القوة، والشدة (الديوان، 1993 ج3، ص182)، أو أنه ولي رسم المحبوبة، فلا يفارقها لديوان، 1993 ج3، ص693، 824؛ أو يتحدث عن صفاته الخارجية (الديوان، 1993 ج3، ص1462-1463).

عناصر المشهد الدرامي في محور الصراع في شعر ذي الرمة الخاتمة

هدفت هذه الدراسة إلى تحديد العناصر الدرامية في شعر ذي الرمة، وقد قامت على عنصري: الصراع والحركة، فقد بدا فيها ممثلاً مسرحياً، بالوقوف على بنية المشهد الدرامي في شعره، وتسليط الضوء على مرتكزات الموقف الدرامي، وعناصره. فعرض هذا البحث الصراع الداخلي والخارجي في شعر ذي الرمة ضمن مستويات عدة، منها: - الصراع الداخلي في شعر ذي الرمة على مستويين الإضاءة (اللون) فقد احتلّ اللون دلالات متعددة في شعره؛ فالأسود في صراع الموت، والحياة، والأصفر والأحمر في موازاة الحياة والنور، وعُني أيضاً بعنصر الحركة على مستوى الصراع الداخلي من خلال بث الشاعر لعامل الحياة واعتمد كثيراً في هذا المستوى على عناصر الصوت، وامتداداتها في محاولته بث الحياة، وكذلك اعتمد على عنصر التجسيد وهو أساسي لاستعادة نوع من التوازن النفسي الذي يتحقق بإحياء السواكن من العدم؛ لينهض من عامل الاغتراب الذي يعيشه في بيئة صحراوية قاسية،

بالإضافة إلى عنصر الحركة في مستوى الصراع الداخلي من خلال فخر الشاعر بذاته وقبيلته فموضوع الفخر بالنسبة للشاعر موضوعاً أساسياً من عوامل الكينونة، والبقاء التي تدخل فيه الذات في صراع مع الذوات الأخرى بحثاً عن البقاء واعتمد ذو الرمة كثيراً في هذه المشاهد على الارتكاز على بنية الأفعال المضارعة التي تتسجم وحركية الصراع في استمرارية الحدث.

أما عن مستوى الصراع الخارجي في شعر ذي الرمة فقد اهتم ذو الرمة كثيراً وبرز التفاصيل التي تمتاز بها الطبيعة، والتي تختص بالوجود الحيواني وخاصة ناقته التي ذكرها كثيراً في أشعاره فقد وصفها بالصامدة التي لا تشكو ولا تتذكر فقد كانت الناقة مرآة يحاول الشاعر من خلالها أن يصف ما يختلج في ذاته من مشاعر. كما وعرض البحث الواقعية في رسم المشاهد والصور في شعر ذي الرمة من خلال مشهدي الثور الوحشي فهو رمز للبطولة والجرأة، والحمار الوحشي وثمة مشاهد كثيرة للحمر الوحشية في ديوانه تم ذكر بعضها.

وأخيراً فقد وفرت مشاهد الصراعات والمفارقات في أشعار ذي الرمة حوارات قائمة؛ لإنجاز المعنى الشعري، وخدمته عبر مكونات الصورة، والحركة التي تنقل صورتها إلى المتلقي. ويمكن القول إن مشاهد الصراع في أشعاره أسهمت بدر مهم في صقل تجربته الشعرية، وإغنائها، وأظهرت الشاعر في دور القاص الذي يستغل المكان، والزمان، والشخص، والطبيعة، والحيوان وغيرها من عناصر العمل القصصي؛ للتعبير عن واقعه، وكشف الصراع الداخلي في نفسه، وتصوير علاقته بأسلوب سردي.

المصادر والمراجع

- الأصبهاني الخوانساري (د. ت) روضات الجنان، صححه: محمد علي الروضاني، دن.
الأصفهاني، أ (1986) الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2.
الأصمعي: (1971) فحولة الشعراء، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة.
التبريزي، خ. (د. ت) ديوان ذي الرمة، كتب مقدمة وهوامشه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، دم، د. ط.
الجرجاني، ق (1966) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة.
ذو الرمة، غ (1993) غيلان بن عقمة العدوي: ديوان ذي الرمة، شرح الإمام: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: عبد العدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3.
حسن، ع، (1964) الأصول الفنية للأدب، مكتبة الانجلو المصرية، ط2
حسين، ط، (د. ت) حديث الأرباء، دار المعارف، بمصر، ط12.
حمودة، ع، (1998) البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
قدامة، أبو الفرج، (1979) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1.
فنسنت، م. لأبي سي (1978): نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية.
زهير، ف، (1995) ديوان شعر ذي الرمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.
الشنطي، م (1999)، في النقد الحديث، مدارسه ومناهجه وقضاياها، دار الأندلسي للنشر والتوزيع حائل.
الطيب، ع، (1958) شرح أربع قصائد لذي الرمة، مطبعة مصر، الخرطوم
عطوان، ح، (د. ت) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، د. ط.
الكومي، م (1980) ذو الرمة حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د. ط.
نوفل، س، (د. ت) شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2.
النويهي، م، (1967) وظيفة الأدب، معهد الدراسات العالمية، دم، د. ط.
هلال، م، (1973) النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط.

الأبحاث:

- العمارة، ح، (2017) رعد علي الزبون، توظيف الحيوان في شعر محمود درويش ديوان (سرير الغريبة) أنموذجاً تحليلياً، بحث منشور في مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 44، العدد 1.
المزادة، أ، (2015) محمد سايمان السعودي، تشكلات الصورة الشعرية في "كتاب الموت" لـ محمد مقدادي، بحث منشور في مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، ملحق 2.

نجار، أ، (2016) نماذج من تجليات الغنائي والسرد في لغة الشعر العربي الحديث شعر حجازي، وأبي شقرا، وجبرا، بحث منشور في مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 5.

Afnan Najjar, (2016) Lyrical and Narative Aspects in the Language of Mordern Arabic Poetry " Hijazi Abi Shagra & jabra as Models ", Dirasat: Human and social scienes.

Hanan Ibrahim - Al- Amaireh, Raghda Ali zbon, (2017) The Use of Animals in the poetry of Mahmoud Darwish and Analytical model for " Bed of the stranger ", Dirasat: human and social scienes.

Ismail Suleiman Al Mazaydah, Mohammed Suleiman Al saudy,(2015) Imagery Formmaationsion Mohammed Mekdadis Poetry, Dirasat: Human and social scienes.

Internal Struggling and the External Struggling in the Aremah Poetry

*Safaa Omar Saleh Alazzam**

ABSTRACT

After continuous research in the poetry of Thi Arrimma and the large references that investigated his poetry. So I found that it is suitable to focus on an important Issue which is the internal and external conflict in the poetry of Thi Arrimma, so he paid attention in his internal conflict with color pronunciations, and what related to conflict, so the black color in death and life conflict and yellow and red colors in balancing of life and light. Also, he took care of the motion element at the level of internal conflict through spreading motion and embody in stable things. Then, the motion at the level of internal conflict came in the poetry self and relatives.

At the level of external conflict, it was represented in facing the moving nature around him, through the animal and the conditions of the conflict between the poet and the animal.

The study depends on the analytical descriptive method, by collecting and analyzing data by presenting an applied image for analyzing internal and external conflict at the poetry of Thi Arrimma.

The study made use of reception theory in guiding the poetry context, and interpreting them.

Keywords: Internal Conflict, External, Conflict, Motion Color, Voice.

* Faculty of Arts, Yarmouk University, Jordan. Received on 9/3/2017 and Accepted for Publication on 6/7/2017.