

النزعة الدرامية في شعر أبي نواس

حسين عبدالكريم البطوش

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

الملخص

خلفية الدراسة ومشكلتها: تحاول الدراسة تفصي النزعة الدرامية في شعر أبي نواس استناداً إلى تلك الطاقات اللغوية التعبيرية التي لم تكتفِ بترجمة مواقف الشاعر الحياتية فحسب، بل قرّبتها من المتلقي بشكل جلي.

الأهداف: تهدف الدراسة إلى كشف النزعة الدرامية في شعر أبي نواس من خلال الوقوف على توظيف الشاعر لعناصر السرد والوصف والصراع والحدث استناداً للمظاهر الدرامية التي تمثلت بالحركة والصوت واللون والحوار بمستوياته: الديولوج والمونولوج.

الطرق المستخدمة: تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي القائم على استدعاء الشواهد الشعرية الدالة على فرضية الدراسة وتحليلها.

النتائج: تخلص الدراسة إلى اعتماد الشاعر العربي منذ القدم على تقنية السرد القصصي الذي لا يخلو من عناصر درامية؛ ما ينفي تماماً حقيقة ارتباط الدراما بالشعر المعاصر. وإلى حقيقة النزعة الدرامية لدى الشاعر أبي نواس بشكل لافت في شتى أغراضه الشعرية التي اجتهد فيها كثيراً على ترجمة أفكاره درامياً، لاسيما الخمريات والطرديات والمجون.

الاستنتاجات (التوصيات والمساهمة): توصي الدراسة بضرورة الوقوف على بواعث هذه النزعة، ومدى ارتباطها بالخمريات والطرديات والمجون في كون الشاعر جعلها أغراضاً رئيسة في أشعاره.

الكلمات المفتاحية

الدراما في الشعر، السرد في الشعر، شعر أبي نواس، عناصر الدراما، النزعة الدرامية، الوصف في الشعر.



The Dramatic Approach in Abu Nowas Poetry

Hussein Abdel-kareem Albotoush

The world Islamic Sciences & Education University

Abstract

Background & Statement of the problem: The study attempts to investigate the dramatic tendency in Abu Nawas's poetry based on those expressive linguistic energies that not only translated the poet's life situations, but also brought them clearly closer to the recipient.

Objectives: The study aims to reveal the dramatic tendency in Abu Nawas's poetry by examining the poet's use of the elements of narration, description, conflict, and event based on the dramatic manifestations represented by movement, sound, color, and dialogue at its two levels: dialect and monologue.

Methods: The study follows the descriptive analytical method based on recalling poetic evidence indicating the study's hypothesis and analyzing it.

Results: The study concludes that the Arab poet has relied since ancient times on the technique of storytelling, which is not devoid of dramatic elements. Which completely negates the fact that drama is related to contemporary poetry. And the truth about the dramatic tendency of the poet Abu Nawas in a remarkable way in his various poetic works, in which he worked hard to translate his ideas dramatically, especially wines, parcels, and indecency.

Conclusions (Recommendations and contributions): The study recommends the necessity of examining the motives of this tendency, and the extent to which it relates to alcohol, expulsions, and promiscuity, given that the poet made them main purposes in his poetry.

Key words

Description in poetry, Drama in poetry, Narrative in poetry, Dramatic tendency, Elements of drama, Poetry of Abu Nawas (a famous classical Arabic poet).

المقدمة

لعلّ لا يختلف اثنان حول ما طرأ على الحركة الأدبية في العصر العباسي من تجديد وتطور، لاسيما الحركة الشعرية في ظلّ محاولات بعضهم إلى تحرير الشعر من وثاقه بالرغم من المحافظة لحد كبير على إرث الشعر العربي القديم. وقد شمل التجديد بناء القصيدة بمستوياتها: الفني القائم على الصورة والقافية والوزن، والموضوعي القائم على الألفاظ والمعاني. ولم يقف رواد التطور والتجديد عند هذا الحدّ فحسب، بل تجاوزوه حتى عدت بعض عناصر مقدمة القصيدة غرضاً مستقلاً بذاته كالخمريات، والغزلية والتهكم والهزل، والزندقة، والطرده وغيره؛ ولعلّ هذا أسهم كثيراً من جهة أولى في زهو هذا العصر وتآلقه بين سالف العصور ولاحقها من حيث مواكبة أحداثه شتى المستويات الحضارية بشكل عام، والحياة اليومية كالسياسية والاجتماعية والدينية... بشكل خاص نتيجة تطور حركته الأدبية وتجدها التي تماهت ومختلف الثقافات والأطراف الفكرية من جهة ثانية، ولا ضير من هذا في ظلّ إيمان الباحث بصياغة معاني الشعر وفقاً لحالة العصر ومظاهره. ولعلّ أبرز من أسهم في مثل هذه الحركة: بشار بن برد (96هـ - 168هـ)، ودعبل الخزاعي (148هـ - 208هـ)، وأبو نواس (145هـ - 199هـ)، وأبو تمام (192هـ - 231هـ)، والبحتري (204هـ - 284هـ)، وابن الرومي (221هـ - 284هـ).

والحق؛ فليس من همّ الباحث في هذا المقام الوقوف على حركة التجديد أو روادها، بل على مظهر لافت لدى أحدهم؛ هذا الذي لفت الدراسات إليه بعدة ظواهر في معرض دراساتهم حوله غير أنني ألفت النزعة الدرامية لديه لم يلتفت أحد إليها من قبل؛ إنّه أبو نواس: الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصباح الحكمي المذحجي. وكان ولد في الأهواز في عربستان لأب عربي دمشقي ومن أمّ فارسية عام (145هـ) فسرعان ما ذاع صيته، ونوّعت المصادر إلى قدرته الشعرية والإبداعية التجديدية وبتقافته الواسعة التي رفدت أغراضه الشعرية؛ شأنه شأن أي شاعر من حيث قرضه للشعر في جميع الأغراض الشعرية، بيد أنّه ربا عليهم في الطرديات والمجون والخمريات حتى لُقب بشاعر الخمر، بيد أنه تاب عن ذلك في آخر أيامه؛ فكتب في الزهد إلى أن مات عام (199هـ) مسموماً من قبل إسماعيل بن نوبخت وفقاً لما قيل (البغدادي، د.ت)، و(ابن خلکان، 1949)، و(الأصفهاني، 1975)، و(العقاد، 2012)، و(صدقي، د.ت)، و(الحموي، 1938)، و(ضيف، 1966).

وتعدّ النزعة الدرامية (Dramatism) ظاهرة أسلوبية حديثة،

واكبت حركات تحرر الشعر من عموده، لاسيما ميلاد الشعر الحر، ولكن ليس لمنصف أن ينكرها على الشعر القديم؛ وكان شَهد على هذا قوله تعالى: "وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا" (الفرقان: 5)؛ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار على سبيل المثال لا الحصر قصة ثور الوحش التي ارتبطت بالخصب والقوة، والفرس بأنشودة المطر الكوني، والناقة بديمومة الحياة، والإله هُبل بالصلاح الاجتماعي...؛ وقد وقف عندها طويلاً غير شاعر حتى عدت فيما بعد رموزاً أسطورية نابعة من وعي جمعي، يعاضد ترجمته حسن فردي لدى الشاعر، ولكن إذا ما طُفح مثل هذا الحسن على جلّ أغراضه حتى بلغ ذروته؛ فمن المنطق إذن أن يراه المتلقي نزعة درامية، ذهب بعضهم إلى أنّها "توافق ثلاثي جمع الشعر الموضوعي بالملحمي بالغنائي" (مجموعة باحثين، 1980)؛ وقد لفتنا أبو نواس إلى هذه النزعة في جلّ أشعاره بالرغم من انصراف أقرانه إلى تضمين مظاهر الحضارة المادية، فضلاً عن الاتجاهات الفكرية إلى جانب تركيزهم على مظاهر التجديد شكلاً ومضموناً. وعليه، فيرى الباحث تجسيد عناصر الدراما لافتاً في معظم خطابات أبي نواس الشعرية كالسرد والوصف والصراع والحدث والحوار على سبيل الطبع لا التكلفة؛ ما يقرب في محصلة الأمر الصور الفنية المجزأة بتعاضدها، صوراً طويلة ممتدة؛ تسهم كثيراً في إيصال بُغية الشاعر التعبيرية للمتلقى بأقصر الطرق وأيسرها بمؤدى هذه النزعة الدرامية ترجمة حقيقية للغة تعبيرية تستند إلى شريعة الأسلوب؛ أي الطريقة (ابن منظور، 2000) التي يُعرف بها المبدع لتمييزه بها.

ولم يأت سياق الباحث لتوظيف عناصر الدراما نزعةً من قبيل العبث أو الحذقة، بل تأكيداً لمعنى النزعة (Tendency) على أنّها طريق في الجبل استناداً لمقاييس اللغة ومعجمها، وأنّها انكشاف الشعر من جانبه على صعيد اللغة. وأما اصطلاحاً؛ فاتجاه فطري أو نفسي إلى شيء ما من أجل التصرف به على نحو ما يُقال: "نزعة إلى التأمل"، ولا تبتعد عن أنّها استعداد عقلي لاتخاذ منحى ما وفق باعث داخلي، يدفعها نحو اتجاه معين كقولهم: "نزعة اجتماعية". ونتريث هنا قليلاً؛ لنفرق بين الدافع العقلي الذي غالباً ما يُفضي إلى اتجاه فكري؛ وهذا ما يخالف فرضية هذه الدراسة التي تؤكدها شواهدنا على أنّها نزعة فطرية عفوية، وليست اتجاهاً فكرياً؛ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار بأنّ النزعة الدرامية تحدّ كثيراً من سلطة الأنا في السرد الدرامي؛ وبالتالي انفلات كبير للاستعداد العقلي في كونه يقف عند وصف الأحداث فحسب دونما تأثير فاعل في مجرياتها.

وقد تمثلت هذه الدراسة بهذا التمهيد الذي بسط بايجاز مصطلحاتها الإجرائية، ثم بتطبيق، يتقصى الشواهد الشعرية الدالة على هذه النزعة في ضوء المنهج الوصفي التحليلي، ثم بخاتمة تتضمن أهم النتائج والتوصيات. وينبغي في ختام هذا التمهيد الإقرار بالإفادة الكبيرة ممن سبقونا بفضلهم وعلمهم؛ فإن أي تحويم حول أفكارهم ونتائجهم العلمية؛ فما كان إلا لمساعدة الباحث على هذا؛ ليلتمس القارئ الكريم للباحث وقع الخطأ على الخطأ، والتأثير والتأثر؛ فالمعين واحد والمعاني براح، أما الخطأ والتقصير والنسيان؛ فما أنا إلا بشر.

وتتطلب الدراسة من خلال هذا التطبيق إلى الوقوف على حقيقة نزعة أبي نواس الدرامية، ومدى تجليها في شعره بالإضافة إلى تلك السبل التي سلكها بمؤدى هذه النزعة استناداً لنماذج الشعرية على سبيل التذليل لا الحصر إجراءً تطبيقياً وتوثيقاً تحقيقياً لما يؤكد بالوصف والتحليل فرضية الدراسة القائمة على استجلاء هذه النزعة من خلال العناصر الآتية:

(أ) السرد: وهو الكيفية التي يروي بها المبدع قصة ما سرد (Nar-ration)، يقرب خطابه لنا بطريقة درامية، تحاكي حياته اليومية، لهذا يُعد العنصر الأبرز الذي تقوم عليه حكاية النصّ نثرًا كان أم شعرًا، وليس النثر كالشعر؛ فلم يُبين الأخير من أجل وحدانية القصّ الحكائي فقط على الرّغم من تشابه بُنيتهما، لأنّه يتغيّر ترتيب وظائف القصيدة بتغيّر أغراضها (أبو ديب 1986)؛ لهذا تعددت أغراض السرد وتوّعت أشكاله وتباينت موسيقاه؛ فلا يقوم السرد الشعري على السرد المطلق دائماً كما النثر؛ وإلا ما اعتبر الباحث هذه النزعة درامية لافتة، بل سرداً قصصياً.

ويقوم السرد على ذكر الأحداث ووصفها؛ لهذا يُعد ركناً رئيساً في انعكاس هذه النزعة من قبيل الكيفية التي يروي بها الشاعر قصة ما وفقاً لمؤثرات أخرى تتعلق بها (لحماني، 1993) كطبيعة المتلقي إلى جانب الوصف والحدث والصراع والحوار علماً بأنّ الشاعر لا يبتغي في ظلّ ملامسة قصيدته للقصة أو الحكاية الخلط بين الأجناس الأدبية؛ فلا تتمثل بُغيته في كتابة هذه أو تلك عندما يلجأ إلى عنصر السرد وتقنياته، بل فيما يثري قصيدته وفقاً للغاية الشعرية الخاصة (دهنون، 2021). ولعلّ أبا نواس يدرك هذا جيداً في ظلّ اعتماده على السرد في كثير من أشعاره، لاسيما الخمرات والطرديات والغزليات.

أما الدراما (Drama)؛ فذات أصل يوناني وتعني: يفعل، وقد تجلّى وصفها المطلق بالعرض (Show)؛ أي عمل درامي (حمادة، 1994) فلم تتعدّ مدلولات معناها الشكل السردي المرتبط وثيقاً بالتمثيل القائم على التعبير الخطابي، ولا يعني التمثيل الحركي التطبيقي، ولكن سرد الأحداث شعراً ذا تصوير وصفي مفعم بباعث تخيلي؛ لهذا لم تقف هذه الدراسة على ظاهرة مستحدثة بكل معاني الاستحداث، إذا ما سلّمنا بأنّ علاقة الدراما بالشعر ليست علاقة تقاطعية أو تجديدية؛ فهل ثمة شعر قبل الميلاد غير ذلك الملحمي الدرامي الذي عُرض مسرحياً وقتئذ؟! إذن ولدت الدراما شعراً؛ لهذا أولى أرسطو الشعر جماً اهتمامه وكل اعتباره آنذاك. وقد تعددت عناصر الدراما التي تقوم على السرد في كل حالاتها على أن يستند السرد الدرامي إلى معاضدة العناصر الأخرى كالوصف والصراع والشخص والحوار بمستوييه: الخارجي والداخلي والحدث بمظاهره: الصوت واللون والحركة، وليس من الضرورة أن تتكاتف جميع هذه العناصر في السرد؛ لهذا لم يعرض الباحث منها إلا ما كان ظاهراً ولاقئاً ومجتمعاً ببعض العناصر الأخرى في الخطاب الشعري.

ويكمن سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع في كون الشعراء العرب لم يحاكو تلك الملاحم بالقصدية ذاتها، ولأنّه لم يعد الغرض الملحمي غرضاً شعرياً وحدوياً لديهم، بل من ضمن تعدد أغراضهم، فضلاً عن تجلّي هذه النزعة في شعر أبي نواس بشكل لافت دوناً عن أقرانه، إلى جانب إعجاب الباحث العميق بشعره. لهذا كله؛ فقد جاءت الرغبة ملحة في وصف هذه النزعة وتحليلها من خلال هذه الدراسة. ولا يتسع المقام لحصر الدراسات السابقة التي تناولت أبا نواس من حيث حياته وأشعاره وأسلوبه، أو تناول ما اكتنف شعره من ظواهر لافتة على مستويي: الشكل والمضمون؛ وهذا حقاً ما يؤكد أهمية هذا الشاعر إلى جانب أهمية العصر العباسي - بيد أنّ دراسة واحدة في حدود اطلاعي لم تعنّ بهذه النزعة لدى أبي نواس بشكل خاص، ولكن من الموضوعية بمكان؛ استدعاء أبرز الدراسات السابقة التي حامت بظواهر عناوينها حول هذه الدراسة كدراسة (الخياط، 1982)، و(إحطوب، 2014)، و(بلال، 2014)، و(بلال، 2016)، و(مسبوق ودلشاد، 2016)، و(خضير، 2017)، و(عطا، 2018)، و(بلمبروك، 2019)، و(دهنون، 2021)، و(أشقر، دبت)، إذ تثري هذه الدراسة مكتبة الأدب العربي بما يهتم بإرث الأمة العربية الأديبي وهويتها، فضلاً عن إسهامها في ثقافة المجتمع، لاسيما الأدباء والنقاد؛ ما يفتح آفاقاً رحبة للبحث والدرس والنقد.

يبرح الشاعر تقليد القدامى تماماً؛ وإن تظاهر بنكران مظاهر الماضي ومقبلاً على مظاهر التجديد؛ ما يشي بانسياقه نحو ميول الخفاء العرب من مثل هارون الرشيد إلى عمود الشعر...، كما تصف الأبيات الآتية على بحر الطويل (أبو نواس أراها أمامي مرةً وورائي، 2010):

لَقَدْ طَالَ فِي رَسْمِ الدِّيَارِ بُكَايِي وَقَدْ طَالَ تَرْدَادِي بِهَا وَعَنَائِي
كَأَنِّي مُرْبِعٌ فِي الدِّيَارِ طَرِيدَةٌ أَرَاهَا أَمَامِي مَرَّةً وَوَرَائِي
فَلَمَّا بَدَا لِي اليَأْسُ عَدَيْتُ نَاقَتِي عَنِ الدَّارِ وَاسْتَوَلَى عَلَيَّ عَرَائِي
إِلَى بَيْتِ حَانَ لَا تَهْرُ كِلَابُهُ عَلَيَّ وَلَا يُنْكَرُنَ طُولَ ثَوَائِي
وَكَأْسِ كِمَصْبَاحِ السَّمَاءِ شَرِبْتُهَا عَلَيَّ فُجْلَةٌ أَوْ مَوْعِدٍ بِلِقَائِي
أَنْتَ دُونَهَا الأَيَّامُ حَتَّى كَأَنَّهَا تَسَاقُطُ نُورٌ مِنْ فُتُوقِ سَمَائِي
تَبَارَكَ مِنْ سَاسِ الأُمُورِ بِعِلْمِهِ وَفَضَّلَ هَارُونَ أَعْلَى الخُلَفَاءِ

ويكتسب السرد لدى الشاعر وظيفة خطابية هامة بفضل قدرته على نقل مواقف الشاعر الحياتية إلى المتلقي بكل سلاسة ويسر كمثل هذه الحادثة التي تشي بزندقته على سبيل المونودراما نتيجة تمنع الحبيب عنه: "جفاني الحبيب، امتنعت عني الرسائل منه والخبر؛ ما ألجأه إلى دعوة إبليس ومحاورته: "دعوت إبليس، قلت له، التي يتحدى من خلالها إبليس بضدية الرفض والقبول من حيث امتناع الأنا عن ارتكاب المعاصي: "لا قلت شعراً، لا سمعت غناً، ولا جرى في مفاصلي السكر"، وفي المقابل إقبالها على الطاعة: "الفران أدرسه، وألزم الصوم والصلاة، بالخير أتمر"، إن لم يعاضده إبليس على وصل الحبيب؛ فنتغلب في خضم هذا الصراع الرذيلة على الفضيلة؛ فكان ما أرادت الأنا بمؤدى إذعان الآخر: "بغذ ذلك ثالثة، أتاني الحبيب يعذّر". فلم يكن مثل هذا الخطاب لولا نزعة الدرامية التي تجلت علانية بفضل تكاتف عناصر الدراما لها من وصف وحدث وصراع وحوار كما تظهره الأبيات الآتية على بحر المنسرح (أبو نواس، 2010):

ولا يبرح الشاعر السرد الشعري من بداية قصيدته؛ ليعرض مشهداً درامياً يرتكز إلى عنصر الشخصيات: الأنا "وعدت"، والآخر "عاج الشقي"، والآخرين "قالوا"، وإلى عنصر الصراع المتمثل بثنائية الشقاء: "عاج الشقي، بكى حَجْرًا، باكٍ على نُؤي"، والسعادة: "وعدت، يلدُ بها، لا تدخر"، وإلى عنصر الوصف: "معتقة، صفراء تُعق، مختصر الزنار معتدل، كغصن بان تنتى"، وإلى عنصر الحوار: "دع ذا، قالوا، قل لي، اسمح وجد". كما تاطر هذا السرد بفاعلية الحدث الذي تجلّى بمظهر اللون: "صفراء، الماء، الزبد، كغصن"، والصوت: "يسألها، أسأل، بكى، قالوا، ذكرت، قل، اشربها"، والحركة: "عاج، عدت، فعدت، فجاءني، اشربها، تُعق، تنتى"، سرداً شعرياً مفعماً بعناصر درامية، جعلت المتلقي يعيش موقفاً واقعياً وليس تخيلاً وفقاً لما تصف الأبيات الآتية على بحر البسيط (أبو نواس، 2010):

عَاجِ الشَّقِيَّ عَلَيَّ دَارٍ يُسَائِلُهَا وَوَعْدْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ البَلْدِ
لَا يُرْقِي اللهُ عَيْنِي مَنْ بَكَى حَجْرًا وَلَا شَقِيَّ وَجَدَ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتْدِ
قَالُوا ذَكَرْتَ دِيَارَ الحَيِّ مِنْ أَسَدٍ لَا دَرَّ دَرَكٌ قُلِّ لِي مَنْ بُوَ أَسَدِ
دَعِ ذَا عَدِمْتُكَ وَاشْرَبْهَا مُعْتَقَةً صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بَيْنَ المَاءِ وَالرَّبْدِ
مِنْ كَفِّ مُخْتَصِرِ الزَّنَارِ مُعْتَدِلٍ كَغُصْنِ بَانَ تَنْتَى غَيْرِ ذِي أَوْدِ
لَمَّا رَأَيْتُ أَبُوهُ قَدْ قَعَدْتُ لَهُ حَيًّا وَأَيَقِنَ أَنِّي مُثَلَّفٌ صَفْدِي
فَجَاءَنِي بِسَلَافٍ لَا يَحْفُ لَهَا وَلَا يُمْلِكُهَا إِلَّا يَدَا بِيْدِ
إِسْمَحْ وَجُدْ بِالَّذِي تَحْوِي يَدَاكَ لَهَا لَا تَدَّخِرِ اليَوْمَ شَيْئًا خَوْفَ فُفْرِ عَدِ
كَمْ بَيْنَ مَنْ يَسْتَرِي خَمْرًا يَلْدُ بِهَا وَبَيْنَ بَاكِ عَلَيَّ نُؤِي وَمُنْتَضِدِ

ويتجلّى عنصر السرد لدى الشاعر؛ شأنه في هذا شأن أي شاعر من أجل بث أفكاره التي تصادمت بمؤدى الصراع المتمثل بثنائية الشقاء المؤطر بالثابت: "طال، رسم الديار، بكائي، وعنائي، اليأس، عرائي" والسعادة المؤطرة بالمتحول: "عديت ناقتي، بيت حان، لا تهز، ولا يُنكرن". ولعل مثل هذا التوظيف يشي بنزعة الشاعر الدرامية، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار صراعاً آخر، يقوم على ثنائية التضاد الزماني بين الماضي والحاضر: "طال بكائي، طال تردادي، طول ثوائي"، وثنائية التضاد المكاني بين الأطلال والعمران: "رسم الديار، بها، في الديار، بيت حان، أمامي"، وثنائية التضاد بين الاغتراب والأنس: "كائي مريع، أراها أمامي مرةً وورائي، بدا لي اليأس، واستولى علي عرائي، لا تهز كلابه، ولا يُنكرن، على فجلة أو موعِد بِلِقَائِي، نُورٍ مِنْ فُتُوقِ سَمَائِي"، ويكأنني به يحاكي الشنفرى في استبدال قومه بالحيوان، فلم

سَخَّرَ اللّٰهُ لِلْأَمِينِ مَطَايَا لَمْ تُسَخَّرْ لِصَاحِبِ الْمِحْرَابِ
فَإِذَا مَارِكَابُهُ سِرْنَ بَرًّا سَارَ فِي الْمَاءِ رَاكِبًا لَيْثٌ غَابِ
أَسَدًا بَاسِطًا ذِرَاعَيْهِ يَغْدُو أَهْرَتِ السِّدْقِ كَالْحِجَالِ الْأَنْيَابِ
لَا يُعَانِيهِ بِالْجَامِ وَلَا السَّوِ طَوْلًا غَمَزَ رَجُلِهِ فِي الرِّكَابِ
عَجِبَ النَّاسُ إِذْ رَأَوْهُ عَلَى صَوِ رَةَ لَيْثٍ يَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ
سَبَّحُوا إِذْ رَأَوْكَ سِرْتَ عَلَيْهِ كَيْفَ لَوْ أَبْصَرُوكَ فَوْقَ الْعُقَابِ
ذَاتَ زُورٍ وَمُنْسَرٍ وَجَنَاحِيٍّ نِ تَشْتَقُّ الْعُقَابَ بَعْدَ الْعُقَابِ

لَمَّا جَفَانِي الْحَبِيبُ وَإِمْتَنَعْتُ عَنِّي الرِّسَالَاتُ مِنْهُ وَالْحَبْرُ
دَعَوْتُ إِبْلِيسَ ثُمَّ قُلْتُ لَهُ فِي خَلْوَةٍ وَالْدُمُوعُ تَنْهَمُرُ
إِنْ أَنْتَ لَمْ تُلْقَ لِي الْمَوَدَّةَ فِي صَدْرِي حَبِيبِي وَأَنْتَ مُقْتَدِرُ
لَا قُلْتُ شِعْرًا وَلَا سَمِعْتُ غِنَاءً وَلَا جَرَى فِي مَفَاصِلِي السُّكْرِ
وَلَا أَرَأَى الْفُرَانَ أَدْرُسُهُ أَرُوحُ فِي دَرْسِهِ وَأَبْتَكِرُ
وَأَلْزَمُ الصَّوْمَ وَالصَّلَاةَ وَلَا أَزَالُ ذَهْرِي بِالْخَيْرِ آتِمُرُ
فَمَا مَضَتْ بَعْدَ ذَلِكَ ثَالِثَةٌ حَتَّى أَتَانِي الْحَبِيبُ يَعْتَدِرُ

ويصف الشاعر في سياق مدح الخليفة الأمين إبحار السفن في دجلة مشهداً درامياً من زوايا متعددة علمياً بأن مثل هذا الوصف تجديدي وقتند، ويعود باعته إلى تعلق الشاعر بمظاهر التجديد والطرافة شكلاً ومضموناً في ظل نأيه عن التقليد خلا صوراً تقليدية عادة ما يألفها الخليفة: "أَسَدًا، لَيْثًا، الْعُقَابِ"؛ لهذا جسد السفن بالمطايا: "ذَاتَ زُورٍ، مُنْسَرٍ وَجَنَاحِينَ" مشهداً درامياً مؤطراً بالحركة: "سَارَ، يَغْدُو، يَمُرُّ، غَمَزَ، سِرْتَ، تَشْتَقُّ"، والصوت: "السَّوِطُ، تَشْتَقُّ الْعُقَابَ، سَبَّحُوا"، واللون: "كَالْحِجَالِ، الْأَنْيَابِ، السَّحَابِ، الْعُقَابِ"، أسهم كثيراً في ترجمة "أحاسيسه المتفاعلة والمتناغمة مع الأجواء الحضارية" (صدام، 2015) التي يعيش كما يصف على بحر الخفيف (أبو نواس، 2010):

وَدَارَ نَدَامَى عَطَّلُوهَا وَأَدْلَجُوا بِهَا أَنْزَرُ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارَسُ
مَسَاجِبُ مِنْ جَرِّ الرِّقَاقِ عَلَى النَّرَى وَأَصْنَعَاتُ رِيحَانِ جَنِيِّ وَيَابِسُ
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَدَدْتُ عَنْهُمْ وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ لَحَابِسُ
تُدَارُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسَجِدِيَّةٍ حَبَبُهَا بِالْوَانِ النَّصَاوِيرِ قَارِسُ
قَرَارُهَا كِسْرَى وَفِي جَنَابَاتِهَا مَهًا تَدْرِيهَا بِالْقِسِيِّ الْفَوَارِسُ
فَلِلْحَمْرِ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسُ

وتجدر الإشارة - في ظل اعتبار أبي نواس مجدداً دون أدنى شك - إلى التزامه إلى حد كبير بنهج من سبقه عند مدح الخلفاء؛ فيترجم مثل هذا الالتزام في حضرة هارون الرشيد، بيد أنه يوظف التقنية الدرامية التي تجسدت في وصف رحلة الناقة الشندية: "سَبَّطُ مَشَاوِرُهَا، دَقِيقُ حَطْمُهَا، لَوْنُ جَرَى فِي جِلْدِهَا" توطنه لمدح الخليفة في مشهد، جمع فيه عناصر القصيدة العضوية بالموضوعية، ولكن بروية عينية، تأطرت بمدلولات الحركة: "وَوَحَدْتُ، حَجٌّ، غَزْوٌ، الْوَحْدَانُ، يَرْمِي"، واللون: "كَقَرَطَائِسِ، الدُّجَى، لِأَغْرَ، الدِّمَاءِ"، والصوت: "وَوَحَدْتُ، حَجٌّ، غَزْوٌ،

(ب) الوصف: ويتمثل هذا العنصر بتصوير الأشياء وفقاً لآلية استقطاب حواس المبدع؛ فمن الصعوبة بمكان فصل الوصف عن السرد مع إمكانية استغناء الأخير عن الأول، لأن السرد مرتبط بقصص الحدث وتناميته أو ثباته أو انتهائه وفقاً للمعيارية الزمكانية، بينما يرتبط الوصف (Poetic description) بتحريك الأشياء مكانياً دونما مواكبة للزمن؛ أي يعطّله وبالتالي يبطئ السرد؛ فالأشياء موجودة وفقاً للأحداث دونما حاجة ماسة لوصفها، وليس العكس صحيحاً بالنسبة للسرد؛ فلا وجود للأحداث دونما وجود الأشياء (جينيت، 1992). وعليه؛ فيأتي التركيز على الوصف السردية في كونه يقرب الأحداث من المتلقي بشكل مرئي، لأنه عنصر فاعل في تجلّي الدراما بشكل عام، ولدى ذوي النزعة الدرامية بشكل خاص عندما يترجم معانيه مشهداً ماثلاً أمام المتلقي؛ ما يجعله لحظتها يعيش عالماً واقعياً لا خيالياً (قاسم، 1984).

ولا شك في إدراك أبي نواس لما سبق؛ فقد ركز بما لا حصر له على هذا الجانب الذي نكتفي بالتدليل عليه ببعض الأمثلة التي تؤكد هذه النزعة وسبل مؤداها التي تترجم معانيه مشاهد درامية كهذا الذي تعاضدت لوصفه جلّ مرتكزات الدراما من مثل المكان: "دَارَ نَدَامَى" فضاءً مكانياً مغلقاً، والزمن: "أَدْلَجُوا"؛ زمناً نوعياً مطلقاً، تمثل بالليل، والشخص: الأنا "حَبَسْتُ، فَجَدَدْتُ، وَإِنِّي، لَحَابِسُ" والرفاق "نَدَامَى، صَحْبِي، عَنْهُمْ، عَلَيْنَا"، والحدث: "عَطَّلُوهَا، أَدْلَجُوا، حَبَسْتُ، فَجَدَدْتُ، تُدَارُ، حَبَبُهَا، تَدْرِيهَا، زُرْتُ، دَارَتْ"، والصراع: "جَدِيدٌ وَدَارَسُ، جَنِيِّ وَيَابِسُ"، فضلاً عن عناية هذا الوصف بالمؤثرات الدرامية كالصوت: "جَرِّ الرِّقَاقِ، تُدَارُ"، واللون: "أَدْلَجُوا، رِيحَانِ، فَلِلْحَمْرِ، الرَّاحُ، لِلْمَاءِ" والحركة: "جَرِّ، تُدَارُ، تَدْرِيهَا، دَارَتْ". إذن تكنيك خاص، يشي بنزعة درامية متأصلة في خطابات الشاعر التعبيرية، كما يصف على بحر البسيط (أبو نواس، 2010):

درامي نتيجة تضاد الأنا بالآخر الطبيعية: التي يدعو إلى التخلي عنها من خلال الانصراف عن الوقوف على الأطلال أو مناجاته. والآخر المجتمع: في ظلّ نهييه عن أخذ اللهو عن الأعراب وكذلك والعيش والحليب واللبن. والآخر الفرد: من خلال زجره للعائلة عن لومه على عصيانه. وعليه، فيرى الباحث من زاوية تبني صراع خارجي صراع أبي نواس صوراً ضدية متمثلة بقبول مظاهر التجديد على سبيل التعويضية: "فَهَذَا الْعَيْشُ، فَأَطْيَبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ، سَاقٍ أَدِيبُ، إِيْوَانِ كِسْرَى، الْمَيَادِينِ". وفي المقابل، يرفض الماضي الذي يتغنى به العرب؛ ولعل السبب شعوره بالنقص؛ فهو ليس منهم نسباً وحسباً: "فَعَيْشُهُمْ جَدِيبٌ، فَأَيْنَ الْبَدُو، تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ، وَتُبْلَى، خَيْمُ الرُّرُوبِ". ولا تتوارى في هذا الصراع عناصر الدراما التكنيكية كالحركة: "دَعِ تَسْفِيهَا، تُبْلَى، وَخَلِّ، تَحُبُّ، رَابَ، تَأْخُذُ، يَطُوفُ، قَبْلَ، لَهْوًا". والإضاءة المتمثلة باللون: "الْحَلِيبُ، قَبْلَ، صَافِيَةٌ، اللَّبْنُ". والصوت: "تَحُبُّ، لَوْمِي، لَهْوًا، تَعْيِينِ". وفي الحق، لا تجتمع هذه العناصر في خطاب شعري إلا بفاعلية نزعة درامية كما في قبيله على بحر الوافر (أبو نواس، 2010):

دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ وَتُبْلَى عَهْدَ جَدَّتِهَا الْخُطُوبُ
وَخَلِّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضًا تَحُبُّ بِهَا النَّجِيبُ وَالنَّجِيبُ
وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا وَلَا عَيْشًا فَعَيْشُهُمْ جَدِيبُ
إِذَا رَابَ الْحَلِيبُ قَبْلَ عَلَيْهِ وَلَا تُحْرَجُ فَمَا فِي ذَلِكَ حُوبُ
فَأَطْيَبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ شَمُولُ يَطُوفُ بِكَاسِهَا سَاقٍ أَدِيبُ
أَعَادِلْتِي أَقْصِرِي عَنْ بَعْضِ لَوْمِي فَرَاغِي تَوْبَتِي عُنْدِي يَحِيبُ
تَعْيِينِ الدُّنُوبِ وَأَيُّ حُرِّ مِنَ الْفَتْيَانِ لَيْسَ لَهُ دُنُوبُ
فَهَذَا الْعَيْشُ لَا خَيْمَ الْبَوَادِي وَهَذَا الْعَيْشُ لَا اللَّبْنَ الْحَلِيبُ
فَأَيْنَ الْبَدُو مِنْ إِيْوَانِ كِسْرَى وَأَيْنَ مِنَ الْمَيَادِينِ الرُّرُوبُ

ويتجلى أيضاً صراع الأنا مع الآخر بمؤدى ضدية الباطن والظاهر من جهة، والثابت والمتحول من جهة ثانية صراعاً حركياً، تمثل بموقف الأنا الثابت: "أَسْتَرُّ، لَا أَفْعُغُ، لَا أَصْبِرُ، لَا يَطْهَرُ، أَخْفِي" نتيجة صراعه الخارجي مع الآخر: "أَطْهَرُوا، أَعْرُوا، تَأْيِينًا"، ما دفع الأنا إلى التحول حركياً إلى موقف آخر: "تَجَاسَرْتُ، فَأَقْدَمْتُ، كَشَفِ، شَاعَ"، تجسّد بباعث نزعة الدرامية الخلاقة، إذا ما أسلمنا بأنّ "الدراما تعني الصراع؛ فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر من الفكرة" (إسماعيل، 1966)، وحتى يُؤمن المتلقي بهذا الزعم يقيناً؛ فما

الْوَحْدَانُ، حَنَّ، وَأَطَّتْ، حَفَقَانُ؛ ما يؤكد نزعة درامية جلية وفقاً لما يصف على بحر الكامل (أبو نواس، 2010):

لَمَّا نَزَعْتُ عَنِ الْغَوَايَةِ وَالصَّبَا وَخَدْتُ بِي الشَّدْبِيَّةَ الْمُدْعَانُ
سَبَطْتُ مَسَافِرُهَا دَقِيقُ حَطْمِهَا وَكَأَنَّ سَائِرَ خَلْقِهَا بُنْيَانُ
وَإِحْتَارَهَا لَوْ أَنَّ جَرَى فِي جِلْدِهَا يَقُقُّ كَقِرْطَاسِ الْوَلِيدِ هِجَانُ
حَجَّ وَغَزَوْ مَاتَ بَيْنَهُمَا الْكِرَى بِالْيَعْمَلَاتِ شِعَارُهَا الْوَحْدَانُ
يَزْمِي بِهِنَّ نِيَابَ كُلِّ تَنُوقَةٍ فِي اللَّهِ رَحَالَ بِهَا طَعَانُ
حَتَّى إِذَا وَاجَهْنَ إِقْبَالَ الصَّفَا حَنَّ الْحَطِيمُ وَأَطَّتِ الْأَرْكَانُ
لِأَعْرَجٍ يُنْفِرُجُ الدُّجَى عَنْ وَجْهِهِ عَدَلُ السِّيَاسَةِ حُبُّهُ إِيمَانُ
أَلْفَتْ مُنَادِمَةَ الدِّمَاءِ سُيُوفُهُ فَلَقَلَّمَا تَحْتَارُهَا الْأَجْفَانُ
حَتَّى الَّذِي فِي الرَّجْمِ لَمْ يَكُ صُورَةً لِفُؤَادِهِ مِنْ حَوْفِهِ حَفَقَانُ

(ج) الصراع: يتشكل الصراع (Conflict) من خلال نوازع الأنا وهواجسها النفسية نتيجة للتناقضات المتضادة في الحياة، ولعلاقة الأنا بالآخر فرداً كان أم جماعة؛ فهو متلازمة الأدب؛ لهذا يتجلى في معظم النتاجات الأدبية؛ فإليك من الشعراء الرومان والإغريق والصعاليك وأصحاب المعلمات والمحدثين... فلا غرو من توظيف أبي نواس لهذا العنصر إلى جانب العناصر الأخرى في بنية قصيدته بوصف الصراع بعداً درامياً حاضراً يمكننا التقاطه على اعتبار أنّ "الحضور الدرامي في القصيدة التقليدية بعد من أبعاد الشعر وليس الشعر أحد أبعادها" (عزام، 2019)، وقد تجلّى في مظهرين رئيسيين:

الصراع الخارجي: وينشأ هذا الصراع خارج دائرة الأنا نتيجة ما يتعارض وإرادتها مع الآخر؛ ما يحتم على الشاعر أن يتخذ موقفاً شعرياً ما ضد هذا التعارض، لاسيما الغنائي بوصفه مرآة حقيقية، تعكس رؤاه المضادة لإرادته. وإذا ما سعت جميع ضروب الفنّ إلى الوصول لمستوى التعبير الموسيقي كما زعم (شوبنهاور)؛ فإنّ جميع الأنواع الأدبية، تصبو إلى الوصول إلى التعبير الدرامي وفقاً لرأي عزالدين إسماعيل (إسماعيل، 1966)، ولا تتحقق هذه الغاية إلا بنسج فكر أدبائها وسعيهم نحو التجديد؛ فتجلى هذا الصراع في معظم أشعار أبي نواس التي يتخذ الباحث من بعضها سبيلاً دالاً عليه، إذا ما أسلمنا بأنّ الدراما بأبسط معانيها تعني الصراع.

ويستأثر الشاعر بثّ رؤيته الموضوعية المؤطرة بصراع خارجي

جُدَّة لِيَا حَ، وهنا تغلبت لدى الشاعر الحياة: ”فَلَقَّ الإِصْبَاحَ، دَرَبُ السِّلَاحِ، البَرِّقُ، الكُوكَبِ المُنْصَاحِ، الرِّمَاحِ، الجَوِّ، لِأَشْبَاحِ، أَعْفَرُ، مُضَرَّجَ“ على الموت في هذه النزعة استناداً لقوله على بحر الرجز (أبو نواس، 2010):

عليه إلا الالتفات إلى تلك الثنائيات التي اعتمد الشاعر في توظيفها على الجمل الفعلية الدالة على حركة الأحداث خلافاً للجمل الاسمية، فضلاً عن توظيفه لأشكال الطباق: ”أَسْتَرُ، كَشَفِ، المُقِيلِ، المُدْبِرِ، أَظْهَرُوا، لَا يَظْهَرُ، شَاعَ، أَخْفَى“ كما يصف على بحر الهزج (أبو نواس، 2010):

لَقَدْ كُنْتُ وَمَا فِي النَّا	سِ مَنِي لِلهَوَى أَسْتَرُ	قَدْ أَعْتَدِي فِي فَلَقِ الإِصْبَاحِ	بِمُطْعَمٍ يُوجِزُ فِي سَرَاحِ
وَلَا أَفْتَعُ بِالدُّوْنِ	عَلَى اللُّهُوِ وَلَا أَصْبِرُ	فَهُوَ كَمِيئُشْ دَرَبُ السِّلَاحِ	لَا يَسْأُمُ الدَّهْرُ مِنَ الصَّبَاحِ
فَلَمَّا أَظْهَرُوا أَمْرِي	وَقَدِمًا كَانَ لَا يَظْهَرُ	مُوجِدٌ يَأْشُرُ لِلصِّيَاحِ	مَا البَرِّقُ فِي ذِي عَارِضِ لَمَاحِ
وَأَعْرَوْا بِي تَأْنِيْبًا	مِنَ المُقِيلِ وَالمُدْبِرِ	وَلَا تُفَضِّلُ الكُوكَبِ المُنْصَاحِ	وَلَا تُبَيِّنُ الحَوَابِ المُنْذَاحِ
تَجَاسَرْتُ فَأَقْدَمْتُ	عَلَى كَشَفِ الهَوَى المُضْمَرِ	حِينَ دَنَا مِنْ رَاحَةِ المِشَاحِ	أَحَدٌ فِي السَّرْعَةِ مِنْ سِرْيَاحِ
وَقَدْ شَاعَ الَّذِي أَخْفَى	وَقَدْ كَانَ الَّذِي أَحْدَرَ	يَكَادُ عِنْدَ ثَمَلِ المِرَاحِ	يَطِيرُ فِي الجَوِّ بِلا جِنَاحِ
		إِذَا سَمَا الخَايِلُ لِأَشْبَاحِ	يَفْتَرُّ عَن مِثْلِ سَبَا الرِّمَاحِ
		فَكَمْ وَكَمْ ذِي جُدَّة لِيَا حَ	وَنَازِبِ أَعْفَرِ ذِي طَمَاحِ

غَادَرَهُ مُضَرَّجِ الصَّفَاحِ

وحرري بنا التأكيد على أنّ الصّراع الخارجي لم ينعلق على شعر صاحبنا وحده، ولكن تمثل لدى جُلّ أقرانه، بل كان لافتاً أيضاً لدى بعضهم كالشغفري والمتنبي وذي الرّمة وابن الرومي ... وغيرهم، لأنّه دون أدنى شك مظهر أساسي في حياتنا اليومية منذ الأزل، بيد أنّه لم تجتمع لديهم بقية عناصر الدراما كما في شعر صاحبنا، ولعلّ هذا يعود إلى ما فسّره العقاد على أنّه تعويض بدافع عقد النقص - التي أشرنا إليها - لا سيما في طردياته التي أسهب كثيراً من خلالها في وصف الكلب الطارد؛ فكان ”أكثر من النظم فيها أبو نواس، وأحسن غاية الإحسان في وصف الكلاب“ (ضيف، 1966). وليس هذا من همّ الدراسة، ولكن الشيء بالشيء يذكر من أجل الوقوف على هذه النزعة اللافتة مظهرًا، يشي بأنّه يراوح بين التجديد والتأصيل؛ إذا ما التفتنا إلى صراعه الخارجي مع الطبيعة من خلال الحيوان، وأكبر الظنّ أنّه يعكس صورة الأنا على الكلب من حيث سعيه الدؤوب إلى تأمين قوته بموذى صراع البقاء، فضلاً عن تجسيد إخلاصه ووفائه وتفانيه في خدمة صاحبه تعويضاً عن العظامية التي تنفق لها الأنا، وفي الوقت نفسه تأكيداً على العصامية التي جسدها من خلال تميّز كلب الصيد. وفي المقابل، فتمتّ انعكاس لصراع الأنا مع الآخر الطريدة المتمثل بضدية الخفاء والتجلي المتمثل بتتابع أحداث شخصيات هذا المشهد المفعم بالحركة: ”أَعْتَدِي، يُوجِزُ، كَمِيئُشْ، دَرَبُ، إِنْصَاحُ، إِنْبَاتُ، يَطِيرُ، يَفْتَرُّ، غَادَرَهُ“، وباللون: ”الإِصْبَاحِ، البَرِّقُ، عَارِضِ، المُنْصَاحِ، الجَوِّ، لِأَشْبَاحِ أَعْفَرُ، جُدَّة، لِيَا حَ، مُضَرَّجَ“، وبالصوت: ”لِلصِّيَاحِ، الصَّبَاحِ، إِنْبَاتُ“؛ فهو بكل بساطة تجسيد لضدية الأبيض الحياة والأسود الموت المتمثلة بتماهي لون الحمار الوحشي ”ذي

الآتية على بحر البسيط (أبو نواس، 2010):

لَأَعْدِلَنَّ فُوَادِي أَبْلَغَ الْعَدْلِ حَتَّى أَتَهْنِئَهُ عَنْ مِثْلِ ذَا الْعَمَلِ
مَنَائِي الصَّبْرَ لَا يَأْلُو لِيُوفِعَنِي حَتَّى إِذَا صَارَ بِي فِي مَقْطَعِ السَّبْلِ
أَبَى الْوَفَاءَ بِمَا مَتَى وَأَسْلَمَنِي لِكُلِّ مُعْجَلَةٍ عَنْ مَوْقَتِ الْأَجْلِ
أَفٍّ وَأَفٍّ لِقَلْبِي مَا اسْتَجَبْتُ لَهُ قَلْبًا لَقَدْ كَانَ مِنِّي غَيْرَ ذِي أَمَلِ

ويسوق الشاعر مشهداً درامياً جزئياً باعته صراع نفسي داخلي رئيس، يتجلى بثنائية الموت والحياة على لسان المستفهم المنكر: "كَيْفَ النَّزُوعُ" للتخلي عن مظاهر الحياة: "الصَّبَا وَالْكَاسِ، مَا شَمِطْتُ يَدِي، صَفْرَاءُ، سَنَا مَقْبَاسُ" بمؤدى موقفه الراض للموت: "قَالُوا شَمِطْتُ، بِاللَّيْلِ" صراعاً داخلياً انحاز إلى الحياة بكل الألوان خلا الأسود، لاسيما الأبيض: "الكَاسِ، صَفْرَاءُ، شُعَاعِيهَا، سَنَا، شِمَاسِ" دوناً عن الموت الذي تظهر بالسواد: "بِاللَّيْلِ"؛ فلا تخفى درامية هذا الموقف القائم على هذا الصراع المفعم بالحركة الداخلية الدالة على التوتر والانفعال: "النَّزُوعُ، نَزَعْتُ، النَّزْعُ" نتيجة ضدية الثابت بالشيب والمتحول بالسواد حقيقة حتمية استناداً لارتباط العمر طردياً بالزمن: "عَدَدْتُ سِنِّي، شَمِطْتُ"؛ ما يعكس بكل جلاء ثنائية رفض الأنا لقناعتها الباطنية، وكذلك قناعة الآخرين: "قَالُوا شَمِطْتُ" الظاهرية، وفي المقابل، قبول الأنا تحكيم الآخر العادل: "قَسَ دَا لَنَا يَا عَاذِلِي" وكذلك قبولها لرأي الأنا الواهمة: "مَا شَمِطْتُ، لِلشَّيْبِ عُنْرًا، تَحْتُ إِلَى فَمِي بِالْكَاسِ". وعليه، فمن المنطق بمكان لسائل ما أن يسأل: هل يُذكي الصراع النزعة الدرامية لدى الشاعر أم تذكّيه في ظلّ إيماننا بحقيقة أنّ الصراع متلازمة الفرد منذ الأزل، وبأنّ الصراع عنصر رئيس في الدراما، ولا نغلو إن أسلمنا بأنّه الدراما ذاتها؟ سؤال يحتاج إلى دراسة أخرى... ويزعم الباحث بأنّها علاقة عكسية وفقاً للشواهد الشعرية السابقة، وهذه التي تصف ما أسلفت على بحر الكامل (أبو نواس، 2010):

كَيْفَ النَّزُوعُ عَنِ الصَّبَا وَالْكَاسِ قَسَ دَا لَنَا يَا عَاذِلِي بِقِيَاسِ
وَإِذَا عَدَدْتُ سِنِّي كَمْ هِيَ لَمْ أَجِدْ لِلشَّيْبِ عُنْرًا فِي النَّزُولِ بِرَاسِي
قَالُوا شَمِطْتُ فَقُلْتُ مَا شَمِطْتُ يَدِي عَنْ أَنْ تَحْتُ إِلَى فَمِي بِالْكَاسِ
صَفْرَاءُ زَانَ رُوَاهَا مَحْبُورُهَا فَلَهَا الْمُهْدَبُ مِنْ نِثَاءِ الْحَاسِي
وَكَأَنَّ شَارِبَهَا لِفَرْطِ شُعَاعِيهَا بِاللَّيْلِ يَكْرَعُ فِي سَنَا مَقْبَاسِ
فَإِذَا نَزَعْتُ عَنِ الْعَوَايَةِ فَلْيَكُنْ لِلَّهِ ذَلِكَ النَّزْعُ لَا لِلنَّاسِ

وتتسع دائرة الصراع الداخلي لدى الشاعر نتيجة متلازمة الشخص والمكان من حيث قبول الآخر الخصيب بن عبد الحميد، لأنّه "كان فارسياً مثله، وقد استقبله استقبالاً حافلاً، وأضفى عليه من نواله كثيراً" (ضيف، 1966)، وفي المقابل رفض المكان الفساطط التي تعيق الحياة؛ فهي سواد ينمي الموت: "اللَّيْلِ الطَّوِيلِ، تَطَاوَلَ هَذَا اللَّيْلُ، كَفَى حَزَنًا، بِفُسْطَاطٍ نَارِحٍ"؛ ما يجعله يستطرد في تضاعيف هذا المكان الثابت حتى يتفتق التحول بباعث الاعتراب: "نَارِحُ" وبمعاضدة الحنين: "بُعَدْتُ دَارًا، وَشَطَّ قَرِينُ، وَلِي نَحْوُ أَكْنَافِ الْعِرَاقِ حَيْنُ" عن استبدال العراق بالفساطط، حركةً داخلية تأطرت بمؤدى توتر الشاعر وانفعاله المناهض لطول الليل وثبات الأنجم بصورة ممتدة، تشي بنزعة درامية قرّبت خطاب الشاعر الغنائي المزدهم بصراعه الداخلي بهذه الثنائيات الضدية على سبيل مشهد درامي قصير، كما يصف على بحر الطويل (أبو نواس، 2010):

أَلَا هَلْ عَلَى اللَّيْلِ الطَّوِيلِ مُعِينُ إِذَا بُعَدْتُ دَارًا وَشَطَّ قَرِينُ
تَطَاوَلَ هَذَا اللَّيْلُ حَتَّى كَأَنَّمَا عَلَى نَجْمِهِ أَلَا يَعُودَ يَمِينُ
كَفَى حَزَنًا أَتَى بِفُسْطَاطٍ نَارِحٍ وَلِي نَحْوُ أَكْنَافِ الْعِرَاقِ حَيْنُ

(د) الحدث: يُعدُّ هذا العنصر (Event) من أهمّ مرتكزات البناء الدرامي في القصيدة؛ فهو جوهر الدراما وقلبها النابض (أرسطو، دت) الذي يُسهم كثيراً في تكشف الصراع الداخلي نتيجة تركيز الانفعال النفسي على حقيقة ما؛ تتأطر بأفكار الشاعر من خلال الخطاب التعبيري الذي يتخذ من الشعر الموضوعي واقعيته، ومن الملحمي سرده، ومن الغنائي صدقه؛ ما يمكنه من بثّ انفعالات الأنا والآخر شخصاً تتبنى الحوار، لأنّه "محور الصلة بين كل الشخصيات في الدراما" (كولنيان، 1986). وقد تجلّى هذا العنصر في شتى أغراض أبي نواس الشعرية، بيد أنّه في الطرديات لافت أكثر، لأنّه غالباً ما يتأطر بصورة كلية، تستوعب جميع الصور الجزئية التي يوظّف من خلالها الشاعر الأحداث توظيفاً تكتيكياً خاصاً، يعبأ بتصوير شخصيات الحكاية وعناصرها وصفاً درامياً دقيقاً لحد كبير، وقد تجلّى هذا الأمر لدى الشاعر من خلال الطارد: "غَيْبْتُ، يَرُّعْنِي"، والطريدة: "الغُصْفُورُ، انْحَرَفَ، يَنْقَرَا، يَنْفِرَا، رَأَى، اسْتَنَكَّرَا، أَشْرَفَهَا، عَايَنَ، فَضَمَّ"، وأدوات الطرد: "الفَحُّ، الثَّرْبُ، الحَبُّ"؛ ما يعرض لنا مشهداً درامياً، اكتمل عرضه بمعاضدة عنصر الحوار: "خَاطَبُهُ مِنْ نَفْسِهِ زَاجِرٌ"، فضلاً عن الصراع؛ صراع البقاء بين الطريدة والحَبِّ من جهة، والخفاء: الفَحُّ، غَيْبْتُ، بِالثَّرْبِ، مُضْمِرًا، والتجلى: "الحَبُّ، رَأَى جُثَّةً، مَائِلَةً،

وتهيمن الوظيفة الشعرية لخطاب الشاعر على ما يؤكد نزعة الدرامية من خلال هذا المشهد الذي يستند في عرضه إلى تعبيرين: "أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما التعبير بالوصف" (مصلوح، 1980)، وقد تماهى الحدث باللون: "الرَّاحُ، سُحْرَةٌ، فَأُضْحَى، الشَّمْسُ، قَنَادِي، حَاذَهَا الْعَرَبُ"، وبالصوت: "مُخْتَبِطًا، فَقُلْتُ، فَعَتَى"، وبالحرارة: "بَاكَرَ الرَّاحِ، فَقَامَ، مَشْيًا، يَحْبُو، قَنَابَ، ارْتَعَدْتُ، رَقَصْتُ"، من خلال الشخصيات: النديم والأنا والساقى والرفيق، كما يصف على بحر الطويل (أبو نواس، 2010):

وَنَدْمَانِ صِدْقٍ بَاكَرَ الرَّاحِ سُحْرَةٌ فَأُضْحَى وَمَا مِنْهُ اللَّسَانُ وَلَا الْقَلْبُ
تَأْتِيهِ كَيْمَا يُفِيقُ وَلَمْ يُفِيقْ إِلَى أَنْ رَأَيْتُ الشَّمْسَ قَدْ حَاذَهَا الْعَرَبُ
فَقَامَ يَخَالُ الشَّمْسَ لَمَّا تَرَحَّلَتْ قَنَادِي الصَّبُوحِ وَهِيَ قَدْ قَرَّبَتْ تَحْبُو
وَحَاوَلَ نَحْوَ الْكَاسِ مَشْيًا فَلَمْ يُطِقْ مِنَ الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مُخْتَبِطًا يَحْبُو
فَقُلْتُ لِسَاقِيْنَا اسْقِهِ فَأَنْبَرَى لَهُ رَفِيقٌ بِمَا سُمَّنَاهُ مِنْ عَمَلٍ نَدْبُ
فَنَاوَلَهُ كَأْسًا جَلَّتْ عَنْ حُمَارِهِ وَأَتْبَعَهَا أُخْرَى قَنَابَ لَهُ لُبُ
إِذَا ارْتَعَدَتْ يُمْنَاهُ بِالْكَاسِ رَقَصَتْ بِهِ سَاعَةً حَتَّى يُسَكِّنَهَا الشَّرْبُ
فَعَتَى وَمَا دَارَتْ لَهُ الْكَاسُ ثَالِثًا "تَعَزَّى بِصَبْرٍ بَعْدَ فَاطِمَةَ الْقَلْبُ"

(هـ) الحوار: يُعد عنصرًا بارزًا من عناصر الدراما أيضًا، ويتجسد في ظهور صوتين على أقل تقدير أو أصوات متعددة لشخصين أو أكثر، تتحدث حول أبعاد موقف يجمعهم (النجار، 1990)؛ ما يحرر الشاعر من قيود الأحادية إلى الجمعية التي تشارك أصواتها موافقه الحياتية، وتنقسم هذه الأصوات إلى نوعين:

الحوار الخارجي: ويظهر هذا النوع (Dialogue) من خلال حوار شخصين أو أكثر في أبعاد موقف ما، يكشف بدوره للمتلقى الأحداث بصورة درامية؛ تنأى بالشاعر عن السرد القصصي كما تعينه على بناء قصيدته. ولا شك في إدراك أبي نواس لهذا جيدًا ولو بمؤدى اللاوعي؛ لهذا شغل هذا العنصر مساحة واسعة من أغراضه الشعرية؛ لاسيما خمرياته "التي صاغها على منهج الحوار القصصي، وأفاد من تقنياته للتعبير عن مقاصده وتشكيل بنية قصائده والتدليل على براعته" (مسبوق ودلشاد، 2016) التي توافق بفاعليتها تطابقًا خطابيًا هندسيًا، يعرض لنا مشهدًا حواريًا في حضرة الأمير؛ أي المكان: "بِالنَّهْرَوَانِ"، يجمعه ببعض الشخصيات: "جَالَسْتُ، أَبَانًا، نَحْنُ"، وكان وقتئذ الزمن: "صَلَاةُ الْأَيِّ"، فدارَ بينهما حوار خارجي: "قَالَ، قُلْنَا، فَقَالَ، فَقُلْتُ،

مُظَهَّرًا"؛ ما يؤكد نزعة الشاعر الدرامية وفقًا لقوله على بحر السريع (أبو نواس، 2010):

قَدْ كَادَ هَذَا الْفَحُّ أَنْ يَعْفِرَا وَانْحَرَفَ الْعُصْفُورُ أَنْ يَنْقِرَا
عَيَّبْتُ بِالثَّرْبِ عَلَيْهِ لَهُ بِالْمُسْتَوَى خَشِيَّةً أَنْ يَنْفِرَا
كَمَا رَأَى الثَّرْبَ رَأَى جُنُودَهُ مَائِلَةً الشَّخْصِ فَمَا اسْتَنْكَرَا
حَتَّى إِذَا أَشْرَفَهَا مُوفِيًا وَعَايَنَ الْحَبَّ لَهُ مُظَهَّرَا
خَاطَبُهُ مِنْ نَفْسِهِ زَاجِرٌ قَدْ كُنْتُ لَا أَرْهَبُ أَنْ يَرْجُرَا
فَأَعْمَلَ الْفِكْرَ قَلِيلًا فَلَا يَفْتَلُهُ الرَّحْمَنُ مَا فَكَّرَا
فَاحْتَرَبْتُ لَا وَنَعَم سَاعَةً ثُمَّ إِنجَلَى جُنْدُ نَعَمٍ مُدْبِرَا
فَضَمَّ كَشْحِيهِ إِلَى جُوجُورِ كَانِ إِذَا اسْتَنْجَدَهُ شَمْرَا
فَلَمْ يَرْعِنِي غَيْرُ تَدْوِيمِهِ أَمِنْ مَا كُنْتُ لَهُ مُضْمِرَا

ويقضي أن يقوم الحدث بادئ ذي بدء على الدلالات الحركية للجمل الفعلية، لارتباطها وثيقًا بالزمن؛ فيتجلى الحدث عملاً درامياً بسبب الصراع؛ إذا ما أوكل الشاعر سرد الأحداث إلى شخصيات الخطاب؛ كما وصف الشاعر فرط وسامة الغلام أحمد؛ هذا الذي كأنما يراه في يوم الحساب؛ فتمثلت ردود الأفعال سردًا حديثًا من قبل الأنا: "أَبْصَرْتُ، فَقُلْتُ"، والغلام: "تَمَشِي، يَجْلُو"، والناس: "فَمَاجَ، وَظَنُّوا، وَقَالُوا، عَايَنُوا، وَمَاجُوا، رَأَوْا"، فضلًا عن توظيف الشاعر لدلالات عناصر درامية أخرى كالزمن: "لَيْلًا"، والحوار: "قَالُوا، فَقُلْتُ"، والحركة: "تَمَشِي، فَمَاجَ، مَاجُوا، تَطَّلَعُ، يَجْلُو"، والصراع: القائم على ضدية الموت والحياة؛ هذه الثنائية التي تتعالق بدلالات عنصر اللون: فالموت سواد: "لَيْلَةٌ، لَيْلًا، بَلِيلٌ، لَيْلًا"، والحياة بياض: "الشَّمْسُ، شَمْسًا، الْهَقْعَةُ، الشَّعْرَى، الْهَنْعَةُ". إذن نزعة درامية جلية وفقًا لوصف الشاعر على بحر الهزج (أبو نواس، 2010):

فَمَاجَ النَّاسُ فِي النَّاسِ وَظَنُّوا أَنَّهَا الرَّجْعَةُ
إِلَى اللَّهِ وَقَالُوا الْحَشَّ رُ لَمَّا عَايَنُوا بَدْعَهُ
إِذِ الشَّمْسُ ثَرَى لَيْلًا وَجِئِنَ النَّاسُ فِي خَشَعَهُ
وَمَاجُوا أَنْ رَأَوْا شَمْسًا بِلَيْلٍ يَا لَهَا قَرْعَهُ
فَقُلْتُ الشَّمْسُ لَا تَطَّلُ غُ لَيْلًا مَطَّلَعَ الْهَقْعَةَ
وَلَكِنَّ الْفَتَى أَحْمَ دَ يَجْلُو اللَّيْلَ بِالطَّلَعِ
عَلَى جَبْهَتِهِ الشَّعْرَى وَفِي وَجْهِهِ الْهَنْعَةَ

وفقاً لقوله على بحر الكامل (أبو نواس، 2010):

أَيَّنَ الْجَوَابُ وَأَيَّنَ رَدُّ رَسَائِلِي قَالَتْ تَنْظُرُ رَدَّهَا فِي قَابِلِ
فَمَدَدْتُ كَفِّي نَمَّ قُلْتُ تَصَدَّقِي قَالَتْ نَعَمْ بِحِجَارَةٍ وَجَنَادِلِ
إِنْ كُنْتَ مَسْكِينًا فَجَاوِزْ بَابَنَا وَارْجِعْ فَمَا لَكَ عِنْدَنَا مِنْ نَائِلِ
يَا نَاهِرَ الْمَسْكِينِ عِنْدَ سُؤْلِهِ اللَّهُ عَائِبَ فِي إِنْتِهَارِ السَّائِلِ

بقي أن أشير إلى تمييز الحوار لدى أبي نواس بسمه روح الجماعة من خلال تعدد أصواتهم في خطابه الشعرية خلافاً لسابقه الذين تسيد صوت الفردية الذاتية خطاباتهم؛ وهذا حقاً ما يعكس بكل جلاء نزعة الدرامية في جل أغراضه الشعرية، لاسيما في خمرياته من خلال توظيفه لعنصر الحوار على سبيل الدراما الوظيفية القائمة على تشاركية الآخر لأننا شأنه شأن القائل: "فَقَا، قِفْ، خَلِيلِي..." من أجل اختزال الأحادية المطلقة، والنأي بقصيدته عن السرد الذي ما برح يُضجر المتلقي الذي بات الشاعر حريصاً على إشراكه في همّه واغترابه بوصفه بديلاً مناسباً في ظل رفضه لمظاهر الديار والناقاة والأطال...، وفي المقابل، قبول مظاهر الحداثة والتجديد: "فَأَسْقِي، قُلْ لِي، فَبُحْ، دَعْنِي"؛ لهذا ينقل الشاعر المتلقي بتقنية درامية إلى مشهد آخر، يجمعه بالشخصية المحورية: "فَقَالَتْ، قُلْنَا، فقلنا" ضمن حوار خارجي، تماهى بالحركة؛ أي بالصراع: "فَمَا الْغَيْنُ إِلَّا أَنْ تَرَانِي صَاحِيًا، فَبِنْتَا يَرَانَا اللَّهُ سَرَّ عَصَابَةٍ"؛ أي الدراما التي استندت في تجليها إلى ضدية الخفاء والتجلي: "سِرًّا، الْجَهْرُ، طَالَ، قَصْرًا، صَاحِيًا، يُنْعِغُنِي السُّكْرُ، الْعَيْنُ، الْعُنْمُ، فَبُحْ، دُونَهَا سِنْرٌ، نَبَّهْتُهَا، هَجَعَةً، بِهِ سِحْرًا، لَيْسَ بِهِ سِحْرٌ، صَوْمٌ، الْفَطْرُ" إلى جانب إبرازه لمرتكزات الحدث الدرامي كاللون: "خَمْرًا، الْخَمْرُ، الْجَوْرَاءُ، النَّسْرُ، خَمْرٌ، بِأَبْلَجٍ، كَالدَّيْنَارِ، كَالْبَدْرِ"، والصوت: "فَبُحْ، نَبَّهْتُهَا، فَقَالَتْ، قُلْنَا، نُجْرَرُ"، ناهيك عن دلالات الحركة: "فَأَسْقِي، يُنْعِغُنِي، نَبَّهْتُهَا، ارْتَفَعْ، يَزْنُوا، فَجَاءَتْ، فَقَمْنَا، فَبِنْتَا، نُجْرَرُ" في هذا التصوير الدرامي على بحر الطويل (أبو نواس، 2010):

قُلْتُ، يسرد الحدث: "جَالَسْتُ، نَحْنُ حُضْرُ، دَنْتُ لِأَوَانِ، فَقَامَ مُنْذِرٌ، فَقَمْتُ مَكَانِي، فَمْتُ أَسْحَبُ" الذي يبيت أفكار الشاعر من خلال تشاركية الآخر تقنيةً وظيفيةً، تأطرت بصراع خارجي: "سُبْحَانَ رَبِّي، سُبْحَانَ مَانِي، عَيْسَى رَسُولٌ، مُوسَى نَجِيٌّ، شَيْطَانٌ" في ظاهر الأمر، وفي باطنه صراع داخلي: "إِنْقِضَاءِ الْأَذَانِ، ذُو رَحْمَةٍ، ذُو عُفْرَانِ، أَسْحَبُ ذَيْلِي"؛ الأمر الذي حرر قصيدته من مظهر السرد القصصي إلى تقنية الحوار الدرامي؛ ما يشي بإدراكه العميق بالوعي واللاوعي لأهمية هذه التقنية لما ينسجم وحالته النفسية وانفعالاته الوجدانية التي تمكّنه من التأثير في المتلقي وضمان مشاركته لمواقفه الحياتية، كما يصف على بحر المجتث (أبو نواس، 2010):

جَالَسْتُ يَوْمًا أَبَانًا لَا دَرَّ دَرُّ أَبَانِ
وَنَحْنُ حُضْرُ رَوَاقِ الِ أَمِيرٍ بِالنَّهْرِ وَانِ
حَتَّى إِذَا مَا صَلَاةُ الِ أَلَى دَنْتُ لِأَوَانِ
فَقَامَ مُنْذِرٌ رَبِّي بِالرِّبِّ وَالْإِحْسَانِ
وَكَلَّمَا قَالَ قُلْنَا إِلَى إِنْقِضَاءِ الْأَذَانِ
فَقَالَ كَيْفَ شَهِدْتُمْ بِذَا بَعِيرِ عِيَانِ
فَقُلْتُ سُبْحَانَ رَبِّي فَقَالَ سُبْحَانَ مَانِي
فَقُلْتُ عَيْسَى رَسُولٌ فَقَالَ مِنْ شَيْطَانِ
فَقُلْتُ مُوسَى نَجِيٌّ الِ مُهَيِّمِ الْمَمَانِ
فَقَالَ رَبُّكَ ذُو مُقْ لَةِ إِذَنْ وَوَلِسَانِ
وَقُلْتُ رَبِّي ذُو رَحْ مَةٍ وَذُو عُفْرَانِ
وَقَمْتُ أَسْحَبُ ذَيْلِي عَنْ هَا زَلٍ بِالْقُرْآنِ

وعطفًا على ما سبق؛ فإن المتلقي ليدرك بُغية المتمثلة في النأي بنا تمامًا عن إشكالية السرد القصصي من أجل تشكيل عرض درامي حقيقي، لأن الأخير نمط حياتي وأسلوب ذهني (الجبوسي، 2006)؛ لهذا اختزال الشاعر مشتقات الفعل (قال) بمؤدى استفهامه الإنكاري: "أَيَّنَ الْجَوَابُ، أَيَّنَ رَدُّ رَسَائِلِي" المفعم بدلالات الحركة: "فَمَدَدْتُ كَفِّي" المنبئة من تناوب الحوار الخارجي مع الآخر: "قَالَتْ تَنْظُرُ، قُلْتُ تَصَدَّقِي، قَالَتْ نَعَمْ"، ثم يعود يختزل الفعل (قال) في توظيفه لثنائية الذنب والعقاب التي تجسد بالإضافة إلى شخصية الأنا: "يَا نَاهِرَ الْمَسْكِينِ" صراعها مع شخصية الآخر: "فَجَاوِزْ بَابَنَا، وَارْجِعْ". والحق، فلا يحتاج مثل هذا الخطاب إلى تأكيد نزعة الشاعر الدرامية

أَلَا فَاسْتَقْبِي خَمْرًا، وَقُلْ لِي: هِيَ الْخَمْرُ
 وَلَا تَسْقِي سِرًّا إِذَا أَمَكَنَ الْجَهْرُ
 فَمَا الْعَيْشُ إِلَّا سَكْرَةٌ بَعْدَ سَكْرَةٍ
 فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصُرَ الدَّهْرُ
 وَمَا الْعَبْنُ إِلَّا أَنْ تَرَانِي صَاحِبِيَا
 وَمَا الْعُنْمُ إِلَّا أَنْ يَتَعْتَبِي السُّكْرُ
 فَبُحِّ بِاسْمِ مَنْ تَهَوَّى، وَدَعْنِي مِنَ الْكُنَى
 فَلَا خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا سِرُّ
 وَخَمَارَةٌ نَهَبْتُهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ
 وَقَدْ غَابَتِ الْجُوزَاءُ، وَارْتَفَعَ النَّسْرُ
 فَقَالَتْ: مَنْ الطَّرَاقُ؟ قُلْنَا: عَصَابَةٌ
 جَفَافُ الْأَدَاوَى يُتَعَتَّى لَهُمْ خَمْرُ
 وَلَا بُدَّ أَنْ يَزْنُوا، فَقَالَتْ: أَوِ الْفِدَا
 بِأَبْلِجِ كَالدَّيْبَارِ فِي طَرْفِهِ فَنُرُ
 فَقُلْنَا لَهَا: هَاتِيهِ، مَا إِنْ لِمَثَلِنَا
 فَجَاءَتْ بِهِ كَالْبُدْرِ لَيْلَةٌ تَمَّه
 فَكُنَّا إِلَيْهِ وَاجِدًا بَعْدَ وَاجِدِ
 فَبَيْنَمَا يَرَانَا اللَّهُ شَرَّ عَصَابَةٍ
 نُجَرَّرُ أَذْيَالَ الْفُسُوقِ وَلَا فَخْرُ

وتتجلى حالة التشظي لدى الشاعر من خلال تفشي نزعة الدرامية التي تقضي في نهاية الأمر إلى ما تأنس شيخوخته بها نفسه بعد أن شرعت تتيقن من نأيها سالف عهده؛ ما أشعره بالاغتراب وبالتالي التقرب من الله تعالى؛ ليناجيه حوارًا داخليًا، يتماهى بالفكرية والنفسية معًا خلافاً لشعره السابق المفعم بأحداث المغامرات الغزلية والغلمانية والخمرية والطرديّة؛ ولا غرو في هذا؛ فشأنه شأن أي فرد في أواخر حياته؛ إذ تتجلى مظاهر نزعة الدرامية من خلال هذا الصراع المؤطر بمرتكزات الدراما كالحديث: "عَظُمْتَ دُنُوبِي، عَفْوِكَ أَعْظَمُ، يَرْحَمُ، وَجَمِيلُ عَفْوِكَ"، والحركة: "يَلُودُ، رَدَدْتُ"، والصوت: "يَرْجُوكَ، يَسْتَجِيرُ، أَدْعُوكَ، تَضَرُّعًا، الرَّجَا"؛ إته صراع ذو نهج درامي في استناده إلى بواعث المقابلة الضدية بكل مظاهرها: "عَظُمْتَ، أَعْظَمُ، مُحْسِنٌ، الْمُجْرِمُ، رَدَدْتُ، يَرْحَمُ"، لا سيما إذا ما أنيطت بحوار داخلي درامي، يقوم على أساليب إنشائية كالنداء: "يَا رَبِّ"، والاستفهام: "فَيَمَنْ يَلُودُ، فَمَنْ ذَا؟"؛ ما يبعث على احتدام الصراع وتأزمه من أجل انفكك العقدة بالوسيلة: "الرَّجَا، جَمِيلُ عَفْوِكَ، أَنِّي مُسْلِمٌ"؛ فيكون الخلاص أيضاً درامياً كما يصف على بحر الكامل (أبو نواس، 2010):

يَا رَبِّ إِنْ عَظُمْتَ دُنُوبِي كَثْرَةً
 فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوِكَ أَعْظَمُ
 إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُحْسِنٌ
 فَيَمَنْ يَلُودُ وَيَسْتَجِيرُ الْمُجْرِمُ
 أَدْعُوكَ رَبِّ كَمَا أَمَرْتَ تَضَرُّعًا
 فَإِذَا رَدَدْتَ يَدِي فَمَنْ ذَا يَرْحَمُ
 مَا لِي إِلَيْكَ وَسِيلَةٌ إِلَّا الرَّجَا
 وَجَمِيلُ عَفْوِكَ تَمَّ أَنِّي مُسْلِمُ

وأشير في نهاية هذه الدراسة إلى استدعاء الشاعر عنصر الحوار الداخلي في مواقف شعرية كثيرة، تمثلت في مناجاة نفسه أو بعض جوارحه على سبيل التشخيص أو ما يعرف بالأنسنة (Humanization)؛ فقد خاطب على مجزوء الكامل عيّنه: "عَيْنِي أَلُومُكَ"، وعلى البسيط قلبه: "يَا قَلْبُ"، وعلى الكامل نفسه: "يَا نَفْسُ" (أبو نواس، 2010)؛ ولكن نستشهد على سبيل التدليل لا الحصر بنموذج شعري

الحوار الداخلي: ويظهر هذا النوع من الحوار (Monologue) من خلال صوت تبادلي لصوتين مختلفين لشخص واحد، يفضي أحدهما وهو المسموع بما يجول في خاطره من رسائل إلى المتلقي، وبالصوت الثاني إلى ذاته على سبيل المناجاة التي تجعل الأنا تحاور - بشكل مباشر أو غير مباشر - جوارحها كالقلب أو العين أو النفس نتيجة تشظيها الوجداني وانكسارها العاطفي انكفاءً على الذات التي تكون أصدق ما تكون في الكشف عن شخصية الشاعر الداخلية، فضلاً عن إثراء قصيدته بزخم الدراما وتأججها دونما ارتباطات خارجية؛ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار دور المونولوج في الدراما الشعرية التي تتبنى "تصعيد الحدث الدرامي" (فرحات، 1997) الذي يناجي من خلاله الشاعر ذاته: "يَا نُؤَاسِي" بصيغة الإنشاء الطلبية بغية التائب والتوبيخ: "تَوَقَّرْ، تَجَمَّلْ، تَصَبَّرْ" من جهة، والأمل والتفاؤل: "يَا كَبِيرَ الذَّنْبِ عَفْوِ اللَّهِ مِنْ ذَنْبِكَ أَكْبَرَ" من جهة ثانية، والحكمة والوعظ: "لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا قَضَى اللَّهُ وَقَدَّرَ، لَيْسَ لِلْمَخْلُوقِ تَدْبِيرٌ بَلِ اللَّهُ الْمُدَبِّرُ" من جهة ثالثة، تجسد صورة حديث النفس للنفس دونما حاجة لتشاركية الآخر على سبيل التمثيلي المونودرامي التي تنوء بكل أبعاد النزعة الدرامية ومظاهرها، كما يصف على مجزوء الرمل (أبو نواس، 2010):

وحدة الخطاب الشعري بمستوياته الشكل والمضمون.

التوصيات

وبناءً على نتائج الدراسة؛ فإنها توصي المهتمين بالوقوف على:

أولاً: مدى ارتباط هذه النزعة بموضوع الخمریات والطردیات والمجون التي غدت أغراضاً شعرية مستقلة لدى أبي نواس.

ثانياً: بواعث هذه النزعة بشكل عام ولدى الشاعر بشكل خاص.

أخيراً، يعزز ما يؤكد نزعة الشاعر الدرامية من خلال خطاب غنائي، يحاور فيه قلبه: "يَا قَلْبُ، يَا خَائِنَ الْحَبِيبِ" بمؤدى صراع القبول: "فُرَّةُ عَيْنِي، وَبَرْدُ عَيْشِي، بَانَ، رِيحَانَتِي، طَيْبِي"، والرفض: "خَائِنَ الْحَبِيبِ، غَدَرْتَ" ضمن ما يندرج ودلالات الدراما ومرتكزاتها كالحركة: "قَلْبُ، الْقَلْبُ، تُقَطِّعُ، تُضَمِّنُ"، والصوت: "قَلْبُ، الْقَلْبُ، أَخْلَفُ، الْمُحِبِّبِ"، واللون: "بَانَ، رِيحَانَتِي، الْبَيْضُ"، كما يصف على مخّع البسيط (أبو نواس، 2010):

يَا قَلْبُ يَا خَائِنَ الْحَبِيبِ مَا أَنْتَ إِلَّا مِنْ الْقَلْبِ
فُرَّةُ عَيْنِي وَبَرْدُ عَيْشِي بَانَ وَرِيحَانَتِي وَطَيْبِي
وَلَمْ تُقَطِّعْ وَلَمْ تُضَمِّنْ أَنْوَابَكَ الْبَيْضَ فِي الْجُنُوبِ
غَدَرْتَ لَا شَكَّ بِالْحَبِيبِ أَخْلَفُ بِالسَّامِعِ الْمُحِبِّبِ

الخاتمة

لقد خلصت الدراسة إلى نتائج رئيسة تمثلت فيما يلي:
أولاً: عناية الشاعر العربي منذ القدم بتقنية السرد القصصي النابض بدرامية المواقف الحياتية. ارتباط ميلاد الدراما بميلاد الشعر؛ ما ينفي انغلاقها على الشعر المعاصر فحسب.

ثانياً: مراوحة الشاعر بين تقليد شعراء العرب القدامى في الشعر القصصي ومحاكاة شعر الملاحم في آداب الأمم الأخرى بفضل حركة الترجمة وتفتن.

ثالثاً: حقيقة هذه النزعة في شتى أغراض أبي نواس الشعرية، لاسيما في الخمریات والطردیات. الصراع الكبير الذي واكب أبا نواس؛ ما أذكى لديه هذه النزعة في كون الصراع عنصراً رئيساً في الدراما.

رابعاً: إدراك الشاعر بالوعي واللاوعي لأهمية السرد الدرامي وفقاً لما ينسجم وحالته النفسية وانفعالاته الوجدانية التي تمكّنه من التأثير في المتلقي وضمان مشاركته لمواقفه الحياتية.

خامساً: براعة الشاعر في ترجمة أفكاره عرضاً درامياً، امتاز بفاعلية البقاء في ذهن المتلقي مدة أطول من خلال قدرته الفائقة على توظيف العناصر الدرامية المناسبة بمؤدى البنى اللغوية التعبيرية الفاعلة كالجمل الفعلية والإنشاء الطلبى وغير الطلبى دونما إخلال في

المراجع العربية

- القرآن الكريم.
- إحطوب، إسماعيل. (2014). النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، عالم الكتب، إربد (ط.1).
- أرسطو، طاليس. (د.ت). فنّ الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، دار الأنجلو المصرية، القاهرة.
- إسماعيل، عز الدين. (1966). الشعر العربي المعاصر "قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، مصر (ط.3).
- أشقر، سحر. (د.ت). النزعة الدرامية في شعر عمر أبي ريشة "المحتوى والفن"، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، 33(6)، 492 - 531.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. (1975). الأغاني، دار الثقافة، بيروت (ط.1).
- البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي. (د.ت). تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت.
- بلال، أحمد. (2014). النزعة الدرامية في الشعر المعاصر، دار النابعة للنشر والتوزيع، الإسكندرية (ط.1).
- بلال، أحمد. (2014). النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر "دراسة في الرؤى والتقنيات"، دار النابعة، الإسكندرية (ط.1).
- بلمبروك، أمال. (2019). الحوار وملامح النزعة الدرامية في الشعر الجاهلي "شعر الصعاليك نموذجاً" [رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خضير بسكرة].
- جينيت، جيرار. (1992). السرد والوصف، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 2(12)، 105 - 125.
- الجيوسي، عبد الله. (2006). أسلوب الحوار في القرآن الكريم: خصائصه الإعجازية وأسواره النفسية، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، جامعة آل البيت - عمادة البحث العلمي، 2(2)، 109 - 134.
- حمادة، إبراهيم. (1994). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (ط.3).
- الحموي، ياقوت، (1938). معجم الأدباء، دار المأمون، القاهرة.
- خضير، محمد. (2017). جماليات الحوار في شعر أبي نواس، مجلة الأستاذ، بغداد، 220، 83 - 108. <https://doi.org/10.36473/ujhss.v220i1.474>
- ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد. (1949). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار النهضة المصرية، القاهرة.
- الخياط، جلال. (1982). الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد.
- دهنون، أمال. (2021). البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة،
- مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، 13(1)، 113 - 126.
- أبو ديب، كمال. (1986). الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "دراسة أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- صدام، وجدان. (2015). جمال الطبيعة في شعر أبي نواس، مجلة دراسات البصرة، كلية التربية للبنات - جامعة البصرة، 10(20)، 176 - 194. <https://doi.org/10.33762/1954-000-020-006>
- صدقي، عبد الرحمن. (د.ت). أبو نواس قصة حياته وشعره، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر (ط.1).
- ضيف، شوقي. (1966). تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول، ج3، دار المعارف، مصر (ط.8).
- العزام، صفاء. (2019). الصراع الداخلي والخارجي في شعر ذي الرمة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، 146(1)، 248 - 262.
- عطا، أحمد. (2018). البنية السردية في طرديات أبي نواس، مجلة كلية الآداب - جامعة السويس، مصر، 11، 312 - 338.
- العقاد، عباس. (2012). أبو نواس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (ط.1).
- الغانمي، سعيد. (1993). اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت (ط.1).
- فرحات، أسامة. (1997). المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- قاسم، سيزا. (1984). بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- كولنيان، م. س. (1986). مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.
- لحمداني، حميد. (1993). بنية النصّ السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (ط.3).
- مجموعة باحثين. (1980). موسوعة نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- مسوق، سيد مهدي، ودلشاد، شهرام. (2016). الحوار في شعر أبي نواس - صيغه، وأنواعه، ووظائفه - التحليل الأسلوبي والسردية، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، 38، 1 - 20.
- مصلوح، سعد. (1980). الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت (ط.1).
- ابن منظور، محمد بن مكرم. (2000). لسان العرب، تحقيق عبد

Translated References

- A group of researchers, (1980). encyclopedia theory of literature, translated by Jamil Nassif Al-Tikriti, Arab Center for printing, publishing and distribution, Beirut.
- Abu Deeb, K. (1986). convincing visions - towards a structural approach in the study of pre-Islamic poetry "literary study", Egyptian General Authority for the book, Cairo.
- Abu Nawas, H. (2010). the Diwan of Abu Nawas, by Al-sawli, the investigation of Bahjat Abdul Ghafoor al-Hadithi, National House of books, Abu Dhabi (1st ed.).
- Alakkad, A. (2012). Abu Nowas, Hindawi foundation for education and culture, Cairo (1st ed.).
- Al-Baghdadi, A. (N.D). history of Baghdad, Arab Book House, Beirut.
- Al-Hamwi, Y. (1938). Lexicon of Writers, Dar Al-Ma'moun, Cairo.
- Al-Jayousi, A. (2006). The Method of Dialogue in the Noble Qur'an: Its Miraculous Characteristics and Psychological Secrets, The Jordanian Journal of Islamic Studies, Al al-Bayt University - Deanship of Scientific Research, 2 (2), 109-134.
- Al-Khayyat, J. (1982). dramatic origins in Arabic poetry, Freedom House press, Baghdad.
- Aristotle, T. (N.D). the art of poetry, translated by Ibrahim Hamada, Anglo-Egyptian House, Cairo.
- Asfahani, A. (1975). alagane, House of culture, Beirut (1st ed.).
- Ashger, C. (N.D). the dramatic tendency in the poetry of Omar Abu Risha "content and art", yearbook of the Faculty of Islamic and Arab studies for girls, Alexandria, 6(33), 493-531.
- Atta, A. (2018). narrative structure in the turdiyat of Abi Nowas, Journal of the Faculty of Arts - Suez University, Egypt, 11, 312-338.
- Azzam, S. (2019). internal and external conflict in the poetry of thee aremmah, humanities and social sciences studies, Jordan, 46(1), 248-262.
- الحميد هنداري، دار الكتب العلمية، بيروت (ط.1).
- النجار، عبد الفتاح. (1990). التجديد في الشعر الأردني من العام 1950 – 1978، دار ابن رشد، عمان (ط.1).
- أبو نواس ، الحسن بن هانئ الحكمي. (2010). ديوان أبي نواس – تاريخه، رأي الشعراء فيه، نوادره، شعره، شرح محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة.

- Balalas, A. (2014). dramatic tendency in contemporary Arabic poetry "a study in visions and techniques", Dar Al-nabega, Alexandria (1st ed.).
- Dahnoun, A. (2021). dramatic construction in contemporary Arabic poetry, readings magazine, Biskra University, Algeria, 13(1), 113-126.
- Deif, S. (1966). the history of Arabic literature - the first Abbasid era, C.3, Dar Al-Maarif, Egypt(8th ed.).
- Farahat, O. (1997). The Monologue between Drama and Poetry, The Egyptian General Book Organization, Cairo.
- Geneet, G. (1992). narrative and description, translated by Muhannad Yunus, Journal of foreign culture, Baghdad, 2(12), 105-125.
- Ghanemi, S. (1993). Language and literary discourse, Arab Cultural Center, Beirut (1st ed.).
- Hamada, Ibrahim. (1994). lexicon of dramatic and theatrical terms, Anglo-Egyptian library, Cairo (3rd ed.).
- Ibn khalkan, S. (1949). the deaths of notables and the news of the Sons of time, investigation of Muhammad Muhyi al-Din Abdul Hamid, Egyptian Renaissance House, Cairo.
- Ibn Manzoor, M. (2000). Lisan Al-Arab, investigation by Abdul Hamid Hindawi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut(1st ed.).
- Ihtoub, I. (2014). dramatic tendency in the Diwan of bland Al-Haidari "dialogue across three dimensions", the world of books, Irbid (1st.ed.).
- Ismail, E. (1966). contemporary Arabic poetry "its issues and its artistic and moral phenomena", Dar Al-Fikr Al-Arabi, Egypt (3rd ed.).
- Khudair, Mohammed. (2017). aesthetics of dialogue in the poetry of Abu Nowas, alusathe magazine, Baghdad, 220, 83-108. <https://doi.org/10.36473/ujhss.v220i1.474>
- Kolnyan, M. S. (1986). introduction to the theory of literature, translated by Jamil Nasif Al-Tikriti, House of General Cultural Affairs, Iraq.
- Lhamdani, H. (1993). the structure of narrative text from the perspective of literary criticism, Arab Cultural Center for printing, publishing and distribution, Beirut(3rd ed.).
- Masboug, S., & Delshad, Sh. (2016). dialogue in the poetry of Abi Nawas "his formulas, types, functions" (stylistic and narrative analysis), Journal of the Iranian society of Arabic language and literature, 38, 1-20.
- Muslouh, S. (1980). the method of statistical linguistic study, scientific research house, Kuwait (1st ed.)
- Najjar, A. (1990). renewal in Jordanian poetry from 1950 – 1978, Dar Ibn Rushd, Amman (1st ed.).
- Pelmbroke, A. (2019). dialogue and features of dramatic tendency in pre-Islamic poetry "poetry of tramps as a model" [unpublished master thesis, Mohamed Khdeir University of Biskra].
- Qasim, S. (1984). Building the Novel, The Egyptian General Book Organization, Cairo.
- Saddam, W. (2015). the beauty of nature in the poetry of Abu Nowas, Journal of Basra Studies, Faculty of education for girls - University of Basra, 10(20), 176-194. . <https://doi.org/10.33762/1954-000-020-006>
- Soudge, A. (N.D). Abu Nowas the story of his life and poetry, the House of revival of Arabic books Isa Al-Babi al-Halabi and co, Egypt (1st ed.).
- The Holy Quran.

إعلان عدم تضارب المصالح

أتعهد بأنّ البحث غير متصل ببحوث أخرى وغير منشور بمجلات أخرى.

إعلان الدعم المادي

لم يحصل هذا البحث على أي دعم مادي.

سيرة ذاتية للباحثين

حسين عبدالكريم البطوش

أستاذ مساعد في جامعة العلوم الإسلامية العالمية،
كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، يدرّس
مساقيات اللغة العربية وآدابها، وتركز أبحاثه على
الدراسات الأدبية والنقدية.

Email: hussainalbtoush@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8568-6181>

