Buḥūth Online
مجلة محكمة تصدر إلكترونيا

وحدة النشر العلمي

بحوث

مجلة علمية محكمة

اللغات وآدابها

المجلد 2 العدد الأول - يناير 2022

ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)

مجلة بحوث

رئيس التحرير
أ.د/ أميرة أحمد يوسف
أستاذ النحو والصرف-قسم اللغة العربية
عميد كلية البنات للآداب والعلوم والتربية
جامعة عين شمس

نائب رئيس التحرير
أ.د/ حنان محمد الشاعر
أستاذ تكنولوجيا التعليم-قسم تكنولوجيا التعليم والمعلومات
وكيل كلية البنات للدراسات العليا والبحوث
جامعة عين شمس

مدير التحرير
د. سارة محمد أمين إسماعيل
مدرس تكنولوجيا التعليم
كلية البنات جامعة عين شمس

سكرتارية التحرير:
م/ هبه ممدوح مختار محمد
معيدة بقسم الفلسفة

مسئول الموقع الالكتروني:
م.م/ نجوى عزام أحمد فهمي
مدرس مساعد تكنولوجيا التعليم

مسئول التنسيق:
م/ دعاء فرج غريب عبد الباقي
معيدة تكنولوجيا التعليم

مجلة "بحوث" دورية علمية محكمة، تصدر عن كلية البنات للآداب والعلوم والتربية بجامعة عين شمس حيث تعنى بنشر الإنتاج العلمي المتميز للباحثين.

مجالات النشر: اللغات وآدابها (اللغة العربية – اللغة الإنجليزية – اللغة الفرنسية-اللغة الألمانية-اللغات الشرقية) العلوم الاجتماعية والإنسانية (علم الاجتماع – علم النفس – الفلسفة – التاريخ – الجغرافيا).
العلوم التربوية (أصول التربية – المناهج وطرق التدريس-علم النفس التعليمي – تكنولوجيا التعليم –تربية الطفل)

التواصل عبر الإيميل الرسمي للمجلة:
buhuth.journals@women.asu.edu.eg

يتم استقبال الأبحاث الجديدة عبر الموقع الإلكتروني للمجلة:
https://buhuth.journals.ekb.eg/

- حصول المجلة على 7 درجات (أعلى درجة في تقييم المجلس الأعلى للجامعات قطاع الدراسات التربوية.
- حصول المجلة على 7 درجات (أعلى درجة في تقييم المجلس الأعلى للجامعات قطاع الدراسات الأدبية.

تم فهرسة المجلة وتصنيفها في:
دار المنظومة– شمعة

المشهد الطبيعي الدرامي في معلقة لبيد بن ربيعة

الحسين بن علي بن سلمان العجمي
باحث دكتوراه – قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
Elhussienali3@gmail.com

أ.د محمد إبراهيم الطاووس
أستاذ النقد الأدبي الحديث
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
Mtawoos59@gmail.com

د. رشا حسين زغلول
مدرس أدب حديث ومعاصر
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
Rashahussein983@gmail.com

المستخلص:

لا شك أن قراءة المعلقات في ضوء تقنيات التصوير السينمائية تفتح بابًا جديدًا إلى فهمها، والسياحة فيها، وإضاءة جوانب كثيرة كان التعبير عنها متعذرًا بأدوات النقد القديم، كما يظهر لنا في موضوع هذا البحث بعنوان (المشهد الطبيعي الدارمي في معلقة لبيد بن ربيعة) وإن هذه القراءة الجديدة ليست إلا محاولة متواضعة لإبقاء جذوة المعلقات متقدة، بربطها بالفنون المعاصرة، وفعاليات التلقي في الزمن الحاضر، التي تغذت وفطمت على ثقافة الصورة، وغدت تميل ميلًا شديدًا إلى استقاء المعنى والفكرة والإحساس من الفنون المرئية والمسموعة أكثر من الآداب المقروءة، وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة بيَّن فيها الباحث أهمية هذا الموضوع وأسباب اختياره والمنهج التحليلي الذي التزمه في دراسته، والدراسات السابقة والمباشرة وغير المباشرة، والصعوبات التي واجهها، وفصلين: الأول بعنوان: السيناريو السينمائي وعناصره الرئيسة، واشتمل على أربعة مباحث تحت العناوين الآتية: القصة، المشهد، اللقطة السينمائية، الحوار السينمائي، أما الفصل الثاني، فقد جاء بعنوان: التصوير المشهدي، وتناول فيه الباحث: المشهدية الطبيعية الدرامية في معلقة لبيد بن ربيعة، وقد ذيَّل الباحث دراسته بخاتمة ذكر فيها أهم النتائج التي توصل إليها، وبقائمة المصادر والمراجع التي استعان بها في إعدادها. وأن أهم هذه النتائج أن هذه الدراسة محاولة جيدة للتقريب بين النص الشعري وغيره من الفنون البصرية والسمعية، والكشف عن العلاقة القوية بين الشعر وغيره من الفنون.

الكلمات الدالة: التصوير، المشهدي، في، المعلقات

مقدمة

يبني لبيد معلقته وفق رؤية درامية تنتظم القصيدة من مطلعها حتى خاتمتها. وستتبّع الدراسة هنا كيفية بناء الحدث وتسلسله داخل المشهد الطبيعي في القصيدة، وتوضيح الخيط الدرامي القصصي الذي يشدّ أجزاء القصيدة إلى بعضها، ويجعلها أقرب ما تكون إلى سيناريو مشهدي سينمائي متكامل العناصر، من حيث وجود تيمة رئيسة تقود الأحداث، ويجري على أساسها اختيار عناصر التصوير، ورسم المشاهد الطبيعية، وتواتر اللقطات المكونة لها، وتوزيع العناصر وتحديد أدوارها وفعاليتها في كل لقطة. كما ستركز الدراسة على الدلالات النفسية في كل لقطة وصورة، من حيث تعبيرها عن شخصية البطل صانع الأحداث وراويها على النحو الذي يعبّر فيه عن تجربته الذاتية.

تتميّز معلقة لبيد عن غيرها من المعلقات بجملتها الافتتاحية الخبرية:

عَفَتِ الديارُ محلّها فمُقامُها بمِنى تأبّدَ غَوْلُها فرِجَامُها

الموقف الطللي مبدوء بالفعل الماضي، وليس فعل الأمر كما في معلقتي امرئ القيس والأعشى الأكبر، أو الاستفهام كما في معلقتي عنترة العبسي وزهير بن أبي سُلمى، أو التنبيه كما في معلقة عمرو بن كلثوم، أو النداء كما في معلقة النابغة الذبياني، أو شبه الجملة كما في معلقة طرفة بن العبد. والفعل الماضي في مطلع معلقة لبيد مسند إلى الطلل نفسه، وليس إلى الحبيبة كما في مطلع معلقة الحارث بن حِلّزة. والشاعر لبيد لا يخالف نظراءه أصحاب المعلقات التسع في بناء الجملة الافتتاحية فحسب، إنما باستبعاده الحبيبة من المشهد الطللي بأكمله، فلا يذكر اسمها في أبيات المشهد أبداً.

وأقرب الجمل الافتتاحية إلى جملة لبيد، هي الجملة الافتتاحية في معلقة عبيد بن الأبْرَص، التي يقول في مطلعها :

أقْفَرَ من أهلِهِ مَلْحُوبُ فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوب

كلتا الجملتين خبرية، والفعل فيهما مسند إلى المكان الطللي، لكنّ عبيداً بخلاف لبيد يذكر في المطلع (الأهل)، وهي كلمة تشير إلى الحبيبة في عشيرتها. أما المشهدان الطلليان في المعلقتين، فبينهما اختلافات، أهمها سعة المشهد الطبيعي في مطلع معلقة لبيد، وبنيته التصويرية المتكاملة بصرياً ودرامياً، مقابل محدودية المشهد الطللي في معلقة عبيد، وغلبة الحوارية البكائية الرثائية للنفس عليه. يحمل الفعل (عفا) معنىً قوياً من حيث الدلالة البصرية، فهو يدلّ على المحو والطمس، وهو من أبنية المبالغة.

وورود في مطلع القصيدة يرسم علاقة بالمكان عمادها القطيعة النفسية معه. وتدلّ اللقطة من الناحية البصرية على إقرار الشاعر بحقيقة المحو والطمس الكاملين، فيصرف النظر عن إشغال عدسته بالتنقيب في أرجاء المكان عن آثار بشرية. ويتسم موقفه النفسي هذا بالصلابة

الشديدة، التي تميّز مشهده الطللي عن غيره من شعراء المعلقات، لخلو مشهده من نزعة النوستالجيا، أو التعلق العاطفي بالزمن الماضي. وهذه القطيعة مع الماضي تصاحب الشاعر حتى خاتمة القصيدة، بوصفها تيمة درامية يبني على أساسها كلّ مشهد في القصيدة.

يبدو اهتمام الشاعر بماضي المكان اهتماماً عقلياً أكثر منه عاطفياً، فيرسم مشهد الطلل بواقعية خالية من مشاعر الحنين والحزن على الماضي السعيد ورثاء الذات المجروحة بالفقد. وتتجاوز نزعته العقلانية الواقعية محاولات غيره من شعراء المعلقات للتجمّل، ودعوة النفس للقبول بواقع الحال. وتبدو عدسة التصوير في اللقطة الأولى أكثر جرأة في التعامل مع المكان، إذ إنه لا يقيد حركتها في مكان ضيق بحثاً عن عناصر صغيرة، أو تفاصيل دقيقة تدلّ على البشر الراحلين، كالأثافي، والأوتاد، ومواضع سقي الماء. بل يجيل عدسة التصوير في أرجاء المكان في لقطة واسعة عامة، ملتقطاً صورة طبغرافية للأرض؛ وديانها ووهادها وجبالها، مصوراً تأبّدها الذي لا أثر فيه لإنسان.

فمدافعُ الرّيانِ عُرّيَ رسمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

يلتقط الشاعر صورة للتعاريج الصخرية في جبل الريان، ناقلاً بعدسته التسجيلية تأثيرات الطبيعة فيها، خالقاً انطباعاً بصرياً مهماً في نقل رؤيته للمكان بوصفه منتمياً للماضي البعيد، وتدلّ معالمه على القدم، وعلى انعدام الآثار البشرية الحديثة، بعد أن أزالتها السيول، ومحتها محواً تاماً، وخطّت آثارها في الصخور.

دِمَنٌ تَجَرّمَ بعد عهدٍ أنيسُها حِجَجٌ خَلَوْنَ حلالُها وحَرامُها

الدِّمَن هي آثار الناس، وما سوّدوا وقد عفا عليها الزمن سنة بعد أخرى، وتلاشت تدريجياً صلتها بالإنسان الذي كان يقيم فيها ويستأنسها. هذا إقرار بالواقع كما يراه الشاعر المصور، ويصوره من غير اعتراض أو احتجاج، كأنه يقرّ بأن دوام الحال من المحال. ولا يعدو دوره إلا نقل الحقيقة الوجودية نقلاً أميناً من غير رتوش خادعة، أو إسقاطات نفسية رغائبية. بل إن فلسفته القائمة على الإقرار بالحقيقة صبغت المشهد الطبيعي بصبغة خاصة عمادها النظرة المستقبلية الخالية من التمسك بأهداب الماضي، والتركيز على الحديث والمستجِد، بدلاً من الاستغراق في القديم الزائل.

رُزِقتْ مرابيعَ النجومِ وَصَابَها وَدْقُ الرواعدِ جَوْدُها فرِهامُها

تُعِين النظرة المستقبليةُ الشاعرَ على تصوير مستجدات الطبيعة، والتركيز على صيرورة البعث فيها، في دورة متواصلة ينمحي فيها القديم، ويتولّد الجديد. والانشغال بالجديد يبعث طاقة إيجابية في المشهد الطبيعي، ويزيح عن كاهل الشاعر المصور الأعباء العاطفية باهظة التكاليف، كالحنين والندم والحزن. ويسلّط الشاعر عدسته المتفائلة على حركة المطر الغزير (جَوْدها)، والخفيف (رِهامها)، ناقلاً حوار العناصر الطبيعية فيما بينها، بحيوية تصويرية تتكاتف فيها أدوات التصوير البصرية والسمعية، على نحو يوحي بالبهجة والاحتفاء بتجدد الحياة.

من كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ وعَشِيّةٍ مُتَجاوِبٍ إرْزامُها

يستخدم الشاعر أسلوب المونتاج في توليد اللقطات، واحدة من الأخرى، ويسلسلها متتبّعاً حركات الطبيعة، ناقلاً عدسته بين السماء والأرض، مصوراً حوار العناصر. فمن اللقطة التي تصور جريان السيول فوق الصخور الجبلية، وحفرها خطوطاً ومسارب فيها، إلى لقطة المطر خفيفه وثقيله، وانتشاره على رقعة جغرافية واسعة، إلى صورة السحب، سريعها وبطيئها، وكثيفها ومتفرّقها، وما يسري منها صباحاً ويملأ صفحة السماء، وما يتزاحم منها في المساء، ويتصادم مطلقاً الرعود، ومنذراً بهطل كثير. ويرسم الشاعر مشهده بعدسة متأنية، حريصة على التقاط روح الطبيعة، وحضورها الطاغي، وعنفوانها الدرامي الذي يحوّل الوجود إلى مسرح طبيعي، أبطاله السحب والجبال والسيول والأمطار والرعود، يتحاورون ويتفاعلون في أداء متناغم يبهر الأبصار، ويشنّف الآذان.

فعلا فُروعُ الأيْهَقان وأطْفَلَتْ بالجَهْلتين ظِباؤها ونعامُها

في السياق الدرامي للمشهد الطبيعي، يبلغ الحدث ذروة أولى في دورة البعث وتجدد الحياة، بتسيّد الغطاء النباتي للمشهد في لقطة تصور تفاعل الأرض مع المطر، وتدخل المشهد كائنات حية في اللحظة المناسبة، بعد أن مهّدت لدخولها لقطات سابقة. وتتركّز عدسة التصوير على حركة النبات، يبزغ من أحضان الأرض المشبعة بالمطر. ولا تقف مجريات الدراما الطبيعية عند حدّ النبات، بل تثريها عناصر أخرى تبعث الحيوية في المشهد، تتمثّل في عنصر الحيوان الذي يكمّل المشهد الطبيعي. وتختار عدسة التصوير صغار الحيوان لتوحي بالجِدّة والبراءة والغِنى والسلام الذي يعمّ المسرح الدرامي الطبيعي، فضلاً عن الجمال المتولّد من تنوّع العناصر وتناغمها.

والعِيْنُ ساكنةٌ على أطْلائها عُوْذاً تأجّلُ بالفضاءِ بِهامُها

تكشف اللقطة عن وجود ذاكرة للطبيعة، مثل ذاكرة البشر، وفي عمقها البعيد تحتفظ الطبيعة بآثار الوجود البشري، بوصفه ماضياً منقضياً، وليس حاضراً حياً. واللقطة تُظهر عناصر الطبيعة بوصفها سجّلاً للوجود البشري الزائل، ولا تتكشّف موجودات هذا السجل إلا بعد عناء تبذله الطبيعة في الإجلاء عنها، عناء السيول في الحَتِّ والتعرية، وإزالة ما تراكم عبر الزمن من غطاء نباتي وجمادي فوق الآثار البشرية. وتحرص اللقطة على تصوير البقايا البشرية في سياق الفعل الدرامي المنوط بالطبيعة، في حركتها وحوار عناصرها تتجدد البقايا البشرية، وتظهر إلى السطح، في فعل يشير إلى ذاكرة المكان الحية، المتجددة، الغنية بالأحداث والحَيَوات. وتؤكد اللقطة على البطولة المطلقة للطبيعة وعناصرها في عملية البعث والإحياء، واختيار ما تشاء من أحداث الزمن الماضي لتبرزها.

أو رَجْعُ واشِمَةٍ أسَفَّ نُؤورُها كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُها

السكينة والطمأنينة تعمّان المشهد الطبيعي، وهي ذروة نفسية سعيدة، مهّدت لها اللقطات السابقة خير تمهيد. فكأنّ المشهد صُوّر ليعرض دراما الطبيعة بديلة عن دراما الإنسان. ويعرض الخلود بديلاً عن الزوال، ويبيّن ضعف الوجود الإنساني مقابل قوة الوجود الطبيعي. بل إن الغياب التام للعنصر البشري في المشهد يمكّن العناصر الأخرى من الظهور في المشهد متحررة

من خطر البشر، ومنسجمة مع فضائها الطبيعي، ومطمئنة على نفسها وأطفالها، فتتجمّع الصغار وتتفرّق، آمنة، تحت أعين أمّهاتها.

وجَلا السيولُ عن الطّلولِ كأنّها زُبَرٌ تُجِدّ مُتونَها أقلامُها

تجلو الطبيعة بقايا الوجود البشري، وتسترجعه بما تملكه من قدرة الحتّ والتعرية، ومهما بدا الأثر البشري قديماً عافياً واهي المعالم، فإن الطبيعة قادرة على استرجاعه من مخزون ذاكرتها، وإبرازه دليلاً على غناها، وعراقة مكانها، وقدرتها على تقليب الزمن في جدلية الإخفاء والتجلية، التي تدل على سطوتها على مظاهر الحياة فيها، فتُميت ما تراه أهلاً للزوال، وتحيي ما تراه أهلاً للبعث.

فوقفتُ أسألها وكيف سؤالُنا صُمّاً خوالدَ ما يُبينُ كلامُها

يمثّل هذا البيت اللقطة الختامية في المشهد الطبيعي الطللي. ويمثّل أيضاً قفلة درامية مبنية على سيناريو أعدّتْ لقطاته لتبلغ هذه الخاتمة. لقد هيّأ الشاعر كل الأجواء البصرية للوصول بالمتلقي إلى هذه الخلاصة النفسية والفلسفية، وهي تمثّل خلاصة رؤيته المتفردة للطبيعة والزمان والوجود عامة. وفي هذه الخلاصة يبيّن الشاعر سبب إقصائه للحبيبة وأهلها وقبيلتها من المشهد، وسبب اختياره تسليط عدسة التصوير على العناصر الطبيعية دون البشرية، واعتنائه بنقل تفاصيل الدراما الطبيعية بدلاً من نقل الدراما الإنسانية ببعدها الاجتماعي والعاطفي. ووقوفه الختامي ليطرح سؤاله التعجبي ممن يغفل عن الانتباه إلى الحقيقة الخالدة في الطبيعة الأم ليبكي حزناً على الوجود العارض للإنسان فيها. ويتعجّب ممن يُجهد نفسه في الإصغاء إلى صوت بشري زائل، ويغفل عن الإصغاء إلى صوت الطبيعة الباقي المتجدد.

لقد صوّر الشاعر الحقيقة كما تعلّمها من طول التحديق والتأمل في الطبيعة؛ ظواهرها وقوانينها؛ وحركاتها وأصواتها وألوانها، والتقط العبرة منها، فوجد أن الزمن البشري شديد القصر مقابل الزمن الطبيعي، والأثر البشري سريع الزوال مقارنة بالأثر الطبيعي. وحضور الطبيعة أقوى، وصوتها أعلى، وحياتها ممتدة على مرّ الزمن. والأهم من كل ذلك أن الطبيعة تمتلك القدرة على التجدد عبر دورة الزمن، بينما يتحوّل الأثر البشري إلى ذكرى مبهمة تحفظها الطبيعة على هيئة طلل أصمّ، وترجّعها ضمن أنشودتها الدرامية الخالدة.

وهبتْ هذه الرؤية الفلسفية الشاعرَ قوة نفسية وصلابة في مواجهة الحياة. ومكنته من امتلاك نظرة صلبة متماسكة نحو الماضي والحاضر، فينظر إلى موقع قدميه ليشقّ طريقه نحو المستقبل. وينظر إلى الماضي نظرة لا حسرة على ما فات وعفا، بل ليستمدّ منه العزيمة والصلابة في سعيه نحو حياة أفضل. وفي المشهد التالي ينتقل الشاعر المصور بعدسته إلى مقطع منفصل عن المقطع الطللي من حيث الزمان والمكان، ومتصل به من حيث الموقف النفس الصلب، والرؤية الفلسفية القائمة على القبول بمبدأ التغيير المستمرّ في دورة الزمن.

عَرِيَتْ وَكَـــــانَ بِهَا الجَمِيْعُ فَأَبْكَرُوا مِنْهَــا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَـــا

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَـــــيِّ حِـــينَ تَحَمَّلُوا فَتَكَنَّسُوا قُطُنَاً تَـــصِرُّ خِيَـــامُهَا

مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عِصـــــــــــيَّهُ زَوْجٌ عَلَيْـــــــــــهِ كِلَّـةٌ وَقِرَامُـهَا
زُجَلاً كَأَنَّ نِعَاجَ تُوْضِـــــــحَ فَوْقَهـــا وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُـــــطَّفاً أَرْآمُهَـا
حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السَّـــــــرَابُ كَـأَنَّهَا أَجْزَاعُ بِيشَةَ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَـــا
بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارَ وقَدْ نَـــــــأَتْ وتَقَطَّعـــتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُـهَـــا
فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُـــــــهُ وَلَشَرُّ وَاصِـــلِ خُلَّـةٍ صَرَّامُهَـا
وَاحْبُ المُجَامِلَ بِـــالجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُـــهَا

يصور لنا الشاعر في مشهد الظعن رحيل القبيلة عن الديار في لقطات متتابعة. ويبدو الرحيل حقيقة موضوعية تمليها دورة التغيير المستمرة في الطبيعة. خلعت الطبيعة ثوبها البشري لتلبس ثوباً آخر هو ذلك الثوب النباتي والحيواني الأجدد. ويعتني الشاعر بتصوير معالم الثوب القديم؛ ثوب القبيلة التي سكنت المكان ردحاً من الزمن. وينقل بعدسته التصويرية الحساسة تفاصيل الرحيل كما نقل تفاصيل تجديد الطبيعة ثوبها في المشهد الطللي، والمشهدان من الناحية البصرية يتكاملان في سياق واحد هو سياق التغيير المستمرّ في حركة الحياة. وعدسة الشاعر السينمائية تعتني برصد الحركة وتعادي السكون، وهذا الاعتناء ينسجم ومبدأ الدراما الذي تقوم السينما عليه، وهو مبدأ البحث الدائم عن الحدث المتغيّر، وربط أجزائه ضمن منطق درامي يصنع منه قصة ذات مغزى.

يلتقط الشاعر في أول بيت في مشهد الظعن صورة الفراغ في المكان، وينتقي لحظة الصباح المبكر، وهو الوقت الذي تنشط فيه الحركة البشرية عادة، فيضفي خلو المكان من الحركة في هذه اللحظة على اللقطة نوعاً من المفاجأة غير المألوفة، ونوعاً من المفارقة البصرية التي تعمّق صورة الفراغ وتضخّم وقعها البصري. فراغ هائل يعمّ اللقطة ويحيل ذهن المتلقي إلى فكرة الزوال والتغيير. فالفراغ في هذه اللقطة ينطق بنقيضه، وهو الوجود البشري الكبير الذي كان يعمر المكان قبل الرحيل. وبرغم السكون المهيمن على اللقطة، إلا أن الحركة كامنة في مغزاها. وبرغم أن الموات مسيطر عليها إلا أن الحياة طافحة عبر تفاصيلها؛ (النُؤي) وهو سيل الماء الذي كانت تستقي منه القبيلة، و(الثُّمام) وهو الشجر الذي كانت تتقي به حرّ الشمس.

وفي اللقطة الثانية من مشهد الظعن، يرجع الشاعر في الزمن خطوة قصيرة إلى الوراء، إلى لحظة الاستعداد للرحيل، وهي لحظة شوق يعتري النفس فيها نزاع بين التسليم بمنطق التغيير والاحتجاج عليه، من دون أن يرقى هذا النزاع النفسي إلى حدّ المقاومة الفعلية للأمر الواقع. وتتقل اللقطة الشعور بالألم بوصفه شعوراً عاطفياً عابراً، لكن تسجيله ضروري لتحقيق الصدق الفني في السياق الإنساني الدرامي. وتنصرف اللقطة إلى التقاط التفاصيل الحركية والبصرية والسمعية المصاحبة لفعل الاستعداد للرحيل؛ دخول النساء في الهوادج، واحتجابهنّ داخل الأستار القطنية، واختفاء معالمهنّ في الخيام المنصوبة على ظهور الإبل. وتعقب لقطةُ الاختفاء لقطةَ الفراغ، بوصفهما ضرورتين من ضرورات التغيير، ولازمتين من لوازم الحياة التي لا تلبث على سكون وثبات، بل تتغير وتتبدل.

في اللقطة الثالثة ينشغل الشاعر المصور بالتفاصيل البصرية الدقيقة، تعميقاً لواقعية المشهد، ونأياً بنفسه عن الاستسلام لنزاعات أهوائها. تاركاً للمشهد أن يفصح عن نفسه، وعن حركيته الطبيعية في التعبير عن منحاها الدرامي، من دون تقحّم في التعبير البصري، تاركا للصورة نقل ظلالها وإيحاءاتها النفسية من خلال انسيابية العدسة المصورة في الانتقال بين تفاصيل اللقطة. لكنّ اختيار العدسة للتفاصيل ليس اختياراً عشوائياً، بل بالغ الدلالة من خلال تركيزه على عناصر الحجب والاختفاء، (المحفوف) هو الهودج المُغطّى بستارة. و(الكِلّة) هي الستارة الرقيقة. و(القَرام) هي الستارة المسدلة على جوانب الهودج. تكشف اللقطة عن الاختفاء وتبرزه بوصفه مدخلاً للزوال، وخطوة من خطوات التغيير الضروري التي تقوم الحياة من خلالها بتجديد معالمها وملامحها.

تخفي الحياة ملامحها القديمة لتبعث الملامح الجديدة في اللقطة الرابعة من لقطات مشهد الرحيل. والصورة تستعيد لقطة تجدد الحياة الطبيعية في المشهد الطللي الذي ولدت فيه الظباء صغارها. وتستعير اللقطة الظباء للتعبير عن جماعة النساء المحتجبات استعداداً للرحيل (زُجَلاً)، أي جماعات راحلة تجرّ خلفها صغارها (آرامُها). كلّ زوال يعقبه وجود، وكل احتجاب يليه ظهور، في صيرورة متواصلة لا تقف عند أحد، أو جماعة. إن الشاعر يصور الحياة بوصفها طبقات يعلو بعضها فوق بعض، مثلما تفعل الطبيعة في حركتها إذ تتراكم طبقات صخورها ورملها فوق أخرى، ومثلما تلد الظباء صغارها وترفد حياتها الآفلة بحياة جديدة "ومن ثم تكون الآرام طبقة من الحياة تؤدي إلى طبقة أخرى تغيب في أثنائها. الظباء يخلف بعضها بعضاً، إذا مضى قطيع منها جاء قطيع آخر".

وتستمرّ عدسة التصوير في التقاط عملية التبادل بين الاحتجاب والظهور في اللقطة الخامسة. وتتخذ العدسة موضعاً مشرفاً على أفق مكاني واسع لتنقل حركية التبادل بين الاحتجاب والظهور خلال مسير القافلة الراحلة. وتدخل في اللقطة الموسَّعة عناصرُ الصحراء من سراب وأودية ونباتات برية لتؤدي وظيفتها في تصوير الإيقاع البطيء لرحيل القافلة، وتنقل العدسة بصرياً حالة التنازع التي عبّر الشاعر عنها في اللقطة الأولى، فالعدسة مُعلّقة بالقافلة الراحلة التي يغشاها السراب ثم يُزايلها. وتغطّيها نباتات الوادي (أثْلُها) ثم تنكشف عنها. وتحجبها صخوره (رضامُها) ثم تنجلي عنها.

وفي سياق هذا التنازع البصري تبرز نَوَار حبيبة الشاعر في اللقطة السادسة، بوصفها بعضاً من هذا التنازع بين الغياب والحضور، ليس في المشهد البصري، وإنما في ذاكرة الشاعر، يتنازعها حضور نوار ونأيها. ولحضورها دواعٍ وأسباب، ولنأيها دواعٍ وأسباب أخرى. ولا يمكن الجزم بتغلّب أسباب الحضور على النأي، ولا بتغلب أسباب النأي على الحضور، فيكون حضورها متقطّعاً مبهماً تعلو عليه ظلال الشك، ولا يمكن الوثوق بحضورها في ذاكرة الشاعر حضوراً ثابتاً قوياً صلباً، لأنه حضور متنازع عليه بين التذكّر والنسيان، والتيقّن منه والشك فيه. وينسجم هذا الحضور الباهت للحبيبة في ذاكرة الشاعر مع نزعته الفلسفية إلى التطلع الدائم نحو المستقبل، ووضع الماضي خلف ظهره. وإذا استحضر الماضي فإنه ينظر إليه نظرة جافة من

الناحية العاطفية، ومحايدة من الناحية التصويرية، فلا يغرق فيه، ولا يطيل المكوث عنده، وإنما يشير إليه بوصفه خبرة منقضية، وعبرة مفيدة في مسيرة حياته.

يتّضح هذا الموقف أشدّ الوضوح في البيتين اللذين يختتم بهما مشهد الظعن، ففيهما إعلان صريح بالقطيعة مع الأحداث الماضية، خصوصاً ما يثقل الكاهل من علاقات إنسانية مُزيّفة، لا إخلاص فيها، ولا عرفان بفضل، ولا ردٍّ لمعروف. هذه القطيعة تعبر عن نزعة الشاعر إلى التحلل من أثقال الماضي التي تعيق طموح الشاعر إلى حياة أفضل، وهي تشمل المستويين الخاص والعام، فهي "ترجمة لا شعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدّم، والتحوّل إلى مرحلة حضارية أرقى".

أسس الشاعر المصور في مشهدي الطلل والظعن خطّاً درامياً واضحاً، عماده تحدي العجز والضعف أمام سلطة الماضي القدَرية، لا بوصفها شيئاً يمكن تغيير أحداثه، إنما شيء يمكن تدارك مفاعيله السلبية في النفس، ويكون هذا التدارك بالقطيعة مع ذكرى القبيلة التي غادرت المكان رضوخاً لقوى الطبيعة، ومع الحبيبة التي رحلت من دون أن تودّع الشاعر، وتركته يرقب قافلتها تغيب في سراب الصحراء، وتطويها جنبات الأودية، وأغصان الشجر. وفي أعقاب هذا التأسيس يستعد الشاعر لبناء مشهده الأطول في القصيدة؛ مشهد الرحلة، أو المغامرة الوجودية القائمة على مبدأ الانتصار المستمر للحياة "من حيث هي أنشطة وفاعلية تخدمها قوى الحياة الخفية. والإنسان نفسه أداة الحياة الكبرى، يحقق لها أكبر الانتصارات".

بِطَلِيحِ أَسْـــــفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً ... مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُـــــهَا وسَنَامُهَا

فَإِذَا تَغَالَـى لَحْمُهَا وَتَحَـــسَّرَتْ ... وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الكَلالِ خِـــــدَامُهَا

فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّـــــهَا ... صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الجَنُوبِ جَهَامُهَا

يقرن الشاعر مغامرته الوجودية بالناقة بوصفها وسيلة السفر الأحبّ إلى قلبه، والأكثر موثقية وجاهزية ودربة للنهوض بأعباء الرحلة. ولا يبدو الشاعر المصور معنياً بتصوير وجهته قدر اعتنائه بتصوير وسيلة سفره، ويلجأ إلى التعبير عن خطورة الرحلة وطول مداها من خلال الاعتناء التفصيلي بتصوير الناقة، ويحرص على تصويرها في لقطات متتابعة تظهر قدرتها الكبيرة التي تؤهلها لرحلة طويلة شاقة، لكنّها آمنة بفضل دربة الناقة على اجتياز المخاطر، ومشاقّها محتملة بفضل صلابتها وقوة احتمالها.

إن الناقة هي الوسيلة المثلى للقطع مع الماضي، وتجاوز أحداثه وأشخاصه، ومن بينهم الحبيبة التي لم تقدّر الشاعر حقّ قدره. وهو يرغب في استبدال المستقبل بالماضي، باتخاذه الناقة وسيلة صلبة للخلاص من الذكريات المعيقة لانطلاقته. ويوقف الشاعر المصور عدسته لالتقاط صورة الناقة من جوانبها الجسدية المختلفة، ليصنع منها كياناً مادياً راسخاً، يلغي الحضور الباهت للحبيبة الراحلة وللذكريات الآفلة، ومعنوياً مكتمل الصفات، قادراً على فهم قضية الشاعر، والاستجابة لحاجاته. "وإذا أمعنت في هذه الناقة وجدّت هذا الكائن، الذي يحتفي الشاعر بأجزائه، أقرب إلى الثبات. صحيح أنها تتحرك وتتنقّل، ولكن طريقة تخيّلها تعطي لها صورة

كيان مستقرّ أسمى من عوارض التغيرات، وأرفع من قصة الخليل. تبدو قصة الخليل بجانب الناقة عرَضاً من الأعراض، أو جزءاً من الماضي. أما الناقة فهي أشبه بحاضر مستمر لا يتغير ولا يزول".

تلتقط عدسة الشاعر المصور صورة لناقة قليلة اللحم، ناتئة العظم، فهي خفيفة الوزن، متينة الهيكل، ضمور جسمها وسنامها علامة نشاط وصحة، وليس علامة هزال وعجز. سريعة مجدة في العدو، لا ترهقها المسافات. سهلة القياد لا تعيي صاحبها في حثها وتوجيهها. وتعطي صورة الناقة انطباعاً بأن الشاعر وجد ضالته التي يبحث عنها بعد أن خاب أمله في الحبيبة والقبيلة، وظهورها في مفتتح المشهد يمثّل انعطافة درامية تتحوّل فيها الأحداث لمصلحة الشاعر، بعد أن كانت تعاكسه. وظهور الناقة يمثل ذروة درامية، ولحظة تنوير تتكثّف فيها خبرات الشاعر المكتسبة من تجاربه السابقة، وتمهيداً لانحلال العقدة التي بلغت مداها في مشهد الظعن. ويمكن القول إن ظهور الناقة في هذا المشهد تجسيد درامي لفكرة "الثبات والقهر والصمود".

في مقابل الزوال والضعف وعدم التيقّن في مشهد الظعن:

أَوْ مُلْمِعٌ وَسَـــــقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَهُ ... طَرْدُ الفُحُولِ وَضَـــــــرْبُهَا وَكِدَامُهَا
يَعْلُو بِهَـــــا حَدَبَ الإِكَامِ مُسَحَّجٌ ... قَدْ رَابَهُ عِصْـــــــــــيَانُهَا وَوِحَامُـهَا
بِأَحِزَّةِ الثَّلَـــــــــبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَـهَا ... قَفْرَ الـــــــــــمَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا
حَتَّى إِذَا سَلَـــــخَا جُمَـــادَى سِتَّةً ... جَزْءاً فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِـــــــيَامُهَـا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلـــــــىَ ذِي مِرَّةٍ ... حَصِدٍ وَنُجْحُ صَرِيْـــــــــمَةٍ إِبْرَامُهَا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَـــتْ ... رِيْحُ المَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَـــــا
فَتَنَازَعَا سَبِطَاً يَطِيْرُ ظِـــــلاَلُـهُ ... كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَـــــبُّ ضِرَامُهَـــا
مَشْمُولَةٍ غُلِثَتْ بِنَابـــــتِ عَرْفَجٍ ... كَدُخَانِ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْـــــــنَامُـــهَا
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَـــــانَتْ عَادَةً ... مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامُـــــــــهَا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّـرِيِّ وَصَدَّعَا ... مَسْجُـورَةً مُتَجَاوِراً قُلاَّمُهَـــــــــا
مَحْفُوفَةً وَسْـــــطَ اليَرَاعِ يُظِلُّهَا ... مِنْهُ مُصَـــــــــرَّعُ غَابَـةٍ وَقِيَامُـــهَا

تتولّد من صورة الناقة صورة لحيوان آخر هو أنثى حمار الوحش الحُبلى (مُلْمِعٌ). ويجري هذا التوالد في الصور من خلال تقنية التقطيع المونتاجي للقطات. وعلى الرغم من أن عملية القطع واللصق تبدو مفاجئة، إلا أنها سرعان ما تتكشف عن دلالة سياقية تربط الصورة المقطوعة للناقة، بالصورة الملصقة لأنثى حمار الوحش. والمُخرج السينمائي يلجأ عادة إلى هذه التقنية ليتجنب الإفصاح المباشر عن فكرته، تاركاً للمتلقي أن يستنبط العلاقة الدلالية بين اللقطة الثانية المتولدة من الأولى. والشاعر المصور في هذا المشهد يلجأ إلى التقطيع المونتاجي ليعمّق صورة الناقة، ويضيف إلى سماتها سمات جديدة مستمدة من لقطة الحمار الوحشي. وأهم ما يميّز

أنثى الحمار الوحشي في مفتتح اللقطة أنها تحمل جنيناً في رحمها، وأنها في حالة صدود عن ذكر حمار الوحش بعد أن تبيّن حملها (وَسَقَتْ). وينتج عن هذا الصدود صدامٌ مع الذكر الشَّبِق المقبِل عليها، فتدفعه عنها ركلاً وعضاً (ضربها وكِدامها). ولا تثني الكدمات والسّحجات الذكر، فيطاردها حتى يعلوَا ربوة معشبة (حُدْب الإكام) في الأرض الخلاء، وهو مرتاب من عصيانها له بعد إقبالها عليه، وغير آبه بأمر الحياة المتخلّقة في رحمها، وضارباً صفحاً عن تحوّلات الأمومة الطارئة عليها. وينتهي الصراع الشبقي الأمومي بين الحمارين الوحشيين فوق الربوة المشرفة على الخلاء الواسع، وتكتسي العلاقة بينهما صبغة التآلف والتعاون التي تجمع الزوجين في مواجهة خطر قادم يستشعرانه من دون أن يتمكّنا من تحديد كنهه، لكنّ غريزتهما تدلّهما على شيء مخيف غامض الملامح، كامن في المدى المنظور أمامهما (قَفْرَ المَراقِب خوفَها آرامُها). ويقضي الفحل الوحشي وأنثاه فصل الشتاء (جُمادى ستةً) مختبئين في ملاذ من قسوة الطبيعة، ومكتفيين بطعام قليل من الرُّطب (جَزءاً). وبانقضاء الشتاء يسترجع الزوجان قوتهما (إلى ذي مِرَّة)، وعزيمتهما (نَجْح صَريمة). ويستجمع الزوجان عزيمتهما لمواجهة خطر آخر من أخطار الطبيعة، هو النار المشتعلة في العشب، وامتدادها بعفعل رياح الصيف اللاهبة (سَوْمُها) لتأكل الأخضر واليابس، وتحاصرهما النار، لهيبُها وعلوُّ ألسنتها (ساطع أسنامها)، ودخانها الكثيف، فيفرّان منها، وفي فرارهما يحيدان عن الطريق ويلذوان بنهر (سَرِي) يسيل من عين ماء (مَسْجورة)، محفوفة بالنبات (قُلّامُها)، ويستظلان بأعواد القصب الطويلة (اليراع).

نقل الشاعر المصور في هذه اللقطات أشكالاً من الصراع الدرامي، خطيرة وعنيفة، بدأها بالصراع بين زوجي الحمير الوحشية، وهو صراع عن أصل الحياة ممثلة بالأمومة، تخوضه الأنثى دفاعاً عن دورها الطبيعي في الولادة، ويخوضه الفحل استجابة لطبيعته الشبقيّة. وينقل المشهد في لقطتين الصراع بين إرادة الأمومة وإرادة الفحولة، وتتغلّب فيه إرداة الأمومة برغم التفوق الجسدي للفحل، وبرغم الإرادة القوية المنبعثة من غريزته الجنسية، والتي تدفعه إلى إخضاع الأنثى، فإنه يجد إرادة أقوى من إرادته، مبعثها غريزة الحفاظ على الحياة، فتتحوّل غريزته من حال القهر والإخضاع، إلى حال الحماية والتعاون. ويأخذ الصراع بعداً درامياً آخر يتمثل في تعاون الزوجين على التحديات التي تنذر بها الطبيعة، فيتشارك الزوجان في اجتياز محنة البقاء خلال شهور الشتاء التي يندر فيها الطعام، وخلال فصل الصيف التي تشتد فيه الحرارة، ويجفّ العشب، ويقلّ الماء. وتنتهي اللقطات بموقف ذي دلالة رمزية لا تقلّ أهمية عن دلالة الحَمْل والأمومة، هو موقف وصول الزوجين الفارين من خطر النيران إلى مسيل الماء، فيكون الحمل في اللقطة الافتتاحية، والماء في اللقطة الختامية، دلالتين على أن الصراعات كلَّها، منطلَقها الدفاع عن الحياة، ومآلها التمسك بالحياة، فالماء رمز من الرموز الكبرى الدالة على الحياة في الشعر وعامة الفنون، والحمل رمز للبقاء وتجدد الحياة في الطبيعة والمعتقدات والمثولوجيا المستمدة من الطبيعة.

شكّلت لقطات الحمارين الوحشيين تجسيداً بصرياً درامياً " لما يدور في عقل الناقة ونفسها"

وهو في هذا المشهد يتمثل في ترسيخ قيمة الأمومة في الناقة، بوصفها الرحم الذي يُحفظ فيه النسل، وتتجدد فيه الحياة. وتنجو فيه من المحن بقوة إرادتها، ونجاحها في تحويل غريزة الفحل من غريزة جنسية عمياء إلى غريزة عاطفية حمائية، وتوظيفها في إيجاد سبل النجاة من تحديات الطبيعة، والعبور مع أنثاه إلى مكمن الأمن حيث منبع الحياة. ويلجأ الشاعر المصور إلى تقنية التقطيع المونتاجي مرة ثانية في الأبيات التالية من هذا المشهد. وفيها تبرز صورة البقرة (الوحشية) التي أكل السبع ابنها. والصورة استكمال لفكرة الأمومة والتضحية التي تضفي على الناقة سمات القداسة، وترفعها إلى مصاف الآلهة.

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصِّوَارِ قِوَامُهَا

خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا

لِمعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ ... غُبْسٌ كَوَاسِبُ لا يُمَنَّ طَعَامُهَا

صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا ... إِنَّ الْمَنَايَا لاَ تَطِيشُ سِهَامُهَا

حرص الشاعر على أن يرسم الناقة في صورة الكائن المسافر (طليح أسفارٍ)، فكينونتها قائمة على الارتحال الدائم، وسماتها الجسدية والمعنوية تتشكل وفق هذا الدور، بمعنى أن جمالها ورشاقتها وسرعة عدوها، كلها سمات مستمدة من هذا الدور، ومجسدة له. وتبدو الناقة في صورة الراحلة والمرتحلة إن جاز التعبير. أي أنها الوسيلة التي يستخدمها الشاعر في رحلته، ولكنها تقود الرحلة في الوقت نفسه

والشاعر يسلم لها القياد من دون أن يحدد وجهته أو غايته. ويبدو هذا الانقياد منطقياً بعد أن بيّن الشاعر أنها ناقة سفر مدربة ومصنوعة من أجل هذا الدور. وتكتسب الناقة والرحلة معاً أبعاداً نفسية وفلسفية وجودية حين يضيف الشاعر صورة أنثى الحمار الوحشي، التي تصارع المحن لتحمي جنينها، وتغدو الرحلة رحلة ضد الجوع والعطش والنار، وهي الشرور التي تهدد الحياة الكامنة في أحشائها. ويغدو دروها العبور الآمن نحو الأمومة عبر اجتياز أشكال الحصار التي تفرضها تقلبات الطبيعة عليها، من نقص في الطعام شتاء، وجفاف في الماء صيفاً. وتبلغ في رحلتها المحفوفة بالمخاطر منعطفاً دراماياً طيباً ببلوغها منبع الماء الذي يحميها وجنينها وفحلها من شرّ النار المشتعلة حولها. وفي هذه اللحظة الدرامية يبرز التحدي الثاني أمام الناقة في رحلتها الوجودية، وهو التحدي الذي يرقى إلى مستوى الفجيعة، متمثلاً بفقدان البقرة الأم لوليدها. وفي هذا الموقف تنتقض الرحلة من أساسها، ويغدو المغزى الدرامي مهدداً بالعبثية بسبب فشل الرحلة في الوصول إلى مبتغاها وهو البقاء والنجاة وحفظ الحياة. ويغدو البناء المعنوي الأسطوري الذي أسبغه الشاعر على الناقة عاطلاً وبلا معنى، وتعويله عليها خاطئاً.

يضع الشاعر فلسفته في موقف خطير في اللقطات التي يصور فيها فجيعة البقرة بوليدها، ويمعن في إيقاع الأثر الخطير في لقطات قاسية تصور فجيعة الأم بوليدها. وتحمّل اللقطات الأمَّ مغبة موت الوليد (الفرير)، لأنها سهت عنه، وتأخرت عن حمايته، وأهملت واجبها في الحفاظ على حياته. لقد قصّرت البقرة في واجبها، ولم تؤد الدور المنوط بها. وهذا الفشل

يعكس انهيار فلسفة الشاعر التي بناها على التحدي الذاتي للمجتمع قيماً وأفراداً، واختياره طريقاً مغايرة لطريق القبيلة التي خذلته، وتعويله على الناقة في رحلة وجودية توصله إلى حياة أفضل. لكنّ فلسفته وطريقه تتعرضان لهزة كبيرة ممثلة بفشل البقرة في الحفاظ على حياة وليدها.

تصور اللقطات حسرة البقرة الأم التي تغلبت عليها السباع (المسبوعة) فاحتازت وليدها في غفلة منها. وتصور صياحها (بُغامها)، وذهولها وهي تطوف في نطاق الأجمة (عُرْض الشقائق)، في محاولة يائسة للعثور عليه حياً وهي تعلم أنه صار فريسة للسباع. ولا تترك اللقطات مجالاً للشك في مآل الصغير، فقد تنازعت وحوش الفلاة أشلاءه، وعفرتها بالتراب. وفعلت الوحوش ذلك استجابة لفطرتها الحيوانية. وعلى الرغم من قسوة الفعل ووحشيته، إلا أن اللقطات تصوره جزءاً من نواميس الطبيعة الحاكمة، وقضاء مبرماً بأحقية الوحوش في اكتساب طعامها على النحو الذي غرزته الطبيعة فيها.

لقد قضت الطبيعة بأن يكون صغير البقرة أضحية لناموس البقاء الطبيعي. لكنّ هذا الإقرار بسلطة الطبيعة، والنزول عند أحكامها، لا يعفي البقرة الأم من مشاعر الحسرة والندم، ويهدد السياق الدرامي للقصيدة باتجاه الأحداث فيه اتجاهاً عبثياً يعاكس المغزى الذي أسس له الشاعر في مشاهده السابقة. والقبول بموت الوليد يعني من الناحية الدرامية فشل الرحلة التي بدأها الشاعر، واختار لها ناقة كفؤة وقادرة على حمل جوهر الحياة في كينونتها، وإيصالها إلى غايتها سالمة معافاة.

بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِـــــــــن دِيمَةٍ ... يُرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِمَاً تَسْجَامُهـــا
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِـــــــــــــهَا مُتَوَاتِرٌ ... فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُـــــهَا
تَجَتَافُ أَصْـــــــــلاً قَالِصَاً مُتَنَبِّذَاً ... بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَامُـــــهَـــا
وَتُضِيءُ فِي وَجْـــــهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً ... كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَـــــا
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّـــــلامُ وَأَسْفَرَتْ ... بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلاَمُهَـــا
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نِهَاءِ صُـــــــعَائِدٍ ... سَبْعَاً تُؤَامَاً كَامِلاً أَيَّامُهَـــــــا
حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ خَـــــالِقٌ ... لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُـــــهَا

قاد الشاعر الأحداث إلى ما يمكن تسميته بالمأزق الدرامي، وهي نوع من التطور الدرامي للأحداث يوحي بانسداد الأفق أمام المتلقي المتابع. ويقدم له نهاية مبكرة ينهزم فيها البطل ويخيب مسعاه، وتنتهي رحلته نهاية سلبية. لكنّ اللحظة التي تبلغ فيها الأحداث هذا الموقف تنجلي بداية حدث جديد، يكشف عن مغزى جديد أعمق مما سبق، مفاده أن الصراع مع تجارب الحياة لم يصل إلى نهايته، وأن المأزق الدرامي المتمثل في موت ابن البقرة، ليس إلا تحدياً من التحديات التي تواجه الشاعر في رحلته الوجودية، وعلى الرغم من شدته وخطورته، فإنه ضروري لتعميق المغزى الوجودي من الرحلة.

لقد أراد الشاعر أنْ يبيّن أنّ الموت يمكن أن يعترض الإنسان في رحلته، لكنه لا يقهره. فالموت حدث طبيعي من أحداث الحياة لا بدّ من قبوله والتعايش معه.

تتابع اللقطات رصد حركة البقرة المفجوعة، ناقلة تخبطها الناجم عن مصيبتها بوليدها. ويحلّ عليها الظلام وهي في هذه الحال من الاضطراب والجزع، وفي لقطة ليلية ينقل الشاعر المصور مبيت البقرة تحت غطاء من المطر (أسبلَ واكف من ديمة). ويبدو المطر في اللقطة طقساً من طقوس التطهّر الديني، تلجأ إليه البقرة لتخفيف العبْء النفسي الناجم عن شعور الذنب لأنها قصّرت في حماية وليدها. وتذكّر هذه اللقطة بلقطة سابقة، لجأت فيها أنثى الحمار الوحشي إلى الماء طلباً للأمن في لحظة جزع شديدة حين حاصرتها نيران الحرائق. واللقطتان تكشفان عن توظيف الشاعر المصور للماء والمطر بوصفها عناصر ضرورية لإضفاء بعد ميتافيزيقي على الحدث الدرامي، خصوصاً في المواقف العصيبة التي يتأزم فيها الحدث، وتواجه الشخصيات تحديات وجودية كبيرة، كتحدي البقاء، وموت الأبناء. وفي موقف البقرة المفجوعة يبرز المطر عنصراً رحيماً، يسبل العطف على الأم التي فقدت وليدها، ويطهرها من آثامها وأحزانها، ويهدئ من روعها.

يتواتر نزول المطر على البقرة، وتوحي صورتها في وقوفها تحت المطر بأنه لا يغسل جسمها فحسب (يعلو طريقة متنها)، بل ويطهّر نفسها أيضاً من آلامها. وتجتمع عناصر الطبيعةَ على شكل عباءة تلتفّ حول البقرة؛ المطرُ والظلام والنبات والرمال، وتحجبها عن الوجود المادي البصري، وقد ارتقت بفجيعتها من مصاف الكائن العادي إلى مصاف الكائن الميتافيزيقي، وجردتها تجربة الألم الشديد من وجودها المادي، وأضفت عليها وجوداً روحياً. وتدخل في طقس تطهري باحتجاب جسمها في جوف شجرة (تجتاف أصلاً)، وانتباذها موضعاً غامضاً بين كثبان الرمال المتحركة (أنقاء يميل هُيامُها). وينجم عن طقس التطهر أن تتحول البقرة إلى كائن نوراني، أو جوهرة متحركة تسبح في عتمة الماء الذي يغمرها. وينتهي الطقس التطهري بتوقف المطر وانحسار الظلام عنها. وتخرج من مكمنها في الصباح حذرة أن تتلوث قوائمها بالوحل. ويبدو أنها قضت في الاحتجاب سبعة أيام وسبع ليالٍ، وكانت خلال ذلك معزولة عن العالم المادي في عالمها الميتافيزيقي، ولم تسترجع إحساسها بالزمان والمكان الماديين، إلا بعد خروجها من ذلك العالم الغامض. وتفقدت جسمها فعرفت أن ضرعها قد جفّ (أسْحقَ خالقٌ)، وجفاف ضرعها إشارة إلى انقضاء محنتها، وتطهرها من شعور الذنب على فقدانها وليدها. لكنّ رحلة الناقة لن تنتهي عند هذا الحد، فالشاعر المصور يضيف إلى التحديات السابقة تحدياً جديداً، هو تحدي الصيادين الرماة.

فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيـــسِ فَرَاعَهَـــا ... عَنْ ظَـهْرِ غَيْبٍ وَالأَنِيسُ سُقَامُهَـــا
فَغَدَتْ كِلاَ الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّـــهُ ... مَوْلَـــــى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُـهَا
حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَـــاةُ وَأَرْسَـــلُوا ... غُضْفاً دَوَاجِـــــنَ قَافِلاً أَعْصَـــامُهَا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَـــا مَـــدْرِيَّةٌ ... كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَـــــــــدُّهَا وَتَمَامُـهَا

لِتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَـــــــــمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الحُتُـــــــوفِ حِمَامُهَا
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابِ فَضُرِّجَـــــتْ بِدَمٍ وَغُودِرَ في الْمَـــكَرِّ سُـــــحامُهَا

تبدأ اللقطات بعنصر صوتي مبهم مُقلِق (رِزّ)، تسمعه البقرة فيثير فيها توجّساً من خطر يلوح في الأفق. وتعلم البقرة بخبرتها أن الصوت ليس صوت وحوش، أو صوت عنصر من عناصر الطبيعة التي واجهتها في مواقف سابقة. إنما هو صوت بشري لصيادين يستهدفونها. وتشحذ الأصوات البشرية ملكات البقاء الغريزية عند البقرة، وأقرب هذه الملكات هي العدو طلباً للنجاة. لكنّ غموض مصدر الخطر يحيّرها، فلا تعرف أي اتجاه تعدو فيه، وتسجل اللقطة علو الأصوات علواً متواتراً، وقادماً صداه من كل اتجاه، فتعدو البقرة في طريق، ثم تنعطف في طريق معاكس، في حال من التخبط والاضطراب. وتنجيها انعطافاتها السريعة من سهام الرماة، فيطلقون كلاب الصيد المدربة (غُضْفاً دواجن) خلفها، فيدركنها وينشب عراك حياة أو موت بينها وبين كلاب الصيد، وتهديها غريزتها إلى استخدام سلاحها الوحيد، وهو قرونها الطويلة الحادة (مَدَرِيّة) الشبيهة بالرماح (سَمْهَرِيّة)، لتذود بها عن نفسها. وتنطح أقرب الكلاب إليها (كِساب)، وتصيبه في مقتل، وتتضرّج قرونها بدمه، فتفرّ الكلاب بعد أن رأت مصرع الكلب، وعرفت أن سلاح البقرة ماضٍ، وأنها جادة في الدفاع عن نفسها.

تتوّج هذه اللقطات رحلة الشاعر الوجودية ذات الدلالات الدرامية، وهي رحلة ذهنية تعبر عن أفكار الشاعر، وتتخذ من الطبيعة مسرحاً لتجسيد عالمه النفسي. ولا يخفى أن الناقة والحمار الوحشي والبقرة، كلها عناصر اختارها الشاعر لتمثيل رحلته الشعورية، والتعبير عن صراعاته الذاتية. ولتحقيق هذه الغاية بنى مسرحاً واسعاً، حدوده مترامية الأطراف، وجمع العناصر المتنوعة في سياق درامي محدد ومتكامل، ورتّب الأحداث ترتيباً متسلسلاً من حيث التصعيد الدرامي، بدءاً من إعداد السمات الخاصة للناقة المقبلة على مغامرة عظيمة، ثم الانتقال مغامرة الأتان الوحشية، وكفاحها لبلوغ الموضع الآمن لتضع حملها، ثم الانتقال إلى مغامرة البقرة المفجوعة بوليدها المسبوع، وتغلّبها على أزمتها النفسية، وخروجها سالمة من صراعها مع الرماة، ودحرها لكلاب الصيد.

عبّر الشاعر بالتصوير الدرامي عن موقفه من الحياة بوصفها صراعاً مستمراً، يألم فيه، ويشقى، ويخسر، لكنه يزداد قوة في كل موقف، وتنجلي أمامه حقائق الوجود في كل محنة، ويدرك الجوهر العميق للحياة في كل خسارة، ويصلب عوده في كل جولة من جولات الصراع.

لقد هيّأ الشاعر فصول قصته ليبني شخصية البطل المحارب الذي لا يشق له غبار، والحكيم الذي عركته المحن لينطق بخلاصات التجارب، والفارس الجوال الذي يعرف تقلبات الطبيعة، ويتعايش مع قوانيها، ويستمد الحكمة منها، ولا تعيقه ظواهرها، بل تكسبه مرونة وخفة في الحركة، ويتقمص حيوانها، وتتماهى شخصيته مع شخصيتها، حتى تغدو ناطقة بلسانه، أو يغدو ناطقاً بلسانها.

فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَـــــى وَاجْتَابَ أَرْدِيَـةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا
أَقْضِي اللُّبَـــــــانَةَ لا أُفَـرِّطُ رِيبَـةً أَوْ أَنْ يَلُومَ بِـــــحَاجَةٍ لَوَّامُـهَا

يستخدم الشاعر المصور اسم الإشارة لذكر الناقة، أو يشير إلى نفسه على حد سواء، فلم يعد ثمة فرق يفصله عنها، سماته سماتها، ورحلته رحلتها. والأرض الواسعة غدت ممهدة أمامه، بوعرها ومهادها، تحتضنه وتحيطه مثل رداء بعد أن منحته الأمان وقبلت به جزءاً منها، ونشأت بينه وبينها رابطة روحية، فأخذ يجوب أنحاءها بحرية كاملة وسهولة كأنه بعض من هوائها أو نباتها أو شمسها أو ريحها أو سرابها. وقد منحته العلاقة الروحية مع الطبيعة القوة والعزيمة والثقة الهائلة بالنفس، ليمضي في وجهته إلى حيث يريد، صانعاً أسطورته الخاصة، ضارباً صفحاً عن اللوم والتشكيك والتخويف الذي يطلقه الناس حول المسار الذي اختطه لنفسه.

أَوَ لَمْ تَكُـــنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي وَصَّـــــالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا
تَرَّاكُ أَمْـــكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَـهَا أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا

تبرز الحبيبة في هذه الحوارية الذهنية بوصفها ممثلة للموقف الاجتماعي، فيخاطبها من موقع البطل المنتصر، بعد أن قطع كل علاقة تربطه بها، وأثبت قدرته على تجاوز عالمها المحدود الذي أرادت أن تقيده بشروطه الاجتماعية، وانتقل إلى عالمه الجديد الأرحب الذي حرره من كل القيود. ولم تعد تشده إلى المكان قيود العاطفة، ولا الزمان يقيده بفكرة الموت الحتمية، فقد أعتقته التجربة من فكرة الضعف الإنساني، ومن محدودية القدرة الجسدية، والخوف من الموت.

بَـــلْ أَنْتِ لا تَدْرِينَ كَـــمْ مِن لَيْلَةٍ طَلْقٍ لَـــــــــذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُـهَا
قَـــــــدْ بِتُّ سَامِرَهَا وَغَايَةَ تَاجِرٍ وَافَيْتُ إِذْ رُفِعـــــتْ وَعَزَّ مُدَامُهَا
أُغْلِي الـسِّبَاءَ بِكُلِّ أَدْكَـــــنَ عَاتِقٍ أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَـــــتْ وَفُضَّ خِتَامُهَا
بِصَبُوحِ صَـــافِيَةٍ وَجَذْبِ كَـــرِينَةٍ بِمُوَتَّرٍ تَأْتَالُـهُ إِبْهَـــــــامُـهَـــــا
بَادَرْتُ حَاجَتَهَا الدَّجَاجَ بِسُحْـــــرَةٍ لأَعُلَّ مِنْهَا حِينَ هَبَّ نِيَامُـــــــهَا

فالليل والنهار لا يشكلان فاصلاً بين حياة المتعة وحياة السعي لقضاء الحاجات، فالحاجة عنده واحدة هي النهل من منابع المتعة، ولذلك يستوي عنده الليل والنهار في خيط زمني متواصل من الشرب، لا يقطعه صياح الدجاج، ولا تجري عليه سنن الحياة الاجتماعية من نوم في الليل وسعي في النهار.

رسم الشاعر المصور مشهداً لشخصية البطل المستغرق في المتعة بوعي تام بمعنى الحياة ومغزاها، وإقباله على الشراب لا يدل على نقص في الإرادة، أو خور في العزيمة، أو إدمان للخمر، أو ضعف في الشخصية. وإنما يفعل ذلك تمرداً على المجتمع، وإفراطه في الشرب

تحدٍ للمواضعات والتقاليد، ورسالة إلى المجتمع ذات مضمون احتجاجي على النقص الذي يراه في المجتمع.

وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَزَعْـــــــتُ وَقِرَّةٍ ... قَدْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّـمَالِ زِمَامُهَا
وَلَقَدْ حَمَيْتُ الحَـــــيَّ تَحْمِلُ شِكَّتِي ... فُرْطٌ وِشَاحِـــي إِذْ غَدَوْتُ لِجَامُهَا
فَعَلَوْتُ مُرْتَقِبـــــــاً عَلَى ذِي هَبْوَةٍ ... حَرِجٍ إِلَى أَعْـــــــلاَمِهِنَّ قَتَامُهَا
حَتَّى إِذَا أَلْقَـــــــــتْ يَدَاً في كَافِرٍ ... وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَـــلاَمُهَا
أَسْهَلْتُ وَانْتَصَـــــــبَت كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ ... جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دُونَهَا جُرَّامُهَـــا
رَفَّعْتُهَا طَرْدَ النّعَـــــــــامِ وَشَلَّـهُ ... حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وَخَفَّ عِظَامُهَـا
قَلِقَتْ رِحَالَتُها وَأَسْبَلَ نَحْـــــــرُهَا ... وَابْتَلَّ مِن زَبَدِ الحَمِيمِ حِزَامُهَـــا
تَرْقَى وَتَطْعَنُ في الْعِنَانِ وَتَنْتَـــحِي ... وِرْدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَـــا

تكمّل شخصية البطل النقص الذي رأته وشخصته في المجتمع، فهو برغم نزعته الفردية، فإنه يضطلع بوظيفة المصلح لعيوب المجتمع. وبرغم شقّه طريقه الخاصة في الحياة، وانفراده بذات مستقلة، فإنه يتمتع بحس أخلاقي يملي عليه أن ينصر المظلوم، ويغيث الملهوف، فيمضي في أوقات الشدة لتؤدي وظيفة البطل الكريم والحامي للفقراء والضعفاء، وحين يشتد البرد والجوع يخرج على ظهر فرسه شاكي السلاح، قابضًا على اللجام، ليكفّ الأذى عن الفئة الضعيفة من الناس، فيقريهم ويمنحهم الدفء والأمن. ويرتقي مكاناً مرتفعاً، ليشرف على الحي، ويجيل بصره فوق زوابع الغبار، ويتلمس في عتمة الليل مواضع الفقراء في الحي ليدفع عنهم الخطر ويجلب لهم الأمن. ويجوب بفرسه القوي أرجاء الحي، ولا يمنعه الظلام ولا المشقة ولا كثرة المحتاجين من تأدية واجبه الإنساني نحو الضعفاء. ويرهق فرسه في هذا العمل، وتتفصّد عرقاً، ويسيل عرقها على لجامها، لكنها تواصل حمله إلى غايته من دون كلل. ويتصدر الشاعر مع فرسه مقامات الكرم ومحافل العطاء، لا يقصّر فيها ولا ينكس عنها، ولا يدع مجالاً لمذمة أو إعابة في مروءته.

وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَـــــــةٍ ... تُرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى ذَامُهَـــا
غُلْبٍ تَشَذَّرُ بِالذُّحُولِ كَأَنَّهَـــــا ... جِنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيَاً أَقْدَامُـهَـــــا
أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وَبُؤْتُ بِحَقِّهَـــا ... عِنْدِي وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَـا
وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَتْـفِهَا ... بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِـهٍ أَجْسَامُـهَـــــا
أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُـــــطْفِلٍ ... بُذِلَتْ لِجِيرَانِ الجَمِيعِ لِحـــامُهَا
فَالضَّيْفُ وَالجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا ... هَبَطَا تَبَالَةَ مُخْصِباً أَهْضَـامُهَا

تترفع شخصية البطل عن الآخرين، ويثير اعتداده بنفسه غيرة القوم منه وأحقادهم (الذحول) عليه وشجارهم له، ووعيدهم بمنعه من بلوغ غايته المشرّفه. ومهما قسوا في الحكم عليه، وأغلظوا له في القول، وتقوّلوا عليه، فإنه ينأى بنفسه عن صغائر الأمور التي تشغلهم، فقد وطّن الشاعر نفسه على الفخر بما يصنع، ولن يمكن للمتقولين أن يصرفوه عن طريق الفضيلة، أو يزلّوا قدمه نحو طريق الباطل. وهو الفائز بكل سباق إلى الكرم، لا يغلبه في السباق أحد، ويجده جيران الحي يقسّم اللحم عليهم ويقريهم ويطعمهم أجود لحم في الوقت الذي يقدّم منافسوه فضلة اللحم للجائعين، فيقبل الناس على طعامه وينصرفون عن طعام غيره. ويقري الشاعر جيرانه القريبين والبعيدين على حد سواء، فطعامه وفير، ومعاملته للناس تتصف بالتواضع من غير مِنّة ولا تفضّل، فيشعرون في ضيافته أنهم في واد خصيب كثير الخير.

تأوِي إلى الأَطْنَابِ كُلُّ رَذِيَّـةٍ مِثْلِ الْبَلِيَّةِ قَالِصٍ أَهْدَامُـــهَا
وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيَـاحُ تَنَاوَحَتْ خُلُجَاً تُمَدُّ شَـوَارِعَاً أَيْتَامُـهَا

تتجاوز صورة البطل حدود الكرم إلى صورة المنقذ والمُغيث، بمعنى أنه يناصر الفقراء ويحميهم سدّاً للفجوة الاجتماعية. ويرسم صورة لخيمته العالية الأركان (الأطناب قالص أهدامها)، التي تأوي اليها النساء الفقيرات وأطفالهن اليتامى، فيجدن فيها المأمن من البرد، والمطعم من الجوع. ويبدو هذا الدور الاجتماعي جزءاً أصيلاً من شخصيته، حتى صارت خيمته ملجأ للضعفاء، لا يقصدونه طلباً للطعام فحسب، وإنما للأمن من ظلم المجتمع. وهو لا يؤدي هذا الدور طلباً للوجاهة والزعامة، وإنما دفاعاً عن المظلومين، واحتجاجاً على الخلل الاجتماعي.

وترسم الصورة الضعفاء على شكل طائفة اجتماعية كثيرة العدد، وشديدة البؤس والهزال، ويسكنون في العراء، ولا يجدون من يعطف عليهم أو ينصفهم غير بطل درامي أحس بحاجتهم إلى مغيث، فتبنى قضيتهم، وأخذ على عاتقه أن ينفق عليهم بلا حساب.

المراجع:

1- انظر ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، تقديم: حنا نصر الحتي، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ص 199، عفت: لازم ومتعد يقال عفت الريح المنزل، المحل من الديار: ما حل فيه لأيام معدودة، المقام منها: ما طالت الإقامة به، منى: موضع بحمى ضرية غير منى الحرم، تأبد: توحش، الغول والرجام: جبلان معروفان.

2- انظر ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف عدرة، ط 1، 1994م ، بيروت، لبنان ، دار الكتاب العربي وملحوب: موضع الماء، القُطَيِّبَاتُ: جبل، الذنوب: موضع.

3- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبدالله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، مصر، دار المعارف، 1986م.

4- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص201، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والمدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: جبل معروف.

5- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص201، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، التجرم: التكمل والانقطاع: العهد: اللقاء، الحجج: جمع حجة وهي السنة، وأراد بالحرم الأشهر الحرم والحل الأشهر الحلال، الخلو: المضي ومنه الأمم الخالية.

6- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبدالله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، مصر، دار المعارف، 1986م.

7- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص201، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ورزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها مرابيع النجوم: الأنواء الربيعية وهي المنازل التي تحلها الشمس فصل الربيع، الواحد مرباع، الصوب: الإصابة، يقال: صابه أمر كذا وأصابه بمعنى، الودق: المطر، وقد ودقت السماء تدق ودقا إذا أمطرت .

8- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص202، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والسارية: السحابة الماطرة ليلا، الدجن: إلباس الغيم آفاق السماء، الإرزام: التصويت.

9- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص202، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والأيهقان: ضرب من النبت وهو الجرجير البري، أطفلت: أي صارت ذوات أطفال، الجلهتان: جانبا الوادي.

10- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص203، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، العين: واسعات العيون، الطلا: ولد الوحش حين يولد إلى أن يأتي عليه شهر، والجمع الأطلاء ويستعار لولد الإنسان وغيره، العوذ: الحديثات النتائج والواحدة عائذ، التأجل: القطيع من بقر الوحش، الفضاء: الصحراء، البهام: أولاد الضأن.

11- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص204، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، الإسفاف: الذر وهو من قولهم سف زيد السويق وغيره يسفه سفا، النؤور: النقش المتخذ من دخان السراج والنار، الكفف: جمع كفة وهي الدارات، تعرض: ظهر ولاح، الوشام: جمع وشم.

12- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، 203، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، وجلا: كشف، السيول: جمع سيل، الطلول: جمع الطلل، الزبر: جمع زبور وهو الكتاب والزبر الكتابة، الرجع: الترديد والتجديد.

13- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص204، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، الصم: الصلاب والواحد أصم والواحدة صماء، خوالد: بواق، يبين: يظهر.

14- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص205-208، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، أبكروا: سرت منه بكرة، المغادرة: الترك، النؤي: نهير يحفر حول البيت لينصب إليه الماء من البيت، الثمام: ضرب من الشجر رخو يسد به خلل البيت، الظعن: جمع الظعون وهي البعير الذي عليه هودج وفيه امرأة، التكنس: دخول الكنائس والاستكنان به وقيل بيت الظبي، القطن: جمع قطين وهو الجماعة والقطن واحد، الصرير: صوت الباب والرحل وغير ذلك، حف الهودج وغيره بالثياب: إذا غطي بها، أظل الجدار الشيء: إذا كان في ظل الجدار، العصي: عيدان الهودج، الزوج: النمط من الثياب والجمع الأزواج، الكلة: الستر الرقيق والجمع الكلل، القرام: الستر والجمع القرم، الزجل: الجماعات الواحدة زجلة، النعاج: إناث بقر الوحش، جرة: موضع بعينه، الطعف: جمع العاطف من العطف الذي هو الترحم أو من العطف الذي هو الثني، الأرام جمع الرئم وهو الظبي الخالص البياض، الحفر :الدفع، الأجزاع: جمع جزع وهو منعطف الوادي، بيشة: واد بعينه، الأثل: شجر يشبه الطرفاء إلا أنه أعظم منها، الرضام: الحجارة العظام، نوار: اسم امرأة يشبب بها، النأي: البعد، الرمام: جمع الرمة وهي قطعة من الحبل خلقة ضعيفة، اللبانة: الحاجة، الخلة: المودة المتناهية، الصرام: القطاع من القطع، احب: حبوته بكذا إذا أعطيته إياه، المجامل: المصانع، ويروى المحامل الذي يتحمل أذاك كما تتحمل أذاه، الجزالة: الكمال والتمام، الصرم: القطيعة، الظلع: غمز في الدواب، الزيغ: الميل، قوام الشيء: ما يقوم به.

15- لسان العرب، ابن منظور الشوق: نزاع النفس إلى شيء، وحركة الهوى.

16- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ص5.

17- أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ط1، عمان، الأردن، دار عمار. بيروت، لبنان، ودار الجليل، ص 122.

18- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ص60.

19- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص209-210، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والطليح: المعيي، أسفار: جمع سفر، الإحناق: الضمر، تغالى لحمها: ارتفع

إلى رؤوس العظام، الخدام: جمع خدم والخدم جمع خدمة وهي سيور تشد بها النعال إلى أرساغ الإبل، الهباب: النشاط، الصهباء: الحمراء، خف: أسرع، الجهام: السحاب الذي قد أراق ماءه.

20- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ص97-98.

21- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ص97-98.

22- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص210-217، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، وملمع: أشرق طبياها باللبن، سقت: حملت، الأحقب: البعير الذي في وركيه بياض السحج: القشر والخدش العنيف، الأحزة: جمع حزيز وهو مثل القف، ثلبوت: موضع بعينه، القفر: الخالي، الآرام: أعلام الطريق، سلخا: مر على، جمادى: اسم للشتاء، المرة: القوة، الحصد: المحكم، الصريمة: العزيمة، الإبرام: الإحكام، الدوابر: مآخير الحوافر، السفا: ضرب من الشوك، تهيج: تحرك ونشأ، السوم: المرور، السهام: شدة الحر، السبط: الممتد الطويل، الضرام: دقائق الحطب، مشمولة: هبت عليها ريح الشمال، العلث: الخلط والفعل يغلث بالغين، النابت: الغض، التعريد: التأخير والجبن، العرض: الناحية، السري: النهر الصغير، السجر: الملء، اليراع: القصب، الغابة: الأجمة والجمع غاب، المصرع: مبالغة المصروع، القيام: جمع قائم.

23- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ص109.

24- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص217-218، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ومسبوعة: أي أصابها السبع بافتراس ولدها، الهادية: المتقدمة والمتقدم أيضا، الصوار: القطيع من بقر الوحش، قوام الشيء: مايقوم به هو، خنساء: تأخر في الأرنبة، الفرير: ولد البقرة الوحشية، الريم: البراح والفعل رام يريم، العرض: الناحية الشقائق: جمع شقيقة وهي أرض صلبة بين رملتين، البغام: صوت رقيق، العفو والتعفير: الإلقاء على العفر وهي أديم الأرض، القهد: الأبيض، التنازع: التجاذب، الشلو: العضو وقيل هو بقية الجسد والجمع الأشلاء، الغبس: لون كلون الرماد، المن: القطع والفعل من يمن، الغرة: الغفلة، الطيش: الانحراف والعدو.

25- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص219-221، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والوكف والوكفان واحد والفعل منهما وكف أيب: قطر، الديمة: مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة والجمع الديم، الخمائل: جمع خميلة وهي كل رملة ذات نبت وعند الأكثر هي أرض ذات شجر، التسجام: في معنى السجم أو السجوم يقال سجم الدمع وغيره أي يسجمه سجما أي صبه فانصب، طريقة المتن: خط من ذنبها إلى عنقها، الكفر: التغطية والستر، الاجتياف: الدخول في جوف الشيء، ويروى تجتاب بالباء أي تلبس، النبيذ: التنحي من النبذة والنبذة من الناحية، العجب: أصل الذنب، النقا: الكثيب من الرمل، الهيام: ما لاتماسك به من الرمل وأصله من هام يهيم، وجه الظلام: أوله وكذلك وجه النهار، الجمان والجمانة: درة مصوغة من الفضة، الانحسار: الانكشاف والانجلاء، الإسفار: الإضاءة إذا لزم

فعلها الفاعل، والأزلام: قوائمها، العلة والهلع: الانهماك في الجزع والضجر، النهاء: جمه نهي بالفتح والكسر وهما الغدير، صعائد: موضع بعينه، التؤام: جمع توأم، الإسحاق: الإخلاق والسحق الخلق، الحالق: الضرع الممتلئ لبنا.

26- أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ط1، 1987م، عمان، الأردن، دار عمار، ص195.

27- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص222-225، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والرز: الصوت الخفي، الأنيس والإنس والأناس والناس واحد، راعها: أفزعها، السقام والسقم واحد، الفرج: موضع المخافة، والفرج ما بين قوائم الدواب، الغضف من الكلاب: المسترخية الآذان، الغضف: استرخاء الأذن القفول: اليبس، أعصامها: بطونها وقيل بل سواجيرها وهي قلائدها من الحديد والجلود وغير ذلك، عكر واعتكر: أي عطف، المدرية: طرف قرنها، السمهرية من الرماح: منسوبة إلى سمهر رجل كان بقرية تسمى خطا من قرى البحرين وكان مثقفا فنسب إليه الرماح الجيدة، الذود: الكف والرد، الإحمام والإجمام: القرب، الحتف: قضاء الموت، الحمام: تقدير الموت يقال حم كذا أي قدر، أقصد وتقصد: قتل، كساب: اسم كلبة وكذلك سخام وقد روي بالحاء المهملة.

28- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص225-226، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والإكام: جمع أكمة وهي التل، اللبانة: الحاجة، التفريط: التضييع وتقدمة العجز، الريبة: التهمة، اللوام: مبالغة اللائم.

29- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص225-226، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والحبائل: جمع الحبالة وهي مستعارة للعهد والمودة ، الجذم: القطع والفعل جذم يجذم والجذام مبالغة الجاذم.

30- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص227-228، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، وليلة طلق وطلقة: ساكنة لا حر فيها ولا وقر، الندام: جمع نديم مثل الكرام والندام أيضا المنادمة: مثل الجدال والمجادلة، الغاية : راية ينصبها الخمار ليعرف مكانه وأراد بالتاجر الخمار، وافيت المكان: أتيته، المدام والمدامة: الخمر، سبأت الخمر: أي اشتريتها، أغليت الشيئ: اشتريته غاليا وصيرته غاليا ووجدته غاليا، الأدكن: الذي فيه دكنة، الجونة: السوداء، القدح: الغرف، الفض: الكسر، الكرينة: الجارية العوادة والجمع الكرائن، الائتيال: المعالجة وأراد بالموتر العود.

31- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص230-233، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والقر والقرة: البرد، الشكة: السلاح، الفرط: الفرس المتقدمة السريعة الخفيفة، المرتقب: المكان المرتفع، الهبوة: الغبرة، الحرج: الضيق جدا، الأعلام: الجبال والرايات، القتام: الغبار، الكافر: الليل، والكفر: الستر، الإجنان: الستر أيضا، الثغر: موضع المخافة

والجمع الثغور وعورته أشد مخافة، أسهل: أتى السهل من الأرض، المنيفة: العالية الطويلة، الجرداء: القليلة السعف والليف، الحصر: ضيق الصدر، الجرام: الذي يجرم النخل أي يقطع حمله، رفعتها: مبالغة رفعت، القلق: سرعة الحركة، الرحال: شبه سرج يتخذ من جلود الغنم بأصوافها ليكون أخف في الطلب والهرب والجمع الرحائل، أسبل: أمطر، الحميم: العرق، ترقى: تصعد وتعلو، الانتحاء: الاعتماد، الحمام: ذوات الأطواق من الطير واحدتها حمامة.

32- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص233-236، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والذيم والذام: العيب، الغلب: الغلاظ الأعناق، التشذر: التهدد، الذحول: الأحقاد، البدي: موضع، الرواسي: الثوابت، باء بكذا: أي أقر به، الايسار: جمع يسر وهو صاحب الميسر، المغالق: سهام الميسر ، العاقر: التي لاتلد، المطفل: التي معها ولد، اللحام: جمع لحم، الجنيب: الغريب، تبالة: واد مخصب من أودية اليمن، الهضيم: المطمئن من الأرض.

33- ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، ص237، ط1، 1993م، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، والأطناب: حبال البيت ، الرذية: الناقة التي ترذي في السفر، البلية: الناقة التي تشد على قبر صاحبها حتى تموت، قلوصها: قصرها، تناوحت: تقابلت، الخلج: نهر صغير، تمد: تزداد.

The Dramatic Natural Scene In The Hanging Of Labid Bin Rabi'a

Elhussien Bin Ali Bin Salman El Ajami
(PHD)Degree – Arabic language and its literature Department
Faculty Arts-Ain Shams University - Egypt
Elhussienali3@gmail.com

Mohamed Ibrahim Eltawoos
Professor of Arabic language and its literature Department
Faculty Arts
Ain Shams University - Egypt
Meltawoos59@gmil.com

Rasha hussien zaghloul
Professor of Arabic language and its literature Department
Faculty of Arts
Ain Shams University - Egypt
Rashahussien983@gmail.com

Abstract

There is no doubt that reading the hangings in the light of cinematographic techniques opens a new door to understanding, tourism in them, and illuminating many aspects that were impossible to express with tools of old criticism. As it appears to us in the topic of this research title (The dramatic natural scene in the hanging of Labid bin Rabiah) This new reading is nothing but a humble attempt to keep the ember of the hangings alive by linking it to contemporary arts, and the activities of receiving in the present time which have nourished the culture of the image, and have become strongly inclined to elicit meaning, idea and feeling from the visual and audio arts more than read literature. This study is presented in an introduction in which explained the importance of this topic, the reasons for choosing it, the method the researcher adhered in this study, the previous, direct, and indirect studies, the difficulties he faced, and two chapters: The first entitled: The cinematic scenario and its main elements, and it included four units under the following headings: the story, the scene, film shot, and film dialogue. The research treated in the cinematic dialogue unit the lyrical dialogue, the borrowed voice dialogue, the victorious dialogue, the debate dialogue, the review dialogue, the persuasion dialogue, and the antagonism dialogue. As for the second chapter, it came under the title: Scenic Photography in the hangings as represented in Labeed bin Rabi'ah hanging. The researcher appended his study with a conclusion in which he mentioned the most important results he reached, and a list of sources and references that he used in preparing them.

Keywords: Scenic, photography, in, the, hangings.