

# تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة\*

أ. صفاء عمر صالح العزام\*\*  
أ. د. مي أحمد يوسف\*\*\*

---

\* تاريخ التسليم: 2017/2/4م، تاريخ القبول: 2017/5/8م.  
\*\* طالبة دكتوراه/ جامعة اليرموك/ الأردن.  
\*\*\* أستاذ دكتور / جامعة اليرموك/ الأردن.

الوصول بالغنائية إلى الدرامية، بما يمكن أن نسميه "الغنائية الدرامية"، التي تميّزت بتعدد الأصوات، والحوار، وقد نجح فيها الشاعر في خلق التوازن بين لغة النص الغنائي، والأبعاد الدرامية، حيث يحتدم الصراع في المشاهد الدرامية المشبعة بالمفارقات.

إن تجربة الشاعر هي القدرة على خلق استجابة طبيعية لمشاهد الحياة، والموت، والحضور، والغياب، وتجاوزت حدود الذات والخصوصية الفردية؛ ليصبح الحدث قصة يسردها الشاعر، يبرز الصراع فيها عنصراً أساسياً في بناء علاقة جدلية بين الحياة، والموت، الحضور والغياب، وغيرها من المتناقضات؛ لتحقيق الأسلوب الدرامي في إنجاز المعنى الشعري عبر مكونات الصورة، والمفارقات، والحركات.

وبرزت الملامح الدرامية في قصائد ذي الرمة تعج بالمتناقضات، والمفارقات، واستطاع فيها أن يضبط سياق الغنائية إلى السردية، أو أن يعبر عن تجاربه بأصوات متعددة أظهرت الصراع في شعره حتى لو كان غنائياً.

وتتبع أهمية الدراسة من عدم وجود دراسات متخصصة، بحثت التصوير الدرامي في شعر ذي الرمة، إذ امتزجت الصورة الشعرية بكثير من التقنيات، التي كشفت الجانب الدرامي في قصائده، وعليه، ستتحرى الدراسة مواطن النزوع الدرامي، وبحث تجلياته، بالوقوف على العناصر الدرامية في قصائده.

وستعتمد في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بجمع الشواهد، وتحليلها عن طريق تقديم تصورٍ تطبيقيٍّ للتحليل الدرامي في شعر ذي الرمة. واستفادت الدراسة من نظرية التلقي في توجيه النصوص الشعرية، ونقدها وتأويلها.

## فهرس الموضوعات

### تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة

● أولاً: الموقف الدرامي لذي الرمة ضمن توجهات الشعراء في إطار الشعر العربي القديم

● ثانياً: الحوار:

أ. الحوار الخارجي (الديالوج Dialogue)

ب. الحوار الداخلي (المونولوج الدرامي / Dramatic Mono- logue)

● ثالثاً: المستوى الخطابى في شعر ذي الرمة:

أ. الصيغة السردية

ب. توظيف عنصر الالتفات في الخطاب السردى

ت. المشهد الدرامي في شعر ذي الرمة

### تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة

● أولاً: الموقف الدرامي عند ذي الرمة:

يشير الموقف<sup>(1)</sup> الدرامي لدى شاعر ما، لموقعه المغاير في بؤرة الصراع، يتوسطها الشاعر بين الذات والآخر، والتصعيد الدائم لبذرة الصراع، يختمر كنهه في وعي الشاعر عندما يحرص ألا يُبقي (الأنا) منعزلة عن الآخرين، مدفوعاً بمنطق الصراع بين ذاته،

## ملخص:

اهتم البحث بدراسة تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة، في ثلاثة محاور: الموقف الدرامي؛ والحوار الخارجي؛ والداخلي؛ والمستوى الخطابى. ووظف عنصر الحوار في أشعاره بنوعيه: الداخلي، الخارجي، فمزج بينهما في إطار السرد القصصي، وأسهم كثيراً في إكساب الشعر مرونة درامية. وسعى إلى المزاجية بين صيغة الخطاب السردى الحكائي، وصيغة الخطاب الدرامي (الحوار). فقام السرد بدور مهم في إثراء حركية النص الشعري.

الكلمات الدالة: الدراما، التصوير الدرامي، شعر ذي الرمة، الدرامية.

## The Formation of Dramaticism in the Poetry of Dhi-Al-Rimma

### Abstract:

The study investigates the formation of drama in the poetry of

Dhi- Al-Rimma in three parts, the dramatic situation; the external and internal dialogue; and the rhetorical level. Dhi- Al-Rimma employed both types of dialogue in his poems, the internal dialogue (Monologue) and the external dialogue, and combined them in the frame of narration, which contributed in the dramatic flexibility of the poem . Dhi- Al-Rimma combined the narrative discourse form that represented in the story elements, and the drama discourse form that represented in the dialogue. The narrative form played an important role in enriching the movement of poetry text.

**Keywords:** drama, dramatic configuration, Dhi-Al-Rimma poems, and dramatization, Dramaticism

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد - صلى الله عليه وسلم - وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

تأتي هذه الدراسة للوقوف على العناصر الدرامية في شعر ذي الرمة، وقد قامت على عنصري الصراع والحركة، بين الحياة والموت، والوجود والعدم، والقديم والجديد، والأمل واليأس، والحل والترحال؛ لتشارك هذه الثنائيات الضدية في إنجاز المعنى الشعري الذي عبر عنه بأسلوب درامي فيه فعل، وحدث، وصراع، ومحاكاة.

والناظر في شعر ذي الرمة تستوقفه الحوارات القائمة على القول، ومشتقاته، بالإضافة إلى الأصوات المتعددة؛ لتختفي بذلك ذاته، ويبرز الصراع أساساً في أشعاره، في مشاهد درامية وصور فنية واضحة؛ لتشكل ظاهرة، وملمحاً فنياً بارزاً، استطاع من خلالها

وفي الاتجاه ذاته يشير الجرجاني (ت 392هـ) إلى ذلك حين يقول (وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم عنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة من القدماء)<sup>(6)</sup>.

واستطاع ذو الرمة أن يشاطر الطبيعة الصحراوية تجربتي الحب، والموت بضروبها كافة، وتحدياتها، وتناقضاتها، التي اشتملت على الحوار الدرامي، والحركة الجسدية، والقصة الشعرية كاملة العناصر في بعض الأحيان، من خلال عنصري التضاد، والمفارقة التي أقامها بين الحياة، والموت أو الفناء، مستغلاً كل إمكانيات العمل الفني الصادر عن لحظة شعورية واحدة تناسب في أجزائه، تأكيداً على التثبيت بالحياة، والتمسك بالأمل الذي لا يغادر لحظة واحدة بعودة الماضي بكل ما يرحش من سعادة، وشقاء، وحزن، وفرح.

وبذلك استطاع ذو الرمة أن يجمع في قصائده بين الغنائية، والوجهة الدرامية، وأن يقلص ما أمكن من تدفق الغنائية في شعره، فالشعر لديه لم يعد يقتصر على الأغراض المألوفة، إنما اتسع إلى أبعد ما يمكن أن ينجح في إنتاج قصائد من الناحية الدرامية ببناء قصائد مطولة متكاملة البناء السردية المتموج بأطياف درامية حيناً، وقصائد تنضوي على فكرة درامية حيناً آخر. وذهب محمد مندور إلى أن (الدراسة المقارنة للشعر العربي القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى تُظهر بوضوح أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين: هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة... والبيّن أنّ هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر، ومدّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل الاستعارات، والتشبيهات، والمجازات المختلفة)<sup>(7)</sup>.

ورغم ما يتضح في أشعار القدماء من النبرة الخطابية، والوصف الحسي نجد عز الدين إسماعيل، وجلال الخياط يقران بوجود النزعة الدرامية في الشعر العربي القديم. يقول الخياط: (وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن، فأشكال من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك، إلا أن التعبير المباشر عن الحياة، والظروف الثابتة والطارئة، واقترانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الأولى... وللعرب، قبل الإسلام، تاريخ طويل وأحداث وحروب يمكن أن تعدّ مادة درامية ضخمة بما تقدم من صراع وتعدد وتشابك)<sup>(8)</sup>.

ورغم انحصار غالبية الشعر مما يحسب على القديم، بأنه شعر أغراض، أو مناسبات يعني فيه الشاعر بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره، وحسه، إلا إن غالبية أشعار ذي الرمة تنطوي على قدر عال من الترميز. وأبدى في أشعاره مواقف واضحة من الوجود الذي يتهدده، أو يمنحه إمكانيات الحياة خاصة في توظيفه رمزية مي إلى الحياة، والطلل إلى الموت، والتلاشي وفقاً لأسلوب السرد، والحوار.

هناك علاقة وطيدة بين الدراما، والشعر منذ زمن بعيد، وقد شكلت هذه العلاقة تاريخ الحركة الدرامية عبر العصور، وإن شابتها بعض مظاهر الانفصال في فترات تاريخية محددة إلا أن الشعر، في الفترات الأخيرة، امتزج بالنثر أيضاً، بما نتج عن هذا الامتزاج

والعالم الخارجي من حوله .

وقد وصفت أشعار الشاعر بالطابع الغنائي ابتداءً، إلا أننا لا نعدم وجود الطيف الدرامي في صراع الأنا مع الآخر، وسجالهما، الذي يُضفي أبعاداً أخرى تعتق أشعاره من الذاتية الصّرف: لتكتسب أبعاداً أكثر موضوعية في محور الصراع سواء أكان ذلك على المستوى الداخلي في صراع الذات مع نفسها، أم في صراع الذات مع الآخرين.

ويأتي التفريق بين كل من الشعر الغنائي، والقصصي، والدرامي استناداً إلى مقاييس معينة في الأدب. يقول ف. ف. كوزينوف: (ما يزال الأدب منذ ظهوره يتطور ضمن ثلاثة أشكال رئيسية: الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي، ذلك أنّ هذه الأشكال تبرز بوضوح كاف حتى في المرحلة الفولكلورية (ما قبل الأدبية) لفن الكلمة)<sup>(2)</sup>، ويعزى هذا التقسيم الثلاثي حسب رينيه ويليك إلى أرسطو، وهوراس: فيقول: (إن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع، واستناداً إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئسيان، غير أنّ أرسطو على الأقل شاعر بتمييزات أخرى أعمق، بين كل من المسرحية، والملحمة، والشعر الغنائي)<sup>(3)</sup>.

واختار الشاعر القديم طريقة في تأطير الأحداث، وعرضها على مساحة حكاية القصيدة، ومعنى هذا أنه اختار واتبع نمطا محددا في أخباره، وقصه الأحداث، وعرضه للشخصيات، وتشخيصه للمكان، والزمان داخل حكاية القصيدة، وانتظم أحداثها وفقاً للتتابع الزمني، والسببي في إطارهما القصصي في نسق معين بما يتناسب وإحكام بنائية الحدث، وهذا ما ينسحب على غالبية الشعراء القدامى الذين لم يُتَح لهم التبادل المعرفي بين العلوم ما يُخرج أشعارهم من إطار الذاتية إلى الكونية، التي جاءت كملح أساس لدى شعراء الحدائث وما بعدها، والتي جاءت أيضاً نتيجة التبادل المعرفي، الذي يتطابق ومبدأ التبادل الوجودي من الواجهة الفلسفية ما جعل أشعارهم تنضح بالدرامية .

يقول محمد مندور: (وليس هناك أي دليل يفيد أن عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح وصورته، بل ولا فن الملاحم بمعناها الدقيق، وذلك بالرغم من أنه قد كانت لهم أيام وحروب شهيرة، فإنهم لم يصوغوا تلك الأيام والحروب أو بعضها في صورة ملاحم، وبالرغم مما نعثر عليه في شعرهم من قصائد تصف الحروب والمعارك، وذلك لأن الشعر العربي لم يصبح يوماً شعراً موضوعياً منفصلاً عن قائله خالصاً للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات)<sup>(4)</sup>.

ومع ذلك فقد وجدت هذه الدراسة دافعاً قوياً، ينحو بالبحث تجاه عناصر درامية في شعر شاعر عربي هو ذو الرمة من شعراء العصر الأموي المبرزين، وهو شاعر من جيل الشعراء الذين كانت لهم بصمات واضحة في مسار تطور الشعر العربي برمته، وهذا ما جعل كتب النقد قديماً، وحديثاً تبدي اهتماماً واضحاً له، فكان ذو الرمة من أولئك الفصحاء الذين أخذت عنهم اللغة، وفصاحتها، وقد عدّه الأصمعي (ت 216هـ) حجةً لأنه بدوي<sup>(5)</sup>.

وهذا يدل على تمكن ذي الرمة من اللغة، والرواية؛ لأن العرب اعتادت أن تأخذ اللغة، وفصاحتها، ومعانيها من البادية،

قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر في بدايات القرن العشرين، وهو ما عدّه النقاد تطويراً جديداً للدراما الشعرية، أو الشعر الحركي الدرامي<sup>(9)</sup>. فالشعر يبدأ غنائياً مطلقاً، ثم غنائياً مقيداً بحدث، ثم يميل إلى الحكاية، والحبكة، والسرد، والروح القصصي، والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى<sup>(10)</sup>.

## ثانياً: الحوار

أ. الحوار الخارجي: (الديالوج / Dialogue):

يتبدى هذا الأسلوب في شعر ذي الرّمة في استدعاء الخليل، أو الخليلين، ومحبوبته مي على الصعيد الإنساني، يقول<sup>(11)</sup>: (الطويل)

خليلي لا رسمٌ بوهبين مخبرٌ  
فسيروا فقد طال الوقوف وملمه  
ولا ذو حجا يستنطقُ الدار يعذر  
قلانصُ أشباه الحنيّات ضمّر

تتجلى إحدى عناصر الخصائص الفنية، والجمالية التي يهدف إليها استخدام الحوار في السرد الشعري، وهي اكتساب المروي طابعاً واقعياً، فالحوار هو الوسيلة الرئيسية للتأثير في القارئ، وهو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد ملموساً؛ من خلال الحوار تتطور الأحداث، ويزداد تفاعلها.

ويسعى ذو الرّمة إلى استنطاق دار الأحبة في قوله: (ولا ذو حجا يستنطقُ الدار يعذر)، واللجوء إلى شخصنة الأشياء المتحجرة، ومحاولة استنطاقها، محاولة من الشاعر لبثّ الروح فيها، وإشاعة جو من الحركية إلا أنها ليست سوى حركة تدور في فلك تجريدي، لا يصلح إلى التجسيم المعبر كما هو الوصف في الدراما إذ إن الحركة وحدها لا تشكل حدثاً درامياً ولا بد من اجتماع خاصيتي الحركة، والموضوعية في العمل الدرامي المكتمل.

والفعل الدرامي يتضمن حركة ما داخلية، تتنازعها الشخصوس على نحو من التجسيد المتخيل، ففي قوله: (الطويل)

فسيرا فقد طال الوقوف وملمه  
قلانصُ أشباه الحنيّات ضمّر

حركية الفعل الدائر في المستقبل بقوله: (فسيرا) فيها ما يرمز إلى بنية الجذب المهيمن على الطلل؛ وبالتالي لا داعي للوقوف. وأعقب تلك القطيعة بحركة أخرى في قوله: (الطويل)

لك الخير هلاً عجت إذ أنا واقفٌ  
أغيضُ البكا في دار مي وأزفر

ففي هذا المشهد حركة لافتة، تصل بالقصيدة إلى تواترات شبه درامية، والانعطاف في مسير الرحلة، دليل التشبع الكامل بالتوترات الداخلية.

وذلك الاستدراج غير المؤمل في سير الرحلة بقاء مي، أو خلوّ المكان من أهله (فتنظر إن مالت بصبري صبابتي إلى جزعي...)، مشهد يعززه رحيل مي بالتوتر، والصدام الذاتي مع العالم الموضوعي الخارجي، وهذه إحدى سمات البناء الدرامي، الذي يدرك فيه الإنسان أن ذاته (لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى إنما هي ومهما كان لها استقلاليتها ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى)<sup>(12)</sup>.

ويتخيّل الشاعر في هذا المشهد الحواري خليليه، وميّا على أنهما شخصان: (الطويل)

عدتني العوادي عنك يا مي برهة  
وقد يلتوي دون الحبيب فيهجر

هذا العنصر التمثيلي باختلاق شخص (مي)، على الرغم من حضوره الذي يوحي بالمادية، والقرب، إلا أنه لا يعدو أن يكون شخصية متخيّلة يتجاوز بها الشاعر ذاته المكبلة بالقيود في رحيل مي، وما هو في نهاية الأمر إلا صوت الشاعر المتضمن في اختلاق شخص مي، والحديث معها وهو من قبيل (المونولوج التمثيلي Monologue) الذي يتضمن عنصراً تمثيلاً في شعر غير قابل للتمثيل أساساً.

وقد أشارت. س إليوت إلى شيء من هذا القبيل عندما تحدّث عن المونولوج التمثيلي بأنه (صوت الشاعر مخاطباً غيره من الناس...) (13).

وبرأي إليوت أن الصوت الثالث في الدراما الشعرية يقابل صوت الشاعر في المونولوج التمثيلي<sup>(14)</sup>.

ويتجرّد الشاعر المسرحي من أي تعاطف، ويتجرد حتى من ذاته، وهذا بالضبط ما يسمى البناء الدرامي بالتكامل، (فالدراما في جوهرها حركة لأفعال تتجسّد على خشبة المسرح بواسطة أشخاص، ولكن الفعل في الدراما لا يعني الأعمال، والأحداث، والنشاط الحسيّ للإنسان فحسب، وإنما يعني أيضاً العمليات الفعلية والدوافع النفسية الكامنة خلف تلك الأفعال)<sup>(16)</sup>.

وإنّ ما يزيد عمق البنية الدرامية نزوعها إلى التكتيف؛ لأنّ ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلاً مشعاً، وضاحاً بالدلالة قدرة الشاعر على بناء الحدث بناءً لماحاً بارعاً، وإنّ أي ترهل في تفصيلات الحدث سيضيع على الشاعر فرصة اقتناء التجربة.

تدرج الشاعر في الأبيات السابقة لأسباب القطيعة بوصل مي، والجزع من الوصول إليها بكل أسبابها، ويتأزّر فيها البعدان الزماني، والمكاني، كل ذلك يمثل نسيجاً من التواترات التي تُضاعف من حدة الصراع، إذ لا أمل بالنسبة للشاعر على مستويين: الزمان والمكان، ودخوله في دائرة التخمين بطول وصل مي. (الطويل)

### ممرٌ لأحبابي مراراً ومنظرٌ

القديم كلّ صفة إلا الغنائية، يقول: «فأنت ترى أن شيوخ المدرسة القديمة يخلطون ويفسدون الأمر حين يرون أن في الشعر العربي قصصاً أو تمثيلاً، والحق أنّ الشعر العربي غناء كله فيه مميزات الشعر الغنائي، فهو شخصي بمعنى أنه يمثل قبل كلّ شيء نفسية الفرد وما يتصل بها من عاطفة وهوى وميل)<sup>(18)</sup>.

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي المحافظة على نسق الوحدة داخل القصيدة، بمعنى أن يبحث الشاعر عن نتيجة تؤلّف بين العناصر المتضادة، أو المتضاربة وكثيراً ما نجد هذا الملمح في تألّف المتناقضات على مبدأ نسقي يوحد بينها.

وكثيراً ما يمضي ذو الرمة في أشعاره على ترسيخ الصراع وفق ثنائيتي الموت/ والحياة، البناء/الهدم، الحل/الترحال، الحضور/الغياب...

وهذا الإطار من الوحدة ما يسعى إليه الشاعر في المسرح شريطة تكريس البعد الموضوعي للأصوات المتداخلة التي يوظفها ودرجتها من التوتر.

وتكفل الوحدة في إطارها الدرامي، وحدة الحدث الدرامي، والمقصود به هنا أن مادة الموضوع ذات فعل مترابط، تبدأ من نقطة انطلاق مهمة، هي بدايات الأحداث، ثم تتأزّم، وتتصاعد إلى ذروتها إلى أن تصل إلى نهاية تتوّج فيها تنامي الفعل الدرامي.

وحدة الحدث تعني: (أن يكون العمل الدرامي الواحد قائماً على منطق عام يخضع له أي ترابط أجزائه ترابطاً على وفق قانون داخليّ وهذا يعني أنّ لكل عمل منطق الذي يخضع له والتي يجمعها منطق عام قائم على أساس الضرورة والاحتمال)<sup>(19)</sup>.

ولا تصنع الوحدة الموضوعية، والعضوية بمفردها وحدة الحدث، إذ تتطلب وحدة الحدث الدرامي عناصر أخرى أكثر موضوعية في تحديد الآخر كياناً منشقاً عن تحييز الشاعر؛ ليصلح أن يتبنّى موقف (الآخر) الموضوعي الذي يتحدث وفقاً لما تمليه طبيعة الحدث الدرامي عليه، لا وفقاً لما يمليه الشاعر بحيث تكون الشخصية

ومن هذه الوجهة يتبين أنه في القصائد ذات الطابع الغنائي، مثل قصائد ذي الرمة يمكن أن ترزح تحت عناصر متوترة شبيهة بالدرامية؛ ما يؤكد تعزيز الرأي أنها ليست درامية صرف، ولا يصلح تجسيدها على خشبة المسرح؛ لأنها في أقصى تواتراتها تظل منعطفة على داخل الشاعر، ولا تمتلك الأصوات الأخرى أيّاً كان تداخلها في هذا المقام، أن تصنع الصوت الدرامي الثالث، الذي يجعلها في مصافّ الشعر الدرامي.

وأهم خاصية يمتاز بها الصوت الثالث هو تفرّده، وأن يكون له موقف خالص عن موقف الشعر، بمعنى أن يتحدث بهوية تنعزل تماماً عن هوية الشاعر بلسان، وصوت، وموقف بعيد عن تدخل الشاعر التي تمكننا من رصد شخصه مجسداً بصفات تؤهله إلى درجة التشخيص المسرحي.

ويؤكد ذلك ما ذهب إليه ت. س إليوت أنه على المؤلف المسرحي: (أن يكون منقسم الولاء، عليه أن يشعر مع أبطاله الذين قد لا يشعرون في أي حال مع بعضهم البعض، ولا يتعاطفون)<sup>(15)</sup>.

### يهيجُ البكا ألا ترّيم وانها

كل تلك الدوائر تحاصر الشاعر، وتزيد من حدة توتره، وترتبط الأماكن الخالية من حلول (مي) مثل: وهبين، مُستبدى، محضر، الزرق، الدحل... ارتباطاً كاملاً بوعي الشاعر. وينقسم بنفسه إلى قسمين في حوار خليليه محاولاً إعادة التوازن في انقسامه على الذات بين مخاطب، ومخاطب.

ويعتمد ذو الرمة كثيراً على المشهد البيئي، الذي يتقاسم معه انشطار الذات، وتشظيَّاتها على المستوى النفسي، ويقدم من خلاله علاقة متوترة على الصعيد الإنساني قائمة على الرحيل، وتجانفي المكان، والبعد السابق من شأنه توحيد الحدث.

ويقصد بوحدة الحدث على المستوى الدرامي أن مادة الموضوع ذات فعل مترابط، تبدأ من نقطة انطلاق مهمة هي بداية الأحداث، ثم تتأزّم، وتتصاعد إلى ذروتها إلى أن تصل إلى نهاية، تتوّج فيها تنامي العقل الدرامي.

وتقوم الشخصيات كذلك بأداء الفعل الدرامي، وتظهر صفاتها، وتتحدد طبيعتها، فرسمها عملية هامة في البناء الدرامي، فيجب أن تكون واضحة الملامح، ذات أبعاد طبيعية واجتماعية، الأمر الذي يصعب معه رصدها في قالب الشعري الغنائي، وهي السمة الغالبة في شعر ذي الرمة.

يقول عبد العزيز حمودة في كتابه (البناء الدرامي): (إنّ المسرحيات التي توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الروماني كانت جميعها مسرحيات شعرية؛ الأمر الذي يعني أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر)<sup>(17)</sup>.

على الرغم من أنّ بعض الدارسين ذهبوا إلى خلو الشعر العربي القديم من الدراما أو من النزعة الدرامية، فقد أكد بعضهم الآخر أن العملية الإبداعية الشعرية بحدّ ذاتها درامية؛ فمن الذين ذهبوا إلى خلو الشعر العربي القديم من الدراما طه حسين، حين نفى عن الشعر



للتوازن بين العاطفة، والبصيرة يدلنا على أنه ليس محاكاة للحياة، لكنه منظور خاص، وخبرة فردية بها، وهذا المنظور الخاص يظهر بصفة خاصة في المونولوج الدرامي حين نبني وجهة نظر المتكلم، ويكون مدخلنا إلى القصيدة هو التحديد، أو حتى التشويه للحقيقة المادية، والمعنوية. وتمدنا زاوية النظر إلى القصيدة الدرامية بروية غير مألوفة للأشياء العادية، وتفتح لنا الطريق نحو فهم معانيها، وتذكرنا - في الوقت نفسه - بحقيقتها المادية، بينما يعطي المحتوى التشويهي للقصيدة وحدتها بتريسيه للتفرد في وجهة النظر<sup>(21)</sup>.

ويلحظ في شعر ذي الرمة أن الأبيات التي تشي بالتوجه إلى عناصر خارجية في أسلوب الحوار، أنها تنهل في أساسه من بنية سردية، فالحوار هو القاسم المشترك بين طبيعة النص السردية، والدرامي إلا أنه في شعره غالباً ما ينتهي إلى الارتداد الداخلي، أو ما يسمّى (بالمونولوج). يقول<sup>(22)</sup>:

وعيبٌ على ذي اللبِّ لومِ العوادلِ  
ونظرتُ في أعقابِ حقٍ وباطلِ

يتعلّق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخله متماسكة يمسك بعضها رقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقد فريد. أما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية، التي يُحدثها أسلوب التكرار، من خلال الكشف عن مشاعر الذات، وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر<sup>(23)</sup>.

ولا شك أن تكرار الشاعر أعادل يشي بأهمية التوجّه إلى الخارجي، ومشاركته إياه لحظة انفعالية ما توحى بعزلته على الصعيد النفسي. يقول<sup>(24)</sup>:

تقادم العهد والهوج المرابيد  
ريب المنون وطيّات عبايد..

ديارمي إلى صاحبيه، فهمة يقع في إطار جمعي، لا فردي، واستمراره في لغة الحوار، في (هل تبصران حمولاً بعدما اشتملت)، محاولة منه لبث إيقاع الحياة، وتجديده، الذي سرعان ما ينتقل بعده إلى قطع تلك الأواصر في ارتداده الداخلي إلى النفس، بقوله: عواسف الرمل يستقفي تواليها. واستمر في هذه الصيغة من المتواليات الداخلية في الأبيات: السادس والسابع والثامن والتاسع؛ لينعطف فيما بعد في البيتين العاشر والحادي عشر إلى حوار الطبيعة، المتمثّل بظهور عنصر ثالث على مشهد الحياة ألا وهو الظبية.

إن انقطاع لغة الحوار في الأبيات السابقة على هذين البيتين، كان بمثابة تهديد جديد للوجود يعقب فناء الديار برحيل مية، الذي جعله افتتاحية القصيدة السابقة، والذي يمثل العنصر الغائب عن المشهد السابق؛ ليبزر خليلي الشاعر الذي يرتق في حوارهما ثوب

قابلة للتجسيد، وهذا ما لا ترتفع به قصائد الشاعر في هذا المقام إلى تحقيقه، لذلك يجري التحدّث عن الحوار، وتعدّد الأصوات، وما يتخلل ذلك من توترات شبه درامية داخل محور صراع الشاعر مع ما حوله، بوصفها أطيافاً درامية، أو نزعة درامية يجري رصدها.

والحوار الدرامي يتّسق اتّساقاً تاماً مع الفعل المسرحي، وينماز بالحيوية لا التكلّف. (ولكل عمل درامي قيمته الشعرية الداخلية، وتتبدى قيمته الدرامية بشكل كامل في أثناء التجسيد المسرحي... إن التجسيد المبهر للعمل الدرامي يمتلك أهمية كبيرة، علاوة على ذلك فعلى الرغم من حداقة البنية الأدبية للعمل الدرامي، فإن القراءة وحدها لا تكفي للكشف عن الموقف، وتطوّر النزاع بشكل عام)<sup>(20)</sup>.

### ب. (المونولوج الدرامي / Dramatic Monologue)

يعد المونولوج الدرامي من الأنواع الأدبية النموذجية؛ للتعبير عن رؤية الشاعر للعالم، فإن استقراء النموذج الدرامي في هدمه

(البحر الطويل)

أعادلُ قد أكثرتُ من قبيلِ قائلِ  
أعادلُ قد جربتُ في الدهرِ ما كفى

ويُلاحظ في البيتين السابقين شروع ذي الرمة بالحوار الخارجي، وإحداث نبذة من التفاعل على المحيط الخارجي، وإن كان متوهماً إلا أن تلك الأطياف الدرامية المتمثلة بعنصر الحوار، من شأنها ترسيخ إيقاع حيوي لجوانب القصيدة. ويلجأ الشاعر إلى التكرار في قوله: (أعادل...) والتكرار سمة يجنح إليها عدد من الشعراء بهدف الكشف الداخلي عن ذواتهم واستشعار رمزية الواقع المحيط الذي هو في حقيقة الأمر في علاقة تضاد مع الشاعر في جل لوازمه.

وثمة بعد آخر لتوظيف أسلوب التكرار (في النص) فهو يعمل على (إضاعة عتمة وإنارة مصابحه من الجانبين: الأول منهما (البسيط)

يا دار مية لم يترك لها علما  
سقيا لأهلك من حي تقسمهم

ثمة طرفان أساسيان في العنصر الحوارية السابق توجّه إليهما الشاعر، هما: مي، وصاحبا.

يظهر في بداية الأبيات صوت الشاعر الفردي: (يا دار مية لم يترك لها علما)، فيضفي على البيت الأول السكون المطبق على معالم الحياة.

ويتوسل الشاعر في البيت الثاني بأسلوب الحوار بغيّة بثّ الحياة، إذ يدعو لتلك الديار بالسقيا، ومن هنا تنجلي لنا خصوصيته في محاولته التمسك بمعالم الحياة، وبثّها، ثم ينتقل إلى صيغة الالتفات: (يا صاحبي انظار أوكما درج)؛ ليوحي إلى احتمالات الحياة المشمولة في إطار ما كان، وهذا ديدن الشاعر في قصائده التقليدية. وفي لحظة حديثه عن الموت يتحدث عن الحياة، ويحاول استرجاع ما كان ذلك إلا أسلوب من الالتفات من هي إلى هما، ومن

الإفصاح عن إيقاع حياة الشاعر المتذبذب بين الوصل/ والقطع، أو بين الحياة/ والموت، وهذا التأرجح النفسي نجح ذو الرمة بتأسيسه عبر تقنية (المونولوج)، إحدى تقنيات الدراما الذي يحاول فيه توظيف العناصر الخارجية كافة؛ ليلبورها إلى ارتدادات داخلية، يتشكل لنا من خلالها وحدة الانطباع في إطارها السردية، وتتقاطع فيه الرؤية الحقيقية في العالم الخارجي، والرؤية الداخلية التي هي محصلة رؤية الشاعر لذلك العالم، وليس انعكاساً له.

### ثالثاً: المستوى الخطابى في شعر ذي الرمة:

#### أ. الصيغة السردية:

قامت الصيغة السردية بدور مهم في إثراء حركية النص الشعري لدى ذي الرمة، وقد تضمنت معظم قصائده الأشكال السردية والدرامية المختلفة، الأمر الذي يمكن للشاعر معه أن يعزز التجربة الشعرية ويغنيها، إذ إن معظم تلك الأشكال تجعله يعبر بعيداً عن الضوابط الشعرية الصارمة التي تحد نوعاً ما من التعبير الذي تحكمه الكلمات، والأوزان، فتتيح الأشكال السردية المختلفة طرقاً جديدة له؛ لكسر هذه الضوابط، وصقل التجربة الشعرية.

والاعتقاد الغالب عند الدارسين للشعر القديم، أن العرب (بدوواً أولاً بالسجع بلا وزن نحو ما وصل إلينا من سجع الكهان.. فقد كان العرب يساجعون أي يتذكرون بالسجع، ولعلهم وضعوا السجع أولاً لتقييد علومهم أو ما يريدون حفظه)<sup>(27)</sup>.

فالنثر أول كلام العرب، واستدعت الحاجة لديهم إلى تخليد مآثرهم، مما دعا بهم إلى التقييد بأعاريض معينة، من أشهرها السجع لوزن الكلام؛ تسهلاً لحفظه، ثم طوروها إلى أن صارت شعراً، فقد (كان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحاتها الأجواد لتهز نفوسها إلى الكرام، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً، لأنهم شعروا به أي فطنوا له)<sup>(28)</sup>.

إن مجيء القصيدة في إيقاع قصصي، من شأنه أن يستميل إلى الإصغاء بشوق إلى الوقائع. وجاء المزج واضحاً في شعر ذي الرمة بين الشكل السردية، والمونولوج الدرامي تحديداً الممتزج بالغنائية، إذ تعد الغنائية وثيقة الصلة بالمونولوج في حين تأخذ القصيدة حيزها الدرامي الأوسع في إطار الديالوج.

واعتناء الشاعر بالبنية السردية (تعنى عناية فائقة بالأجزاء التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات، الأمر الذي يلقي على القارئ بعبء أكبر فهو مطالب بالوقوف عند الأجزاء التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات، المستقلة في حد ذاتها الملتفة في الوقت نفسه حول المعنى الواحد)<sup>(29)</sup>، وذلك (عندما تضاف الجزئية على ما قبلها و تمهد لما بعدها، وعندما ترص الأجزاء بعضها بجانب بعض، فإنها تؤدي في النهاية إلى المعنى الموحد الذي أسهمت فيه الأجزاء المترابطة السابقة)<sup>(30)</sup>، مما يوحى إلى القارئ أنه أمام قصة، أو شبه قصة.

وتكمن أهمية الحركة في تماسك البنى الداخلية لقصائد ذي الرمة، وتمكين الشاعر من شدّ خيوط الحكمة، الأمر الذي يُحيل الشعر إلى فضاء الدرامية، التي تكون حصيداً تآزر عدد من البنى الداخلية

الانطباع، والامحاء، والتلاشي.

وللصراع ضرورته في بنية الحدث الدرامي، بوصفه عنصراً درامياً في تصوير الشخصيات، ومؤشراً على نزاعاتها الذاتية، وتمثيلاً لإيراداتها في تصميمها على بلوغ أهدافها، وهو عنصر فاعل في شد انتباه المتلقي، لما يحققه من نتائج على صعيد الحدث، وفي خلق التشويق الذي لا بد منه، والترقب الذاتي لدى المتلقي<sup>(25)</sup>.

إن ما أشرنا إليه سابقاً من مفهوم الدراما، والبناء الدرامي، وخصائصه، وعناصره المهمة، يفسّر لنا اتجاه مختلف الفنون، والأنواع الأدبية، ومنها الشعر على وجه الخصوص نحو البناء الدرامي، بوصفه أشمل هذه الفنون، وأكثرها قدرة في التعبير عن التجربة الموضوعية، والجماعية، فالتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي.

وينطبع الشعر التقليدي بعموميته إلى المناجاة، وتأمّل دواخل النفس، وهذا ما دعا النقاد إلى البحث عن إيقاع القصيدة وفقاً لمضمونها الغنائي، ونعت عديد من القصائد وفقاً للغنائية المنبعثة من القصيدة؛ ما أدى إلى النظر إلى عديد من قصائد القدماء من ذلك القالب الشكلي، الذي يحصر القصيدة وفقاً للنمطي، والمألوف، وهو عدم انزياح الشاعر عن القوالب التقليدية في إطار التاريخي.

ولا شك في أن نظريات التلقي أتاحت عدداً من الآليات النقدية، التي تفصح عن مكامن النص، وإلقاء الضوء على تقنيات الشاعر التي يجاوز من خلالها الوقوف على القالب الشكلي حسب، إلى قدرته على التشكيل الداخلي، وضبط العامل المنهجي في التعامل مع النصوص، بعيداً عن حصرها في إطار سياقاتها الاجتماعية، والتاريخية.

وعلى هذا النحو تغيرت العمليات الإجرائية، التي يمارسها النقاد على النصوص، وفقاً للتطور المعرفي الناشئ عن التطور في عملية التلقي. والمونولوج في الدراما يدعونا إلى تأمل الشاعر نفسه، بكل ما يشي فيها من رمزية، وبكل ما تختزله ذاته من بوح الحياة على نحو مُشفر ترميزي، وإلا لأصبح الشعر مجرد انعكاس للواقع المحيط بالشاعر، ولا نفني معه أن يكون الشعر شعراً في الأساس.

ويمكننا في الشعر الدرامي تمييز صوت الشاعر، وإن تخفى وراء شخصية خيالية، أو تاريخية، وفي هذه الحالة يفرض الكاتب شعره على هذه الشخصية فيما يعرف بالمونولوج الدرامي. ويعد المونولوج الدرامي بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب ويتوحد معها، مجسدة في النهاية الموقف الدرامي<sup>(26)</sup>.

وإذا نظرنا إلى أشعار ذي الرمة لوجدناها تُفصح عن عدد من الإلماعات المتطورة في الوجود، واختزال أيقونة الحياة التي أقام بناءها على طرفين من التضاد عالم الخصب الذي تختزله أيقونة (مي)، وعالم مُهددٌ بالتلاشي وهو ما اختزله مشهد (الطلل)، والخراب وآثار الديار المتهالكة بفعل الطبيعة. وهذه النظرة الوجودية في شعر ذي الرمة أياً كان شكلها من البناء الذي لم يُسَعَف؛ لأن تكون دراما مجسدة بهيئة أشخاص حقيقيين في دور الحوار، إلا أنه مبدأ مُوفق في تأسيس نواة الصراع القائم على التضاد.

وإن تلك الحيوية المتنامية تكسب النص حركية خاصة، في

الصعيد الذاتي.

وقد سعى ذو الرمة إلى المزوجة بين صيغة الخطاب السردية المتمثل بالعناصر الحكائية، وصيغة الخطاب الدرامي المتمثل في الحوار. يقول (31):

سحيق الأعالى جدره مُنَسَفٌ  
عَفْتُ غَيْرِ أَرِيٍّ وَأَجْذَامِ مَسْجِدِ  
عِرْفَانِ صَوْتِي دِمْنَةَ الدَّارِ تَهْتَفُ

الآن فهو في لحظة تأمل وسكون، في لحظة انسحاب من الذات، بل في لحظة تحقيق المصير. ويسعى الشاعر إلى الارتباط الحسي بمادية الأرض. ويعمد كذلك إلى المزوجة بين الأسلوب السردى القصصي، والأسلوب الدرامي في مثل حوار الرفقاء في بعض قصائده.

ب. توظيف عنصر الالتفات في الخطاب السردى.

يمثل الشعر العربي امتداداً قصصياً واضحاً من حيث الأداء، والتناسق، والحركات. وقد ظلت أشكال هذه القصص ترتدي في أغراضه، وتتضح في معالجاته، وتتحد من خلال معانيه، وظل الشعراء ينجون هذا النهج، ويسلكون المسلك التقليدي في الصياغة، والمتابعة: من أجل الحفاظ على البناء القصصي المرتبط بحياتهم، والمستمد من واقعهم الاجتماعى والفكرى والحياتى (32).

وقد امتزجت الصورة الشعرية لدى ذي الرمة بكثير من التقنيات، التي كشفت الجانب الدرامي في قصائده، فالطبيعة بما تشتمل عليه من مكان تناوبت عليه رياح الموت، وأمطار البعث، شكلت صراعاً نفسياً في نفسه تجاه هذا المكان.

وتمثل الصحراء، وضروب صراعاتها، والحيوانات دور الغريم في قصة شعرية يحتل الخيال مساحة كبيرة في نسج أحداثها: مما يخلق جواً درامياً دالا على القصص. وذو الرمة شخصية بدوية، تحمل فيما تحمله بين طياتها صفات الصحراء، وسمات البدوي (النجدي) بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وتشير الروايات إلى أنه كان شديد الارتباط بالبيئة التي أنجبته، فقد قضى أغلب حياته في الصحراء، (في أكتبة الدهناء في اليمامة، ولم يخرج منها إلا لحاجة ثم لا يلبث أن يعود إليها) (33).

ويجتمع في شعره عنصران في بنية المشهد السردى ذي النزعة الدرامية، هما:

◆ أولهما: البنية اللغوية التشفيرية (الرمزية)، الدالة على الانقسامات الداخلية التي يشعر بها الشاعر جرأً سطوة الطبيعة، والواقع المتصحر المليء بالمخاوف.

◆ ثانيهما: لجوئه المستمر على أسلوب الحوار، سواء أكان على صعيد الديلوج أم المونولوج.

وفي كلا المنحنيين السابقين يحاول جاهداً استنطاق محيط الموت المقرون بالجذب، ورحيل الظاعنين، وإسباغ معالم الحياة: لذلك أكثر ما يسم مشهد النزاع في شعرية ذي الرمة توظيفه لعدة مستويات خطابية في مشاهدته التي يجنح فيها إلى التصالح مع حياة فقدت فيها مقوماتها، وهذا سبب لجوئه المستمر إلى عنصر التشخيص، الذي يسبغه على الجمادات، والحيوانات على نحو

في تماسك دوالها، وتنوير البؤر الحاسمة في انعطاف الشاعر في الذاتية المتعلقة إلى تفعيل العناصر الخارجية الأخرى، واستقطابها وفقاً لحركية تتصارع فيها الذات، وتبلغ ذروة تأزمها الدرامي في صدامه بالواقع الخارجى، الذي يشكل بالنسبة إليه بذرة التوتر على

(الطويل)

أَمَنْ أَجَلِ دَارِ بِالرَّمَادَةِ قَدْ مَضَى  
لَهَا زَمَنْ ظَلَّتْ بِكَ الأَرْضُ تَرْجَفُ  
وَقَفْنَا فَمَلَمْنَا فَكَادَتْ بِمُشْرِفِ

يبني الشاعر أشعاره في مستواها الخطابى على عنصرين رئيسيين:

أولهما: على مستوى اللغة؛ وثانيهما: على مستوى المضمون المتعلق بمحتويات العناصر الحية، والصامتة من حوله، ومحاولة تشخيصها من خلال أسلوبية الحوار، وأنسنة الصامت منها.

وعلى المستوى الخطابى الأول، يحاول توظيف سلسلة من الدوال في حيزها اللغوى، من خلال توظيف الأفعال الدالة على الفاعلية، والانفعال بتشظي المكان، ومن هنا يدخل بؤرة الصراع على المستويين الزماني، والمكاني.

ففي الأبيات السابقة يزاوج بين صيغتي الفعل الماضى، عبر سلسلة من الأفعال الدالة على الاندثار، والأفعال في الزمن الحاضر؛ مما يشي بحركية الانفعال المفرط على مستويي الزمان، والمكان، وذلك: في قوله: ((مضى / ترتجف)، (وقفنا / تهتف) عديت عنها / والدمع يذرف)، (أبدى اليأس / النفس تعزف) تتعسف / يجاهدن / فأصبحن تصيرت... ويلازم الفعل الماضى حركة ثبات الشاعر الآيلة إلى ضرب من السجال مع عنصر الزمن، الذي انتثر برحيل الأحبة، وبين حركة فاعلية المكان المتعينة باستخدام أفعال المضارعة التي أوحى من خلال مشاركته، واستحضار وحي الأماكن، التي تلاشت برحيل مي عن المكان، حيث جاءت المضارعة من نصيب المكان، والإنسان، وأسند الارتجاف للأرض في قوله: الأرض ترتجف، والهتاف للدَّار في قوله: والدَّار تهتف، والذرف ← لدموع الشاعر وأصحابه في قوله: والدمع يذرف والعزوف ← للنفس، والتعسف ← للنقا المنهار والمجاهدة ← للمجرى في قوله: يجاهدن مجرى، وغيرها من متوليات الأفعال في قوله: (تصيرت صريمة) (وأصبحن يمهدن الخدور).

وأول ما يُطالعهنا الإحساس المفرط بالغرابة عن النفس، والأماكن، والأحبة، فهو يتصدر موقعاً ضبابي الروية لدى الشاعر، ثورة عارمة ضد النفس، وصراع ينقلنا من غرض البحار لسط لا تعرف أمواجه المكوث، ولم تعتمد ملامحه معنى للاستقرار، من القيامة إلى لحظة الميلاد الأولى لإنسانيتنا، وهكذا ما بين مد وجزر، من النهاية إلى البداية دونما صرخة: لإعلان التوقف، الذي يزدحم بشتي الأوزان التي تطول، وتقصّر تبعاً لتدفق عاطفة الشاعر، فضلاً عن اعتماده على أثر الامتداد الصوتى، الذي أحدثته القافية المكتشفة لا المنتقاة في لحظة شاعرية، تمتد بامتداد أهاته، فنراه يتحدث بصيغة الماضى في أفعال التلاشي، والاندثار، وغيرها الكثير من الألفاظ التي أصبح يرددها على اعتبار ما كان، حيث كان شاهداً على كل علامات القيامة، وإعلانها لموت المكان، أما



الشعر العربي عامة ووصف الصحراء خاصة.

نجد من خلال الخوض في شعر ذي الرمة حالاً بمثابة اقتحام للأدغال ولنحظ رحلة شاقّة وطرق وعرة، وعلى الرغم من ذلك فالرحلة شاقّة ممتعة يصحبنا فيها ذو الرمة إلى عالمه الصحراوي الذي طالما عشقه، وكان شديد الحب والولاء له ومن ثم لقب بـ (شاعر الحب والصحراء)<sup>(34)</sup>.

يبرز ذو الرمة في بآئته وخاصة المطلع إذ يقول:

كأنه من كلى مقربة سربُ

كأنها ظبية أفضى بها لبُ<sup>(35)</sup>

هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر ومدّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل الاستعارات والتشبيهات والمجازات المختلفة<sup>(39)</sup>.

ورغم ما يتضح في أشعار القدماء من النبرة الخطابية، والوصف الحسي نجد عز الدين إسماعيل، وجمال الخياط يقران بوجود النزعة الدرامية في الشعر العربي القديم. يقول الخياط: « وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن، فأشكال من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك، إلا أن التعبير المباشر عن الحياة والظروف الثابتة والطارئة واقتارانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الأولى... وللعرب، قبل الإسلام، تاريخ طويل وأحداث وحروب يمكن أن تعدّ مادة درامية ضخمة بما تقدم من صراع وتعقد وتشابك<sup>(40)</sup>».

ورغم انحصار غالبية الشعر مما يحسب على القديم، بأنه شعر أغراض، أو مناسبات يعنى فيه الشاعر بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره، وحسه، إلا إن غالبية أشعار ذي الرمة تنطوي على قدر عال من الترميز. وأبدى في أشعاره مواقف واضحة من الوجود الذي يتهدده، أو يمنحه إمكانية الحياة خاصة في توظيفه رمزية مي إلى الحياة، والطلل إلى الموت، والتلاشي وفقاً لأسلوب السرد، والحوار.

هناك علاقة وطيدة بين الدراما، والشعر منذ زمن بعيد، وقد شكلت هذه العلاقة تاريخ الحركة الدرامية عبر العصور، وإن شابتها بعض مظاهر الانفصال في فترات تاريخية محددة إلا إن الشعر، في الفترات الأخيرة، امتزج بالنثر أيضاً، بما نتج عن هذا الامتزاج قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر في بدايات القرن العشرين، وهو ما عده النقاد تطويراً جديداً للدراما الشعرية، أو الشعر الحر الدرامي<sup>(41)</sup>.

فالشعر يبدأ غنائياً مطلقاً، ثم غنائياً مقيداً بحدث، ثم يميل إلى الحكاية، والحبكة، والسرد، والروح القصصي، والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى<sup>(42)</sup>.

ترمزي، محاولاً استرجاع معالم الوصل (بمي) تلك الحبيبة التي لطالما رمز بها إلى الحياة، إذ يُشاطرُه الحزن جميع موجودات الكون الساكنة، والمتحركة؛ لإثراء مشهد صراعه مع تلك الطبيعة القاسية.

(المشهد الدرامي في شعر ذي الرمة)

ذو الرمة من أكبر الوصّافين في الشعر العربي بعامة والأموي خاصة لاسيما في وصف الطبيعة والصحراء، وقصيدته البائية التي جاءت في ستة وعشرين ومئة بيت تُعدّ من أروع القصائد في

"ما بال عينك منها الماء ينسكب

إلى أن يقول:

"براقة الجيد واللبات واضحة

(نجد يبرز الحالة الدرامية في وصفه الرائع لـ (مئة) محبوبته وكأنك أمام تمثالا لمحبوبته يصنعه بخيال كبير، واستغرق ذلك منه وقتاً طويلاً، بحيث لم يترك فيه جزئية إلا وأتمها على أكمل وجه)<sup>(36)</sup>.

وهذا يدل على تمكن ذي الرمة من اللغة، والرواية؛ لأن العرب اعتادت أن تأخذ اللغة، وفصاحتها، ومعانيها من البادية، وفي الاتجاه ذاته يشير الجرجاني (ت 392هـ) إلى ذلك حين يقول (وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم عنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذو الرمة من القدماء)<sup>(37)</sup>.

واستطاع ذو الرمة أن يشاطر الطبيعة الصحراوية تجربتي الحب، والموت بكافة ضروبها، وتحدياتها، وتناقضاتها، التي اشتملت على الحوار الدرامي، والحركة الجسدية، والقصة الشعرية المتكاملة العناصر في بعض الأحيان، من خلال عنصر التصادم، والمفارقة التي أقامها بين الحياة، والموت أو الفناء، مستغلاً كل إمكانيات العمل الفني الصادر عن لحظة شعورية واحدة تناسب في أجزائه، تأكيداً على التثبث بالحياة، والتمسك بالأمل الذي لا يفارده لحظة واحدة بعودة الماضي بكل ما يرشح من سعادة، وشقاء، وحزن، وفرح.

وبذلك استطاع ذو الرمة أن يجمع في قصائده بين الغنائية، والوجهة الدرامية، وأن يقلص ما أمكن من تدفق الغنائية في شعره، فالشعر لديه لم يعد يقتصر على الأغراض المألوفة، إنما اتسع إلى أبعد ما يمكن أن ينجح في إنتاج قصائد من الناحية الدرامية ببناء قصائد مطولة متكاملة البناء السردية المتموج بأطياف درامية حيناً، وقصائد تنضوي على فكرة درامية حيناً آخر.

وذهب محمد مندور إلى أن (الدراسة المقارنة للشعر العربي القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى تُظهر بوضوح أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين؛ هما: النغمة الخطابية النبرة الخطابية)

(ويقصد بها شدة اللهجة ووضوح الخطاب والمباشرة في إلقاء المعاني والألفاظ، وهي آلية مباشرة في الخطاب الفني. ويميل الشاعر من خلال النبرة الخطابية إلى الإقناع؛ لأن النبرة الخطابية تكون في أمر جَلَل (شأن عظيم)؛ فالخطابة تحرص على كسب المستمع إلى جانب الأطروحة التي يدافع عنها الخطيب)<sup>(38)</sup>.

والوصف الحسي، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة... والبيّن أنّ

## الخاتمة

اكتملت فيها عناصر الدراما المتمثلة بالإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة؛ فالإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها الطابع الدرامي، وما توفّره من حوارات، وتعدد أصوات.

◆ اعتمد البناء الدرامي في أشعار ذي الرمة على حركية التفاعل المزدوج بين نفس الشاعر، وواقعه المحيط، فلجأ فيه إلى الخروج من إطار الغنائية الذاتية إلى ألق الأحداث بما فيها من صراعات، وتناقضات واقعية؛ تثري النص، وتبرز عوالم الشاعر من خلال شخصيات، وأحداث متناقضة متصارعة تعيش معه، وتحيط به.

◆ وظف ذو الرمة عنصر الحوار في أشعاره بنوعيه: الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، فمزج بين المونولوج والديولوج الدرامي في إطار السرد القصصي، وأسهم كثيراً في إكساب الشعر مرونة درامية. فالحوار شكل من أشكال البناء الشعري تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية؛ لإغناء التجربة، وإبراز جوانب الصراع الحياتي في عدد من البنى السردية، والدرامية التي تتجسد عبر تلك الحوارية، لما للحوار من دور في تنمية الأحداث، فهو يعكس التوتر الدرامي في أشعار ذي الرمة، ويصل به إلى ذروته فيما يشبه العقدة. والحوار الخارجي شكل من أشكال البناء الشعري، تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية؛ لإغناء التجربة، وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات، ويسهم الحوار الخارجي في تجسيد حركة الواقع الإنساني، المادي والذهني تجسيدا حيا.<sup>(43)</sup>

◆ سعى ذو الرمة إلى المزاجية بين صيغة الخطاب السردية المتمثل بالعناصر الحكائية، وصيغة الخطاب الدرامي المتمثل في الحوار. وقامت الصيغة السردية بدور مهم في إثراء حركية النص الشعري، وقد تضمنت معظم قصائده الأشكال السردية، والدرامية المختلفة، الأمر الذي يمكن للشاعر معه أن يعزز التجربة الشعرية، ويغنيها، إذ إنّ معظم تلك الأشكال تجعله يعبر بعيداً عن الضوابط الشعرية الصارمة، التي تحد نوعاً ما من التعبير الذي تحكمه الكلمات، والأوزان، فتتيح الأشكال السردية المختلفة طرقاً جديدة للشاعر؛ لكسر هذه الضوابط، وصل التجربة الشعرية.

◆ بنى ذو الرمة لغة أشعاره في مستواها الخطابي على توظيف الأفعال الدالة على الفاعلية، والانفعال؛ إذ راوح بين صيغتي الفعل الماضي عبر سلسلة من الأفعال الدالة على الاندثار، والأفعال في الزمن الحاضر مما يشي بحركية الانفعال المفرط على مستويي الزمان، والمكان. وكثيراً ما كان يعمد إلى أسلوب الالتفات، إذ يتنقل من مستوى إلى آخر على مستوى التحول في الأفعال، والضمائر عبر الحوار الذي يمتزج فيه الأسلوب القصصي بالأسلوب الدرامي، ويضفي من خلالها على المشهد عدداً من الأطياف الدرامية المتمثلة بعنصري التحول، والحركة، وما يمنح العدول الالتفاتي النص الأدبي جمالية الصياغة اللغوية المتوافرة في قوة أسلوب الالتفات، علاوة على إشراك القارئ في عملية التلقي، والتأويل.

بحثت الدراسة في تشكيلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة، والكشف عن العناصر الدرامية، وتجلياتها في قصائده، في ضوء مشاهد الصراع التي ولّدتها المتناقضات بأسلوب درامي فيه فعل، وحدث، وصراع، ومحاكاة.

وقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

◆ استطاع ذو الرمة أن يجمع في قصائده بين الغنائية، والدرامية؛ إذ ارتبط الموضوع في شعره بصراعات تجاوزت حدود ذات الشاعر، والغناء الشخصي؛ لتشكل بعداً من أبعاد تجاربه الشعرية، عبر عنها بأصوات متعددة، وبأسلوب سردي، فبرز الصراع أساسياً في أشعاره حتى لو كان غنائياً، وظهرت الدرامية ملمحاً فنياً بارزاً، وسمة من سمات قصائده.

◆ امتزجت الصورة الشعرية لدى ذي الرمة بكثير من التقنيات التي كشفت الجانب الدرامي في قصائده، ووفّرت مشاهد الصراع، والمفارقات في أشعاره حوارات قائمة؛ لإنجاز المعنى الشعري، وخدمته عبر مكونات الصورة، والحركات التي تنقل صورتها إلى المتلقي. وبيّنت الدراسة مشاهد النزعة الدرامية في أشعاره، والتي أسهمت بدور مهم في صقل تجربته الشعرية، وإغنائها، وأظهرت الشاعر في دور القاص الذي أخذ يستغل المكان، والزمان، والشخوص، وغيرها من عناصر العمل القصصي، للتعبير عن واقعه، وكشف الصراع الداخلي في نفسه، وتصوير علاقاته بأسلوب سردي.

◆ تعددت مشاهد النزعة الدرامية في نصوص ذي الرمة، وأكثر ما يتجلى هذا الصراع في الثنائيات الضدية التي حملتها أشعاره: (الحياة/ الموت، واليأس/ الأمل، والحب/ البغض، والوجود/ العدم، والقديم/ الجديد، والأمل/ اليأس، والحل/ الترحال، والحضور/ الغياب)؛ إذ استطاع من خلال أشعاره أن يكشف الصراع الداخلي في نفسه، وأن يصوّر طبيعة العلاقة بينه وبين الأشياء، بأسلوب درامي قائم على السرد والحوار.

◆ أصبحت المفارقات التي أنتجت هذه الثنائيات الضدية مراً لتأويل النص، وترجمته، عبر مكونات الصورة والمفارقات والحركات التي تنقل صدى احتمالاتها إلى المتلقي، وعليه فقد أفادت الدراسة من نظريات التلقي في تأويل النصوص؛ إذ وفّرت مشاهد الصراع، والمفارقات في أشعاره حوارات قائمة؛ لإنجاز المعنى الشعري، وخدمته عبر مكونات الصورة، والحركات التي تنقل صورتها إلى المتلقي، الذي بدوره يتلقاها مؤولاً معنى أعمق في التفسير، فالنضوج الفني في أشعاره، أسعف في كثير من المحاور باستقراء آليات عززت من إيراد الدليل بوجود ملامح درامية في قصائده على مستويي: الروية، والبناء؛ لاستقراءها، ومعرفة حدودها. وقد اكتسبت النصوص الشعرية القديمة تعدداً في مستويات التأويل، وتنوعاً في أوجه قراءاتها حسب نظرية التلقي؛ للكشف عن عناصر درامية مخبوءة داخل النصوص الشعرية.

◆ الصراع هو الأساس الذي يعتمد عليه البناء الدرامي، وما يلازمه من متناقضات، وأشعار ذي الرمة حفلت بالمتناقضات، والمفارقات التي ولّدت صراعات مثلها الشاعر في مشاهد درامية

## الهوامش:

- ص 65 – 66.
17. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 12 – 13.
  18. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 12، ص 320.
  19. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص 50.
  20. أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ص 117.
  21. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ت، ص 165.
  22. ذو الرمة، الديوان، ج 2، ص 1353. ونظرت هنا: بمعنى كشفت.
  23. يوسف عليمات: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، 1991، ص 91.
  24. ذو الرمة، الديوان، ج 2، ص 1354.
  25. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص 105.
  26. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 22.
  27. جورجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج 1، الأنيس للنشر، الجزائر، 1993م، ص 96.
  28. جورجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج 1، ص 98.
  29. نبيلة إبراهيم، فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ص 247.
  30. المرجع نفسه
  31. ذو الرمة، الديوان، ج 3 ص 1561\_1565.
  32. نوري حمودة القيسي، لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للطباعة، بغداد 1980 م ص 9
  33. الاصبهاني الخوانساري: روضات الجنان صححه: محمد الروضاني، د.ن، د.ت ص 497
  34. زكريا عبد المجيد النوتي: ثورة الوحش بين النابغة وذي الرمة، ط 1، ص 83، 91، اتيراك للنشر والتوزيع، القاهرة.
  35. ديوان ذي الرمة، ج 2، ص 1350.
  36. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ط 1، 1988، ص 80.
  37. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، 1966م، ص 244.
  38. محمد عبد العمود، الحداثة والشعر العربي المعاصر، ص 51+52، الشركة العالمية للكتاب، 1986.
  39. محمد مندور: المسرح، دار المعارف، ط 3، ص 14.
  40. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص 57.
  41. ينظر: أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
  42. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص 57.
  43. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 م.
  1. (الموقف / Situation): هو أحد المصطلحات الوجودية من الناحية الفلسفية، والموقف في علم النفس أو الاجتماع: وضع الكائن الحي أو الشخص الإنساني من حيث تفاعله في وقت من الاوقات مع بيئته الاجتماعية، راجع: جميل صليبا: المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، ص 450 – 451.
  2. عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: نظرية الأدب، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، 1980م، ص 79.
  3. رينيه ويليك، وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص 238.
  4. المحاكاة تعتمد في جزء منها على السرد الذي يقف فيه المؤلف خلف الحدث ليضعه أمام القارئ، وهي كذلك تعتمد على المحاكاة المباشرة التي (تقوم فيها الشخصيات بتمثيل الأفعال تمثيلاً مباشراً). أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م، ص 74.
  5. وعليه، فقد ولد الإنسان مقلداً كما يقول أرسطو، لأنه يجد لذة في المحاكاة، وتعرض هنا لفكرة المحاكاة لأنها مدخلنا الأول لأول عنصر من عناصر البناء الدرامي، وهو القصة أو (الحدوتة) أو الصراع الذي تمثله القصة. وإذا عدنا إلى الإنسان البدائي نجد أنه قد عرف حتى ذلك الوقت عنصر (الحدوتة) عن طريق ميله الفطري للمحاكاة، بإدراكه الصراع بين الخير والشر أو بين قوى الموت وقوى الحياة. ينظر: عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص 19 – 20.
  6. وكان سقراط أول من أشار إلى مفهوم المحاكاة، ثم تبعه أفلاطون وأرسطو: فسقراط اقتصر قوله على أن الرسم والشعر والموسيقى أنواع من التقليد والمحاكاة. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بغداد، 1988م، ص 94.
  7. المرجع السابق، ص 239.
  8. محمد مندور: المسرح، ص 15.
  9. الأصمعي: فحولة الشعراء، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة، 1971م، ص 39.
  10. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، 1966م، ص 244.
  11. غيلان بن عقبة العدوي (ذو الرمة): ديوان ذي الرمة شرح الإمام: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: عبد العُدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 611.
  12. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط 5، 1994م، ص 280.
  13. ت. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثية، نقلها إلى العربية: منح الخوري، الآداب، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، 1955م، ص 35.
  14. المرجع السابق.
  15. ت. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، ص 35.
  16. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، 2001م،

## المصادر والمراجع:

21. عليمات ، يوسف : بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، 1991.
  22. فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د.م.
  23. القيسي، نوري: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للطباعة، بغداد، 1980م.
  24. مندور، محمد: المسرح، دار المعارف، القاهرة، ط3.
  25. ويليك، رينيه وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.
  26. خريوش ، حسين : الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، أبحاث اليرموك، م13، ع2، 1995.
- ### الدوريات والرسائل الجامعية:
1. ت. س. إليوت: أصوات الشعر الثلاثية، نقلها إلى العربية: منح الخوري، الآداب، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، 1955م.
  1. إبراهيم، نبيلة: فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة.
  2. أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م.
  3. إسماعيل، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م.
  4. الأصبهاني الخوانساري: روضات الجنان، صححه: محمد علي الروضاني، د.ن، د.ت.
  5. الأصمعي: فحولة الشعراء، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة، 1971م.
  6. الجرجاني ، القاضي : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1966م.
  7. حسين ، طه : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط12.
  8. الخياط ، جلال : الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
  9. داغر، شربل الشعرية العربية الحديثة، ط1، 1988، ص80.
  10. ذو الرمة ، غيلان بن عقمة العدوي (ذو الرمة). 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.
  11. زيدان ، جورجى : تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، الأنيس للنشر، الجزائر، 1993م.
  12. سخسوخ ، أحمد : الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
  13. صالح بشرى موسى : الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
  14. الصالحي، فؤاد علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، 2001م.
  15. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.
  16. طاليس أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م.
  17. عبد العزيز ، حمودة : البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
  18. عبد العمود، محمد الحداثة والشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، 1986. زكريا عبد المجيد النوتي: ثورة الوحش بين النابغة وذي الرمة، ط1، اتيراك للنشر والتوزيع، القاهرة.
  19. عبد المجيد النوتي ، زكريا : ثورة الوحش بين النابغة وذي الرمة، ط1، ص83، 91، اتيراك للنشر والتوزيع، القاهرة.
  20. عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: نظرية الأدب، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، 1980م.