تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة

صفاء عمر العزام . طالبة دكتوراه- د. مي أحمد يوسف
جامعة اليرموك . إربد . الأردن

الملخص

اهتم البحث بدراسة **تشكّلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة**، في ثلاثة محاور؛ الموقف الدرامي؛ والحوار الخارجي؛ والداخلي؛ والمستوى الخطابي. ووظف عنصر الحوار في أشعاره بنوعيه: الداخلي، الخارجي، فمزج بينهما في إطار السرد القصصي، وأسهم كثيرًا في إكساب الشعر مرونة درامية. وسعى إلى المزاوجة بين صيغة الخطاب السردي الحكائي، وصيغة الخطاب الدرامي(الحوار).

الكلمات الدالة : الدراما، التصوير الدرامي .الدرامية.

The forming of Drama way the poetry of Dhi- Al-Rimma.

Abstract

This research investigated the forming of Drama way in the poetry of Dhi-Al-Rimma, in three parts, The drama situation.Dho- Al-Rimma could collect, in his poems, the song and drama .Dho-Al-Rimma employed the both types of dialogue in his poems the internal dialogue and the external dialogue, so he mixed the drama dialogue and monologue in the frame of narration, and contributed in the drama flexibility in the poem .Tho-Al-Rimma tend to duplicate the narrative discourse form that represented in the story elements, and the drama discourse form that represented in the dialogue.

Key words: drama, dramatic configuration The Alremmah poems, and dramatiztion

أولا: الموقف الدرامي عند ذي الرمة

يشير الموقف[1] الدرامي لدى شاعر ما، لموقعه المغاير في بؤرة الصراع، يتوسّطها الشاعر بين الذات والآخر، والتصعيد الدائم لبذرة الصراع، يختمر كنهه في وعي الشاعر عندما يحرص ألا يُبقي "الأنا" منعزلة عن الآخرين، مدفوعٌ بمنطق الصراع بين ذاته، والعالم الخارجي من حوله.وقد تقدّم آنفاً وصف أشعار ذي الرّمة بالطّابع 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 استنادا 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 (الما قبل أدبية) لفن الكلمة"[2]، ويعزى هذا التقسيم الثلاثي حسب رينيه ويليك إلى أرسطو، وهوراس؛ فيقول: "إن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع، واستنادا إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئيسيان، غير أنّ أرسطو على الأقل شاعر بتمييزات أخرى أعمق، بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي"[3].

والشاعر القديم اختار 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 وفقا للتتابع الزمني، والسببي في إطارهما القصصي في نسق معين بما يتناسب وإحكام بنائية الحدث، وهذا ما ينسحب على غالبية الشعراء القدامى الذين لم يُتح لهم التبادل المعرفي بين العلوم ما يُخرج أشعارهم من إطار الذاتية إلى الكونية، التي جاءت كملمح أساسي لدى شعراء الحداثة وما بعدها، والتي جاءت أيضا نتيجة التبادل المعرفي، الذي يتطابق ومبدأ التبادل الوجودي من الوجهة 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 يومًا شعرًا موضوعيًا منفصلا عن قائله خالصًا للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات"[4].ومع ذلك فقد وجدت هذه الدراسة دافعًا قويًا، ينحو بالبحث تجاه عناصر درامية في شعر شاعر عربي هو ذو الرّمة 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 قديمًا، وحديثًا تبدي اهتمامًا واضحًا له، فكان ذو الرمة من أولئك الفصحاء الذين أخذت عنهم اللغة، وفصاحتها، وقد عدّه الأصمعي (ت 216هـ) حجّة لأنه بدوي[5] .وهذا يدل على تمكن ذي الرمة من اللّغة، والرواية؛ لأن العرب اعتادت أن تأخذ اللّغة، 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 وذي الرّمة من القدماء"[6]. 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 عنصري التضاد، والمفارقة التي أقامها بين الحياة، والموت أو الفناء، مستغلاً كل إمكانيات العمل الفني الصادر عن لحظة شعورية واحدة تنساب في أجزائه، تأكيدًا على التشبث بالحياة، والتمسك بالأمل الذي لا يغادره لحظة واحدة بعودة الماضي بكل ما يرشح من سعادة، وشقاء، وحزن، وفرح.وبذلك استطاع ذو الرّمة أن يجمع في قصائده بين الغنائية، والوجهة الدرامية، وأن يقلّص 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 السردي المتموج بأطياف درامية حينًا، وقصائد تنضوي على فكرة درامية حينًا 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"[7].

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 وتعقد وتشابك"[8].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 وفقا لأسلوبي 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 أيضا، بما نتج عن هذا الامتزاج قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر في بدايات القرن العشرين، وهو ما عدَّه النقاد تطويرًا جديدا للدراما الشعرية، أو الشعر الحركي الدرامي[9]. فالشعر يبدأ غنائيًا مطلقًا، ثم غنائيًا مقيدًا بحدث، ثم يميل

إلى الحكاية، والحبكة، والسرد، والروح القصصي، والملحمي، ثم يقترب من الدراما عَفْويًا فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى(10).

ثانيًا: الحوارأ_ – الحوار الخارجي: (الديالوج/ Dialogue):

يتبدّى هذا الأسلوب في شعر ذي الرّمة في استدعاء الخليل، أو الخليلين، ومحبوبته مي على الصعيد الإنساني، يقول(11):خليلي لا رسم بوهبين مخبر ولا ذو حجا يستنطق الدار عذر

فسيرا فقد طال الوقوف وملّه قلائص أشباه الحنيات ضمر...

لا شك أن توظيف عنصر الحوار لدى ذي الرّمة، الذي ابتدأ به الأبيات السابقة مُوظف في إطار سردي؛ لإشاعة جوّ من الحركة في الأبيات. والبعد التمويهي لذلك التوظيف في استوقافه الخليلين يأتي لسببين أحدهما: إنشاء البعد التعويضي على الصعيد النفسي من شعور الشاعر بالعزلة، إزاء خلوّ الديار من أهلها، ومن محبوبته مي على وجه الخصوص؛ وثانيهما: إحداث نوع من المشاركة أي مشاركة الآخر بالحدث.وكل ما سبق له دوره في تعميق بنى النص في إطار المشهد التكاملي لحركيّة النص، التي ابتدأها الشاعر بالوقوف، والاستوقاف في: خليليّ، وبثّ الشكوى.ولا يخفى ما للحوار من دور في تحري الأحداث، وتثبيت العنصر الدرامي في القصة، فهو يعكس التوتر الدرامي، ويصل به إلى ذروته فيما يشبه العقدة. وقد اهتم ذو الرمة بالحوار – كما سيظهر لاحقًا– كنمط تعبيري يساعد على تنمية الحدث، ويجلي الجوانب النفسية للشخصية. وهنا تتجلى إحدى العناصر إحدى الخصائص الفنية، والجمالية التي يهدف إليها استخدام الحوار في السرد الشعري، هي اكتساب المروي طابعا واقعيا، فالحوار هو الوسيلة الرئيسية للتأثير في القارئ، وهو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد ملموسا؛ من خلال الحوار تتطور الأحداث، ويزداد تفاعلها.ويسعى ذو الرّمة إلى استنطاق دار الأحبة في قوله: "ولا ذو حجا يستنطق الدار يُعذر"، 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 دراماياً، ولا بد من اجتماع خاصيتي الحركة، والموضوعية في العمل الدرامي المكتمل.والفعل الدرامي يتضمن حركة ما

داخلية، تتنازعها الشخوص على نحو من التجسيد المتخيل، ففي قوله:**فسيرا فقد طال الوقوف وملّه قلائص أشباه الخيّات ضُمرُ**

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

لك الخير هلاّ عجتَ إذ أنا واقفٌ أغيضُ البكا في دار ميّ وأزفِرُ

ففي هذا المشهد حركة لافتة، تصل بالقصيدة إلى تواترات شبه درامي، والانعطاف في مسير الرحلة، دليل التشبّع الكامل بالتوترات الداخلية.وذلك الاستدراج غير المؤمل في سير الرحلة بلقاء مي، أو خلوّ المكان من أهله "فتنظر إن مالت بصبري صبابتي إلى جزعي..."، مشهد يعززه رحيل مي بالتوتر، والصدام الذاتي مع العالم الموضوعي الخارجي، وهذا أحد 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"[12].ويتخيّل الشاعر في هذا المشهد الحواري خليليه، ومي على أنهما شخصان: **عَدتني العوادي عنكِ يا ميّ برهة وقد يُلتوى 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 تمثيلياً في شعر غير قابل للتمثيل أساساً.وقد أشار ت. 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[14].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 صِرف، ولا يصلح تجسيدها على خشبة المسرح؛ لأنها في أقصى تواتراتها تظل منعطفة على داخل

الشاعر، ولا تمتلك الأصوات الأخرى أياً كان تداخلها في هذا المقام، أن تصنع الصوت الدرامي الثالث، الذي يجعلها في مصافّ الشعر الدرامي.

وأهم خاصية ينماز بها الصوت الثالث هو تفرّده، وأن يكون له موقف خالص عن موقف الشعر، بمعنى أنْ 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"[15].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"[16].

وإنَّ ما يزيد عمق البنية الدرامية نزوعها إلى التكثيف؛ لأن ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلاً مشعاً، وضاحاً بالدلالة قدرة الشاعر على بناء الحدث بناء لماحاً بارعاً، وإن 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، ويتآزر 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 بحلول وصل مي.**يهيجُ البكا ألا تزّيم وانها ممرٌ لأحابي مِراراً ومنظرُ**

كل تلك الدوائر تحاصر الشاعر، وتزيد من حدّة توتره، وترتبط الأماكن الخالية من حلول (مي) مثل: وهبين، مُستبدىً، محضر، الزّرق، الدّحل... ارتباطاً كاملاً بوعي الشاعر. وينقسم بنفسه إلى قسمين في حوار خليليه محاولاً إعادة التوازن في انقسامه على الذات بين مخاطِب، ومخاطَب.ويعتمد ذو الرمة كثيراً على المشهد البيئي، الذي يتقاسم معه انشطار الذات، وتشظيّاتها على المستوى النفسي، ويقدم من خلاله علاقة متوترة على الصعيد الإنساني قائمة على الرحيل، وتجافي 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 القالب 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 اللّغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر"[17].

على الرغم من أنّ بعض الدارسين ذهبوا إلى خلو الشعر العربي القديم من الدراما أو من النزعة الدرامية، فقد أكّد 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 القديم كلّ صفة إلا الغنائية، يقول: "فأنت ترى أن شيوخ المدرسة القديمة يخلطون ويفسدون الأمر حين يرون أن في الشعر العربي قصصًا أو تمثيلا، 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"[18].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 تآلف المتناقضات على مبدأ نسقي يوحّد بينها.

وكثيراً ما يمضي ذو الرمّة في أشعاره على ترسيخ الصراع وفق ثنائيتيْ الموت/ والحياة، البناء/الهدم، الحلّ/الترحال، الحضور/الغياب...وهذا الإطار من الوحدة ما يسعى إليه الشاعر في المسرح شريطة تكريس البعد الموضوعي للأصوات المتداخلة التي يوظّفها ودرجتها من التوتّر.

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. ووحدة 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 منطقه الذي يخضع له والتي يجمعها منطق عام قائم على أساس الضرورة والاحتمال"[19].ولا تصنع الوحدة الموضوعية، والعضوية بمفردها وحدة الحدث، إذ تتطلّب وحدة الحدث الدرامي عناصر أخرى أكثر موضوعية في تحديد الآخر كياناً منشقاً عن تحيّز الشاعر؛ ليصلح أن يتبنّى موقف (الآخر) الموضوعي الذي يتحدّث وفقاً لما يمليه طبيعة الحدث الدرامي عليه، لا وفقاً لما يمليه الشاعر بحيث تكون الشخصية قابلة للتجسيد، وهذا ما لا ترتفع به قصائد ذو الرّمة في هذا المقام إلى تحقيقه، لذلك يجري التحدّث عن الحوار، وتعدّد الأصوات، وما يتخلّل ذلك من توترات شبه دراميّة داخل محور صراع الشاعر مع ما حوله، بوصفها أطياف درامية، أو نزعة درامية يجري رصّدها. والحوار الدرامي يتّسق اتّساقاً تاماً مع الفعل المسرحي، وينماز بالحيوية لا التكلُّف. و"لكل عمل درامي قيمته الشعريّة الداخليّة، وتتبّدى قيمته الدرامية بشكلٍ كامل أثناء التجسيد المسرحي... إنّ التجسيد المبهر للعمل الدرامي يمتلك أهمية كبيرة، علاوة على ذلك فعلى الرغم من حذاقة البنية الأدبية للعمل الدرامي، فإن القراءة وحدها لا تكفي للكشف عن الموقف، وتطوّر النزاع بشكل عام"[20].

ب_ (المونولوج الدرامي/ Dramatic Monologue)

يعد المونولوج الدرامي من الأنواع الأدبية النموذجية؛ للتعبير عن رؤية الشاعر للعالم، فإنّ استقراء النموذج الدرامي في هدمه 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 برؤية غير مألوفة للأشياء العادية، وتفتح لنا الطريق نحو فهم معانيها، وتذكرنا – في الوقت نفسه– بحقيقتها المادية، بينما يعطي المحتوى التشويهي للقصيدة وحدتها بترسيخه للتفرّد في وجهة النظر[21].

ويلحظ في شعر ذي الرّمة أن الأبيات التي تشي بالتوجه الى عناصر خارجية في أسلوب الحوار، أنها تنهل في أساسه من بنية سردية، فالحوار هو القاسم المشترك بين طبيعة النص

السردي، والدرامي إلا أنه في شعره غالباً ما ينتهي إلى الارتداد الداخلي، أو ما يسمّى (بالمونولوج). يقول[22]:**أعاذِلَ قد أكثرتِ من قيلِ قائلٍ وعيبٌ على ذي اللُّبِّ لوم العواذلُ**

أعاذِلُ قد جَرَّبتُ الدّهرَ ما كفى ونظَّرتُ في أعقابِ حقٍّ وباطل

ويُلحظ في البيتين السابقين شروع ذي الرمة بالحوار الخارجي، وإحداث نبرة من التفاعل على المحيط الخارجي، وإن كان متوهّماً إلا أن تلك الأطياف الدراميّة المتمثلة بعنصر الحوار، من شأنها ترسيخ إيقاع حيوي لجوانب القصيدة. ويلجأ الشاعر إلى التكرار في قوله: "أعاذلُ.." والتكرار سمة يجنح إليها العديد من الشعراء بهدف الكشف الداخلي عن ذواتهم واستشعار رمزية الواقع المحيط، الذي هو في حقيقة الأمر في علاقة تضاد مع الشاعر في جلّ لوازمه.

وثمة بعد آخر لتوظيف أسلوب التكرار (في النص) فهو يعمل على "إضاءة عتمة وإنارة مصابيحه من الجانبين: الأول منهما يتعلّق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخلة متماسكة يمسك بعضها رقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقدٍ فريد. أما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية، التي يُحدثها أسلوب التكرار، من خلال الكشف عن مشاعر الذات، وإدهاش المتلقي بشعريّة الشعر"[23].ولا شك أن تكرار الشاعر أعاذل يشي بأهمية التوجّه إلى الخارجي، ومشاركته إيّاه لحظة انفعالية ما توحي بعزلته على الصعيد النفسي.

يقول[24]: يادار مية لم يترك لها علما تقادم العهد والهوج المراويد

سقيا لأهلك من حي تقسمهم ريب المنون وطيات عباديد..

ثمة طرفان أساسيّان في العنصر الحواري السابق توجّه إليهما الشاعر، هما: ميَّ، وصاحباه.يظهر في بداية الأبيات صوت الشاعر الفردي: يا دار ميّة لم يُترك لها علماً، فيضفي على البيت الأول السكون المطبق على معالم الحياة.ويتوسل الشاعر في البيت الثاني بأسلوب الحوار بُغية بثّ الحياة، إذ يدعو لتلك الديار بالسُقيا، ومن هنا تنجلي لنا خصوصيته في محاولته التمسك بمعالم الحياة، وبثّها، ثم ينتقل إلى صيغة الالتفات: يا صاحبيّ انظار آواكما درجٌ؛ 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 الأسلوب من الالتفات

من هي إلى هما، ومن ديار ميّ إلى صاحبيه، فهمّه يقع في إطار جمعي، لا فردي، واستمراره في لغة الحوار، في "هل تُبصران حمولاً بعدما اشتملت"، محاولة منه لبثّ 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 ميّة، الذي جعله افتتاحية القصيدة السابقة، والذي يمثل العنصر الغائب عن المشهد السابق؛ ليبرز خليلي الشاعر الذي يرتق في حواره لهما ثوب الانطماس، والامحاء، والتلاشي.

وللصراع ضرورته في بنية الحدث الدرامي، بوصفه عنصراً دراماياً 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 بدّ منه، والترقب الذاتي لدى المتلقي[25].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 النقّاد 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 أن نظريات التلقي أتاحت عدداً من الآليات النقدية، التي تفصح عن مكامن النص، وإلقاء الضوء على تقنيات الشاعر التي يُجاوز 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 تغيّرت العمليات الإجرائية، التي يمارسها النقّاد على النصوص، وفقاً للتطوّر المعرفي الناشئ عن التطور في عملية التلقي.والمونولوج في الدراما يدعونا إلى تأمّل الشاعر نفسه، بكل ما يشي فيها من رمزية، وبكل ما تختزله ذاته من بوح الحياة على نحوٍ مُشفّر ترميزي، وإلا لأصبح الشعر مجرد انعكاس للواقع المحيط بالشاعر، ولا ننفي معه أن يكون الشعر شعراً في الأساس.ويمكننا في الشعر الدرامي تمييز صوت الشاعر، وإن تخفّى وراء شخصية خيالية، أو تاريخية، وفي هذه الحالة يفرض الكاتب شعره على هذه الشخصية فيما يعرف بالمونولوج الدرامي. ويعدُّ المونولوج الدرامي بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب ويتوحّد معها، مجسّدة في النهاية الموقف الدرامي[26].وإذا نظرنا إلى أشعار ذي الرمّة لوجدناها تُفصح عن العديد من الإلماعات المتطوّرة في الوجود، واختزال أيقونة الحياة التي أقام بناءها على طرفين من التضاد عالم الخصب الذي تختزله أيقونة (مي)، وعالم مُهَدّدٌ بالتلاشي وهو ما اختزله مشهد (الطلل)، والخراب وآثار الديار المتهالكة بفعل الطبيعة. وهذه النظرة الوجودية في شعر ذي الرمة أيّاً كان شكلها من البناء الذي لم يُسعِفْ؛ لأن تكون دراما مجسّدة 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 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 كافة العناصر الخارجية؛ ليبلورها إلى ارتدادات داخلية، يتشكّل لنا من خلالها وحدة الانطباع في إطارها السردي، وتتقاطع فيه الرؤية الحقيقية في العالم الخارجي، والرؤية الداخلية التي هي محصلة رؤية الشاعر لذلك العالم، وليس انعكاساً له.

ثالثًا: المستوى الخطابي في شعر ذو الرمة: أ_ الصيغة السردية:

قامت الصيغة السردية بدور مهمّ في إثراء حركيّة النص الشعري لدى ذي الرمة، 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 بعيدًا عن الضوابط الشعرية

الصارمة التي تحد نوعًا ما من التعبير الذي تحكمه الكلمات، والأوزان، فتتيح الأشكال السردية المختلفة طرقًا جديدة له؛ لكسر هذه الضوابط، وصقل التجربة الشعرية.

والاعتقاد الغالب عند الدارسين للشعر القديم، أنّ العرب "بدؤوا أولا بالسجع بلا وزن نحو ما وصل إلينا من سجع الكهان .. فقد كان العرب يساجعون أي يتذاكرون بالسجع، ولعلّهم وضعوا السجع أولا لتقييد علومهم أو ما يريدون حفظه"[27].

فالنثر أول كلام العرب، واستدعت الحاجة لديهم إلى تخليد مآثرهم، مما دعا بهم إلى التقيد بأعاريض معينة، من أشهرها السجع لوزن الكلام؛ تسهيلا لحفظه، ثم طوروها إلى أن صارت شعرا، فقد "كان الكلام كله منثورًا ، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد لتهز نفوسها إلى الكرام، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي فطنوا له"[28].

إن مجيء القصيدة في إيقاع قصصي، من شأنه أن يستميل إلى الإصغاء بشوق إلى الوقائع . وجاء المزج واضحا في شعر ذي الرمة بين الشكل السردي، والمونولوج الدرامي تحديدا 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 بالجزئيات التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات، الأمر الذي يلقي على القارئ بعبء أكبر فهو مطالب بالوقوف عند الجزئيات التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات، المستقلة في حد ذاتها الملتفة في الوقت نفسه حول المعنى الواحد[(29)]"، وذلك "عندما تضاف الجزئية على ما قبلها و تمهد لما بعدها، وعندما ترص الجزئيات بعضها بجانب بعض، فإنها تؤدي في النهاية إلى المعنى الموحد الذي أسهمت فيه الجزيئات المتراصة السابقة"[30]، مما يوحي إلى القارئ أنه أمام قصة، أو شبه قصة.

وتكمن أهمية الحركة في تماسك البنى الداخلية لقصائد ذي الرمة، وتمكين الشاعر من شدّ خيوط الحبكة، الأمر الذي يُحيل الشعر إلى فضاء الدرامية، التي تكون حصيلة تآزر عددا من البنى الداخلية في تماسك دوالّها، 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 صِدامه بالواقع الخارجي، الذي يشكّل بالنسبة إليه بذرة التوتر على الصعيد الذاتي.وقد سعى ذو الرمّة إلى المزاوجة بين صيغة الخطاب السردي المتمثل بالعناصر الحكائية، وصيغة الخطاب الدرامي المتمثل في الحوار. يقول[31]:

أمن أَجل دار بالرمادة قد مضى لها زمن ظلت بك الأرض ترجف

عفت غير آري وأجذام مسجد سحيق الأعالي جذره متنسف

وقفنا فسلمنا فكادت بمشرف لعرفان صوتي دمنة الدار تهتف....

يبني الشاعر أشعاره في مستواها الخطابي على عنصرين رئيسيين:

أولهما: على مستوى اللغة؛ **وثانيهما:** على مستوى المضمون المتعلّق بمحتويات العناصر الحيّة، والصامتة من حوله، ومحاولة تشخيصها من خلال أسلوبية الحوار، وأنسنة الصامت منها.وعلى المستوى الخطابي الأول، يحاول توظيف سلسلة من الدوالّ في حيّزها اللغوي، من خلال توظيف الأفعال الدّالة على الفاعلية، والانفعال بتشظّي المكان، ومن هنا يدخل بؤرة الصراع على المستويين الزماني، والمكاني.ففي الأبيات السابقة يزاوج بين صيغتي الفعل الماضي، عبر سلسلة من الأفعال الدّالة على الاندثار، والأفعال في الزمن الحاضر؛ مما يشي بحركيّة الانفعال المفرط على مستويي الزمان، والمكان، وذلك: في قوله: "(مضى / ترتجفُ)، (وقفنا / تهتفُ) عدّيتُ عنها/ والدمع يذرفُ)، (أبدى اليأس / النفس تعزفُ) تتعسّفُ / يُجاهِدْنَ / فأصبحن تصيّرتْ... ويلازم الفعل الماضي حركة ثبات الشاعر الآيلة إلى ضربٍ من السجال مع عنصر الزمن، الذي انتثر برحيل الأحبة، وبين حركة فاعلية المكان المتعيّنة باستخدام أفعال المضارعة التي أوحى من خلال مشاركته، واستحضار وحْي الأماكن، التي تلاشت برحيل ميْ عن المكان، حيث جاءت المضارعة من نصيب المكان، والإنسان، وأسند الارتجاف للأرض في قوله: الأرض ترتجفُ، والهتاف للدّار في قوله: والدّار تهتف، والذرف ⇦ لدموع الشاعر وأصحابه في قوله: والدّمع يذرف والعزوف ⇦ للنفس، والتعسّف ⇦ للنقا المُنهار والمجاهدة ⇦ للمجرى في قوله: يُجاهِدن مجرى، وغيرها من

متوليات الأفعال في قوله: "تصيّرت صريمة" و"أصبحنَ يُمهّدن الخدور".وأول ما يُطالعنا الإحساس المفرط بالغربة عن النفس، والأماكن، والأحبة، فهو يتصدّر موقعاً ضبابيّ الرؤية لدى الشاعر، ثورةً عارمةً ضد النفس، وصراع ينقلنا من عُرض البحار لشطٍ لا تعرف أمواجه المكوث، ولم تعتمد ملامحه معنىً للاستقرار، من القيامة إلى لحظة الميلاد الأولى لإنسانيتنا، وهكذا ما بين مدٍ وجزر، من النهاية إلى البداية دونما صرخةٍ؛ لإعلان التوقف، الذي يزدحم بشتّى الأوزان التي تطول، وتقصُر تبعاً لتدفق عاطفة الشاعر، فضلاً عن اعتماده على أثر الامتداد الصوتي، الذي أحدثته القافية المكتشفة لا المنتقاة في لحظةٍ شاعرية، تمتد بامتداد آهاته، فنراه يتحدث بصيغة الماضي 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 الآن فهو في لحظة تأمل وسكون، في لحظة انسحاب من الذات، بل في لحظة تحقيق المصير. ويسعى الشاعر إلى الارتباط الحسي بماديّة الأرض. ويعمد كذلك إلى المزاوجة بين الأسلوب السردي القصصي، والأسلوب الدرامي في مثول حوار الرفقاء في بعض قصائده. **ب_ توظيف عنصر الالتفات في الخطاب السردي.**

يمثّل الشعر العربي امتدادًا قصصيًا واضحًا من حيث الأداء، والتناسق، والحركات. وقد ظلّت أشكال هذه القصص ترتمي في أغراضه، وتتضح في معالجاته، وتتحدد من خلال معانيه، وظلّ الشعراء ينهجون هذا النهج، ويسلكون المسلك التقليدي في الصياغة، والمتابعة؛ من أجل الحفاظ على البناء القصصي المرتبط بحياتهم، والمستمد من واقعهم الاجتماعي والفكري والحياتي[32].وقد امتزجت الصورة الشعرية لدى ذي الرّمة بكثير من التقنيات، التي كشفت الجانب الدرامي في قصائده، فالطبيعة بما تشتمل عليه من من مكان تناوبت عليه رياح الموت، وأمطار البعث، شكلت صراعًا نفسيًا في نفسه تجاه هذا المكان.وتمثل الصحراء، وضروب صراعها، والحيوانات دور الغريم في قصة شعرية يحتل الخيال مساحة كبيرة في نسج أحداثها؛ مما يخلق جوًا دراميًا دالا على القصّ. وذو الرمة شخصية بدويّة، تحمل فيما تحمله بين طياتها صفات الصحراء، وسمات البدوي (النجدي) بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وتشير الروايات إلى أنّه كان شديد الارتباط بالبيئة التي أنجبته، فقد قضّى أغلب حياته في الصحراء ، "في أكثبة الدهناء في اليمامة،

ولم يخرج منها إلا لحاجة ثم لا يلبث أن يعود إليها"[33].ويجتمع في شعره عنصران في بنية المشهد السردي ذي النزعة الدرامية، هما:**أولهما:** البنية اللغوية التشفيرية (الرمزية)، الدّالة على الانقسامات الداخلية التي يشعر بها الشاعر جرّاء سطوة الطبيعة، والواقع المتصّحر المليء بالمخاوف.**ثانيهما:** لجوءه المستمر على أسلوب الحوار، سواء على صعيد الديالوج أم المونولوج.

وفي كلا المنحنيين السابقين يحاول جاهداً استنطاق محيط الموات المقرون بالجدب، ورحيل الظاعنين، وإسباغ معالم الحياة؛ لذلك أكثر ما يسم مشهد النزاع في شعريّة ذي الرمة توظيفه لعدة مستويات خطابية في مشاهده، التي يجنح فيها إلى التصالح مع حياة فقدت فيها مقوّماتها، وهذا سبب لجوئه المستمر إلى عنصر التشخيص، الذي يسبغه على الجمادات، والحيوانات على نحو ترميزي، محاولاً استرجاع معالم الوصْل (بمي) تلك الحبيبة التي لطالما رمز بها إلى الحياة، إذ يُشاطره الحزن جميع موجودات الكون الساكنة، والمتحركة؛ لإثراء مشهد صراعه مع تلك الطبيعة القاسية.

هوامش البحث

1. (الموقف/ Situation): هو أحد المصطلحات الوجوديَّة من الناحية الفلسفيَّة، والموقف في علم النفس أو الاجتماع:" وضْع الكائن الحي أو الشخص الإنساني من حيث تفاعله في وقتٍ من الاوقات مع بيئته الاجتماعية، راجع: جميل صلبيا: المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، 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، ص79.
3. رينيه ويليك، وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص238.
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 تمثيلا مباشرًا". أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م، ص74.
5. وعليه، فقد ولد الإنسان مقلدًا كما يقول أرسطو، لأنه يجد لذة في المحاكاة، ونتعرض 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، ص19–20.

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، ص94.
7. المرجع السابق، ص239.
8. محمد مندور: المسرح، ص15.
9. [1]. الأصمعي: فحولة الشعراء، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة، 1971م، ص39.
10. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، 1966م، ص244.
11. محمد مندور: المسرح، دار المعارف، ط3، ص14.
12. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص57.
13. ينظر: أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
14. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص57.
15. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص166.
16. غيلان بن عقمة العدويّ (ذو الرمة): ديوان ذي الرمة شرح الإمام: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: عبد العدّوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص611.
17. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م، ص280.
18. ت. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثية، نقلها إلى العربية: منح الخوري، الآداب، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، 1955م، ص35.
19. المرجع السابق.
20. ت. س إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، ص35.
21. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، 2001م، ص65–66.
22. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص12–13.
23. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط12، ص320.
24. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص50.
25. أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ص117.
26. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ت، ص165.

27. ذو الرمة، الديوان، ج2، ص1353. ونظّرت هنا: بمعنى كشفت.
28. يوسف عليمات: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، 1991، ص91.
29. ذو الرمة، الديوان، ج2، ص1354.
30. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص105.
31. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص22.
32. ذو الرمة، الديوان، ج2، ص1078.
33. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، الأنيس للنشر، الجزائر، 1993م، ص96.
34. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، ص98.
35. نبيلة إبراهيم: فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ص247.
36. المرجع نفسه، ص239.
37. ذو الرمة، الديوان، ج3، ص1561- 1565.
38. ذو الرمة، الديوان، ج3، ص1562.
39. أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظريّة الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م، ص100.
40. ينبغي التفريق بين الغنائية التي انطبعت بها قصائد ذي الرمّة والشعر الغنائي انظر: جميل نصيف التكريتي: نظرية الأدب، دار الرشيد، بغداد، 1980م، ص399-400.
41. أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ص102.
42. نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للطباعة، بغداد،1980م، ص9.
43. الأصبهاني الخوانساري: روضات الجنان، صححه: محمد علي الروضاني، د.ن، د.ت، ص497.
44. ذو الرمة: الديوان، ج1، من ص 138-142.
45. الالتفات: هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنىً يكن فيه إلى معنى آخر". ابن المعتز، عبد الله (ت296هـ)، كتاب البديع، نشر وتعليق: إغناطيوس كراتشغوفسكي، منشورات دار المسيرة، د.م، ص58.
46. حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، أبحاث اليرموك، م13، ع2، 1995، ص118.
47. ذو الرمة: الديوان، ج1، ص138.
48. ينظر: نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ، ص6-11.

قائمة المصادر والمراجع

أ. أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظريّة الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م.

أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م.

أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د.م.

الأصبهاني الخوانساري: روضات الجنان، صححه: محمد علي الروضاني، د.ن، د.ت.

الأصمعي: فحولة الشعراء، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة، 1971م.

بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

ت. س. إليوت: أصوات الشعر الثلاثية، نقلها إلى العربية: منح الخوري، الآداب، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، 1955م.

جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

جميل صلبيا: المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، ، بيروت، 1982.

جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، الأنيس للنشر، الجزائر، 1993م.

حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، أبحاث اليرموك، م13، ع2، 1995.

رينيه ويليك، وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ، 1987م.

طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط12.

عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: نظرية الأدب، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، 1980م.

عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م.

غيلان بن عقمة العدويّ (ذو الرمة)، ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: عبد العدّوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت.

فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، 2001م.

القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، 1966م.

محمد مندور: المسرح، دار المعارف، القاهرة، ط3.

نبيلة إبراهيم: فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة.

نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للطباعة، بغداد،1980م.

يوسف عليمات: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، 1991.