



الكتاب الفائز بجائزة مجمع اللغة العربية 2013م.

المصنف: الدكتور مجاز  
مجمع اللغة العربية 2013م

# النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر

النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر

د. أحمد كريم بلال



دار النباة  
للشعر والنوع

يرصد هذا الكتاب ( نرجعة درامية قوية ) تدور بوضوح تام في شعرة العرب المعاصر  
محاولة تحليل ( تيار الغنائية ) دون أن تتخلى القصيدة عن غنائتها بشكل تام  
وربما صبح كونها ( غنائية فكرية ) إذ تنص ( الصوت الأوحى المهيم ) وتطرح  
مزيجا من أصوات ودوي عديدة متصارعة ومتباينة فضلا عن تقنيات درامية أخرى  
متعددة ومتنوعة تقدمها صفحات الكتاب باعتبارها وسائل فنية يطورها الشاعر من  
خلالها رؤيته المشعيرة



دار النابعة للنشر والتوزيع





## دار النابغة للنشر والتوزيع

الطبعة الاولى

١٤٣٥ هـ - ٢٠١٤ م

رقم الإيداع: ٢٠١٤ / ٨١٠٩

الترقيم الدولي: 978-977-6475-00-7

### حقوق الطبع محفوظة للناشر

لا يجوز نشر هذا الكتاب أو أى جزء منه بأى شكل من الأشكال أو حفظه أو نسخه فى أى نظام ميكانيكى أو إلكترونى يمكن من استرجاع الكتاب أو ترجمته إلى أى لغة أخرى إلا بعد الحصول على إذن خطى مسبق من الناشر.

## دار النابغة للنشر والتوزيع

٥٦ ش ثروت أمام كلية التجارة جامعة القاهرة  
ميامى بجوار معهد سيدى بشر - الإسكندرية  
ت: ٠٤٠٢٠٨٢١٨٢ - ٠١١٤٧٠٣٦١٨٦  
darelnapegha@yahoo.com



# النزعة الدرامية

في الشعر العربي المعاصر

«دراسة في الرؤى والتقنيات»

د. أحمد كُرَيْم بلال

تقديم: أ. د. سعد مصالوح

أستاذ اللسانيات بجامعة الكويت



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فاتحة كل خير وتمام كل نعمة

إهداء

إلى زوجتي ...

وبناتي الحبيبات

مريم ... ملك ... أسيل



## لشكر وامتنان

إنها لجائزة أخرى تضاف إلى الجائزة التي  
حصل عليها هذا الكتاب؛ أن يتكرم  
أستاذنا الكبير، الدكتور: سعد مصلوح .

بكتابة هذه المقدمة لكتابي .. وما  
أسعدني أن أكون على خطأ أستاذي  
الكريم، وقد حصل على هذه الجائزة  
عينها منذ أربعين عاما ..

ولا أملك إلا أن أتقدم له بخالص  
شكري، وعظيم امتناني ...

أحمد كَرِيم بلال

## تقديم

### أ. د: سعد مصلوح

هي رَغِيْبَةٌ من الأخ الفاضل والعالم الجليل الدكتور أحمد كُرَيْم بلال أن أنزل ضيفاً على هذا العمل الجميل الذي نَجَزَ على يديه، فأكتب كلمة تكون مقدمة له. وقد حاولتُ بادئَ بداءة أن أُلْطِفَ له الاعتذار؛ ليقيني أن عَمَلَ مثله عَسِيَّ أن يلقى القارئَ كِفاحاً من غير وساطة. بيد أن هذه الرغبة الكريمة ما لَبِثت أن ابتعثت عندي شعوراً من الطرب الباسط، فنشطت إلى تليتها عاجلاً غير راث. ومهما تلتمس لذلك من الأسباب فليس وراءه من الأسباب إلا الحب، وإنه لِحُبُّ أَسْتَشْعِرُه صادقاً لصاحب هذا العمل وما تراءت منا العيون. لقد بلغني جَدَاه، ودرّت لي أخلافُ الخير على يديه بما فُتِحَ له من العلم.

وإني لأشهدُ أني استمتعتُ بهذا الكتاب استمتاعاً بالغاً لما طالعني فيه من طريف الموضوع، ورائق العبارة، وذكيّ التحليل. وأشهد أني ما رأيتُ أُنْقَبَ عينا لأغماض النص الشعري المعاصر من عين صاحبه، ولا أجراً وأجرى على سَنَنِ النقد البصير مما تاح له من إْحْكَامِ الأَحْكَامِ.

وإنك لَتُرَامِقُهُ وهو يخرج بالمسألة من حَيِّزِ الإشْكَالِ إلى حَيِّزِ التَّجْلِي فتَعْجَبُ وتُعْجَبُ بناقِدٍ بعيد مرادِ الطَّرْفِ، بريء من التصنع والكلول ومن كل عاهة تَتَخَوَّنُ محاسن الإشارة أو العبارة فيه. ولعل الآية المبصرة فيما تقرأ من تحليل وتعليل وتأويل أنه فاتح لِشَهِيَّةِ القارئِ، مُحَرِّضٌ لذائقته على مراودة عوائص النص، قَادِحٌ لزنَادِ مَلَكَاتِهِ على محاوره الشاعر والناقد كليهما، وتلكم لعمرى هي اللذة المضاعفة التي تجعل من العمل مناظاً للمَغْبُطَةِ والمحمدة من كل قارئ منصف.

لذلك لم يكن عجباً أن يحتاز الكتاب بهذه الموائز جائزة مجمع اللغة العربية في



مصر، وعلى يد لجنة أعضاؤها من صفوة علماء اللسان العربي، وأن يُقَادَرَ فَيُقَدَّرَ لما هو به من الثناء حقيق. وإن المرء ليأنس عقله ويندى صوته إذ يطابق تلكم الصفوة على ما تآدى إليه اجتهادها، وكلهم ممن أثنى في نقد الكلام معرفةً وفقها ونزاهةً قُضد.

على أن في هذه الجائزة المستحقة مُبتَغًى لذكرى تشيخ ما بيني وبين أخي الدكتور بلال؛ فلقد طويت معها القهقري عقوداً أربعة ونيفاً حتى وافيتُ ذُرورَ السبعينيات من القرن الماضي؛ إذ قُدِّرَ لكتابي عن "حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر" أن ينال الجائزة نفسها وأن تكون اللجنة الفاحصة المانحة من الأساتذة الأعلام محمد مهدي علام، ومحمد خلف الله أحمد، ومحمود تيمور، وعزيز أباطة، وعبد الحميد حسن؛ رحمت الله ورضوانه عليهم.

وما لنا أن نقول في ذلك إلا ما قالت العرب: "ما أشبه الليلة بالبارحة"، وأن نستشعر بحمد الله أن السند متصل، وأن عالماً من أفتاء النقاد في هذا الزمان تجددت على يديه مَسْرَّةُ شيخ في عشر السبعين، وأن ثمة حجة ساطعة الشعاع لا يعلوها قتم قاطعة بأن السيرورة المعرفية الخيرة ماضية لغايتها على يد جيل قادم، يتباعتُ أبنائه على كل ما هو جاد وأصيل وورصين، وبهم نستقدر الله للعربية الشريفة وعلومها الخيرة والتمكين، والله المستعان على بلوغ المقاصد.

### أ. د: سعد مصلوح

- الكويت في السابع عشر من جمادى الآخرة عام ١٤٣٥ للهجرة.

- السابع عشر من أبريل عام ٢٠١٤ للميلاد.

## مُتَكَلِّمًا

العلاقة بين الشعر والدراما علاقة قديمة جدًا، ربما كانت جذورها موعلة العمق في التاريخ؛ فهي تعود إلى المسرح الإغريقي قبل الميلاد بقرون، حيث كان العمل الدرامي - في المقام الأول - عملاً شعرياً، والشاعر - في الغالب - هو المؤلف المسرحي. وهذه العلاقة الوثيقة لم تنقطع بشكل تام بعد أن تحوّل المسرح إلى النثر في العصور الحديثة، فقد ظلت علاقة الدراما بالشعر باقيةً في محورين كبيرين: المسرح الشعريّ من ناحية، والشعر الذي يستعير من المسرح تقنياته الدرامية في قصائده الغنائية من ناحية أخرى.

والواقع أن الدراما لم تعد فناً مسرحياً وحسب ( وإن كان المسرح مهادها الأول الذي تتحقق فيه بشكل مثالي )، فقد أخذت كثير من الفنون الأدبية وغير الأدبية تستلهم الدراما وتعمل على توظيف بعض تقنياتها وتحقيق قيم فنية وجمالية من خلالها. ولعل السرّ في ذلك: كون التقنيات الدرامية - في حد ذاتها - من معطيات الحياة، فإذا كانت الدراما تقوم على الصراع وتعدد وجهات النظر وتضاربها وتقوم على المفارقات المتنوعة فأى حياة تخلو من هذا كله؟.

إن استقطاب التقنيات الدرامية وتوظيفها في الفنون إنما هو اتجاه إلى محاكاة الحياة والتعبير الفنيّ عن طبيعتها، أو هو نوع من الإدراك الجهالي لطبيعة الحياة التي نحياها في جملتها. والشعر من هذا المنطلق لا يخلو من بعض العناصر الدرامية حتى في نماذجه القديمة التي تعود إلى العصر الجاهلي، وقد نلاحظ وجود هذه العناصر الدرامية في كل العصور الشعرية وصولاً إلى عصرنا الحديث الذي أصبح الشاعر فيه أكثر وعياً بهذه التقنيات، وفي كثير من الأحيان يكون توظيفه لها متعمداً ومقصوداً ودالاً. وهذا كله في منحى آخر غير المسرح الشعريّ الذي هو ميدان أصيل من ميادين استقطاب الدراما شعرياً.

غير أننا وإن اعترفنا بأن المسرح الشعريّ ميدان دراميّ أصيل لن نجعله



ضمن سياق دراستنا، لأننا إنما نعني بهذه الدراسة: النزعة الدرامية لا التحول التام إلى  
الدراما. فالمرح الشعري يحاول أن يكون دراما جملة وتفصيلا، أو هو بالأحرى ليس  
قصيدة شعرية وإنما هو مسرحية؛ ونحن معنيون - هنا - بالقصيدة ذات النزعة  
الدرامية، والنزوع إلى الشيء إنما يكون في المشابهة والمقاربة لا في محاولة المطابقة التامة،  
ومن هذا المنطلق اخترنا عنوان هذا الكتاب.

ونحن نحاول في هذه الدراسة تَقْصِي التقنيات الدرامية التي تستعيرها  
القصيدة المعاصرة من الدراما، وبالطبع من المسرح (وهو منبع الدراما الأصيل)، وقد  
آثرنا أن تكون دراستنا في الشعر العربي المعاصر؛ لأن الشعراء القدامى (وقد نشير  
إشارة عارضة إلى نماذج من شعرهم)، وكذلك الشعراء المحدثين (الذين عاشوا في  
النصف الأول من القرن العشرين) وغيرهم ممن يتأسون بالشعر القديم حين تلوح في  
أشعارهم بعض الملامح الدرامية إنما يكون هذا الأمر بشكل عارض وعفوي، قد لا  
يستوعبه الشاعر، ولذا لا يبالغ في توظيفه واستغلال ما يمكن أن يجود به من قيم فنية  
وجمالية تجعل القصيدة أكثر عمقا وموضوعية.

أما الشاعر المعاصر فهو واع ومدرك - تماما - لهذه التقنيات؛ ربما لإيمانه بأن  
طبيعة الحياة مختلفة بحيث لا يستطيع التعبير عن قضاياها العصرية بشكل جيد من  
خلال قصيدة الصوت الواحد، وربما لفهمه المختلف لطبيعة الشعر بحيث يصبح أكثر  
استعدادا لأن يستفيد من الفنون غير الشعرية، وأن ينقل بعض تقنياتها إلى قصيدته  
محافظة على طبيعة جنسه الشعري، بحيث لا تؤدي هذه التقنيات الفنية المستعارة إلى  
إبهام معالم القصيدة وإخراجها من جنس الشعر.

ولنا أن نشير إلى أن طبيعة استخدام الشعر التفعيلي للوزن والقافية تتيح له  
أن يكون أكثر مرونة وطواعية في هذا المضمار؛ بينما لا يكون الأمر على نفس النحو في  
الشعر العمودي (الموزون المقفى بنظام البيت الشعري ذي الشطرين)، أجل قد تنزع

القصيدة الشعرية العمودية إلى الدرامية (وسنشير في دراستنا إلى بعض النماذج ذات النزعة الدرامية من الشعر العمودي) إلا أن التنوعات الدرامية تظل محدودة فيها إذا ما قورنت بالشعر التفعيلي.

وقد جعلنا لكل تقنية من التقنيات الدرامية فصلاً مستقلاً من فصول هذا الكتاب متدرجين من التقنية الأبسط إلى الأكثر ارتباطاً بالمرح، ومن ثمّ كان توالي الفصول يعكس - إلى حد كبير - التدرج في سير القصيدة نحو الدرامية، فكانت البداية في الفصل الأول مع عناصر درامية بسيطة قد نجدها في كثير من النماذج الشعرية: (الحدث والصراع والحبكة)، ثم تتوالى دراسة التقنيات الأخرى ما بين: تعدد الأصوات، وتوظيف الشخصية الدرامية، واستخدام الحوار والمونولوج والمناجاة، أو توظيف الجوقة (الكورس)، أو استلهام الدراما الوثائقية التي توظف في المسرح التسجيلي والملحمي، وأخيراً دراسة لنموذج مما يمكن تسميته: (القصيدة المسرحية)؛ حيث تستلهم القصيدة الشعرية كل تقنيات المسرح، وتسعى إلى أن تكون مسرحية مصغرة.

ونود أن نشير إلى أمرين مهمين يتعلقان بدراستنا لهذه التقنيات الدرامية... أولهما: كون هذه التقنيات متداخلة بشكل كبير جداً، ونحن لا نستطيع أن ندرس واحدة منها معزولة تماماً عن غيرها إذا تضمنت القصيدة توظيف أكثر من تقنية، فاستخدام الشخصيات مثلاً قد يؤدي إلى استخدام الحوار، كما قد يؤدي إلى المونولوج. ولذا كان تركيزنا في كل فصل من هذه الفصول على التقنية الأكثر بروزاً في القصيدة، وتوجيه الجهد الأكبر لمعالجتها، مع التعرض الوجيه لما يمكن أن يتعلق بها من التقنيات الأخرى التي تُستخدم معها في نفس القصيدة.



أما المسألة الثانية والأخيرة فهي تتعلق بالقول الشعري نفسه، والحق أن دراستنا للنزعة الدرامية في الشعر المعاصر إنما هي دراسة مزدوجة للرؤى والتقنيات، لأن التقنيات الدرامية ليست هدفًا في حد ذاتها؛ وإنما هي وسيلة لبلورة رؤية الشاعر والكشف عنها بطريقة فنية، ومن ثم فنحن حين ندرس تقنيةً دراميةً ما لا ندرسها لذاتها فقط؛ وإنما لتوضيح دورها في إبراز الرؤية التي يريد الشاعر طرحها من خلال القصيدة.

وأخيرًا نود الإشارة إلى أننا حاولنا في هذه الدراسة أن نحرص على الموازنة بين التنظير والتطبيق، فالهدف الأسمى للدراسات الأدبية والنقدية في مجملها أن تقيم جسور تواصل بين المتلقين والأعمال الأدبية، وهذه الجسور لا تقام إلا من خلال الأخذ بيد القارئ نحو الفهم والتذوق والكشف عن الطبيعة الجمالية للعمل الأدبي، وكل هذا إنما يكون ثمرة للتطبيق والقراءة الكاشفة، ثم محاولة الوصول إلى بعض القواعد النظرية العامة التي يمكن للقارئ الاستضاءء بها في قراءة المزيد من النماذج. وأتمنى أن تكون هذه الدراسة المتواضعة خطوة في هذا الطريق.

والله - تعالى - من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

د. أحمد كُرَيْم بلال، القاهرة ٢٠١٣م

# التمهيد

مفهوم الدراما وعلاقتها بالشعر



لا غرابة في أن تكون كلمة: "دراما" من الكلمات التي تشيع ويكثر تداولها في عصرنا الحديث؛ فنحن نعيش - بالفعل - في عصر الدراما؛ ولذا نجد فضلاً عن المسرح (وهو أصل الدراما) ثمة دراما إذاعية وتلفزيونية، كما نجد فيلمًا سينمائيًا دراميًا، وأحيانًا يقال: لوحة فنية تشكيلية تعكس ألوانها صراعًا دراميًا. ونحن في كثير من الأحيان نقع (بوعي، أودونما وعي) تحت تأثير هذه الهيمنة الدرامية؛ فنصف موقفًا من مواقف حياتنا اليومية بأنه كان: "موقفًا دراميًا إلى حد كبير!"

وإذا كنا نعدُّ عصرنا الحاضر عصر تغلغل الدراما وشيوعها - على المستويين الفني والأدبي - فإن للكلمة تاريخًا بعيدًا موعلاً في القدم؛ فالدراما تعود في أصولها اللغوية إلى كلمة: dram، وهي كلمة يونانية قديمة تعني حرفيًا: (يؤدي عملاً)؛ كما تعني - أيضًا - (الحدث أو العمل الذي يؤدي). وقد انتقلت هذه الكلمة من اليونانية القديمة إلى سائر اللغات الأوروبية لتغدو: drama، ثم عُرِّبت الكلمة وأصبحت تنطق في العربية على النحو نفسه: دراما<sup>(١)</sup>.

ولهذا المعنى اللغوي الحرفي لكلمة دراما (يعمل / أو العمل المؤدى) علاقة وثيقة بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة؛ فقد أطلق اليونان القدماء كلمة دراما - كما يقول أرسطو - "على تلك المنظومات (المسرحيات) التي تقدم أشخاصًا وهم يؤديون أفعالاً"<sup>(٢)</sup>؛ ولذا تدل الدراما باعتبارها مصطلحًا أدبيًا على: النص المُستهدف تأديته على المسرح على اختلاف توجهاته، أو المسرحية المؤداة فعلاً<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر مادة: ( دراما ) ضمن: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١١٣، وانظر أيضًا مادة: drama في معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م، ص ١٢١.

(٢) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، دارهلا للنشر، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٨٣.

(٣) انظر مادة (دراما) ضمن معجم المصطلحات الدرامية، ص ١١٣ (سبق ذكره).

وعلاقة الشعر بالدراما علاقة قديمة ووثيقة، لأن الدراما (أو المسرحية) حين بدأت منذ العهد اليوناني القديم في القرن الخامس قبل الميلاد كانت تُكتب شعراً، وكانت كلمة شاعر - في ذلك العهد - تعني في المقام الأول كاتب الدراما المسرحية. وظل الأمر على هذا النحو طوال قرون عديدة امتدت إلى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، مع ظهور تيار الواقعية التي اقتضت تحوّل المسرح إلى النثر، فلا يمكن تحقيق الواقعية بشكل مقبول إلا من خلال النثر؛ حتى يشعر المتلقي أن المسرحية تُعبّر - بالفعل - عن أشخاص واقعيين يعيشون بيننا ويتحدثون بأسلوبنا اللغوي الذي نتحدث به، وكما يقول الكاتب المسرحي النرويجي إيسن (١٨٢٨ م / ١٩٠٦ م) وهو أحد رواد الواقعية الذين تحوّلوا من المسرح الشعري إلى النثري: "أردت أن أُخِذَ إِيهامًا بالواقع؛ إن رغبتني أن يشعر القارئ بأن ما يقرأه هو قطعة من الحياة"<sup>(١)</sup>. ومن ثمّ كان استخدامه للنثر ضرورة فنية "ليتلاءم مع نماذجه الحيّة، وشخصياته الواقعية التي تتصارع مع مشاكل اجتماعية مثل تحرير المرأة، والرياء الاجتماعي... وغيرها من مشاكل العصر"<sup>(٢)</sup>؛ إذ يكون النثر أكثر طواعية وواقعية وتعبيراً عن هذه المشاكل الاجتماعية كما نعيشها بالفعل في الواقع.

وهذا التحوّل إلى الكتابة النثرية في الدراما المسرحية كان بمثابة اتجاه قوي ومتواتر في الأدب الغربي؛ "بحيث يندر أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية. فالأغلبية الساحقة من الأدباء يكتبون مسرحياتهم نثراً"<sup>(٣)</sup>

(١) الدراما ومذاهب الأدب، د. فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨ م، ص ١٣٤.  
 (٢) السابق: نفس الصفحة.  
 (٣) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة (دون تاريخ) ص ٣٣.



وذلك -بالطبع- مع وجود بعض الشعراء الذين خاضوا غمار المسرح الشعريّ منفردين وسط تيارٍ نثريّ قويٍّ ومندفعٍ<sup>(١)</sup>. ومن ثمّ اقتضت مثل هذه الكتابات المسرحيّة الشعريّة ظهور اصطلاح جديد ربما لم يكن متداولاً من قبل تحول المسرح إلى النثر، هذا الاصطلاح هو: (المسرح الشعريّ)<sup>(٢)</sup>؛ واستخدام هذا المصطلح الجديد اقتضته ضرورة الضبط النقديّ للتمييز بين الدراما النثرية والشعريّة؛ وهو مصطلح جديد لأن الأصل في الكتابة المسرحيّة - كما سبق أن أشرنا - أن تكون شعريّة، ولم يكن ثمة داعٍ يقتضي استحداث هذا الاصطلاح لو أن المسرح ظل شعريّاً ولم يتحوّل إلى النثر.

وفي تصوّري أن المسرح الشعريّ قلّما يستطيع أن يحقق النجاح الأدبيّ والفنيّ اللّذين تسعى إليهما الدراما النثرية؛ لأن الشاعر الذي يكتب مسرحيّة شعريّة يعمل على مستويين متناقضين في آن واحد. أحدهما: هو المستوى الدراميّ الذي يحاول إيهاً المتلقّي بالواقع، والمستوى الآخر: إنّما هو مستوى الشعر الذي يحاول ألا يكون واقعياً. وحين يحقق الشاعر نجاحاً في أحد هذين المستويين؛ فإنه - دونما شك - يكون نجاحاً محسوباً على نصيب المستوى الآخر، ذلك لأن المكونات الشعريّة "تبعد بالحوار عن الطبيعة المطلوبة، وكثيراً ما تؤدي إلى ضعف الحركة الدراماتيكيّة، وإلى تغلّب

(١) مثل الشاعر الفرنسي أدمون روستان (١٨٦٨ م - ١٩١٨ م) الذي أشار إليه د. محمد مندور في المرجع السابق نفس الصفحة، ونشيرفي هذا المضمّن أيضاً إلى الشاعر الإنجليزي: إليوت (١٨٨٨م-١٩٦٥م)، والإسباني: لوركا (١٨٨٩م-١٩٣٦م). وعلى النحو نفسه كتب شعراؤنا العرب المسرحيّة الشعريّة في فترة لم يكن المسرح النثري فيها مجهولاً، كالشاعر المصري: أحمد شوقي (١٨٦٨ م - ١٩٣٢ م)، والشاعر السوري: عمر أبو ريشة (١٩١٠م-١٩٩٠م) والشاعر العراقي: خالد الشوّاف (١٩٢٤م-٢٠١٢م) وغيرهم من الأجيال التالّية، التي توالى إبداعها في هذا الإطار بما يتجاوز إبداع الرواد الأوائل.

(٢) راجع مادة: المسرح الشعريّ في معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، ص ٥٩٧ (سبق ذكره).

النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار، وتمنعه من الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة" (١).

إن الشاعر الذي يكتب دراما شعرية يجب عليه القيام بموازنة دقيقة للغاية؛ بحيث لا يكون الشعر في مسرحيته " مجرد زينة أو زخرف إضافي. لأنه يجب أن يبرز نفسه مسرحياً؛ ولا يكون مجرد شعر جميل صيغ في قالب مسرحي، ويتج عن هذا أنه لا ينبغي أن تُكتب مسرحية شعراً إذا كان النثر يلائمها من الوجهة المسرحية" (٢). كما أن الجانب الدرامي المتمثل في الحدث والصراع يجب ألا يصرف المتلقي عن الانتباه للخصائص المميزة للشعر من حيث هو مكون فني يضيف توتراً شعورياً ذا دلالة خاصة؛ وليس مجرد وسيلة لتوصيل الأحداث.

وهذه الموازنة الصعبة للغاية - إذا استطاع الشاعر تحقيقها - قمانة بأن تجعل المسرحية الشعرية جنساً أدبياً جديداً يحمل مزيجاً من الخصائص الفنية للمسرح وتلك التي تميز الشعر؛ دون أن نستطيع أن ننسبه لأي منهما على نحو خاص. إنه ليس مسرحاً خالصاً، كما أنه ليس شعراً بالمعنى المفهوم الذي نتعرف من خلاله على الجنس الأدبي الشعر وتذوقه، إنه جنس أدبي منفرد ومتميز هو: "المسرح الشعري".

وهذا المسرح الشعري - وقد حكمنا بأنه ليس شعراً بالمعنى الشائع المفهوم للشعري - لن يكون ضمن ميدان هذه الدراسة (كما سبق أن أشرنا في المقدمة) وإن كان شعراً درامياً.

(١) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص ٣٣ (سبق ذكره). ويشير د. مجدي وهبة إلى أن المسرح الشعري في أوروبا قلما حقق نجاحاً؛ لأن الجمهور كان مشتت الانتباه بين الإثارة الناتجة عن مشاهدة الأحداث من ناحية، والانتباه إلى الجمال الأدبي فيما يسمونه من ناحية أخرى. انظر: معجم مصطلحات الأدب، ص: ٥٩٨ (سبق ذكره).

(٢) في الشعر والشعراء، ت. س. إليوت، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص ٩١.



فالمحك الرئيسي الذي نقيم من خلاله هذه الدراسة هو : القصيدة الشعرية التي تحتفظ بكل عناصرها الشعرية، لكنها -مع شعريتها- تنزع إلى الدراما وتتفاعل معها دون أن تتحول إلى دراما خالصة.

و حين نحاول التعرف -مبدئياً- على هذه النزعة الدرامية في شعرنا العربي المعاصر قد يجوز أن نصفها بأنها: "محاولة لتقليص الغنائية"؛ فالشاعر حين ينزع إلى الدرامية يحاول أن يكون موضوعياً؛ إذ يطرح مادته الشعرية خارج دائرة الانفعال الذاتي الضيق. أما الشاعر الغنائي فهو معني بالتعبير عن ذاته ومشاعره وانفعالاته الخاصة في المقام الأول، ومهما تعددت الوسائل والطرق التي تنتهجها الغنائية في تعبيرها عن الذاتي أو الجماعي، أو في ميلها إلى التأملية أو الخطابية تظل صادرة عن حس انفعالي شخصي يعبر عن ذات الشاعر بشكل كبير<sup>(١)</sup>. وهذا الانفعال الذاتي الذي يقدمه الشعر الغنائي يعكس رؤيته الشخصية الفردية للعالم، أو قل: إنه يرى العالم من خلال ذاته "ولهذا فإن متلقي هذا الشعر لا يتلقى العالم؛ بل يتلقى الذات التي ترى العالم وتتأثر به أو تعانیه"<sup>(٢)</sup>.

ولا تعني حفاوة الشعر الغنائي المبالغ فيها بالذات الشاعرة أن النزعة الدرامية التي تميل إلى الموضوعية تقتضي إقصاء هذه الذات تماماً من المشهد - وإن كان هذا الأمر واردة في بعض الأحيان-؛ وإنما يكون حضور الذات تعبيراً عن رؤية ما من مجموعة رؤى مطروحة، وليست الرؤية التي تعكسها ذات الشاعر - بالضرورة- هي الغالبة أو المهيمنة على سائر الرؤى "حتى عندما يكون المُعبر عنه

(١) راجع في هذا كله مواد (غنائي، قصيدة غنائية، الغنائية، الشعر الغنائي) ضمن معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، ص ٢٩٦ و ٢٩٧ (سبق ذكره).

(٢) وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص ٤٥.

موقفًا أو شعورًا ذاتيًا صرفًا؛ ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامته، وإنساني دائمًا -ومهما كان لها استقلالها- ليست إلا ذاتًا مستمدة من ذوات تعيش في عالم موضوعي، وتتفاعل فيه مع ذوات أخرى<sup>(١)</sup>.

وكفكفة الذات عن الهيمنة على المشهد الشعري الكلي للقصيدة هي صورة من صور النزوع إلى الدرامية؛ غير أن ثمة تقنيات درامية كثيرة تقدمها القصيدة العربية المعاصرة تُستخدم لتقليص الغنائية أغلبها مستعار من المسرح؛ ذلك المنبع الدرامي الأصل، ومن ثم لا يغيب مع هذا التوجه الدرامي تقديم القصيدة لمجموعة من الأحداث المأسوية التي تنتج عن صراع بين إرادتين، أو تقديم الحوار بكل تقنياته وأشكاله من خلال تقمص الشاعر لشخصيات متعددة وتعبيره عن انفعالها الخاصة، ومن ثم تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة، وقد تتناقض الرؤى والأفكار التي يعكسها كل صوت من هذه الأصوات.

وليس من الضرورة بمكان اجتماع كل هذه التقنيات الدرامية في قصيدة واحدة لنحكم بأنها قصيدة ذات نزعة درامية؛ فقد يكتفي الشاعر بواحدة منها أو أكثر؛ لكنه -على كل حال من الأحوال- حين ينزع إلى الدرامية يسعى نحو مسرحية القصيدة في خيال المتلقي ونقل إيجاءات شبيهة بتلك الإيجاءات المتولدة عن الدراما المسرحية، وهي إيجاءات من شأنها تحريك انفعالات قارئه، وشحذ خياله ليكون في حالة تأثر واهتمام.

(١) الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م، ص ٢٨٠.



وهذه التقنيات الدرامية تجعل التجربة الشعرية الذهنية بما تحمله من أفكار وانفعالات تجربةً مُجَسِّمَةً ذات بُعدٍ حسيٍّ ملموس؛ فالدراما " لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي - فيما بعد- إلى معنى ومغزى. ومن ثم كان التفكير الشعري الدرامي تفكيرًا بالأشياء، ومن خلال الأشياء، أي تفكيرًا مُجَسِّمًا؛ لا تفكيرًا تجريديًا" (١).

ومن ثمّ قد لا تتحقق هذه النزعة الدرامية بشكل جيد في الشعر التجريدي (الذي أصبح يمثل تيارًا متميزًا وبارزًا من تيارات الشعر العربي المعاصر)؛ لأن هذا الشعر التجريديّ يقدم لقارئه نوعًا من التجريب الذي يركز على طبيعة الكيان اللغوي ذاته، دون أن تكون غايته الإحالة إلى أي مرجعية مادية بعينها يمكن أن نتلمسها في الحياة"، وبقدر ما يتسلل إليه من عناصر درامية أو فكرية متماسكة يتعد عن التجريب الذي يركز على صناعة اللغة الشعرية .

إن معظم نماذج هذا الشعر التجريديّ تبدو دائمًا وكأنها أيقونة تشير إلى ذاتها، لأن كيانها الأنطولوجي يتركز في الشعر ذاته" (٢).

على أن هذه النزعة الدرامية التي تظهر بقوة في شعرنا العربي المعاصر ربما كانت تبعة من تبعات الحياة العصرية الحديثة، ومن ثمّ تكون في بعض صورها عفوية، ينقاد

(١) السابق : ص ٢٨١  
 (٢) أساليب الشعرية العربية المعاصرة، د. صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م. ص ٤١٥. ونود الإشارة إلى أن الرائد الأشهر لهذا التيار الشعري التجريدي هو الشاعر السوري: علي أحمد سعيد إسبر الشهير بـ أدونيس (١٩٣٠م)، وأن من شعراء هذا التيار البارزين الشاعر المغربي: محمد بنيس (١٩٤٨م)، وإلى حد كبير الشاعر المصري محمد عفيفي مطر (١٩٣٥م-٢٠١٠م). ولا تخلو بعض أعمال هؤلاء الشعراء (ومن هم علي مذهبهم الفني) من نزعات درامية في بواكير أعمالهم الشعرية، أو في بعض من قصائدهم التي تنأى عن توجههم التجريدي العام. أما أعمالهم الشعرية التجريدية الخالصة فهي -حتى وإن اعتملت فيها بعض التقنيات الدرامية- تظل ذات رؤية غائمة ودلالة مغيبية، ومن ثمّ لا تفصح تلك التقنيات الدرامية عن مغزاها، ولا تكشف عن أبعادها الفنية.

الشاعر إليها بشكل غير واع؛ "إذ اتسع مفهوم كلمة دراما، لكي يشمل الفنون كلها، بعد أن تحولت الدراما إلى روح تسري فيها، بصرف النظر عن كونها قالباً مسرحياً" (١). وتأثر الشاعر بهذه الفنون - وقد غدت من عناصر الحياة اليومية - يجعل التجربة الشعرية تحمل في ثنايا دوافعها وبذور تكوينها الأولى أبعاداً درامية غير منظورة للوهلة الأولى، لأن العالم الداخلي للشاعر وتكوينه النفسي والانفعالي - في حد ذاته - قد أصبح مكوناً ومركباً بشكل درامي، ومن هذا المنطلق ينزع خياله الإبداعي، كما تنزع تكويناته اللغوية نحو البنية الدرامية للقصيدة دونما قصد أو إرادة قائمة على تخطيط مسبق.

وإقرارنا بوجود هذا الانقياد العفوي وقوة تأثيره إنما هو إشارة إلى منحى من مناحي هذه النزعة الدرامية؛ فليست كل التقنيات الدرامية التي ستتناولها دراستنا - بمشيئة الله تعالى - بهذه العفوية والتلقائية. وبعض القصائد يدل تكوينها الفني على وجود تخطيط درامي محكم سبق إعداده بعناية، على الأخص تلك القصائد التي تستخدم تقنيات المسرح بشكل مباشر، كتجاوب الأصوات المتعددة والكورس (الجوقة) وما شابه ذلك.

وإذا كانت النزعة الدرامية عفوية عند بعض الشعراء - كما سبق أن ذكرنا - فإن هذه العفوية إنما هي تبعة من التبعات التي فرضتها الظروف الاجتماعية بشكل غير مباشر. غير أن القصيد القائم على تخطيط درامي مقصود إنما هو استجابة جمالية واعية لهذه الظروف الاجتماعية التي تفرض هذا التطور؛ لأن طبيعة الحياة الحديثة المترابطة المعقدة تفرض أنواعاً أدبية تناسب هذه الحركة الدائبة التي لا تهدأ ولا تستقر؛

(١) فنون الأدب العالمي، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٨٩.



"فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع"<sup>(١)</sup>.

ومن هذا المنطلق كانت النزعة الدرامية في شعرنا المعاصر تجاوبًا فنيًا من الشعراء -بشكل واع أو غير واع- مع طبيعة العصر؛ ومحاولة للتأثير (بموضوعية) عوضًا عن التأثير الانفعالي المسترسل ذي العاطفة الحادة والصوت الواحد والمشاعر الفردية الخالصة في (الغنائية الصّرف). وبهذه الكيفية التي أصبحت اتجاهاً أدبيًا عامًا "تطور الشعر من (الغنائية الصّرف) إلى (الغنائية الفكرية)، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي -أولاً وقبل كل شيء- ذات طابع درامي"<sup>(٢)</sup>.

ولا يمكننا القول إن هذه النزعة الدرامية قد استأصلت الغنائية تمامًا، أو صارت الصوت الشعري الأوحده؛ فالغنائية في تراثنا الشعري تمثل قيمة فنية كبيرة، قيمة أرسّت مجموعة من الثوابت الفنية التي باتت من تقاليد الشعر العريقة. وعلى الرغم من الطبيعة الجدلية المركبة التي تسيطر على عصرنا الحاضر، تلك التي توهمنا بانتهاء الوضع التاريخي والاجتماعي الذي يفرض الغنائية الخالصة تظل "في الفن العظيم عناصر دوام واستمرار مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم والحاجات الإنسانية العامة"<sup>(٣)</sup>.

ولعل هذه الثوابت الفنية هي مما يجعل القصيدة تحفظ -بقدر ما- غنائيتها رغم نزعتها الدرامية، فهي -في الأصل- شعر غنائي يُوظف تقنيات درامية؛ وليست

(١) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٧٤.

(٢) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٨١ (سبق ذكره).

(٣) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، ص ١٩٢ (سبق ذكره).

دراما خالصة؛ بما يقتضي بعض التحول في طبيعة المعالجة الشعرية والتعبير الفني، لا التحول في الكيان الكلي الذي يجعلنا ندرج القصيدة في جنس الشعر. وعلى هذا الأساس لم تحل النزعة الشعرية الدرامية دون بروز الذات الشاعرة؛ لكنها كانت تتحرى الحفاظ على مساحة معقولة بين هذه الذات والعالم الفني الذي تنقله القصيدة للمتلقي؛ " بحيث لا يبدو النص الشعري إحالة مباشرة على ذات المبدع؛ بل يبدو معادلاً موضوعياً لذاته في علاقته بالعالم.. فالدرامية لا تلغي وجود الذاتية. بل تلغي نمطاً معيناً في التعامل معها"<sup>(١)</sup>.

(١) وعي الحداثة...، د. سعد الدين كليب، ص ٤٢ (سبق ذكره).



(١) الحدث.. الصراع.. الحكمة

(الحدث والصراع والحبكة) ثلاثية تتشكل من خلالها أبرز الأبعاد الدرامية للعمل الأدبي. فالدراما تعبر في الأساس عن حركة صراع بين إرادتين أو أكثر، وبالطبع لا يمكن أن نتصور وقوع هذا الصراع دون أحداث محبوكة ومُوجَّهة، كما أننا لا يمكن أن نتصور أحداثاً درامية (إن صحَّ تسميتها درامية في هذا المضمار) تُقدِّم مجموعة من الرؤى المتفقة التي لا يحدث بينها أي نوع من أنواع الخلاف المُفضي إلى الصراع؛ لأننا -إذ ذاك- نعرض رؤية واحدة (وإن تعدد طارحوها)؛ وعندئذٍ لا تكون ثمة دراما؛ لأن هذا الوفاق لا يُحرِّك الحدث، من ثم لا يحمل أي إثارة مما تتوخى الدراما تحريكها في وجدان المتلقي.

إن الصراع - بشكل عام - يحقق الكثير من الأهداف للعمل الأدبي والفني، من أهمها كشف حقائق الحياة وتناقضاتها، وإظهار جوانب عديدة من الخير والشر ومدى تفاعلها في النفوس الإنسانية.. وما هو من هذا القبيل. غير أن الهدف الأكثر أهمية - في تصوري - هو تحقيق الإمتاع الأدبي من خلال "جذب المستمع أو المشاهد إلى العمل الفني، وتعاطفه مع البطل الذي يصارع من أجل تحقيق هدفه، وبذلك ينجو العمل الفني من الركود والملل والبطء"<sup>(١)</sup>. وهذا الهدف ليس بسيطاً ولا سطحياً؛ لأنه الغاية الأولى التي تنشدها الآداب والفنون بشكل عام، بل والغاية الأولى التي تجعل المتلقي مقبلاً على الأعمال الأدبية والفنية أصلاً.

ولا يجب أن تُقدِّم الأحداث - بما تنطوي عليه من صراعات - دون أي رابط فكري أو وجداني يجمعها، إذ لا بد من حبك هذه الأحداث، وتقديمها بشكل مُبرَّر

(١) التأليف الدرامي، عبده دياب، دارالأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ٨٠.



وغير متعسف، حتى يمكن إيهام المتلقي بإمكانية وقوعها، ولكي تستطيع هذه الأحداث من خلال إحكامها أن تكون مُقنعة ومؤثرة.

على أننا لا ينبغي - بالطبع - أن نتصور الحكمة في (القصيدة الشعرية ذات النزعة الدرامية) من قبيل ما يشترطه أرسطو على كُتَّاب المسرحية في عصره، فهو يطالب بأن يكون الحدث الدرامي "فعلاً واحداً تاماً في كليته، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً، حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف فإن (الكل التام) يصاب بالتفكك والاضطراب، وذلك لأن الشيء الذي لا يحدث أثرًا قويًا وملموماً لا يعتبر جزءاً عضوياً في الكل التام"<sup>(١)</sup>، فمثل هذا القياس الصارم إن اقتضته (الأعمال الدرامية الكلاسيكية)، أو اقتضته القصة والرواية لا يصح فرضه على القصيدة الشعرية التي تحمل عالماً خاصاً يخضع في اعتباراته الأولى للخيال والمجاز؛ فالصوغ الشعري وطبيعة تكوينه الفني لا يجعل لغته محايدة - تماماً - أو مجرد واسطة تعبيرية يجوز استبدالها بغيرها، إن الشعر "لا ينقل عالم الزمان والمكان كما هو؛ لكنه يعيد تأسيسه وتركيبه مرة أخرى وفقاً لنظام الخيال، ثم يمنحه إيقاعاً"<sup>(٢)</sup>.

ولا نعني - قطعاً - أن طبيعة المعالجة اللغوية المجازية في القصيدة الشعرية التي تقدم حدثاً درامياً تجعلها غير محبوكة بالمرّة، لكننا نعني - فقط - أن هذه الطبيعة الشعرية الخاصة تجعله لا يقتضي هذه الصرامة المطلقة في حيك الأحداث؛ فمن الممكن ألا تكون الوحدة الجامعة بين الأحداث وحدة سببية تصاعدية (وإن كان هذا النوع

(١) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، ص: ١٣٤ (سبق ذكره).  
 (٢) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص: ٢٠.

من الحبيكات واردة؛ وإنما تكون وحدة شعورية، أو وحدة في الموقف العام، أو ما شابه ذلك مما سنعرض له في الصفحات القادمة.

وعلى كل حال يمكن أن يُقدّم الحدث (المتضمن للصراع والحكمة) في القصيدة من خلال صوت الشاعر بنفسه، أو من خلال أصوات شخصيات يتكرها، تقول ما يناسب طبيعتها الخاصة، والحديث من خلال الشخصيات هو الأقرب إلى الدرامية، وإن كان التداخل بين صوت الشاعر وأصوات شخصياته واردة إلى حد بعيد<sup>(١)</sup>.

وإذا كان الشاعر يطرح رؤيته من خلال صوته الخاص (فضلا عن أصوات الشخصيات التي تشاركه في صناعة الحدث الدرامي) فمن الواجب أن نفرق بين نوعين من الرؤى:

- رؤية خارجية: يكون الشاعر فيها سارداً لحدث لم يشارك فيه؛ وهو - عندئذٍ - يقدم حدثاً غير ذاتي، يقوم فيه بدور الراوي المحايد.
- وأخرى داخلية: يكون صوت الشاعر فيها واحداً من بين عدة أصوات تقوم بصناعة الحدث.

وفي سياق الرؤية الأولى (الخارجية) يكون النزوع إلى الدرامية من خلال

تجسيد (الفكرة) في صراع بين (مجموعة من الأفعال) و (مجموعة أخرى من الأفعال

(١) يفرق الشاعر والناقد الإنجليزي إليوت بين ثلاثة أصوات في الشعر، أولها: صوت الشاعر متحدّثاً إلى ذاته أو غير متحدّث إلى أحد، وثانيها: صوت الشاعر متحدّثاً إلى الآخرين، والصوت الثالث والأخير: هو صوت الشاعر الذي يتحدث من خلال الشخصيات المبتكرة. وقد اختزلنا الصوتين الأولين اللذين ذكرهما إليوت في صوت واحد: (صوت الشاعر)، لأن ما يعنينا هو التفرقة بين صوت الشاعر وصوت الشخصيات الشعرية. راجع مقالة: أصوات الشعر الثلاثة، لإليوت ضمن كتابه: في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، ص ١٤ و ١٥ (سبق ذكره).



المنافضة)؛ دون أن يكون الشاعر - ذاته - طرفاً من أطراف الصراع. ودون أن يبدي أي تعاطف مع حدث بذاته من الأحداث المدرجة في القصيدة؛ بينما يبدي الشاعر الغنائي موقفه من خلال مدح مجموعة من الأحداث وانتقاد الأحداث المناقضة، أو مدح الشخصية التي يتبنى موقفها. وقد يتبين هذا الأمر من خلال هذه الأبيات للشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (١٩٠٥م - ١٩٤١م) عن الشهيد:

ربما غاله الردى \*\* وهو بالسجن مرتَهَنَ  
لا تقل أين جسمه \*\* واسمه في فم الزمَنُ  
إنه كوكب الهدى \*\* لاح في غيب المِحْنِ

أرسل النور للعيون فما تعرف الوسن<sup>(١)</sup>

إن الشاعر يدفع المتلقي دفْعاً إلى تبني وجهة نظره الذاتية، بل ويحاول استدراجه عاطفياً من خلال إقامة حوار معه من خلال الأسلوب الإنشائي: (لا تقل..)، ثم يحفز المتلقي من خلال الصور البيانية التي تدعم مكانة الشهيد؛ فالشاهد: (في فم الزمن) وهو (كوكب يقود مسيرة الشعب ويدفعه إلى اليقظة). ومن هنا تكون ذات الشاعر هي التي تبلور القضية وتحدد رؤيتها، ثم تفرضها على القارئ الذي "لا يضع نفسه بعيداً عن منتجها، لا ينعزل عنه ولا يظل بارداً تجاهه؛ بل لا بد له أن يتأثر به في اللحظة التي يعثر على نفسه فيها متلبساً بحالته؛ وعندئذ ترف في داخلنا الأبيات كما لو كانت نابعة من ذات أنفسنا"<sup>(٢)</sup>.

وسوف ننطلق من محور دلالي مشابه لهذا الذي عرضنا له؛ لنبين كيف يمكن للنزعة الدرامية أن تنأى بذات الشاعر عن التعاطف المباشر مع الحدث، أو إظهاره من

(١) قصيدة الشهيد، ضمن الأعمال لشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٣م، ص ١٩٧.  
(٢) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٨٩.

منظور فرديّ. وذلك من خلال قصيدة (أعراس) للشاعر الفلسطينيّ: محمود درويش (١٩٤١-٢٠٠٨م)، وهي تعرض للشهيد - أيضًا - ولكنها تصوّر حدث الشهادة في صراع دراميّ بين (إرادة الحياة) المتمثلة عند الشعب الفلسطينيّ، و(إرادة القتل) التي يقوم بها العدو اليهوديّ. وتتجلى المأساة حين يكون القتل في يوم العرس :

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف

يرتدي بدلته الأولى.. ويدخل.

حلبة الرقص حصانًا من حماس وقرنفل.

وعلى جبل الزغاريد يلاقي فاطمة

وتغني لها كل أشجار المناقي

ومناديل الحداد الناعمة

ذبل العاشق عينيه

وأعطى يده السمراء للحنّاء

والقطن النسائيّ المقدس

وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات

طائرات.. طائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشه

ومناديل الحداد<sup>(١)</sup>.

إن (الإرادة) عند الشعب الفلسطينيّ تصارع بكل قوة للتشبث بالحياة،

فالعاشق ينتصر في صراعه مع (القتلة) حين يأتي إلى عرسه من (الحرب)، والعرس -

في حد ذاته - رغبة قوية في ممارسة الحياة؛ حيث يكون التناسل وسيلة من وسائل قهر

(١) في ديوان: أعراس ١٩٧٧م، ضمن ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت. الطبعة الثانية عشرة، ١٩٨٧م. ص ٥٨٣-٥٨٤.



الفناء. وتبدو الإرادة الفردية المتمثلة في هذا الشاب الفلسطيني الفقير الذي (يرتدي بدلته الأولى) وقد تحولت إلى إرادة جماعية، حين تلوّح (مناديل الحداد) لتغدو عنصراً من عناصر البهجة في هذا العرس.

وتبدو المفارقة حين يُختطف العاشق في لحظة مباغته. ويسرق (القتلة) فرحته، وحين يكون الاغتيال في يوم الزفاف تحديداً. وعندئذ تفشل (مناديل الحداد) في تغيير دورها بعد أن قهرتها إرادة القتل، واختطفت فرحة هذا الشهيد كما اختطفت حياته؛ فتعود إلى توديع الشهداء، وهو دورها المألوف (في الحياة الفلسطينية اليومية). كما تبدو المفارقة بشكل أكبر حين تُقهر من جديد إرادة الحياة (التي ظلت تنمو وتنمو في شكل متوالي وعبر مراحل زمنية مطوّلة) في لحظة قصيرة. فالفعل الفلسطيني المتأني يُواجه برّد فعل مباغت وسريع وغير متوقّع بالمرّة: (تجيء الطائرات.. طائرات.. طائرات). وهكذا تتحقق الأبعاد الدرامية التي تبرز الصراع من خلال عناصر المفارقة؛ "فالمفارقة هي الخاصية الأولى الأصيلة للدراما؛ لأن الفعل يفرض دائماً فعلاً نقيضاً تجاهه؛ ولأن أداء هذا الفعل يفترض -دائماً- أداءً لفعل مختلف... وهذا الشكل من صراع المتغيرات وجدلها يمثل - في الأساس - لحمة الدراما وسداها" (١).

والصراع في هذه القصيدة لا يتوقف عند هذه النقطة، فالإرادة الفلسطينية لم تنكسر بموت هذا الشهيد، حيث تتم مراسم الزواج (التي تعبر عن إرادة الحياة)، حين تقدّم القصيدة رؤية فنية لعالم مجازي يكون بديلاً عن (الواقع المأزوم):

وتغني الفتيات:

قد تزوجت

(١) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، ص ٦٥ (سبق ذكره).

تزوجت جميع الفتيات

يا مُحَمَّدًا!

وقضيت الليلة الأولى على قرميد حيفا..

يا مُحَمَّدًا!

يا أميرَ العاشقين

يا مُحَمَّدًا!

وتزوجت الدوالي

وسياج الياسمين

يا مُحَمَّدًا!

وتزوجت السلام

يا مُحَمَّدًا!

وتقاوم..

يا مُحَمَّدًا!

وتزوجت البلاد

يا مُحَمَّدًا!

يا مُحَمَّدًا! "(١)".

حين ينزع الفن الشعري نحو الدراما لا يشترط أن يظل أسيرًا لتكوينها العقلاني أو الواقعي، فالتقنيات الدرامية مجرد وسيلة شعرية يكشف الشاعر من خلالها العالم الذي يتضمن تجربته الخاصة، لكن الشعر مع ذلك "يعيد ترتيب العالم في الوقت الذي يكشف عنه ويكتشفه" (٢). ولذا نجد في هذا المقطع الأخير من القصيدة

(١) ديوان محمود درويش، ص ٥٨٤ (سبق ذكره).  
(٢) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، ص ٢١ (سبق ذكره).



أنَّ (إرادة الحياة) لا تلبث أن تعود -أيضاً- من جديد (بعد نفاذ إرادة القتل)، بل وتعود بقوة وعمق، فالشهيد حين يصبح (معنى وفكرة سامية) يكون مقترناً بكل مفردات الوطن، فهو صورة نموذجية للتضحية تجعله (صورة نموذجية للزوج الذي تتمناه كل فتاة)، وهو كيان متجدد حين يساقط مطراً على قرميد حيفا، ومن ثم يسري إلى نسغ الدوالي والياسمين، ويسخّ على سلام الدور، ويعم سائر البلاد...، وبالتالي تبقى فكرة (المقاومة) بعد الرحيل. وهكذا تبدو الشهادة (وهي فكرة مجردة) صورة مُجسّدة تلتحم بمفردات الحياة، وتمنحها حيويتها، تصبح الشهادة إكسير الحياة ومقوم من مقومات استمرارها، ومن ثمّ تنتصر إرادة الحياة، لأن القتل المتجدد هو دفع تلقائي لدورة الحياة.

وهذه الأحداث التي قدمتها القصيدة تم حبكها من خلال: "وحدة الشخصية المحورية؛ وفي هذه الحالة تنبع الرابطة بين الأحداث من كونها تدور جميعاً حول شخصية محورية واحدة"<sup>(١)</sup>، فالبطل الذي تقدمه القصيدة: (محمد) هو المحور الرئيسي الذي تتحرك حوله الأحداث. كما أن الأحداث الجزئية في تناميها المتدرج تصب في بؤرة دلالية واحدة تتعلق بمصير هذا البطل، وتتكشف في نهاية القصيدة هي: (فكرة تجدد الحياة واستمراريتها بمقتل الشهداء). وهذه البؤرة الدلالية المركزية تعمل على حبك النص الشعري وإحكامه بشكل كبير حين يُعبّر عنها بشكل واضح في عنوان القصيدة: (أعراس)؛ فحياة الفلسطينيين اليومية هي أعراس متجددة لشهداء تجدد بدمائهم حركة الحياة.

(١) مبادئ علم الدراما، د. سمير شرحان، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٤٩.

وأخيراً يجدر بنا أن نشير إلى أن الشاعر يحاول فرض موضوعيته على هذه القصيدة من خلال انسحابه التام عنها؛ إذ لم يقم الشاعر في هذه القصيدة بأي دور سوى دور الراوي الذي يسوق الأحداث، ولم يكن إطراء الشهيد وتمجيده - باعتباره مصدر ديمومة الحياة - صادرًا عن الشاعر؛ وإنما هو صوت غناء الفتيات اللاتي يحضرن العرس.

وعلى الرغم من ذلك نحن مدركون أن هذه الرؤية التي تعبر عنها القصيدة إنما هي رؤية خاصة بالشاعر يحاول سترها من خلال هذه الحيلة الدرامية التي تجعله خارج الحدث. وهذا الصوغ الدرامي يجعل شخصية الشاعر تستتر "في بعض النصوص استتاراً تصعب فيه إحالة هذه النصوص على تلك (الذاتية)، من دون أن يعني ذلك استتار (الموقف الذاتي) من هذه الظاهرة أو تلك. أي أننا لم نعد نتلقى (ذاتية الشاعر) من خلال نماذجه الفنية، بقدر ما نتلقى (موقفه الذاتي) منها"<sup>(١)</sup>.

لقد كانت قصيدة أعراس - إذن - نموذجاً للرؤية الخارجية، حيث يكون صوت الشاعر بعيداً عن سياق الأحداث؛ أما الرؤية الثانية (الداخلية) التي يكون الشاعر - خلالها - طرفاً من أطراف الصراع الدرامي فإنها تكون صادرة عن شخصية درامية تقوم بدور ما في القصيدة، وهذه الشخصية بمثابة السارد الضمني الذي نعتبره مثلاً لشخصية الشاعر؛ لأن السارد الضمني في المعتاد "يتلبس بالسارد الفعلي، ويكون من خلفه، ويمكن له أن يؤدي عددًا من الوظائف التأويلية، كالوظائف الأيديولوجية

(١) وعي الحداثة، د. سعد الدين كليب، ص ٩٥ (سبق ذكره).



والنفسية وغيرها"<sup>(١)</sup>. ولهذا يكون القارئ - في الغالب - متعاطفاً مع الإرادة التي يمثلها السارد الضمني؛ لأن الشاعر يقف من ورائه ويدعمه نفسياً وأيديولوجياً.

ونقدم مثلاً لهذه الرؤية الداخلية من خلال قصيدة: "الحذاء" للشاعر

المصري: نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨ م) التي تروى على لسان (الشاعر/ السارد

الضميني) حادثة ذات أبعاد إنسانية مؤلمة تعرّض لها في طفولته. ولا يعينا كثيراً

استقصاء واقعية هذه الأحداث، فلا ضير أن تكون مُبتدعة جملةً وتفصيلاً، كما أنه لا

مانع - من الناحية الفنية - يحول دون كونها أحداثاً واقعية؛ غير أن واقعيّتها - إذ ذاك -

تكون مجرد (مادة خام) أعاد الشاعر بلورتها وصوغها في قالب فني جديد، لأن هذه

الأحداث الواقعية لن تكون منقولة برُمَّتها إلى القصيدة، إنها أحداث منتقاة بعناية

شديدة من بين جملة أحداث وفيرة لتعبر عن وجهة نظر أو رؤية محددة؛ ومن هنا تبرز

النزعة الدرامية؛ إذ "تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر - في

الوقت نفسه - على اختيار ما هو جوهرّي (على الأقل من منظوره الخاص)

والاستغناء عن التفاصيل غير الجوهرية"<sup>(٢)</sup>.

أما الأحداث التي تروىها القصيدة فهي تقول: إن عمدة القرية قد استدعى

والد الطفل السارد؛ فتآه هذا الطفل غروراً؛ لأن هذا الأمر (باعتبار نظرتة الطفولية

السادجة؛ أو باعتبار مكانة العمدة المهولة في القرية) مدعاة للفخر والتهيب. وإذا به يرى

والده المبجل الذي يتخذه مثلاً أعلى للكبرياء والكرامة وقد صوّبت إليه ضربات

متلاحقة من حذاء العمدة !!

(١) البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤ م، ص ١٢٦.

(٢) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٨٣ (سبق ذكره).

وما يعنينا في هذه القصيدة هو تحويل الشاعر لفكرة مجردة قوامها: (غياب العدالة الاجتماعية، والطبقية البغيضة التي يزخر بها المجتمع الإنساني) إلى كيان درامي فني زاخر بالإيجاء، تتجسد من خلاله هذه الفكرة الذهنية، وتنعكس من خلال أحداث وصراعات يتم إبرازها وحكها في أبيات القصيدة، فالأحداث - إذن - في القصيدة ذات النزعة الدرامية "تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها"<sup>(١)</sup>.

تبدأ القصيدة بمقدمة افتتاحية موجزة تتحدث عن طبيعة القرية الشقية الفقيرة، التي كان أبناؤها جميعاً شبيهين بالشاعر: (ريبب الزربية والمصطبة)، تلك القرية التي تقع تحت سطوة عمدة ذي جبروت شديد يجعله أشبه بالفرعون (مدعي الإلهية)، وهو ما يجعل أهل القرية مدفوعين للإقرار - قهراً - بهذه الإلهية المزعومة. وسرعان ما تتجاوز القصيدة هذه المقدمة؛ لتصل إلى بداية الحدث الجوهري:

أنا الخفير، ونادى أبي

بأمر الإله! .. ولبي أبي

وأبهجني أن يقال الإله

تنازل حتى ليدعو أبي! "<sup>(٢)</sup>.

ويمضي الحدث مع انتقال الصبي مع والده إلى قصر الطاغية، متلقياً في طريقه - نظرات الحسد والغيرة من قرنائه الذين هالهم استدعاء (العمدة الفرعون المتأله) لوالده. ومع حركة الأحداث تبدأ القصيدة في تجاوز الحيز الشخصي المحدود

(١) السابق: ص ٣٠٠ .

(٢) ديوان: التراجم الإنسانية ١٩٦٧م، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م. المجلد الثالث، ص ١٠ .



الذي يمكن أن نتوهم ارتباطه التاريخي والواقعي بالشاعر إلى النطاق الاجتماعي العام، ويتحقق هذا الأمر من خلال عدة عوامل بنائية، أولها: عدم الحفاوة بذكر أسماء الأعلام، فلا يرد في سياق القصيدة اسم قرية ما بذاتها تحديداً، ولا أسماء الأشخاص المشاركة في صنع الأحداث (على نحو ما يكون في الرواية أو القصة مثلاً)، ذلك لأن "مقتضيات لغة الشعر لا تلزم القصيدة بأن تقدم لنا اسم العلم موصوفاً بحيث يحدد تمامًا، أو يعين أحدًا بذاته ومن ثم فإنه قد يقودنا إلى العموم أو الكل" (١)، وهو ما يجعل الحدث مثلاً لواقعة عامة قابلة للتكرار والتعدد.

و حين يصل الموكب إلى قصر الطاغية نجد ملمحاً جديداً من ملامح التعميم؛ فالتصوير الفني لقصر الطاغية يتجاوز الأبعاد الواقعية التي يمكن أن نجدها في قصر (عمدة ريفي ظالم)، فهذا العمدة الريفّي -واقعيّاً- مهما بلغت قوة نفوذه، ومهما اتسعت مساحة طغيانه لن تتجاوز مساحة محدودة تشملها القرية، أو عدة قرى مجاورة على أكبر تقدير؛ فضلاً عن تضخيم شخصية هذا العمدة بشكل مبالغ فيه ليغدو في صورة (الفرعون مدعي الإلهية) الذي يُعتبر رمزاً لكل جبار مستبد. ومن هذا المنطلق نرى صورة قصر هذا الفرعون وهي تتجاوز حدود الزمان والمكان لتكتسب أبعاداً إنسانية عامة، وربما صح امتدادها لتعبّر عن رؤية متشائمة للعالم الإنساني في مجمله، رؤية تتعلق بحتمية القهر التاريخي وأزليته وتغلغله في أعماق التاريخ:

وقصرٌ هنالك فوق العيون ذهبنا إليه

- يقولون .. في ماتم شيدوه

ومن دم آبائنا والجدودِ وأشلائهم

(١) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، ص ١٧٧.

فموت يطوف بكل الرءوس

وذعر يخيم فوق المقل

وخيل تدوس على الزاحفين

وتزرع أرجلها في الجثث

وقام هنالك قصر الإله

يكاد ينام على قريتي

ويكتم كالطود أنفاسها"<sup>(١)</sup>.

ويمضي سياق الأحداث، لتتم الرحلة إلى قصر العمدة، وهناك يُعامل الأب بجفاء شديد، ثم تكال له ضربات الحذاء:

رأيت الإله يقوم، ويخلع ذاك الحذاء

وينهال كالسيل فوق أبي !!

أهذا .. أبي ؟

وكم كنتُ أختالُ بين الصغارِ

بأن أبي فارعٌ "كالملك" !

أيفدو لعيني بهذا القصر؟!"<sup>(٢)</sup>،

و حين نمعن النظر في بعض التفاصيل الشخصية الدقيقة التي تبدو للوهلة الأولى أقرب إلى ذات الشاعر وشخصه؛ قد يتسنى لنا رؤيتها باعتبارها رموزاً كلية شمولية لا تتعلق بالشاعر دون سواه. فالأب المهان المعذب المحتقر قد يكون تصويراً للوطن الذي ننتمي إليه ونعتز به ونفاخر، وكثيراً ما تهتزُّ صورة هذا الوطن على أيدي الجبابرة المستبدين. وحين تتفجر ثورة السؤال في وجدان الراوي: (لماذا؟ .. لماذا؟)

(١) الأعمال الكاملة، ص ١١-١٢.

(٢) السابق: ص ١٢-١٣.



دون أن تملك الأم أي إجابة؛ وعلى حين يزوي الأب لاعتقاً جروح كبريائه المنهارة  
يجيب الجد القعيد الضرير في بساطة وعفوية وتلقائية باردة:

وكان أبي صامتاً في ذهولٍ

يعلق عينيه في الزاوية.

وجديّ الضرير.

قعيد الحصير.

تحسني وتوليّ الجواب:

"بنيّ .. كذا يفعل الأغنياء بكلّ القرى" (١).

إن شخصية الجد القعيد الضرير -أيضاً- تغدو صورة رمزية لحتمية التاريخ  
القهرى الذي لا ينحاز (وفقاً لتصوّر الشاعر ورؤيته المتمردة) إلا للأغنياء وذوي  
النفوذ؛ فالتاريخ (من هذا المنظور) أعمى قعيد ضرير؛ لأنه - من ناحية - لا يرى حق  
الضعفاء العاجزين، ولا يلتفت إلا إلى الأقوياء القاهرين، ولأنه - من ناحية أخرى -  
عاجز عن نصرتهم والوقوف معهم في وجه أولئك الطغاة، وهكذا يُسلم  
(الجد/ التاريخ) بالأمر الواقع في خنوع بدلاً من الثورة.

أما (الشاعر/ الراوي) فلن يكون قانعاً مستسلماً لهذا القمع الأزلي المفروض  
قسراً إنه متمرد رافض وآمل في التغيير؛ ومن ثم يمتلك إرادة الثورة ويأمل - من هذا  
المنطلق الثوري الرافض - أن يُطيح بهذه المسلّمة التاريخية المألوفة في نمطيتها وأزليتها  
وديمومتها :

تعلمت من يومها ثورتي

ورحت أسيرُ مع القافلةُ

على دربها المدّهم الطويلُ

لنلقى الصباح !

لنلقى الصباح !<sup>(١)</sup>.

إن ثورة الشاعر وسخطه أعمّ وأشمل من أن تكون ثورة قروي ناغم على عمدة مستبد؛ إنها ثورة شاملة على كل الجبايرة المتأهين المستبدين، وهي ثورة من جانب آخر على السلبية والخنوع والانقياد للمسلّمات بحكم العادة التاريخية التي أفضت إلى ألفة القهر وتنميطة.

وحين يُجسّد الشاعر هذه الفكرة في حدث دراميّ قائم على الصراع يتجاهل التفاصيل الدقيقة التي تتعلق بالحدث من منظوره الفردي الشخصي؛ فيضمّر ما قد يكون مصدر تأثير مشوّق للقارئ، مثل الدواعي التي سببت إهانة الوالد، أو الظروف المتلبّسة بهذه الأحداث؛ لأن البناء الدراميّ يقتضي أن "تُختار التفاصيل الضرورية بهدف التأثير الفني قبل التفسير الطبيعي"<sup>(٢)</sup>.

وبالطبع سوف يتصوّر قارئ هذه القصيدة أن الصراع فيها يكون بين (إرادة الطغيان) المتمثلة في (العمدة الظالم) و(القرويين البسطاء الذين ينتمي إليهم الشاعر ووالده) وهؤلاء لا تكاد تظهر لهم إرادة، فهم خاضعون مستسلمون على طول الخط، حتى الوالد الذي يتعرض للإهانة لا تظهر منه أي بوادر اعتراض، بينما يبدو الجدّ مُسلماً بطبيعة الحدث، يراه تبعه من تبعات منظومة الحياة المألوفة، قد لا يكون للفقراء حق الاعتراض عليه، بله تغييره. ولا تكاد تظهر بادرة من بوادر (الإرادة

(١) السابق: نفس الصفحة.

(٢) هوامش في الدراما والنقد، د. إبراهيم حمادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٣٢.



المضادة) إلا عند الطفل الصغير بعد واقعة ضرب الوالد بالحذاء. وهذه الإرادة - وإن لم تحسم الصراع - تظل مُصرّة على الثورة والمِضيّ في طريق الصباح.

إن هذا الصراع (بين الطغيان) و (إرادة الثورة) الذي يكشف عنه السياق الدرامي للقصيدة هو - بالفعل - صراع قوي وظاهر لا يمكن إنكاره، وهو ثمرة من ثمرات الدراما الحديثة التي "تعالج مشكلة الإنسان العادي، باعتبار أنه القوة المكوّنة للمجتمع الذي نعيش فيه، وذلك لأن التطور الإنسانيّ العام حتمّ أن تصبح الدراما معبّرة عن الشكل الاجتماعي، وأصبح الكاتب الدرامي لا يستطيع أن يُنكر سبأي حال من الأحوال - حالة الجذب والشد والصراع والتأثر التي يتعرض لها الإنسان"<sup>(١)</sup>.

غير أن رؤيتنا لهذا الصراع في أبعاده الاجتماعية لا يحول دون رؤية صراع آخر مستتر بين تفاصيل الأحداث. وهذا الصراع قد يتضح بشكل أكبر عندما نعمّق من فهمنا للشخصيات التي تصنع الحدث، فمن الوارد أن تعبر تلك الشخصيات في كثير من الأعمال الشعرية " عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"<sup>(٢)</sup>. ومن هنا يمكن الإشارة إلى أن شخصيات: (الجد) و (الأب) و (الطفل) هي محاور دلالية يمكن اتخاذها رموزاً للماضي والحاضر والمستقبل. فالصراع قائم بين الجد الذي يريد أن يشدنا إلى قيمٍ انهماكية سلبية راسخة في كيان جيله:

(١) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، د. فوزي فهمي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١١٥.

(٢) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٢١٩.

( بنى .. كذا يفعل الأغنياء بكل القرى )،

والأب الذي يُمثّل الحاضر الذليل الذي لا يملك أي إرادة:

( وكان أبي صامتًا في ذهولٍ، يعلّق عينيه في الزاوية )،

أما الطفل الذي يمثّل المستقبل فهو يقول :

( تعلّمتُ من يومها ثورتي ).

ولعل هذا الصراع بين الأجيال هو الصراع الأعمق والأهم، وبالطبع لم تحسم

القصيدة هذا الصراع، لأنه لا يزال قائمًا وأزليًا ومستمرًا.

أما طبيعة الحكمة الدرامية في هذه القصيدة فهي حكمة تقليدية تقوم على

السببية. "وعلاقة السببية التي تحكم البناء الدرامي هي وسيلة الكاتب الأولى لخلق

عالم يتميز بمنطقه واتساقه الداخلي؛ ومن ثم بالوحدة الشعورية التي تمثل الشرط

الأساسي في بناء العمل"<sup>(١)</sup>؛ فالتمهيد بطبيعة القرية وطبيعة العمدة الطاغية جعل

القارئ يتوقع أن ثمة حادثًا مأسويًا سيقع بعد قليل، وأن فرحة الطفل بهذا اللقاء بين

العمدة والده إنما هي عارض طفوليّ ساذج وغير محسوب؛ فسرعان ما أدت حادثة

الضرب بالحذاء إلى تحوّل خطير في شخصية الطفل، تغير أفضى إلى اختلاف طبيعة

الفعل المتوقع منه، ومن هنا تغيرت طبيعة الحدث الدرامي القائم على الحركة والتفاعل

بين الأشخاص لتصبح نشاطًا ذهنيًا ونفسيًا يضمّر الثورة ويصر عليها، والحدث

يمكن أن يتضمن - أيضًا - جميع "الأنشطة النفسية والذهنية التي تدفع الإنسان إلى

السلوك بطريقة معينة، ولذلك فعبارة الفعل الإنساني تشتمل على المشاعر والأفكار

والأفعال"<sup>(٢)</sup>.

(١) مبادئ علم الدراما، د.سمير سرحان، ص ٤٨ (سبق ذكره).

(٢) السابق: ص ٦٢ (سبق ذكره).



وعلى الرغم من كون الصوت المعبر عن الشاعر في هذه القصيدة هو - بالفعل - طرف من أطراف الصراع الفاعلة المؤثرة في بنيتها الدرامية، وربما بدا ذلك في المقطع الأخير الذي يبدو أكثر ميلاً إلى الغنائية والذاتية، على الرغم من ذلك نقول إن البناء الدرامي للقصيدة حال دون أن تكون القصيدة قصيدة صوت واحد، وإن عبرت عن حادث شديد الخصوصية وشديد الارتباط بالذات، فالشاعر يعبر - في القصيدة نفسها - عن ذوات أخرى يتعاطف مع بعضها، ويناقض بعضها دون صراع، ويصارع البعض الآخر، ووجود هذه الشخصيات المتعددة والمختلفة في القصيدة يحول دون الوقوع في التقريرية والإفشاء المباشر عن الذات، لأن هذه الشخصيات تجعل المساحة الذاتية أضيق من الاستئثار بمساحة القول الشعري كاملاً، فالنزعة الدرامية "قد وسّعت المساحة التي يتصدى لها الشاعر بفنه؛ فلم يعد الأمر متعلقاً بالتعبير عن أثر الظواهر والأشياء في الذات الفردية، بل أصبح متعلقاً أيضاً بالتعبير عن ذلك الأثر في الذوات الأخرى التي أصبح لها الحق بالوجود، من خلال النمذجة بمعزل عن فردية الشاعر" (١).

وفي هذه القصيدة الأخيرة التي أشرنا إليها، كما في قصيدة: أعراس لمحمود درويش التي سبق أن تناولناها بالدراسة نلاحظ أن ظهور الحدث الدرامي كان رهيناً بوجود صراع ينعكس من خلال شخصيات، ويتم حيك هذا الصراع مع تصاعد الموقف وظهور مُسبِّبات تؤدي إلى تناميهِ وتطوره تدريجياً حتى الوصول إلى لحظة النهاية التي تعبر عن ذروة الحدث، هو ما يعرف بالصراع التصاعدي، الذي ينمو "معتمداً على المنطق الطبيعي والتسلسل السليم، وهو يوحى بالأحداث، ويمهد لها، ويبررها، ويحافظ على عناصر الجذب والإثارة، ويشف عما سيقع من أهوال، ويقدم

(١) وعي الحداثة...، د. سعد الدين كليب، ص ٤٣ (سبق ذكره).

التسلسل الزمني المتتابع للأحداث والمواقف، دون ركود أو جمود<sup>(١)</sup>. وقد ساعد في تحقيق هذا البناء الدرامي المحبوك تصاعدياً ما يعرف بوحدة الحدث، فالأحداث الجزئية تتألف لتكوين حدث كلي تعبر عنه القصيدة برمتها.

على أن الشعر (والشعر الحدائلي بوجه خاص) لا يستوجب - كما سبق أن أشرنا آنفاً - تحقيق وحدة صارمة، وإنما يتم تحقيق الحكمة من خلال وحدة الإيجاء أو وحدة الرؤية.. وما شابه ذلك. وعندما يتم حبك القصيدة بهذه الكيفية ستكون أحداثها الدرامية - دونما شك - على درجة كبيرة من عدم الترابط. وتكون مهمة القارئ - في المقام الأول - الكشف عن هذه الوحدة المستترة العميقة.

وهذه الخصيصة الفنية إنما هي سمة مشتركة بين الشعر وبعض الاتجاهات الدرامية الحديثة التي تُعنى بالحالات النفسية العامة دون التركيز على حدث موحد يجمع بين هذه الحالات، فالعرض الدرامي "لا ينهج منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة التي تعنى بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء؛ ولكنه يقصد من عرض الحالات النفسية إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق"<sup>(٢)</sup>.

ويمكننا أن نمثل لهذا النوع ذي الأحداث المتفككة بقصيدة: (صور) للشاعر المصري عبد المنعم عواد يوسف (١٩٣٣م - ٢٠١٠م). ونشير - بدايةً - إلى أن عنوان القصيدة من العناوين المحايدة التي لا تشير إلى أي دلالة، فهي لا تقدم للقارئ إلا وصفاً لتكوين القصيدة، ومن ثم لا يعيننا العنوان المحايد على الربط بين أحداث القصيدة، وكل ما يمكن أن نستشفه بدايةً أن القصيدة مكونة من مجموعة صور، وهو ما يؤكد توزيع القصيدة على ثلاثة مقاطع. يقول المقطع الأول:

(١) التأليف الدرامي، عبده دياب، ص ٧٥ (سبق ذكره).  
(٢) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م، ص ٥٩١، ومن رواد هذا الاتجاه القاص والمسرحي الروسي الشهير أنطوان تشيخوف (١٨٦٠م - ١٩٠٤م).



(١)

حين أمت المسجد،  
كان الكل يصلي..  
إلا هذا الواقف في الصدر إماما.  
كان يقول كلاما،  
يلقيه قعودا وقيامًا.  
نفس فارغة من تقوى الله،  
ورأس يتفصد أرقاما" (١).

لا ترتبط بطولة الحدث في هذا المقطع بالراوي، فالراوي (العليم) هنا مجرد شخصية تؤم المسجد، لكنها تكشف زيف الإمام؛ فهو يؤدي صلاته دون وعي، ويؤم الناس بينما يكدح ذهنه في حسابات مادية دنيوية. ومن هنا تنبع المفارقة. حيث (الكل يصلي) إلا من يؤتم به ليكون المثل الأعلى في إتمام هذه الصلاة على أكمل وجه. وفي المقطع الثاني نلتقي بحدث جديد:

(٢)

لم أك أحلم أني يوماً سأراه.  
ها هو يقبع في زاوية من ميدان التحرير.  
أقبلتُ عليه بكل خشوع اللحظة.  
حين رأني أقبل نحوه.  
هَبَّ سريعاً، وتأبط خُفيهِ،  
وألقي ساقيه للريخ،  
- يا بشرُ الخافي،

(١) في ديوان: وكما يموت الناس مات ١٩٩٥م، ضمن الجزء الأول من: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٣٩٩.

أخبرني - بالله - متى ستقر؟

متى ستقر؟<sup>(١)</sup>.

يتقاسم (الراوي/ الشاعر) بطولة الحدث في هذا المقطع مع شخصية تراثية حقيقية تم استدعاؤها إلى القصيدة هي شخصية الصوفي: أبو نصر بشر بن الحارث، الشهير ببشر الحافي (١٥٢هـ-٢٢٧هـ) الذي اشتهر بالزهد والورع والعطف على الفقراء. وكان أن أقسم ذات يوم ألا يرتدي نعلاً في قدميه طوال حياته، ومن ثم عُرف ببشر الحافي<sup>(٢)</sup>. واستدعاء الشخصيات التراثية -عموما- يحمل قيمة فنية ودلالية، لأن التفاعل مع هذه الشخصيات يحمل موقفاً يدخل في تحديده ما هو معروف عن هذه الشخصية المُستدعاة.

واللقاء العابر مع هذه الشخصية التي وجدها (الراوي/ الشاعر) قابضة في ركن من ميدان التحرير هو علامة على بث نوع من الطمأنينة واليقين الإيماني في ذاته القلقة، ونوع من الانتصار المهول (لأنه لم يعتقد يوماً أنه سيراه)، ومن ثم استعد لهذه اللحظة الفارقة في حياته بكل ما يملك من خشوع؛ غير أنه يفاجأ بهذا الصوفي (يحمل خفيه) ويفر هارباً من هذا اللقاء!!

لقد كان المقطع الأول معبراً عن لوان من ألوان الزيف المستتر تحت ستار الدين، فالإمام يتظاهر بتأدية الصلاة، بينما ينشغل ذهنه بالأرقام المعبرة عن الولوج المادي الدنيوي، وهذا المقطع يحمل موقفاً شبيهاً؛ فالفارقة - ثمة - تكون من خلال: إعراض الصوفي بشر الحافي وهروبه من طالب النجدة والمعونة (وإن كانت هذه المعونة روحية)، ثم الزيف الذي تبدى منه، فالمعروف عن الصوفي بشر الحافي (وهو ما

(١) السابق: ص ٤٠٠  
(٢) راجع ترجمة الصوفي بشر الحافي في: الموسوعة الصوفية، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص ١٤٩-١٥٣.



يدل عليه اسمه) أنه أعرض عن لبس النعال طوال حياته<sup>(١)</sup>، وهو هنا - كما يقول الشاعر - يتأبط خفيه ويمضي سريعاً؛ بمعنى أن ثمة صورة عكسية مناقضة لما هو معروف عن الشخصية المستدعاة، وبالتالي اختلاف صورتها في القصيدة عن صورتها التاريخية، وهو ما يُعرف بتناص التخالف، حيث يقوم الشاعر بإجراء تغييرات وتحويرات في طبيعة الشخصية التي يستدعيها، وهذه التغييرات التي يضيفها الشاعر تُخالف ما هو معروف تاريخياً عن الشخصية؛ "ومثل هذه التحويرات للخطاب التاريخي لا تعني تزويراً له، أو تزييفاً فيه، وإن كانت تعني محاولة الإخلاص لخصوصية التجربة الشعرية"<sup>(٢)</sup>. فالقصيدة تجعل من بشر الحافي صورة زيف في عصرنا الحاضر؛ لأنه يبدو أمام الناس في شكل الحافي الزاهد، بينما يحمل خفيه في خفاء!<sup>(٣)</sup>. وهذا المعنى قد لا يغيب - تماماً - عن المتلقي الذي لا يعرف شخصية (بشر الحافي)، على الرغم من كون "إدراك القارئ لدلالة مثل هذه النصوص التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفته بالشخصيات، وإمكانية تعيينه لها من خلال سياق القصيدة"<sup>(٤)</sup>، لأن اسم بشر الحافي يحمل قرينة تعريفية تشير إلى جانب هام من جوانب شخصيته، وسوف يفتن المتلقي - بالتأكيد - لمخالفة هذه التسمية للموقف السلوكي الصادر عن بشر الحافي عندما يحمل خفيه ويهرب سريعاً.

- (١) والسبب في ذلك كما جاء في ترجمته أن نعله قد انقطع، ولما طلب من إسكافي إصلاحه قال له: ما أكثر كلفتكم على الناس (يعني الصوفية)، فألقى بشر نعليه وأقسم إلا يرتدي نعالاً طوال حياته، انظر السابق: ص ١٤٩.
- (٢) أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٨٩.
- (٣) كتبت القصيدة سنة ١٩٩٤م (كما هو مدون بالأعمال الشعرية)، وفي هذا التاريخ لم يكن ميدان التحرير (وهو موضع لقاء الشاعر ببشر الحافي) يحمل أي دلالة إيحائية. غير أنه الآن بعد قيام الثورة المصرية وغيرها من ثورات الربيع العربي أصبح يحمل دلالة كبيرة يمكن أن تمثل ثقلاً دلاليًا في تحليل هذا المقطع. وهذه الدلالة الجديدة شرعية ومقبولة عند القائلين بموت المؤلف والاعتماد على لغة النص وتكوينه الفني فقط دون البحث عن مراد المؤلف ومقصوده.
- (٤) أشكال التناص الشعري...، أحمد مجاهد، ص ٢٣.

ثم تكون المفارقة الثالثة في الحدث الثالث الأخير:

(٣)

فاجأني السحر الكامن في عينيها،

أقبلت عليها،

وأنا مجذوب بالبسمة في شفيتها،

لم أكُ أحسب أن فتاة ..

تملكُ هذا الحسنَ ستبسمُ يوماً لي ..

لكن حين وصلتُ إليها،

كان ورائي من تبسمُ له<sup>(١)</sup>.

ويتفق هذا الحدث مع الحدثين السابقين في تجسيد معنى أخلاقي ذهني في أحداث مادية، فالفتاة الجميلة التي ظنها (الشاعر/ الراوي) تبسم له إنما هي تبسم لغيره! وهو ما يدل على الزيف - أيضاً - بصورة ما، وإن كان هذا الزيف متعلقاً بحقيقة شعوره هو.

وهذه الأحداث في جملتها - وإن بدت غير مترابطة - يمكن الربط بينها (رغم تعدد الأحداث) من خلال محورين هامين؛ هما (وحدة البطل) و (وحدة الموقف). فالبطل هو الذي يتعرض لموقف الزيف ويكتشفه في كل حدث من هذه الأحداث. ولذا يقع الصراع بين (الأنا) المعبرة عن الشاعر وعلاقتها بالعالم من حولها "وليس المقصود بالصراع: الصدام بين شخصية وأخرى؛ أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط؛ وإنما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً. فتناقضات الشخصية مع نفسها، والمفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها هي العناصر الرئيسية في خلق الموقف

(١) الأعمال الكاملة، ص ٤٠١.



ثم تكون المفارقة الثالثة في الحدث الثالث الأخير:

(٣)

فاجأني السحر الكامن في عينيها،

أقبلت عليها،

وأنا مجذوب بالبسمة في شفيتها،

لم أكُ أحسب أن فتاة ..

تملكُ هذا الحسنَ ستبسمُ يوماً لي ..

لكن حين وصلتُ إليها،

كان ورائي من تبسمُ له<sup>(١)</sup>.

ويتفق هذا الحدث مع الحدثين السابقين في تجسيد معنى أخلاقي ذهني في أحداث مادية، فالفتاة الجميلة التي ظنها (الشاعر/ الراوي) تبسم له إنما هي تبسم لغيره! وهو ما يدل على الزيف - أيضاً - بصورة ما، وإن كان هذا الزيف متعلقاً بحقيقة شعوره هو.

وهذه الأحداث في جملتها - وإن بدت غير مترابطة - يمكن الربط بينها (رغم تعدد الأحداث) من خلال محورين هامين؛ هما (وحدة البطل) و (وحدة الموقف). فالبطل هو الذي يتعرض لموقف الزيف ويكتشفه في كل حدث من هذه الأحداث. ولذا يقع الصراع بين (الأنا) المعبرة عن الشاعر وعلاقتها بالعالم من حولها "وليس المقصود بالصراع: الصدام بين شخصية وأخرى؛ أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط؛ وإنما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً. فتناقضات الشخصية مع نفسها، والمفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها هي العناصر الرئيسية في خلق الموقف

(١) الأعمال الكاملة، ص ٤٠١.

الذي يحتوي على صراع<sup>(١)</sup>. وهذه النوعية من القصائد الشعرية رغم نزوعها إلى التوظيف الدرامي من خلال تعدد الشخصيات المشاركة في صنع حدث يتضمن صراعاً ومفارقة؛ رغم هذه النزعة الدرامية لا تقودنا المفارقة فيها نحو الوجهة المألوفة على مستوى القصيدة كلها؛ فإذا كان المؤلف في المفارقة أن "تؤدي -بالحتمية- إلى خط سير واحد، وهو خط الصراع الدرامي الذي يؤدي بدوره إلى النهاية أو الانقلاب"<sup>(٢)</sup>. فإن هذا الانقلاب لا يحدث بشكل عام، وإنما يقع منفرداً في نهاية كل حدث.

والطبيعة البنائية لهذه النوعية من القصائد تجعلها مفتقدة إلى ما يعرف درامياً بلحظة التنوير، التي يتم خلالها لحظة التنوير الختامية التي يتم فيها الربط بين كل الخيوط، والتي "من شأنها أن تعيد الموقف إلى حالة من التوافق والتوازن"<sup>(٣)</sup>، لأن هذه القصائد لا تتوخى - أصلاً - الوصول بمتلقيها إلى حالة من التوافق والتوازن، وإنما تقصد تركه في حالة من القلق والتوتر تجاه أنماط سلوكية ونفسية في العالم، فهي تريد إثارة الأسئلة دون أن تكون معنية بالبحث عن الإجابات الشافية والمطمئنة.

(١) مبادئ علم الدراما، د. سمير سرحان، ص ٣٠ (سبق ذكره).  
(٢) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي. دار هلا للنشر. القاهرة، ٢٠٠٠م، ص: ٣٠.  
(٣) مبادئ علم الدراما، د. سمير سرحان، ص: ٥١ (سبق ذكره).



## (٢) الأصوات المتعددة

## الأصوات المتعددة

حين تنزع القصيدة الشعرية إلى الدراما لا يضع الشاعر في حسبان أنه يقدم للمتلقي صوته الوحيد المنفرد؛ ومن ثم يتيح لقصيدته أن تنقل العديد من الأصوات المتفقة أو المتخالفة، المؤيدة أو المعارضة، فهي لا تحمل فكره وشعوره الخاص، لأن الموضوع حين يُعالج درامياً "لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن"<sup>(١)</sup>، لذا تكون القصيدة معرضاً للجدل والسجال، لا محوراً واحداً ممتداً نحو هدف مرصود منذ اللحظة الأولى.

وهذا الجدل والسجال وتداخل المحاور الفكرية وتشابكها يُعبر عنه بتعدد الأصوات، فالقصيدة تكون إما مَرَوِيَّة بصوت (السارد / الشاعر)، ثم تعترض هذا الصوت أصوات أخرى: قد تكون للشاعر ذاته (لكنها تحمل وجهة نظر مناقضة أو ذات منظور جديد) أو تكون لأصوات مختلفة عن الشاعر. وربما كانت القصيدة - نفسها - معرضاً لمجموعة من الأصوات دون أن يكون الشاعر طرفاً فيها.

وتقنية تعدد الأصوات تتشابه - للوهلة الأولى - مع تقنيتين دراميتين أخريين؛ هما (تعدد الشخص) و (الحوار)، وينبغي علينا - بدايةً - تحديد الفروق الدقيقة بين هذه التقنيات.

ثمة فروق أولاً بين الشخصية والصوت، لأن الشخصية كيان مُتَفَرِّد ومستقل، له أبعاده السلوكية والاجتماعية النفسية، وحين تُستدعى شخصية لتقوم بدور ما ينبغي ألا تغيب عنا هذه الملامح، فوجودها شرط أساسي لفهم مغزى وجود الشخصية ذاتها ومدى تفاعلاتها، ولا أعني بذلك القول أن الشخصية لا بد أن تكون

(١) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٧٩ (سبق ذكره).



ذات مساحة كبيرة بينا الصوت ذو مساحة محدودة، فالمسألة ليست متعلقة بحجم المساحة المتاحة، وقد تُستدعى الشخصية في مساحة محدودة للغاية ومع ذلك لا نستطيع استشفاف دلالتها دون فهم أبعادها النفسية<sup>(١)</sup>، أما الصوت فقد لا يكون مميزاً باسم أو نعت أو إشارة، وقد يكون معبراً أيضاً عن شخصية (وكثيراً ما يكون)، غير أنه لا يُشترط - إذ ذاك - فهم تكوينه النفسي أو معرفة أبعاده الفكرية لإدراك حقيقته ومغزاه، وكل ما يمكن أن يقال عنه: إنه يضيف محوراً جديداً إلى محاور التجربة الشعرية، أو يطرح بعداً من الأبعاد التي تعكس الأمور من زاوية مختلفة تتمم الفكرة، أو يعرض جانباً إضافياً من جوانبها المتعددة.

ويمكننا فهم الصوت على أنه نوع من أنواع الحوار، لأنه صوت مختلف، يعقب بكلامه على الصوت الرئيسي في القصيدة، أو يعقب على صوت آخر يسبقه في الحديث، وهذا مما لا يمكن تجاهله. غير أن الفرق بين تقنية الصوت وتقنية الحوار أن "طبيعة الحوار تقتضي تكامله السياقي عبر دفعات متوالية، لا عبر دفعة واحدة.. وهنا يقوم السطر (أو الجملة الشعرية) بعملين :

- تعليق المعنى على ما يتقدم من الكلام

- ودفع الكلام (نفسه) إلى إتمام دورته عبر انتقاله من ضمير إلى ضمير"<sup>(٢)</sup>.

أما الصوت فإنه يُفضي بما لديه دفعةً واحدة، ويغلب ألا يعود - بعد ذلك - إلى القصيدة مرة أخرى، أو يعود إليها بعد أن يكون الصوت الرئيسي قد قطع شوطاً كبيراً في معالجة الموقف الشعري الذي استدعى ظهور الصوت، ومن ثم يعود الصوت ليعقب على موقف شعري جديد.

ومن جوانب الاختلاف بين تقنيتي : ( الصوت ) و ( الحوار ) - إضافة إلى ما

(١) راجع ما يتعلق بشخصية: بشر الحافي في قصيدة: (صور) للشاعر عبد المنعم عواد يوسف التي تناولناها بالدراسة في الفصل السابق، ص: ٤٧ - ٤٨ .

(٢) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، ص ٩٢ (سبق ذكره).

## الأصوات المتعددة

سبق - أن من مهام الحوار الكشف عن مميزات الشخصيات وإظهار طبيعة التفاعل والصراع الدائر بينها<sup>(١)</sup>، بينما لا يكون الصوت على هذا النحو نفسه، فليس ضرورياً أن يكون الصوت معبراً عن صراع بين شخصين ما، أو كاشفاً عن جوانب نفسية فيها، لأن علاقته الأكبر إنما تكون مع الفكرة المطروحة لا مع طارح الفكرة نفسه .

ويمكننا التمثيل لتعدد الأصوات في النص الشعري - مبدئياً - بقصيدة: ثورة إفريقيا للشاعر السوداني: محمد الفيتوري (١٩٣٠م)، حيث ينقل السرد الشعري عبر فضاء النص بعض أصوات الزوج الأفاقة المضطهدين:

كانت جموع السحب ..

كان الدجى يرخي جناحيه على القرية !

وكانت الأوجه ذات الأسي ..

ذات العيون الاستوائية .

قد انزوت خلف سراديبها،

تحلم بالنار وبالثورة .

تحلم بالثأر لتاريخها

من العدو الأبيض الجثث .

\*\*\*

وقال طفل أسود :

يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمر !

فهو إذا أبصرني سائرا .. يبصق فوق الأرض مستكبرا .

فلا تدعه يا أبي بيننا ..

(١) راجع مادة: الحوار في: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص: ١٠١، (سبق ذكره) .



فهو غريب فوق هذا الثرى .

اقتله .. اقتله ..

فيا طالما مزق أعماقي مستهترا .

\*\*\*\*

وقال شيخ مقعد ..

شقت جبهته السوداء فأس الزمن ..

كنت صغيراً عندما أبصرت عيناى وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوة

مشوا عبيداً .. تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود

\*\*\*\*

ولم أزل أسمعهم مبصرا

والعرق الدامي يغطي الجباه<sup>(١)</sup>،

تبدأ القصيدة بصوت: (السارد/ الشاعر) وهو يصف القرية الاستوائية

الزنجية الفقيرة المدحورة، راصداً حلم الثورة الكامن وراء القلوب. ثم ينسحب

صوت الشاعر لنسمع صوت بعض هؤلاء الأفارقة المتدمرين داعماً لرؤية الشاعر.

(١) في ديوان: أغاني أفريقيا ١٩٥٥م، ضمن: ديوان محمد الفيتوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م. ص ٧٥-٧٦. وهذه القصيدة هي قصيدة عمودية من بحر السريع، غير أنها مكونة من مقاطع لكل مقطع قافية موحدة، وقد كتبها الشاعر الكتابة غير مبررة، كما أنها تؤدي إلى تشتيت الإيقاع، فالقارئ الذي ألف قراءة الشعر التفعيلي قد يظن للوهلة الأولى - أن القصيدة مختلة الوزن ما لم يُبالغ في تتبع الإيقاع وضبطه. وقد أثرت نقل القصيدة على الصورة التي جاءت بها في الديوان (دون إعادة كتابتها في شكلها العمودي التقليدي) مع تنبيه القارئ لتتبع إيقاعها في بحر السريع.

## الأصوات المتعددة

فالطفل الأسود يحث والده على الثورة (اقتله.. اقتله)، لأن الرجل الأبيض ينتهك كرامته، والرجل العجوز يسترجع تاريخًا من الذل والإهانة تعرضوا له. ثم يعود صوت الشاعر من جديد ليستكمل القصيدة.

ونلاحظ أن الشاعر ليس مُحاورًا لهذه الأصوات، ولا هو طرف في حديثها، إنما هو ينقل أصواتها إلى القصيدة في حياد، لأن هذه الأصوات بمثابة شهود تدعم رؤيته الخاصة، وتؤكد ما يقوله، ومن ثم تبدو القصيدة أكثر موضوعية، وتتقلص غنائيتها، لأن صوت الشاعر ليس الصوت الأوحده، كما أن رؤيته إنما هي رؤية مطروحة بشكل جماعي؛ لا باعتبار الشاعر متحدثًا بلسان الجماعة، وإنما باعتبار أن عناصر الجماعة تشارك في الحديث وتطرح رؤيتها الخاصة الداعمة لرؤية الشاعر.

وإذا كانت قصيدة الفيتوري تحمل صوت الشاعر باعتباره الصوت الرئيس الذي يستمع إلى الأصوات ثم يُعقَّب عليها أو يتفاعل معها؛ فإن ثمة من القصائد ما يكون سجالاتاً بين أصوات عديدة دون أي تدخل من الشاعر، وقد يقدم الشاعر بمدخل تمهيدي يؤطر الموقف العام، ثم ينسحب تمامًا، تاركًا فضاء القصيدة (الذي يصبح شبيهًا بخشبة المسرح) بحيث تتعاقب الأصوات، ويدلي كل صوت بما عنده، ثم يغادر مفسحًا لصوت جديد. ومن أمثلة هذا النوع من القصائد قصيدة: شهود سفينة غارقة للشاعر المصري: فاروق شوشة (١٩٣٦م). التي تتكون من خمس مقاطع أولها تمهيد استهلاكي عنوانه: (المشهد من الخارج)، ثم تتوالى بعد هذا التمهيد أربعة مقاطع على رأس كل منها عنوان يشير إلى الصوت المتحدث بتميز رقمي: (صوت أول)، (صوت ثانٍ)، (صوت ثالث) و (صوت أخير).

وتتميز هذه القصيدة - في مجملها - بالتكثيف المجازي؛ بحيث يكتشف



القارئ بمجرد البدء في قراءتها مدى غلوّ المجاوزة والانحراف الدلالي عن واقعية الإشارات اللغوية، وهو انحراف يبدأ من العنوان الرئيسي للقصيدة نفسه؛ فالقصيدة لا تتحدث -بالفعل- عن أي سفينة غارقة؛ وإنما هي استعارة كلية تشمل الموقف الذي تطرحه القصيدة برمتها، فالسفينة الغارقة هي صورة فنيّة لمأساة إنسانية كبرى ومروعة، ينقل الشاعر لنا أربعة أصوات في غمرة هذه المأساة (التي لم تشر إليها القصيدة، ولم تحدها بشكل قاطع)، وهذه الأصوات الأربعة متغلغلة في صميم المأساة؛ بحيث يصح أن تكون مُسببة لها، أو مُسببة عنها!!

وقد يجوز من القراءة الكلية لهذه القصيدة أن نؤوّل مأساتها المطروحة -مثلاً- من خلال محور دلالي عام من قبيل: الاغتراب بشكل مطلق؛ بحيث يتتاب النفس الإنسانية شعور حاد بالنكبة والانكسار، وبحيث يكون مدفوعاً نحو انهزامية مفرطة ورغبة في الانسحاب عن المنظومة الاجتماعية. ومسببات هذه الروح الكئيب لا حصر لها، وهي تتداعى بشكل ما أو بآخر من خلال الأصوات المتعاقبة، وإن لم يكن بشكل مباشر، فقد نفظن منها إلى انهيار القيم الإنسانية، أو تصدع الهاجس القومي، أو نكبة الوطن.. أو ما شابه هذه الهزائم والانكسارات.

وفي المشهد الافتتاحي المعنون بمشهد خارجي يصف الشاعر الإطار العام لهذه الروح الانهزامية، وهي رؤية خارجية لأنها تصف المشهد العام دون أن تغور في النفوس، أما الرؤية الداخلية فهي التي تسبر الأغوار الداخلية للأصوات المعبرة عن جوانب هذه الروح الكئيبة. يقول الشاعر في وصفه الخارجي الافتتاحي:

تغرب شمسك الكسيرة الشعاع في قرارة المحيط،  
يزعم العرّاف أن فجرك المسوخ مات.

من قبل أن يولد مات

وأن أبناءك يا للعار حين غللتهم الرتابة.

شدوا الرحال خلفوك شيخة ثقيلة الأرداف والخطى،

ملعونة السيء.

وأفردوك في العراء.

قعيدة تجتر صوت الموت والكآبة.

وفوق سطح اليمّ تسبح الطحالب المزركشة.

تختال في مسيرة الديدان، تعلق الأوضار والأوحال،

تججّب النسيم عن رفاتنا المهترئة.

ولم نعد ندرى.

نحن الذين لم نزل يشدنا التراب والأواصر القديمة

الأسباب والحرف اللعين

هل يقتلنا الأسى المهين،

أم تقتلنا الدهشة فيك والغرابة؟<sup>(١)</sup>

على الرغم من الدلائل والإشارات اللغوية المحدودة التي تربط هذه الفقرة

الشعرية بعالم السفينة الغارقة مثل: (غروب شمسها في قرارة المحيط)، (سطح اليمّ)

(١) في ديوان: في انتظار ما لا يجيء ١٩٧٧م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الثانية ١٩٨٧م. ص ٤٢٠، وكلمة الأوضار المذكورة في السطر التاسع من الفقرة الشعرية المقتبسة هي جمع كلمة (وضر) ومن معانيها: (القاذورات، والخبائث، والأدران، والروائح القذرة)، والسياق العام للأبيات يسمح بكل هذه المعاني. راجع مادة: وضر في المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م، ص ١٠٣٩.



الذي تتحرك فوقه (بقايا الطحالب التي تنمو فوق الأدران والأوحال) و (الرفات المهترئة)، إلا أن هذه العناصر تدخل في تشكيل تصويري جديد يحمل دلالة تتوازي مع دلالة السفينة الغارقة، وربما كان في هذه الإشارات العارضة شيء من المراحة بين الدلالة الجديدة التي تقدمها القصيدة والصورة الاستعارية الكلية التي تعبر عنها السفينة الغارقة .

وصوت الشاعر في هذه المقدمة الافتتاحية يرصد أفول (المنظومة الاجتماعية) التي ينتمي إليها (كما تنتمي إليها الأصوات الأربعة التالية)، ويرصد الهروب الجماعي لذويها، بينما تبقى بعد هروبهم عجوزاً مشوهة الملامح. والمفارقة تكمن في أن النبوءة تشير إلى موت الأمل: (يزعم العرّاف أن فجر كالمسوخ مات). ومع ذلك يكون الهروب عازاً، ويكون البقاء انتحاراً يقود إلى الموت (المعنوي)، حيث يتبدى المتممون إلى (هذه المنظومة الاجتماعية المنكوبة) وقد لفت رفاتهم الطحالب، وشملتهم الأدران، ورعتهم الديدان!!

وفي هذه الافتتاحية يكشف الشاعر عن طبيعة هويته التي قادته (هو ومن هم على شاكلته) إلى الاغتراب، فمن بواعث الاغتراب عدم التوافق مع منظومة القيم الجديدة، وتنافيها مع ما يؤمن به المُغترَب من قيم. ويغلب أن يكون المُغترَب مثاليًا؛ بينما تكون منظومة القيم الجديدة منحرفة وبعيدة عن هذه المثالية. ومن ثمّ يكون الشاعر المتحدث بالضمير الجماعي (ليعبر عن مجموعته المثالية المغتربة) واقعاً بين شقي الرحي، فهم من ناحية مشدودون -انتفاء- إلى: التراب والأواصر القديمة والحرف اللعين، بما يُعرضهم لمعاناة (الأسى والمهانة)، وهم من ناحية أخرى مغترَبون عن (منظومتهم الاجتماعية) معزولون عن أحوالها المدهشة !

## الأصوات المتعددة

ولعل الانتماء إلى الحرف اللعين هو نوع من الإفصاح عن الذات، بحيث تكون تلك المجموعة التي أشار إليها الشاعر منتمية إلى الأدب؛ ومن ثم يكون الأديب - بما يحمل من مثالية نقاء - مغترّباً عن عالمه الاجتماعي المتجهّم. ولا يجوز أن نعتبر هذه الإشارة الذاتية انحرافاً عن النزعة الدراميّة التي ندرسها؛ فلا مانع - كما سبق أن ذكرنا - من ظهور الذات في القصيدة ذات النزعة الدراميّة، غير أن هذه الذات إنما هي طرف في القضية المطروحة، طرف يقدم رؤية محدودة من بين عدة رؤى. وهذه الرؤى الجديدة هي التي يطرحها الشاعر عبر الأصوات المتوالية التي تظهر في القصيدة، وأولها هذا الصوت:

### (صوت أول)

أرفض أن يكون عمرنا القصير مأمّما.

يا طول ليلنا الذي يظل لم نثقبه بعد!

لعل كوة وحيدة تضيء، نسمة تهبُّ

لفظة تشعل في عروقنا رمادنا القديم<sup>(١)</sup>.

ويبدو هذا الصوت متماسكاً، معلناً رفضه للواقع المرير، يرجو إعادة النار في

الرماد القديم. ويمضي الصوت في رجائه وأمله؛ بينما تلوح له خيالات الماضي العريق

التي تمثل وسيلة النجاة؛ غير أن هذا الأمل والإصرار يتحوّل في النهاية إلى يأس

ورغبة في الرحيل:

لعل صوتنا القديم أن يعود

وينسف الحواجز الغلاظ، والمقاعد المرتبطة.

وعندما يساقط الأسي،

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، ص: ٤٢١-٤٢٢.



ولا نطبق أن نرى وجوهنا،  
أو نسمع النعيب في أفواهنا،  
نرحل قبل أن يأخذنا الدوار،  
قبل أن يفجانا النهار،  
وعندما (١).

إن الأمل قائم في عودة (الصوت القديم)، فسوف تكون هذه العودة ناسفةً للحواجز التي تؤدي للاغتراب، وللمقاعد المرتبطة (التي ربما تعبر عن السِّلْبِيَّة، ومن ثم هي صورة من صور تفاقم أزمة غياب القيم). لكن الغريب أن تكون بارقة الأمل التي نشأت عن عودة الصوت القديم إلى تساقط الأسي مفضية إلى نوع من المكاشفة المؤلمة التي تؤدي إلى مزيد من الاغتراب، والرغبة في الرحيل مُجَدِّدًا! وهكذا يعود الصوت إلى نقطة اليأس من جديد. بل وينقطع الصوت قبل تمامه منتهيًا عند عبارة: (وعندما!!) في إيجاء بالتشتت النفسي والحيرة.

وقد تكون ثمة ملامح مشتركة بين هذا الصوت الأول وصوت الشاعر الذي سمعناه في المشهد الافتتاحي، وبالطبع هذا الموقف المشترك متمثل في المعاناة اليائسة والحيرة. غير أن الصوت الثاني يمثل نوعًا مختلفًا تمامًا من الرؤى:

(صوت ثان)

تأملوني

صار لي وجهان: وجه بومة، ووجه نُغْلِبَان.

وها أنا.. ما زلت طافيًا

(١) السابق: ص ٤٢٣.

على دموعكم أجوس، أعب الكهوف والخيران

ممتشقاً لساني المدرب الفصيخ.

منطلقاً من ربة الزمان والمكان.

وساكباً في سمعكم أذوبة الأمان.

أمد كفي استغاثة، أو مُحسناً.. سيان.

وليس ثم من يقول كيف؟ أو له؟

وكلنا في غمرة الطوفان

تثوبنا سنابك الأحزان<sup>(١)</sup>.

لقد وجد هذا الصوت وسيلته الخاصة للتكيف مع انهيار هذه المنظومة الاجتماعية، ومن المؤكد أنه لا يعاني من الاغتراب الذي يعانيه كل من الشاعر والصوت الأول. فهو بوجهه القبيح ودهائه الشرير ولسانه المدرب قادر على اجتياز وعورة المآسي وتحولات الزمان المكان من خلال التلون والكذب. ولا يمكن أن تكون هذه الوسيلة - وإن حققت التكيف - محققة للسعادة. فالجميع في غمرة من طوفان الأسي.

والصوت الثالث هو يُعاش فشل القيم الروحية التي يحملها الشعر (على الأخص) في أن تكون وسيلة ناجعة من وسائل الخلاص، وها هو يرصد طرفاً من ملامح الأزمة، ونلاحظ تحوّل الإيقاع مع هذا الصوت الجديد إلى بحر (المتدارك) بعد أن كان إيقاع القصيدة في (بحر الرجز)، ومن المعروف أن المتدارك سريع الوقع جداً،

(١) السابق: ص ٤٢٣-٤٢٤، وكلمة تُغلبان الواردة في السطر في السطر الأول تعني: الرجل الداهية، راجع مادة: تُغلب في المعجم الوسيط، ص ٩٦. (سبق ذكره). أما كلمة الخيران الواردة في السطر الرابع فهي جمع كلمة خور، وأنسب معنى من معانيه للسياق: المنخفض من الأرض بين مرتفعين، راجع مادة: خور، في المعجم الوسيط ص ٢١٦.



وهو ما يمكن أن نتصوره تفاقماً في الأزمة النفسية التي يعبر عنها هذا الصوت الثالث.

(صوت ثالث)

تهتز التفعيلة، تهوي في إيقاع الزمن المثقل بالضوضاء.

نخرج مذعورين، نفتش عن مأوى، نتماسك، نهوي،

نتصادم، نقعى، نتساند، نسقط مذعورين،

يدحرجنا الرعب الوحشي نخوض وحول الموت، ونهوي<sup>(١)</sup>

وفي خضم هذه الكوارث تتراءى لهذا الصوت صورة مختلطة من الماضي

والحاضر، صور البيارق التي ترتفع وتهوي، والخيول التي تصهل، ثم تعود للصهيل

من جديد كذبا وزورا، وجنوداً تغفو فوقها. ولا تلبث هذه الصورة أن تغيب:

.. لا يبقى إلا صوت مشروخ، صوت مازال يثر

هذا الصوت الضائع في البرية

يرثي فينا كوناً يهتز<sup>(٢)</sup>.

على الرغم من ضيعة هذا الصوت الثالث إلا أنه يحمل ملمحاً صغيراً من

ملامح الأمل، وإن كان هذا الملمح مجرد صوت مغترب بناءً في البرية لا يملك إلا

الرثاء. غير أن هذا الأمل الوليد يضيع تماماً مع الصوت الأخير:

(صوت أخير):

لا، لا تحاولوا التقاطه،

مضى تبددت خيوطه،

(١) السابق: ص ٤٢٤.

(٢) السابق: ص ٤٢٥.

التقى بغير سمعكم، ولن يموذ.  
لكنني أشهد كان شاحبًا، وكان.  
ينسلُّ في مرثية قديمة  
لمحت في سطورها غرناطة الشهيدة.  
تسوق للقاء فارسًا وفارسًا.  
ويسقط الأبطال في حومتها قصيدة.  
أشهد كان في شعاعه المساء  
مُحدَّرًا دموعه الساخنة المهمومة.  
وقبل أن يغيب.. رفّ مرةً، ومرتين.  
لعله يبحث فينا عن صدى.  
لعله كان يُنادي أرضه المفقودة.  
و حين غابَ كان باهتًا، وكان يائسًا.

ويُطبق الأسي<sup>(١)</sup>!

لقد أصبح الأمل المفقود قتيلاً، وعبثًا نحاول بعثه من جديد إلى الحياة. فلا  
مهرب -إذن- من هذا الأسي المُطبق. ومن المؤسف أن يكون سقوط اليوم حلقة من  
حلقات السقوط المتوالي، فالأمل الذي يفقده هذا الصوت في يومنا ينسلُّ إلى قصيدة  
رثاء لغرناطة الأمس. حيث كانت نكبة من النكبات الكبرى التي أنهت وجود  
المجتمع العربي الإسلامي في الأندلس.

وإذا كان الشعر نوعًا من أنواع الخلاص في بعض الرؤى فقد رصد هذا

(١) السابق: ص ٤٢٥ - ٤٢٦.



الصوت الأخير تحول أبطال غرناطة المقاومين بعد استشهادهم إلى قصائد، أو إلى معاني نبيلة خالدة. وربما جاز لنا أن نفهم من هذا الأمر أنه لم يعد ثمة فرصة للخلاص الجماعي، بل لم يعد هناك أي فرصة للخلاص الفردي إلا من خلال النبيل الذي ينال الفارس من شرف الهزيمة بعد نضال واستماتة. فالشرفاء الذين استبسلوا في غرناطة تحولوا إلى قصائد سامية، على حين مضت غرناطة نفسها في استسلام خيف سُجِّلَتْ به نهاية تاريخ طويل من المجد. ولعل العدول عن وسم هذا الصوت بالصوت الرابع إلى: (صوت أخير) هو إشارة ضمنية إلى اكتمال الرؤية وانغلاقها التام بهذا الصوت؛ بحيث لم يعد هناك متسع للمزيد من الرؤى، على الأخص حين أعلن هذا الصوت عن موت الأمل تمامًا.

لا شك -إذن- في أن هذه القصيدة من خلال (تعدد الأصوات) أصبحت مُسْرَحَةً؛ بحيث تتيح لكل صوت مساحة لإبداء الرأي من منظوره الخاص. وهي تُظهر الأصوات المتوالية التي تُعبّر عن خبايا ذواتها، وتُبدي مكونات ضمائرنا ضمن رؤية أشبه برؤى ما يعرف بـ "المسرح التعبيري"، وهذه الرؤى تتوخى "الكشف عن أفكار الإنسان وعواطفه المطورة في اللاوعي، لأن الواقع الحقيقي للإنسان ليس ما يبدو للحواس، وإنما ما يكمن من أعماقه من انطباعات وخواطر. ولهذا تسمى التعبيرية إلى إبطال مفعول العالم العادي، وإجبار المتفرجين على التركيز في واقع الحياة المجرد، أو واقع الشخصية التي تكون في الغالب مخبوءة تحت ضغوط الموضوعات الاجتماعية" (١).

وفي هذه الرؤية الدرامية التي تقدمها قصيدة شهود سفينة غارقة (إضافة إلى

(١) هوامش في الدراما والنقد، إبراهيم حمادة، ص ١٣٤ (سبق ذكره).

تتبع الجوانب المطمورة في اللاوعي الإنساني) ملامح أخرى نجدها في الدراما التعبيرية، من قبيل: استخدام أنماط بشرية عامة (غير متفردة كتلك التي تهتم بها الدراما التقليدية)، والاستغناء عن الحبكة التقليدية، والاكتفاء بتفتيت الحدث إلى عدة مشاهد منفصلة متتالية<sup>(١)</sup>، وهذه المشاهد المتوالية هي الأصوات المتتابعة التي تعرض القضية من منظورها الخاص.

ونلاحظ أن الصوت الثاني هو: (الصوت النقيض)، أو الصوت المختلف عن بقية الأصوات، بما في ذلك صوت الشاعر الذي جاء في المدخل التمهيدي. فهذا الصوت قادر على التكيف والتعايش مع الوضع المُنهار من خلال دهائه وأكاذيبه، وربما صحّ أن نقول إن هذا الصوت الثاني هو وجه من أوجه انهيار المنظومة الاجتماعية التي سببت هذه النكبة، أو (غرق السفينة) كما يقول عنوان القصيدة. أما الأصوات الباقية فهي تتقاطع في رؤاها بشكل ما وبآخر مع رؤية الشاعر، وإن كان الملمح المشترك بين هذه الرؤى يكمن في: (محاولة استرجاع الماضي المثالي، واعتبار الشعر قيمة روحية مثلى تحقق النجاة من الواقع المتجهّم). وهذه الأصوات - في مجموعها - وإن حملت بعض أوجه الاختلاف أو التناقض تسعى إلى تقديم رؤية موضوعية متكاملة تحاول الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه، دون أن تكون رؤية ذاتية خالصة للشاعر نفسه. والموضوعية التي نشير إليها - هنا في هذه القصيدة - ليست مناقضة لذاتية الدراما التعبيرية التي تحوّل "أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية، بالغة الغرابة، وفي أحيان كثيرة بالغة القبح"<sup>(٢)</sup>، لأنه ليس المقصود بالرؤية الذاتية - هاهنا - تعبير

(١) التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩م ص ٦٤.

(٢) راجع السابق ص: ٧٠.



الشاعر عن ذاته من حيث الفكر الأيديولوجي أو المنحى الوجداني أو ما شابه ذلك، وإنما المقصود بالرؤية التعبيرية بالغة الذاتية: طبيعة المعالجة الفنية المتفرّدة غير النمطية ولا التقليدية؛ فهو يسعى إلى خلق عالم خاص شديد التميز والانفراد، وتحقق رؤيته الذاتية من خلال مدى تميزه وتفرّده في إبداع هذا العالم (لا من خلال التعبير عن ذاته). والإفراط في البحث عن هذا المنحى الذاتي المتعلّق بطبيعة المعالجة يجعل الدراما التعبيرية غير واقعية، حين يلجأ الأديب إلى "تشويه الأحداث، وتفكيك العبارات، واللغة التلغرافية السريعة، والمناخ الضبابي العام، وعلى هذا فإن الحكم على النص يكون عن طريق معالجة المؤلف له، لا بمسألته إن كان محتمل الوقوع أو ممكنه" (١).

على أن الشعراء لا يتوقفون عن ابتكار العديد من الوسائل التي يعبرون بها عن تعدد الأصوات في القصيدة الشعرية، ومن التقنيات الجديدة تقنية (الهامش) الذي يكون تعقياً على الصوت الرئيسي في القصيدة، والصوت الرئيسي هو (المتن)، أما الهامش فهو رؤية مختلفة أو مناقضة أو داعمة للقول الأساسي في القصيدة؛ فالقصيدة قد تكون صوتاً متوالياً حتى النهاية، وعند نهايتها يجد القارئ مقطعاً مستقلاً يحمل عنوان (هامش) تعليقاً على القول الشعري المتكامل الذي امتد عبر القصيدة كلها (٢)، وقد نجد الهامش منبثقاً عن سياق القصيدة، حيث يحيل الشاعر قارئه من خلال رمز رقمي ينقله إلى أسفل الصفحة أو إلى صفحة جديدة يكون ما فيها هو الصوت الثاني، وفي هذه الحالة قد يُتِمُّ القارئ القصيدة ثم يعود إلى الهامش، أو يقطع القراءة ليقراً

(١) هامش في الدراما والنقد، إبراهيم حمادة، ص: ١٣٤-١٣٥ (سبق ذكره).  
 (٢) انظر قصيدة: بحثاً عن القصيدة، بحثاً عن عمّان، للشاعر الأردني حيدر محمود (١٩٤٢) في ديوانه: يمر هذا الليل ١٩٦٩م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمّان ١٩٩٠م، ص: ٤٥٥.

الهامش ثم يعود إلى القصيدة<sup>(١)</sup>، وفي كل الأحوال يظل الهامش صوتًا جديدًا منبثقًا عن الصوت الرئيسي للقصيدة، ويكون في القصيدتان صوتان لا صوت واحد.

وقد تكون القصيدة كلها متونًا وهوامش، كما في قصيدة: (متون وهوامش)

للشاعر: عبد المنعم عواد يوسف، وهذه القصيدة تتكون من عشرة مقاطع، كل مقطع أساسي يحمل رقمًا، ويعد وفقًا للعنوان الرئيسي - للقصيدة متنا (وإن لم يحمل عنوان متن)، ويتكون من بيتين عموديين مردفين بمقطع داخلي تفعيلي عنوانه: (هامش)، وهذا التكوين: (المتن والهامش) يوحي بجو تراثي عريق ينضح بعبق تلك الكتب الصفراء التراثية الحميمة، ذات المتون المردفة بهوامش تعليقات المحققين والشارحين، ومن ثم يكون المتن صوتًا أصيلاً، على حين يكون الهامش صوتًا تابعًا ملحقًا؛ وهي التقنية البنائية التي يدور الشاعر في فلکها؛ ليكون المقطع المتن هو الصوت الأصيل (لا سيما في كونه من الشعر الموزون المقفى)، أما الصوت (هامش) فهو التعليق اللاحق. وسنكتفي بالمقطع الأول من هذه القصيدة:

(١)

لمن هذه الصهوات تُلقِي قيادَها

إذا أنت لم تتركبْ فمن سوف يركبْ؟

وهذا النبيذُ المرّ من ذا يُسيغُهُ

إذا أنت لم تشربْ فمن ذا سيشربْ؟

الهامش

حين تصيب الشيخوخة روح الفارس

لا يملك إلا أن يلزم دارة.

تسكيرُهُ صبواتُ السبقِ الأولى،<sup>(٢)</sup>

(١) انظر قصيدة: دوائر للشاعر السوري مروان الخاطر (١٩٤٣) في ديوانه: أغاني الفرات ١٩٩٤م، ضمن الأعمال الشعرية، دار الفكر والمطبعة العلمية، دمشق ١٩٩٤م، ص ٣٥.

(٢) في ديوان: المرايا والوجوه ٢٠٠٠م، ضمن الجزء الثاني من: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١١٥.



إن صوت (المتن) يستحث الشاعر على الوثوب والتهيه؛ ويستصرخ فيه نخوة الفارس كما يجرسه على اهتبال ملذات الحياة من دنان الخمر الممتقة؛ بيد أن الهامش بكتابه النحيلة المخافته وبوضعه الهامشي المتناهي (وللشكل الكتابي دور في الدلالة) هو الصوت الضعيف المنكسر الذي يعلن عن شيخوخة الفارس، واستخفافه في داره مجتراً ذكريات البطولة القديمة، مؤثراً الحفاظ على وقاره بعيداً عن عثرات الزمان الذي لم يعد له مكان فيه. وعلى هذا النحو تتحاور المتون والهوامش في باقي القصيدة مع اختلاف المواضيع والأفكار تعددها دلاليًا، لكنها تتفق جميعًا في كون المتن هو الصوت الأقوى، والهامش هو الصوت المنسحب المتراجع.

ومن الوارد أن يكون الصوت المتسلل إلى القصيدة عبارةً أدبيةً مقبسةً من عمل محدد، ومن ثم يكون الصوت الثاني هو صوت الأديب الذي يُقتبس منه الفقرة الأدبية، لا على المستوى الشخصي؛ وإنما على مستوى ما تقوله القطعة الأدبية المقبسة التي تكون بمثابة صوت متميز ومختلف عن صوت الشاعر. وهذا الأمر ليس جديدًا على الشعر. فقد أشار البلاغيون القدماء إلى ما يُعرف بالتضمين: حيث يُضمّن الشاعر أبيات قصيدته "آيةً، أو حديثًا، أو حكمةً، أو مثلاً، أو بيتًا من الشعر، أو شطرًا من بيت من كلام غيره بلفظه معناه، وذلك لتأييد ما يكتب، أو لوثيق صلته بما ينظم"<sup>(١)</sup>. غير أن الشاعر القديم حين يُضمّن شعره حكمةً أو كلامًا لغيره يُخضعها للوزن الشعري بحيث تذوب في كلامه تمامًا وتصبح بمثابة جزء منه، وحين يُضمّن شعرًا لغيره يتخير بيتًا له نفس الوزن والقافية التي يقول فيها قصيدته، من ثم يصبح الصوت الثاني متناغمًا مع صوته وذائبًا فيه تمامًا، كقول الشاعر: جمال الدين بن نباتة المصري

(١) مادة: التضمين، ضمن: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص ٥٦١.

(٦٨٦هـ-٧٦٨هـ) في قصيدة رثاء لأحد وجهاء عصره مُضَمَّنًا صوت أبي الطيب المتنبي (٣٠٦هـ-٣٥٤هـ) باعتباره نوعًا من الاستشهاد الذي يحمل قدرًا من الدعم الوجداني لمشاعره :

قالت دمشق بدمع العين واخبرا \*\*\* فزعت فيه بآمالي إلى الكذب  
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا \*\*\* شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي<sup>(١)</sup>

وهكذا يذوب الصوت المُستَقَطع من قصيدة المتنبي في (شعر ابن نباتة)، وكأنه صوته الخاص، من لا يعرف أبيات المتنبي (على الرغم من ذبوعها وشهرتها) قد يظن أن الكلام برمته يخص ابن نباتة. أما الشاعر الحديث فهو غير معني بهذا التوحد، ولا هو حريص عليه؛ وإنما هو مهموم بأن يعرف المتلقي أن هذا الصوت الجديد غير منتم إليه، ولذا قد يكون اقتباس الصوت من مستوى لغوي شديد التمييز عن مستوى لغته بحيث يتضح للوهلة الأولى أن هذا الكلام لا يخصه، فإدراك المتلقي أن القصيدة تقدّم صوتين مختلفين هو ما يعزز من نزعتها الدرامية.

ونقدم مثلاً على هذا الأمر من قصيدة: "من أغاني الكنعانيين" للشاعر

الفلسطيني: عز الدين المناصرة (١٩٤٦م) الذي يضع بين أبيات قصيدته جزءاً من

قصيدة بالعامية المصرية للشاعر المصري: سيد حجاب (١٩٤٠):

خرجت يا مدائن الملوك والحرس

خرجت يا مدائن الزنا التي أصابها الحرس

خرجت باحثاً عن الوطن

(١) ديوان: ابن نباتة المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م، ص ٤١، وانظر مقدمة الدكتور عوض غباري عن التناص في شعر ابن نباتة المصري ص ٦٤ (تسلسل صفحات المقدمة مستقل عن تسلسل صفحات الديوان). حيث يورد د. عوض غباري هذا المثال الذي ذكرناه، كما يورد غيره من الأمثلة.



وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة

" أنا زى ما اكون عسكري سكران

ماسك مدفع سهران

أضرب في الفاضى وفي المليان

يا ناس.....فين السكة؟؟

فين السكة؟؟" (١)

تدور هذه القصيدة في مجملها حول عدة مناح دلالية أبرزها تراجع بعض الشعراء عن دورهم النضالي، وركونهم إلى ما رَكَنَ إليه الشعب من الاستجابة لوعود أصحاب السلطة والسلطان، ووقوع زمرة أخرى من الشعراء بين قطبي: (النضال) و (مغازلة السلطة ومحاولة تملقها).

والشخصية التي يمثلها الشاعر باعتباره راوياً تقع في نفس هذه الحيرة، وتخرج من مدينتها المستبدة (التي اختلفت معالمها وتبدلت بعد انتهاكات الملوك الحرس) لتبحث عن الوطن، فلا تجده إلا على "حانة العيون الساهرة".

والواقع أن هذه الصورة بما تحمله من تورية أو إيهام تهجس بمعنيين تحملهما معاً؛ فمن ناحية يتراجع الشاعر عن دوره في النضال عندما يفارق وطنه الذي استبد به الملوك والحرس؛ فيستمتع متعة محرمة بالأعين الساهرة في حانة. ومن ناحية أخرى تكون هذه الأعين الساهرة هي أعين العسكر؛ تلك الأعين التي تُوصف في الأثر الديني الموروث بكونها: "عيناً باتت تحرس في سبيل الله"، وحين تصبح الأعين المنوط بها الحراسة ساهرة في حانة تبدو ملامح الخيانة والتدليس.

(١) ديوان: يا غناب الخليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ٣٩، وقد أشار الشاعر إلى أن هذه الأبيات العامية للشاعر المصري سيد حجاب في هامش الصفحة نفسها.

ومن هذا المنطلق يتجاوب صوت الشاعر الفلسطيني مع صوت شاعر العامية المصري: "سيد حجاب" - في مقطوعته العامية - حين يهتف الصوت الثاني بالعامية المصرية، وقد أصبح عسكرياً أسكرته خمر الحانة؛ فراح يصب مدفعه إلى الناس وهو: "يضرب في الفاضي وفي المليان"؛ هل ضل الصوت المصري طريقه - أيضاً - بعد أن تحول إلى عسكرياً فانحرف عن نضاله؟ أم أنها الحيرة بعينها: "يا ناس فين السكة... فين السكة".

إن الصوت الثاني الذي يُقال بالعامية المصرية تتجانس دلالاته مع دلالة الصوت الفلسطيني الذي تحمله قصيدة الفصحى؛ وإن لم تتجانس في مستواها اللغوي بسبب "استخدام الشفرة اللغوية المميزة للمنقول عنه في التعبير لا شفرة المتكلم، ومن المعروف أن اللهجة أو الطريق الخاصة تميز المستعمل وتشي بانتمائه لجماعة خاصة، وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي"<sup>(١)</sup>، فالصوت الذي تقدّمه القصيدة صوت مصري يتميز بأصالة انتمائه المصري من خلال هذه اللهجة تحديداً، (وإن لم يشر الشاعر إلى اسم صاحبه في الهامش). واستخدام هذا الصوت (الذي يعبر عن موقف مشابه لموقف الشاعر)، مع الإبقاء على سماته المصرية يبرز: الانتماء القومي لمصر العروبة باعتبار ثقّلها ومكانتها العربية، والانتماء الثقافي لشاعر مصريّ باعتباره واحداً من زمرة الشعراء الحائرين، وأن هذه الحيرة ما بين الاستسلام للقمع السياسي العسكري والقيام بالدور الوطني مسألة قومية يعانها كل الشعراء العرب لا الشعراء الفلسطينيين منفردين، دون أن يعني ذلك إلغاء دور

(١) بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢ م. ص ١٠١.



الشاعر أو حديثه عن مشكلته القطرية الفلسطينية؛ لأن المتكلم "لا يستطيع أن يتبخر نهائياً ويلغى وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه"<sup>(١)</sup>، وإنما هو يمزج بين المقولين ليعبر عن مصداقيته وعمومية المأساة التي يضطلع بها بعيداً عن الارتباط الضيق بإقليمه.

وأخيراً لا يمكن أن نغفل عن إبراز هذا الصوت الثاني الخاص بشعر العامية المصرية للانتماء الاجتماعي للبسطاء والمدحورين باعتبار العامية لغة حديثهم. وهكذا يكون التفاعل بين الصوت تفاعلاً فكرياً (من خلال المضمون) وروحياً (من خلال العاطفة).

(١) السابق: ص ١٠٠.

## (٢) الشخصية



## الشخصية

من التقنيات الدرامية المهمة التي تظهر بوضوح في الشعر العربي المعاصر توظيف الشاعر للشخصية وتفاعله معها؛ بحيث لا تكون القصيدة معبرة عن صوت فردي ذاتي مطلق؛ وإنما تعكس مجموعة من الرؤى التي تتضح من خلال تباين الشخصيات، بما يقدمه الشاعر من سرد يتعلق بها، أو بما يقوله على لسانها؛ بحيث تغدو "بمثابة الإشارات النصية التي يضعها السارد ضمن حركة التشكيل العام ليعبر بها عن موقفه الفني؛ ومن ثم تصبح الشخصيات أكثر إثراءً في توجيه النص، وعلى الأخص إذا كانت تحمل مدلولات تراثية أو شعبية"<sup>(١)</sup>. ومن هذا المنطلق تكون وسيلة جيدة لتجاوز التقريرية أو الإفصاح المباشر عن رؤية الشاعر، وبالتالي تقليص الغنائية بالبعد عن الذاتية المطلقة.

وجود الشخصية في العمل الشعري - إضافة إلى دوره الدرامي في تقليص الغنائية - يقوم بدور درامي آخر يتعلق بمستوى التفاعل مع المتلقي، لأن المتعة الأدبية التي يجدها من خلال متابعتها اليقظة لتفاعل الشخصيات مع بعضها، أو تفاعل (الصوت المعبر عن الشاعر) معها تفوق متعة الاستماع إلى صوت الشاعر منفرداً؛ فالدرامية "تهيم المتفرجين نفسياً لمشاهدة شخصيات قادرة بإمكاناتها على تحريك استجاباتهم، وعلى فرض الاهتمام بتفاعلاتها أثناء بحثها عن أهدافها... وعلى هذا الأساس لكي يتضمن الأدب عنصر - الدرامية المتوقع في المسرح لا بد وأن تتوافر فيه شخصيات مؤثرة، لأنها مؤرّطة في فعل من شأنه تحريك انفعالات المشاهد وخياله ووضعها في حالة الاهتمام"<sup>(٢)</sup>.

وعلينا أن نحدد - أولاً - موقع (صوت الشاعر) من الشخصية التي يتناولها معبراً عن رؤيته الشعرية. فهذا الصوت يتراوح ما بين الحضور التام والغياب المطلق، وبين هاتين الدرجتين نجد بعضاً من درجات الحضور المتخفي. وبالطبع يقترب الشاعر من

(١) البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، ص ١٩٠ و ١٩١ (سبق ذكره).

(٢) هوامش في الدراما والنقد، إبراهيم حمادة، ص ١٥٣ (سبق ذكره).

التعبير الدرامي بشكل أكبر كلما استطاع إزاحة ذاته عن المشهد الشعري وتقديم الرؤية من خلال الشخصية التي تناوّلها القصيدة، لأنه - بهذه الطريقة - يُظهر موضوعيته الخالصة، ويُظهر رؤيته الشعرية وكأنها رؤية صادرة عن شخصية جديدة بأن تقنعنا بهذه الرؤية سلباً أو إيجاباً. ولا يعني ذلك الأمر - بالطبع - ادعاءنا بأن ظهور شخصية الشاعر أو كشفه عنها يعني كون قصيدته لا تُعتبر ذات نزعة درامية؛ وإنما نعني أن نزوعها إلى الدرامية متحقق بشكل أقل؛ لأن الرؤية التي تحملها تصدر عن ذات الشاعر بشكل أكبر.

ولعل أول درجات حضور الشاعر: إفصاحه عن ذاته متحدّثاً عن الشخصية المستدعاة، حين يحتفظ بكيانه التام الدال على انتمائه لعالمنا المعاصر، وعندئذٍ "نظهر الشخصية المستدعاة في النص بوصفها (موضوعاً خارجياً) يتحدث عنه الشاعر من خلال (أنا الذات) التي تهيمن على الخطاب في المستوى الظاهر والباطن"<sup>(١)</sup>.

وتتعلق درامية هذا النمط بعنصرين هامين أولهما: طبيعة الشخصية التي يتحدث عنها الشاعر، فلا تنزع القصيدة نزعة درامية حين تكون الشخصية التي تتخذها موضوعاً هي - مثلاً - شخصية حبيته التي يشكو فراقها، أو ينعم بوصالها، أو تكون القصيدة تعبيراً عن طبيعة علاقته مع صديق له، أو ما شابه ذلك...، لأنه في هذه الحالة يُعبر عن مسائل ذاتية محضة، بينما يختلف الأمر - تماماً - إذا كان موضوع القصيدة: (شخصية تراثية) بحمل تاريخها فحوى دلالية، فهو - في هذه الحالة - يتناول موضوعاً يمس قضية عامة، فالشخصية التي يتناولها لا تمثل القضية التي تتعلق بذاته الخاصة، وإنما تمثل قضية ذات حضور جماعي.

(١) أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، ص ٣٠٠ (سبق ذكره).



## الشخصية

والمسألة الثانية والأخيرة: تتعلق بطبيعة حديثه عن هذه الشخصية، فلا بد أن تكون

هذه الشخصية التي يعبر عنها الشاعر مؤدية لدور ما، أو تقوم بفعل (بغض النظر عن كون

هذا الفعل مناسباً لطبيعتها التاريخية أم لا)، لأن التفاعل والمشاركة في حدث ما هو جوهر

الدراما، أما الشخصية فهي "لا يمكن أن تكون - في ذاتها - مادة الدراما، بل إن كيانها

الدرامي مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث" (١). ولذا لا تتحقق الدراما حين يكون حديث

الشاعر عن الشخصية إفصاحاً عن مشاعره تجاهها، وكشفاً عما يُكنّ لها من حب أو بغضاء.

إنه - إذ ذاك - لا يصنع دراما، وإنما يعبر عن مشاعر ذاتية قد لا تعني غيره.

ونمثلةً لهذا الأمر بقصيدة للشاعر السعودي: أسامة عبد الرحمن (١٩٤٢) عنوانها:

(أبو الأسود!!)، والقصيدة تقدم موقفين متناقضين يرصدهما الشاعر، أولهما:

قابلت أبا الأسود:

وسألت عن الضاد..

المرهونة في عصر الذهب الأسود

قد كان مع الضاد فطلقها..

مذ جاءت في ذات مساءٍ حسناء.

مذ سلبت منه مهجته..

وأثارت فيه لوعته..

(....)

قد نسي الضاد، فما صارت مذكورة.

وتلاشت من كل دفاتره أشداء الضاد

(....)

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، ص ٢١ (سبق ذكره).

لم يحفظ عهده.

ما أنجز وعده

مذ هجر الضاد<sup>(١)</sup>.

يقف الشاعر من وراء أبي الأسود الدؤلي، عالم اللغة العربية الأول الذي يُنسب إليه وضع علم النحو<sup>(٢)</sup>، ويرصد الشاعر متحدّثاً عن هذه الشخصية ملامح تغير سلوكها، وانخراطها في عشق المادة (في عصر الذهب الأسود)، فهو عاشق لحسناء الزمان الجديد (التي يصح أن نعتبرها من صور الإغواء المادي)، ومن ثمّ يهجر أبو الأسود ضاده. فتسوّلى  
أمنيات الشاعر:

من يدري؟

فلعل أبا الأسود يُبطل ما فعل السحر.

(....)

وتعود وعود الحسناء كذابا

(....)

ولعل الضاد المعشوقة تحتل مكانتها..

في قلب أبي الأسود<sup>(٣)</sup>.

وأخيراً في موقف جديد ونهائي يقول الشاعر:

قابلت أبا الأسود من بعد سنين.

(١) في ديوان: الحب ذو العصف، دار الشباب، قبرص، ودار الكميل بالكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ٩-١٠.  
(٢) راجع ترجمته في الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال من العرب المستعربين والمستشرقين)، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة ١٩٩٠م، المجلد الثالث ص ٢٣٦-٢٣٧.  
(٣) السابق: ص ١٠-١١.



فرايت الضاد المرهونة..

قد صارت سيدة الموقف.

وأبو الأسود للضاد إذا نطقت يُرهف.

وبها في كل مساءٍ وصباح

يعزفُ، يعزفُ، يعزفُ<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من تقديم القصيدة لأبي الأسود وهو يمارس سلوكًا منحرفًا عن طبيعته التاريخية المعروفة (لأنه انتقل إلى عصرنا المادي) لا يتفانى الشاعر في تصوير هذا الموقف قدر تفانيه في إبراز عاطفته الشخصية التي ترجو تحوّل هذا الموقف نحو مساره المألوف. وأخيرًا يقدم الشاعر أبا الأسود في نهاية القصيدة وقد أصبح عاشقًا للضاد من جديد. ومن ثمّ اعتدلت الأوضاع المقلوبة التي يرفضها الشاعر.

وعلى الرغم من إفصاح الشاعر عن عاطفته الشخصية ابتعدت هذه القصيدة إلى حد ما - عن الغنائية الصّرف من خلال الأوشاب الدرامية التي تبدو من خلالها. فالرؤية في هذه القصيدة هي رؤية ناقدة للمجتمع العربي الذي تحوّل إلى عشق المادة، وتخلي - في سبيل هذا العشق - عن هويته العربية الأصيلة التي يستمد منها ذاته وكيانه، غير أنّ الشاعر لم يقدم رؤيته بشكل مباشر وإنما جسّدّها - درامياً - من خلال أحداث يصنعها أبو الأسود (الذي يمكن اعتباره ممثلًا للهوية العربية الأصيلة)، ووجدان الشاعر المتعلق بالرغبة في تغيير هذا المسار المنحرف لم يتوجه بشكل مباشر نحو (القضية التي تحاول الرؤية الشعرية التعبير عنها)، وإنما توجه نحو سلوك الشخصية التي توظفها القصيدة.

ومن الحق أن هذه القصيدة لا تنجح في إقامة بناء درامي مكتمل الأركان؛ لأنها تنقلب بالبطل الدرامي وتتحول بسلوكه من النقيض إلى النقيض دون مبررات مقنعة تقوم بها حبكة جيدة؛ بل دون أن تقدم أي مبررات أصلاً، لكنها تبتعد أيضاً عن الوقوع في المباشرة والذاتية من خلال تعبير درامي شفيف، لأن الرؤية تنعكس من خلال الشخصية لا من خلال ذات الشاعر نفسه .

ويدنو الشاعر من الدرامية مقدار خطوة جديدة حين يكون في موضع التفاعل مع الشخصية، لا يكتفي برصدها من الخارج، أو تبرير سلوكها من خلال الحديث عنها، وإنما يكون في بؤرة الحدث الدرامي حين يتحدث معها، وتحدث إليه، ويشتركان سوياً في تقديم الحدث .

والشخصية التراثية - في هذا المضمار - تحمل معها أبعاداً دلالية خاصة نفهمها من طبيعتها التاريخية، وهذه الأبعاد التي تُسْتَقْبَل من القصيدة (سلباً أو إيجاباً) تعمل على ترميز هذه الشخصية، بمعنى أن حضورها يكون تجسيداً للرؤية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها من خلال المخزون الدلالي الذي تحمله ذاكرة المتلقي تجاه هذه الشخصية، وتفاعل الشاعر مع هذا المخزون الدلالي هو الذي يجلو طبيعة الرؤية الشعرية للشاعر. ونمثل لهذا الأمر بقصيدة: مراثية عمر للشاعر المصري محمد عفيفي مطر (١٩٣٥م - ٢٠١٠م)، وهذا العنوان -بداية- عنوان مثير لريية القارئ المعاصر، لأن التيار الحدائثي الذي ينتمي إليه محمد عفيفي مطر لا يقدم لقارئه هذا النمط الشعري الرثائي (الذي أصبح حكراً على الكلاسيكيين والتقليديين)، ومن ناحية أخرى: لم نعتد وجد مراثٍ حديثة ومعاصرة لأشخاص ماتوا من عهد بعيد كعمر بن الخطاب رضي الله عنه، لأن فن الرثاء - كما نألفه في الأعم الأغلب - هو ضرب من ضروب المجاملات الاجتماعية لفقيد معاصر للشاعر.



## الشخصية

ولا يجد قارئ قصيدة: مرثية عمر شيئاً عن موته، ولا تباكيا على قتلته؛ بل إن القصيدة — على العكس تماماً — تكاد تكون هجواً وانتقاداً له؛ ففيها تحطيم ونسف تام لكل ما تحمله شخصيته من معانٍ وقيم سامية تتعلق بالعدل والإباء والغيرة على الدين وغيرها من الشيم النبيلة المرتبطة بتاريخه الواقعي وصورته المحفورة في الذاكرة الوجدانية، ومن ذلك قوله في مطلعها:

طاردني في خفي المقطوع

بضربني بالخنجر المطوي في عباءة الخلافة.

مُتِهِّمًا إِيَّايَ بالعرافة.

يطرّدني إلى مدائن الهزيمة.

يجعلني حجة الغراء في مواقف القيامة.

(بأنه جوعني ولم يجع!! بأنه فضحني غرّبي، في داخلي نفاني!!)

وجاءني مُعتذراً أليفاً

ساومني على خراج الصمت باللذائذ المحرّمة.

علمني التنازل القميء في رشاقة وكبرياء<sup>(١)</sup>.

إن عمر في ذاكرة المتلقي هو نموذج الحاكم العادل بكل ما تعنيه الكلمة؛ وحينما يهدم الشاعر هذا النموذج فإنه يُقدّم إسقاطاً معاصراً يهدم فيه الرموز الواقعية التي ينبغي لها أن تتخذ من سيرة عمر مثلاً أعلى ومنهاجا كريماً لما يكون عليه الحاكم. وصورة العراف التي يُتَّهم بها الشاعر، ويكون بسببها مُطارداً من عمر هي ردف للشاعرية المُجابهة للسلطة؛

(١) في ديوان: شهادة لبكاء في زمن الضحك ١٩٧٣م، ضمن: الأعمال الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠م، الجزء الثاني ص ٤٠٧.

فتهديد الخليفة للعراف بخنجر الخلافة ما هو إلا صورة رمزية للصراع بين السلطة والشاعر المثقف الواعي، وهو صراع يأخذ أشكالاً عديدة ما بين التهديد المباشر الصريح، والمساومة (على خراج الصمت باللذائذ المحرّمة)، ناهيك عن صور القهر المختلفة التي يُجوع الناس فيها دون أن يُجوع ذلك العُمريّ المزعوم، والتي تنشر فيهم قيم التنازل القميّ.

وفي مقطع آخر يتم الربط بشكل مُحكم بين شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه (المتخيّلة وفقاً لرؤية القصيدة) وعالمنا المعاصر من خلال تعقيب الشاعر (الذي يمكن أن يكون صوتاً داخلياً غير ملفوظ) على توجيهات عمر المثاليّة التي أصبحت تُنتهك في عالمنا المعاصر:

وقال لي: "تستوجب الحدّ إذا زنيت".

فما تقول في عالمك الربيّطة؟

والنهر الديوث والظمي الذي يُنبثُ زهر اللواط.

وشجر الزنا وسفلس الكروم!!

وقال لي: "تخون لو أضعت بعرةً من إبل الجماعة"

فما تقول فيمن ضيّع الإنسان في ارتداغه الذليل!!<sup>(١)</sup>.

إن المفارقة تتم من خلال شخصية عمر - هنا - بانتمائها إلى عالمنا، والشاعر يربطه بعالمنا المعاصر من خلال ضمير الخطاب: (عالمك الربيّطة)؛ فيغدو ما يدعو إليه من قيم مثالية هو أشبه بالسّفه حين يقابل بالانتهاكات الصارمة، أو يبدو مجرد غطاء شكلي من الأمانة والمثاليّة المزعومة تستر وراءه أهوال لا حصر لها، فكيف يطالبنا نموذج عمر بالعفة

(١) السابق: ص ٤١٠-٤١١، وكلمة سفلس في السطر الرابع هي تعريب للكلمة الإنجليزية Syphilis، ومعناها: مرض الزهريّ الجنسي المعروف. أما كلمة ارتداغ في ص ٣٣٨ (سبق ذكره).



## الشخصية

على حين يعم الزنا المعنوي كل أنحاء الوطن؟، وحين يصبح النهر نفسه ديوثاً؟ (وهذا الزنا المعنوي يمكن أن يكون نوعاً من مهادنة المثقفين للسلطة وخضوعهم المطلق لها). وكيف يأمرنا بالأمانة في الوقت الذي ضيَّع الوطن فيه إنسانية الإنسان ومرَّغَه في الأوحال؟

إن المراثية -هنا- قائمة على افتقاد النموذج والموت الرمزي للبطل التاريخي المحفور في الأذهان والضمائر والعقول، فالرثاء في هذه القصيدة رثاء مُعدَّل وفقاً لرؤية الشاعر؛ وتعديل النموذج لا يعني نسفه تماماً والخروج من نطاقه جملةً وتفصيلاً؛ "بل على العكس من ذلك يُفترض الإبقاء على هذا النموذج كأحد طرفي التقابل مع العنصر-المُعدَّل المضاد"<sup>(١)</sup>، ومن ثمَّ تكون العاطفة المثارة هي عاطفة الحزن والافتقاد لهذا النموذج المراثي ضمناً من خلال العنوان والسياق المجازي العام، وإن لم يُعلن الشاعر عن عاطفته تجاه هذا النموذج المكسور. وأثر أن ينقل لقارئه صورة عراكه الدرامي مع الشخصية التراثية التي تقدمها القصيدة، وفي هذه القصيدة تحوّل الموضوع الذي تقدمه الرؤية الشعرية: (موت العدالة، الصراع بين السلطة والمثقف، الهوة بين المبادئ المثالية والواقع الكئيب) إلى ذات تتفاعل معها ذات الشاعر، وتقدّم الرؤية من خلال طرح درامي يجعلها أكثر موضوعية، وأبعد ما تكون عن الإفضاء الانفعالي المباشر.

وفي مرحلة جديدة يحاول الشاعر المعاصر التعبير عن ذاته الثانية من خلال تنميطها في شخصية جديدة، وفي هذه الحالة لا يختفي الشاعر من القصيدة، وإنما يحاول أن يقدم جانباً جديداً من رؤيته الفنية من خلال شخصية جديدة هي صورة من ذاته، أو قل: هي شخصية القرين، والشاعر يحاول من خلال استخدام شخصية القرين أن يعكس ازدواج الرؤية بين الذات الشاعرة وجوانبها النفسية الخفية؛ لكي لا يتم الكشف عن تلك الجوانب

(١) علم الأسلوب، د: صلاح فضل، ص ٢٠٤ (سبق ذكره).

بشكل صريح مباشر، وهو ما يمكن اعتباره تطويراً درامياً لتقنية (تجريد الذات) التي يألّفها الشعر الغنائي التقليدي، وتكون - عادةً - في مطلع القصيدة. حيث يوجّه الشاعر كلاماً من ذاته إلى لذاته، وكأنه يخاطب شخصية جديدة، كما هو في مطلع قصيدة: عِبْرَ الأيام، للشاعر السوداني الصوفي: محمد سعيد العباسي (١٨٨٠م - ١٩٦٣م):

خل التصابي واذكار الأربع \*\*\* واسكب على ماضيك حُمر الأدمع  
ودع السوى، وارجع لرَبِّك مُحِبّاً \*\*\* والجأله بتخشُّعٍ وتضرع<sup>(١)</sup>

إن المتلقي يجد حديثاً من ذات الشاعر إلى ذاته التي يجردها وكأنها شخص آخر يتوجه إليه بالخطاب، ومن هنا يتم الإيحاء بالفصام، أو انقسام الشاعر بين شعورين متباينين: أحدهما ميال للتصابي مولع بالوقوف على الربع، غير مُدرك لحركة الزمان التي لا تسوّغ هذا السلوك، والآخر أكثر تؤدة، وأبلغ حزناً على سنوات العمر المنفرطة راغب في العودة إلى الله والتضرع إليه. وهذه التقنية الشعرية الملائمة للغنائية كادت تختفي تماماً مع تيار الحداثة الذي جعلت نزعتة الدرامية تلك الغنائية الموروثة شاحبة إلى حد كبير.

ومن المواقف الفنية المستعاضة عن ذلك التجريد: تجربة فريدة ومتميزة للشاعر العراقي: سعدي يوسف (١٩٣٤م)؛ وهي تجربة يعيد فيها تكوين ذاته في شكل جديد وتسمية جديدة، وهي تسمية تقرب - قطعاً - من اسم الشاعر نفسه، ولا مانع بعد تكوين هذه الشخصية من تنميطها وإعادة استخدامها وظهورها مع ذات الشاعر نفسه في قصائد عديدة؛ لتكون معادلة للصراع الداخلي أو الصوت الآخر المعبر عن جانب مستتر من

(١) ديوان العباسي، تحقيق: عبد الرحمن عوضي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٤م، ص ٣٠٧.



جوانب الشخصية. وهذه الشخصية التي تلعب دور القرين هي شخصية: الأخضر بن يوسف، أو الوجه الآخر لسعدي يوسف (١).

وقد اختار الشاعر لها اسماً مُميّزاً من معجم الألوان، الذي يغلب على ألفاظه - في استخدامها الشعري - عدم الإحالة إلى المعنى الحقيقي للون "إلا في المرحلة الأولى فقط، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية" (٢). ومن ثمّ يكون لوسم هذا القرين باسم الأخضر مسوغاته الفنية المستمدة من الموروث الثقافي والطابع الاجتماعي العام؛ الذي يرى في هذا الأخضر صورة من صور النقاء والخصوبة وراحة النفس... إلخ؛ وهي إيحاءات قد تُكرّس لمنح هذه الشخصية وجها مشرقاً ناصعاً من أوجه الذات الشعرية يعكس يقظتها أو صحوة ضميرها.

ولا تتوخى هذه التقنية الفنية إبراز تباين أو تناقض حاد بين الشاعر وقرينه، وإنما هي معنية بشمولية الرؤية وتكاملها؛ لأن العلاقة الجدلية بين ظاهر الذات وباطنها يعكس موقفاً من العالم الخارجي الذي تعبر عنه القصيدة، ولذلك لا تكون شخصية القرين إقصاءً للذات؛ وإنما إيحاء لتناول الموضوع من خلال زاويتين متكاملتين من جوانبها. ولا يفتأ الشاعر يكشف عن الرؤية التي تجمع بين الازدواج والتوحد في كل قصيدة يظهر فيها هذا القرين، وقد يكون ذلك بطريقة مجازية، كما في صدر قصيدته: عن الأخضر أيضا:

(١) ظهرت هذه الشخصية في ستة قصائد هي: الأخضر بن يوسف ومشاغله، ضمن ديوان يحمل نفس العنوان ١٩٧٢م، وقصيدتا: حوار مع الأخضر بن يوسف وعن الأخضر أيضا ضمن ديوان: الليالي كلها ١٩٧٦م، وكيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة، وهي قصيدة موزونة تتخللها تعليقات نثرية مطولة ضمن ديوان: الساعة الأخيرة ١٩٧٧م. وأخيرا قصيدة: الشعر، في ديوان أو هام الأخضر بن يوسف ١٩٨٠م. راجع الدواوين وفقا لترتيبها في: ديوان سعدي يوسف، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٨، ص ١٦٨-١٠١-١٠٧-٦١، والجزء الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ٧٨.

(٢) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د أحمد درويش، ص ٢٤١ (سبق ذكره).

مرة سألوا نجمتين

كيف لا تمسيان

نجمة واحدة؟

مرة سألوا نجمةً واحدةً.

كيف لا تصبحين نجمتين؟ (١)

كما يكون بطريقة أقرب إلى المباشرة كما في قصيدة: (الأخضر بن يوسف ومشاعله):

كان يلبس يوماً قميصي

وألبس يوماً قميصه.

ولكنه حين يحتدّ ...

يرفض أن يرتدي غير بُرنسِه الصوف ...

يرفضني دفعةً واحدةً (٢).

ويمكن التمثيل - جزئياً - لتناول الموضوع المُعالج من خلال هذه الرؤية التي

تجمع بين الذات والقرين بالفقرة التالية من قصيدة: حوار مع الأخضر بن يوسف:

سيدي ..

سيدي الأخضر المرّ

يا سيدي يا ابن يوسف

من لي سواك إذا أغلقت حانة في الرباطِ

ومن لي سواك إذا أغلقت بالعراق النوافذُ؟

(١) ديوان: الليلي كلها ، ضمن: ديوان سعدي يوسف، ص ١٠٧.

(٢) ديوان: الأخضر بن يوسف ومشاعله ، ضمن: المصدر الشعري السابق، ص ١٦٨.



(.....)

في الدار البيضاء

لم أسأل عنك الماء ولا الميناء

كان الشرطي دليلي

والبارُّ الخامسُ في شارع سيدي محمد الخامس<sup>(١)</sup>.

إن جانبًا كبيرًا من جوانب تجربة سعدي يوسف يدور حول أحلام الوحدة والقومية العربية، ومن ثم إدانة السلطة التي تقف أطماعها الفردية سدا منيعًا أمام هذا الأمل الكبير. وربما كان هذا الجانب الثوري داعمًا من دواعي الهجرة المستمرة، والانتقال ما بين منفى ومنفى. وحين يعيش الشاعر في هذه المنافي وقد "أغلقت في العراق النوافذ" يضطر إلى اللجوء إلى قرينه ليستمد منه المقاومة الروحية، على الأخص (حينما تغلق حانات الرباط حيث المنفى)، وليس أمام الجانب المنكسر المقموع في ذات الشاعر إلا "البار" والخمائر استسلامًا لروح اليأس والخضوع. وها هو القرين يتحرك لانتشالها من هذا السقوط، وهنا يُبرز البناء الشعري هذه الحركة في مفارقة تعكس الدلالة بشكل إيجائي مؤثر، فالقرين يعرف ببطبيعة الحال - أن البار مأل رقيقه ومأواه عند الانكسار؛ ولكن أي بار؟ إنه لا يسأل الوطن "ماءً أو ميناءً" عن هذا البار، إن أعرف الناس بهذا البار هو "الشرطي!" وتلك مفارقة؛ ثم تكون مفارقة جديدة حين يكون هذا البار في شارع: محمد الخامس!. وأخيرًا المجانسة والتوازي بين (البار الخامس) و (محمد الخامس)؛ وهو ما يفضي إلى تبادل المواقع بين السلطة والبار. ولا يمنع تلك المفارقة تاريخ النضال المُشرف للملك المغربي الراحل محمد

(١) ديوان: الليلي كلها، ضمن المصدر الشعري السابق، ص ١٠١ - ١٠٢.

الخامس<sup>(١)</sup>، فالتحوير في تلك الشخصية يستل منها وجهًا انهماجيًا جديدًا يدعم الرؤية

السوداوية التي تطرح روح الهزيمة والنكوص والتخلي عن وحدتنا وانتصاراتنا المشرفة.

والقارئ مدفوعٌ في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي يظهر فيها "الأخضر

بن يوسف" إلى تمثل الموضوع الشعري الكلي المحوري موزعًا بين رؤيتين متكاملتين

صادرتين عن ذات واحدة؛ إحداهما واضحة تسفر عن نفسها دون موارد، والأخرى

تختفي خلف شخصية القرين.

وفي خطوة جديدة تختفي شخصية الشاعر بشكل أكبر من خلال التقنُّع، فيتحدث

إلى قارئه من خلال شخصية أخرى جديدة يتخذها قناعًا؛ حيث "يُمثِّل القناع شخصية

تاريخية - في الغالب - يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص

العصر الحديث من خلالها"<sup>(٢)</sup>. وتختفي شخصية الشاعر لأننا لا نراه ولا نتعرف على

شخصيته الذاتية إطلاقًا؛ فالتكلم في القصيدة من أولها إلى آخرها هو القناع، أو بمعنى أدق

تكون شخصية القناع هي الشخصية المتكلمة في الظاهر؛ بينما ذات الشاعر هي الصوت

الباطني غير المرئي، فالقناع وإن يكن شخصية غريبة عن عصر الشاعر وظروفه التاريخية إلا

أنها وسيلة للتعبير عن رؤيته العصرية الخاصة.

ونمثل شخصية القناع بقصيدة: (امرؤ القيس في بلاط القيصر)، للشاعر المصري

عبد اللطيف عبد الحلیم (١٩٤٥)، يقول الشاعر من وراء قناع امرئ القيس محاولاً أول

الأمر تثبيت ملامح القناع من خلال استجلاء ملامح امرئ القيس التراثية الواقعية:

(١) للملك المغربي محمد الخامس (١٩١١م-١٩٦١م) دور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، والجهاد لتحقيق حرية بلاده واستقلاله، وقد تعرض للنفي من الفرنسيين بسبب

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ص ١٥٨-١٥٩ (سبق ذكره).

عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٨م، ص ١٢١.



(فاطمة) طيفها يعابثني \*\* وما لها في تدلّ مثل  
 وأشتهي من (عنيزة) سكتنا \*\* أدرج في فيه ولا أصل  
 بيضة خدر أروم خبأتها \*\* ومريض، فاتمابي الشغل  
 (اليوم خمر) والخمر موعدا \*\* لا وعد إلا السلاف والغزل<sup>(١)</sup>

تحاول الأبيات الأولى من القصيدة استجلاء ملامح امرئ القيس من خلال رسم صورته المعروفة عنه، من ولع بالخمر والنساء، ومن خلال جلب كلماته المشهورة: (اليوم خمر وغدا أمر)، وكذلك من خلال استلهاهم مواقف من شعره حين يقصد (خدر عنيزة)، ويروم (بيضة خدر لا يرام خباؤها)، ويلهي المرضع عن طفلها الرضيع<sup>(٢)</sup>. وهكذا تؤسس القصيدة موقفاً مبدئياً يُثبت الشاعر فيه صورة امرئ القيس عند القارئ، ثم يحاول الإسقاط على موقف معاصر من خلال القيمة التي تحملها صورة امرئ القيس - نفسها - ولكن بتحويلات تقتضيها الرؤية الشعرية المقنّعة التي تسعى لإدانة موقف معاصر:

(١) في ديوان: صائد العنقاء ٢٠١١م، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص ٤٢٨-٤٢٩ والقصيدة عمودية من بحر المنسرح، وهو بحر نادر الاستخدام في شعرنا العربي المعاصر، بينما يكثر الشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم من استخدامه، وله ديوان كامل جميع قصائده من هذا الوزن هو ديوان: مقام المنسرح ١٩٨٩م.

(٢) راجع الأبيات ١٢ و ١٥ و ١٦ و ١٨ و ٢٢ من المعلّقة، في: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٩٠م، الصفحات: ١١-١٣-١٢

- أصخ في (كنلة) وفي (غطف) \*\* \* سان) في جموع مشى بها شلج  
 مبتلماً للخذلان، سوَّغهُ \*\* \* منِّي عقلٌ تغوله العسل  
 وإنني منهم، تلغَّبُ بي \*\* \* ما يشتهي المنخوب والوججُ  
 قد طوَّحت بي للروم راحلةً \*\* \* وصاحب بالبكاء مشتلُّ  
 مؤملاً أن تَرُدَّ لي وطناً \*\* \* -ياسيدي- والأعراب قد دخلوا  
 أُقبِل الأرض - لو تكرمني \*\* \* الأرض - وإني للأمر ممثِلُ  
 أعبده كالإله، أخشع في \*\* \* بلاطه، لا يصدني عَدْلُ  
 وهو على سُنَّة الملوك، يَمُدُّ \*\* \* لي وعوداً، تنداح لي السبلُ  
 استمرى الوعد، أمتطيه إلى \*\* \* وعدٍ جديد، والركب متَّصلُ  
 يلبسني حلةً أعود بها \*\* \* لوعده والقروح تندمل  
 أرجع أهذي بالوعود تسكرني \*\* \* الخمر إذا ما تضيق بي الحيلُ  
 الغدُ خمر، والأرض أعصرها \*\* \* خمرًا وما غير قيصرٍ أملُ  
 ولتغرق الأرض بالدماء، وبالعرضِ \*\* \* مراقاً، والروم قد ثملوا  
 دائبةً رحلتني إليك، ولي \*\* \* قلبُ جبان، ومنطقٌ بطلُ<sup>(١)</sup>.

تذكر الأخبار التاريخية أن امرأ القيس قد أفاق من لهوه ومجونه بعد مقتل أبيه، وحاول الثأر له، لكنه مُني بالخذلان والهزيمة، ومن ثم اضطر إلى اللجوء إلى القيصر طلباً للنصرة والمعونة، ويقال إن القيصر قد أهدها (حلة مسممة) سببت له قروحاً في جسده، ومات متأثراً بهذه القروح ولذا أطلق عليه: (ذو القروح)<sup>(٢)</sup>.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ (سبق ذكره).  
 (٢) راجع ترجمته في: الأعلام، خير الدين الزركلي، المجلد الثاني، ص ١١ - ١٢.  
 ٩٢



## الشخصية

وهذا الموقف من حياة امرئ القيس هو الذي يتخذه الشاعر مدخلاً إلى عالمنا المعاصر، فامرؤ القيس في هذه القصيدة هو: (رمز للكيان العربي المهاجر من عرويته، المنبهر بالحضارة الغربية باعتبارها بديلاً عن الانتماء العربي المهيض)، وقد استنجد بقبيلته: (كندة)، كما استنجد أيضاً بغطفان، ومن ثم نعتبر (كندة وغطفان) بمثابة المجاز الجزئي المعبر عن العروبة، وامرؤ القيس حين لجأ إلى عرويته لم يجد منها سوى الخذلان في أشبع صورته، حتى تلاعبت به خيالات ما يشتهي الخائف المستضعف المحروم<sup>(١)</sup>، ومن ثم ولى وجهه شطر القيصر. ثم إن مطلب امرئ القيس (القناع) من القيصر هو مطلب غريب ومتناقض، فهو يطلب من القيصر أن يعيد له وطنه السليب (حين خذلته العربان في استعادة هذا الوطن). والتناقض في هذه الإشكالية هو تناقض في تكوين الذات التي تمثلها وتعبّر عنها شخصية القناع نفسها، لأن استرداد الوطن (قيمة معنوية وانتماءً روحياً) لن يكون قطعاً من خلال الاتجاه المضاد لهذه القيمة، ولأن شخصية امرئ القيس هنا يفترض أنها تجسيد لقيمة العروبة، ومع ذلك تمارس كل أنواع الانكسار النفسي والمعنوي أمام القيصر لكي تحصل على انتصار لكرامتها الجريحة !!

وهكذا تُستغل قصة (الحلّة المسممة) التي تذكر أخبار امرئ القيس (الواقعي) أن القيصر قد أهداها له وكانت سبباً في موته، فامرؤ القيس (القناع) يتلقى هذه الحلّة - أيضاً - لكنها تكون في إطار الرؤية الشعرية الفنية التي تقدمها القصيدة حلّة معنوية مصنوعة من الوعود الكاذبة، ومن ثم فإن جروحها المعنوية التي تُسقط الكبرياء والمروءة سرعان ما تندمل، مادامت شخصية القناع قد أسقطت هذه الكبرياء من حسابها.

(١) كلمة المنخوب الواردة في البيت الثالث معناها كما جاء في المعجم الوسيط: الرجل الهزيل اللحم، وهو ما يدل على الحرمان، ويقال نخب الحرب الرجل أي جبنته وأضعفته، راجع مادة: نخب في المعجم الوسيط، ص ٩٠٨ (سبق ذكره).

وهذا التأويل يقودنا إلى تأويل جديد يساعدنا في الغوص داخل البناء النفسي لشخصية القناع، فتضمن القصيدة لقصة الشاعر: عمرو بن قميئة ذلك صاحب الباكي الذي اتخذ امرؤ القيس رفيقاً في رحلته إلى قيصر، حين قال:

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه \*\* وأدرك أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له: لا تبك عينك إنما \*\* نحاول ملكا، أو نموت فنعترا<sup>(١)</sup>

حين قالت شخصية القناع: "قد طوّحت بي للروم راحلةً وصاحب بالبكاء مشتملٌ" يمكن أن يكون نوعاً من أنواع تثبيت صورة القناع - وهذا صحيح بالفعل - لكنها يمكن أن تكون نوعاً من الإشارة إلى جانب من جوانب اللوعة النفسية والوجع الداخلي في شخصية القناع الذي يُعبر عنه بالبكاء، حين يكون هذا صاحب هو الضمير الذي أماتته شخصية القناع. لكن هذا الضمير كان مرحلة أولية (في بداية الرحلة) سرعان ما تجاوزها القناع حين عاود الرحيل إلى قيصر مرات ومرات مستهيناً بإراقة الروم للأعراض والدماء ماداموا: (هم الأمل)، وهكذا يظل التناقض باقياً في هذه الشخصية التي تبحث عن (الوطن والكرامة) بمنطقها البطولي، ومسلكها الجبان.

وقد لا يجوز ادّعاء أن شخصية (امرئ القيس/ القناع) هي شخصية شريرة، فجوانب الفضيلة لا تزال باقية في جوهر قضيتها التي تتمثل في: (البحث عن وطن ضيّعه القهر والخذلان)، لكن يمكن أن نقول إنها شخصية انهزامية مغترية تشعر بالضعف الإنساني والحضاري الذي يجعلها تتملق الحضارة الغربية (التي يمثلها القيصر) رغم إحساسها بوطأة المذلة والمهانة من هذه الحضارة الغربية، ورغم إدراكها التام لجرائمها

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٦٥ - ٦٦، وقد ذكرت قصة استصحاب امرئ القيس لعمر بن قميئة اليشكري في رحلته إلى قيصر ضمن شرح الأعلام الشنتمري للقصيدة الذي يتضمنه الديوان في الصفحتين اللتين ذكرناهما.



وجبروتها. وهذه هي قضية الساعة التي نعانيها في عالمنا المعاصر، والتي استطاعت رؤية الشاعر الفنية طرحها من خلال قناع امرئ القيس.

إن تقنية الحديث من خلف الشخصية القناع تنجح في تقليص الغنائية وإبعاد الشاعر عن البوح الوجداني الخالص، فهي "محاولة لخلق موقف درامي بعيداً عن ضمير المتكلم، لكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع تضع هذه الدرامية في أبسط أحوالها"<sup>(١)</sup>، وهذا الحاجز الرقيق بين الذات الشاعرة والقناع إنما يكون عند إفراط الشاعر في إنطاق القناع بما هو متجانس مع طاقته الرمزية، بحيث يكاد القناع يفصح عن ذات الشاعر قبل إفصاحه عن ذاته التاريخية التي أعيد تكوينها وفق السياق الدلالي الجديد. والمقبول - في هذا المضمار - هو الموازنة بين رؤية الذات المعاصرة وشخصية القناع التاريخية، بحيث لا تطغى القضية المعاصرة على بنية القناع وتكوينه فتنبهم صورته التاريخية المرسومة في الأذهان، أو تشوه بحيث لا نكاد نرى معالمها القديمة المعروفة، وفي تصوري أن الموازنة بين الصورة التراثية والمعاصرة قد تمت بنجاح كبير في قصيدة: (امرؤ القيس في بلاط القيصر) التي تناولناها، لأن اللوازم التاريخية المتعلقة بشخصية امرئ القيس كثيفة الحضور، وحين يعاد تشكيلها لتوائم الرؤية العصرية الجديدة يتم ذلك دون افتعال أو تعسف.

وعلى جانب آخر نفتقد هذه الموازنة - أيضاً - حين يتم إحكام التقنع، بحيث لا تبدو أي إشارة لغوية أو دلالية أو فنية يصح اتخاذها للربط بين شخصية القناع وعالمنا المعاصر، وقد لا يصح عندئذ تسميته قناعاً، لأن الشخصية التاريخية التي تتحدث إلينا في القصيدة إنما تتحدث عن ذاتها الواقعية وتاريخها الذي يمكن أن نستقيه من أي المراجع التاريخية، فصوت الشاعر ليس صوتاً متخفياً وراء قناع؛ لأنه ليس موجوداً أصلاً.

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ص ١٢٢ (سبق ذكره).

وفي مرحلة أخيرة يختفي الشاعر تمامًا من القصيدة حين يكون معبرًا عن شخصية ما من خلال: التقمُّص، فالشاعر المتقمِّص يعبر عن رؤيته الشعرية من خلال شخصية لا علاقة لها بذاته، بل لا تظهر ذاته - أصلاً - لأن الشخصية هي التي تتحدث في القصيدة من أولها إلى آخرها، وتعبّر بحديثها عن ذاتها الخاصة وقضاياها الشخصية البحتة، بحيث لا يصح أن تكون قناعًا للشاعر، وإنما هي نموذج اجتماعي، "والفرق بين القناع والنموذج ينهض من أن الأول يجيل على ذات الشاعر المتقنعة، أما الثاني فيحيل على الظاهرة المنمذجة في علاقتها بذات الشاعر، علاوة على أن القناع يُعنى - كما هو مطروح نقدياً - بالشخصيات التاريخية والأسطورية، أما النموذج فهو أعم وأشمل، حيث يتناول كل شخصية على الإطلاق، سواء أكانت تاريخية أم أسطورية أم واقعية أم متخيلة" (١).

وتجربة التقمُّص ليست جديدة على الشعر العربي، ففي تراثنا الشعري بعض التجارب القليلة التي يتحدث فيها الشاعر على لسان غيره، وهذا الحديث قد يكون مدفوعاً بدافع اجتماعي، حين يلجأ شخص ما إلى شاعر يستكتبه قصيدة في موضوع ما، فيضطر الشاعر - مجاملةً - إلى كتابة قصيدة يعبرُ من خلالها عن وجدان شخص غيره وشكواه، كما جاء في مقدمة نثرية لقصيدة ضمن ديوان الشاعر المصري: ابن سناء الملك (٥٥٠ هـ - ٦٠٨ هـ) عبارة: "قال وقد سأله إنسان أن ينحله أبياتا يمدح بها بعض الملوك" (٢)، وقارئ هذه القصيدة (الذي يعرف مكانة ابن سناء الملك الاجتماعية) لن تدهشه شكوى الفقر والعوز؛ ولن يستفزه هذا الاستجداء والإلحاح المُسِّف في طلب العطاء؛ مادام عالمًا بأن الشاعر مجرد ممثل يتقمص دورًا بعيدًا عن شخصيته الواقعية. غير أن الهدف من هذه التقنية

(١) وعي الحدائفة، د. سعد الدين كليب، ص ٩٩ (سبق ذكره).  
 (٢) ديوان ابن سناء الملك، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م ص ٢٦.



- في سياقها التراثي - هو التضامن اجتماعياً مع شخصية يتعاطف معها الشاعر، لا تقديم نموذج اجتماعي يتبنى الشاعر قضيته الاجتماعية ويعبر عنها بشكل درامي يدخلها في إطار موضوعي عام.

ولعل التجربة الأكثر فنية تعود إلى أبي العلاء المعري (٣٦٣هـ - ٤٤٩هـ) في مجموعة قصائد: الدرعيّات، وفي السوابق الشريّة المقدّمة لبعض هذه القصائد ما يدل على التقمص مثل قوله: (قال على لسان رجل ترك لبس الدرع لكبره، قال على لسان رجل رهن درع فرّد عنها، قال على لسان رجل ينادي على درع)<sup>(١)</sup>. فأبو العلاء يقدم هذه الشخصيات باعتبارها نموذجاً اجتماعياً يعكس قضية تتعلق بعصره، وهذه النماذج التي يقدمها أبو العلاء هي - في تصوري - نماذج متخيّلة، أو هي نماذج واقعية أعاد تصويرها بكثير من التصرف الفني الذي تقتضيه رؤيته الشعرية التي يطرحها.

ومن النماذج الجيدة والطريفة للتقمص في شعرنا العربي المعاصر تجربة الشاعر السوري: نزار قباني (١٩٢٣ - ١٩٩٨ م) في تقمصه لشخصية المرأة، وحديثه على لسانها في عشرات القصائد من دواوينه المتعددة. وتقمص شاعر رجل لشخصية امرأة مفضيا بمكنوناتها يُعدّ - فيما أعلم - سمة أسلوبية مستحدثة ونادرة؛ لكنها على ندرتها تتواتر في شعر نزار؛ فقد استطاع (لفرط معاشته للأُنثى في تجاربه الشعرية) استبطان مشاعرها، والإلمام بما يستخفي في مكنونها، أما تركه الحديث لها وانسحابه التام من القصيدة ليكون صوت الأُنثى هو الصوت الوحيد في القصيدة فهو لون درامي يعكس الحيادية والموضوعية التامة، على

(١) قصائد (الدرعيّات) بضع وثلاثون قصيدة كلها تتعلق بالدروع ولابسيها والجيد منها والرديء وما شابه ذلك. وهذه القصائد ملحقة بديوان: سقط الزند، انظر القصائد التي أشرنا إليها على ترتيبها في شروح سقط الزند، تحقيق جماعي بإشراف الدكتور طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ م، الجزء الرابع: ص ١٧٠٧ - ١٧١٢ - ١٧٧٢ وفي الدرعيّات قصائد أخرى تقمصية غير التي ذكرناها.

الأخص حين يكون الموضوع المعبر عنه غير متم - أصلاً - للعالم الذكري المتمي إليه الشاعر.

غير أن الكثير من هذه النماذج يقع في محور دلالي يتعلق بميلها نحو الرجل، حيث تبدو المرأة عاشقة تعاني تجاهله وتعاليه، ومن ثم لوحظ "أن حالات التقمص التي تقدمها عندما تأتي بلسان المرأة لا تثبت أمام التحليل المتمعن، إذ لا تلبث أن تتكشف عن غنائية فادحة تعرض صوت الرجل وهو ييني صورة المرأة على هواه" (١). فهذه النماذج تبدو تملقاً من الشاعر لذاته، تعبيراً عن فحولته وجاذبيته.

وقد تكون القصائد التقمصية الأنجع في هذا المضمار هي تلك القصائد التي تحاول أن تتبنى قضايا المرأة في نضالها ضد الرجل، ومثل هذه القصائد كثيرة أيضاً في شعر نزار، فقد حاول نزار - في بعض النماذج - أن يكون الصوت المنصف للمرأة في بحثها عن الحرية وممارسة عاطفتها على نحو مشابه لممارسة الرجل لعاطفته. وقد تصل هذه الحرية إلى موقف تتجاوز فيه المرأة الكثير من القيود والأعراف (٢)، كما يحاول - في نماذج أخرى - أن يتعمق إحساس المرأة - سيكولوجياً - حين تتعرض لتلاعب الرجل بمشاعرها، أو تتعرض لامتهان شديد من حيث لا تبدو في نظره إلا مجرد وسيلة إمتاع جنسية رخيصة، وهذا ما يبدو في قصيدة: حُبلي التي تتحدث فيها المرأة عن هذا الشعور المؤلم، على الأخص حين يتملص الرجل من كل وعوده لها، وتبدو أنانيته المفرطة في تخليه عنها:

(١) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، ص ١٠٣ (سبق ذكره).  
 (٢) راجع على سبيل المثال قصيدته الطويلة التي تشغل ديواناً صغيرة: يوميات امرأة لا مبالية ١٩٦٨م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٠م، ص ٥٧٥ - ٦٤٠.



ماذا؟... أتبصقني؟  
والقيء في حلقي يُدمّرني  
وأصابع الغثيان تخنقني  
وورثك المشثوم في بدني  
والعار يسحقني  
وحقيقة سوداء تملؤني  
هي أنني... حُبلى  
ليراثك الخمسون تُضحكني  
لمن النقود... لمن..  
لتجهضني؟  
لتخيط لي كفني؟  
هذا إذن ثمني؟  
ثمن الوفا يا بؤرة العفن؟  
أنا لم أجئك لملك التين  
"شكرًا"..  
سأسقط ذلك الحمل..  
أنا لا أريد له أبًا نذلا<sup>(١)</sup>.

اقتضت رؤية الشاعر أن يكون الحديث في هذه القصيدة على لسان المرأة التي حملت سفاحًا من حبيبها، وأن تعبر بلسانها عن المفارقة بين وفائها ونذالته، وتبلغ اللحظة

(١) في ديوان: قصائد ١٩٥٦م، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص ٣٤١-٣٤٢ (سبق ذكره).

الدرامية ذروتها عند يفاجئها بمبلغ مالي تدفعها ثمناً لإسقاط الجنين، وعندئذ تكتشف كم

كانت رخيصة!!

إن تَقَمَّص شخصية وسيلة ناجعة للتعبير الدرامي الموضوعي؛ من حيث يطرح الشاعر قضايا اجتماعية عامة، لا ترتبط بالضرورة بشخصه، فالسارد المتحدث عن ذاته في القصيدة إنما هو نموذج اجتماعي قابل للتعميم، ومن الخطأ فهمه في إطار فردي شخصي محض. وهذا النموذج مدخل لمعالجة القضية في إطارها الاجتماعي بعيداً عن الرؤية الذاتية التي يمكن أن يعبر الشاعر من خلالها -مثلاً- لآزدرائه سلوك هذا الرجل، أو لومه لتلك المرأة لأنها انقادت نحو الخطيئة. أو ما شابه ذلك. إذ ليس مطلوباً من الشاعر المتقَمَّص أن يفرض ذاته على الشخصية التي يتقَمَّصها، أو أن يحكم على تصرفاتها بالصحة أو الخطأ.

إن التَقَمَّص يقدم للمتلقي نموذجاً قد تهيأت له فرصة كبيرة لإثارة تعاطفه، وتتوقف قدرة هذا النموذج على النجاح على مقدار ما يحققه من استمالة المتلقي لقضيته، وهذه الاستمالة تتحقق درامياً في المسرح اعتماداً "على عملية سيكولوجية مهمة تسمى التوحد، وهي القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقلياً داخل الوضع أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية"<sup>(١)</sup>. وبالطبع ليس من الضرورة بمكان أن تتحقق في النموذج الشعري الذي تقدمه رؤية الشاعر الطيبة والمثالية لكي يتم توحد القراء معه، بل على العكس - تماماً - قد يكون النموذج في غاية القبح والسوء، فالمحك في إقامة هذه العملية النفسية هو مدى ما يتوفر في هذا النموذج من جوانب إنسانية تثير تعاطفنا، أو تجعلنا قادرين على تصديقه والتفاعل معه بشكل جيد.

(١) سيكولوجية فنون الأداء، جليل ولسون، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م ص ٩٩.



# (٤) الحوار

## الحوار

يمثل الحوار تقنية مهمة من التقنيات الدرامية التي توظف في الشعر العربي المعاصر. والحوار في حد ذاته عنصر مهم جداً من عناصر أي بناء درامي، فهو يعمل على تطوير الحدث، والكشف عن مميزات الشخصية، وإيهام المتلقي بأن ما يشاهده واقعي، وإظهار التفاعل بين الشخصيات<sup>(١)</sup>، فضلاً عن كونه جزءاً مادياً ملموساً تتجسد من خلاله الرؤية الفنية.

ويتميز الشعر العربي المعاصر بإطلاق الحوار وتحقيقه بشكل مباشر دون أي وساطة، أما الشعر التراثي والشعر التقليدي فيتم الحوار فيهما من خلال رواية الشاعر له وحكايته للمتلقي، فيكون الشاعر هو الوسيط الناقل للحوار؛ وبالتالي لا تتحقق النزعة الدرامية بشكل جيد، لأن الحوار يكون - في الغالب - مشحوناً برؤية ذاتية يمثلها الراوي ناقل الرسالة.

وعلينا أن نفرّق بين نمطين من القصائد التي تستخدم تقنية الحوار، أولهما ما يمكن أن نسميه القصيدة الحوارية، وهي قصيدة قائمة من أولها إلى آخرها على الحوار، بحيث لا يجد المتلقي في مثل هذا النمط من أنماط القصائد سوى الحوار فقط، دون أن يتدخل الشاعر في أي سرد وصفي أو إشارة دلالية توجّه القارئ. والنمط الآخر نمط شعري مألوف مسرود بصوت الشاعر، تتخلله أحياناً فقرات حوارية بين الشاعر وغيره، أو بين مجموعة الشخصيات التي توظفها القصيدة.

وفي القصيدة الحوارية تنعكس رؤية الشاعر من خلال قطبي الحوار فقط، بمعنى أن الشاعر لا يتدخل بحيث يوجه أي إشارة للقارئ تدفعه إلى تبني وجهة نظر معينة، وإنما

(١) راجع مادة الحوار في: معجم المصطلحات الدرامية والمرحلية، د. إبراهيم حمادة، ص ١٠١ (سبق ذكره).



تكون وجهة نظر القارئ -تدرجيًا- من خلال الجدلية القائمة بين طرفي الحوار، وهذا الأمر هو ما يقرب بالقصيدة من الدراما المسرحية، فالمسرحية -بالمقارنة مع القصة والرواية- ليس لديها المجال السردى الموسع الذي يستطيع الكاتب من خلاله أن يرسم معالم الشخصية وهيئتها، أو يحدد حقيقة مشاعرها الداخلية، وكل هذه الأمور لا تتاح إلا من خلال الحوار، وهو ما يجعل مهمة المسرحي أصعب كثيرًا من مهمة القاص والروائي. وحين تكون القصيدة حوارية تعاني عين المازق ويتجرّد الشاعر من أدوات السرد التي تمكّن من التمهيد والوصف والتعليق والربط وما شابه ذلك.

وقد يكون للقصيدة الشعرية الحوارية ميزة إضافية تميزها عن المسرح (الواقعي تحديدًا) وهي ميزة استخدام المجاز الشعري والصور الفنية بشكل أوسع. وهو ما يساعد على إبراز الرؤية الشعرية وإخراجها بشكل متميز، غير أن طبيعة القصيدة الحوارية لا تسمح لهذا المجاز بتكوين صورة كلية متنامية ذات عناصر متشعبة وممتدة، أو استنهاض رموز شعرية كبيرة ذات إيجاءات وإسقاطات قوية؛ لأن الجملة الحوارية يجب أن يكون لها طول محدود بحيث تكون مقنعة ومعبرة عن الشخصية التي تنطق بها، ولا يتبين أنها مُفَعَّلَةٌ ومُفَحَّمَةٌ، والعيوب التي تتعرض لها القصيدة الحوارية - في هذه الحالة - هي نفس العيوب التي يمكن أن يقع فيها كاتب المسرحية الشعرية، في "تخصيصه لشخصيته أبياتًا من الشعر غير مناسبة لأن تنشدها تلك الشخصية، وتخصيصه أبياتًا تعجز -مهما كانت ملائمة للشخصية- عن دفع الحدث المسرحي إلى الأمام" (١).

وإذا كان الطبيعي ألا يستخدم الشاعر في القصيدة الحوارية صورة كلية كبيرة وممتدة حتى لا يُقَطَّع صورته الفنية على شذرات تبعثر عبر الحوار، فإن هذه النوعية من القصائد يغلب أن تكون صورها جزئية صغيرة بحيث تُسْتَفْرَق خلال جملة حوارية واحدة،

(١) في الشعر والشعراء، ت. س. إليوت، ترجمة: محمد جديد، ص ١٢٠ (سبق ذكره).

## الحوار

كما يغلب أن تكون القصيدة نفسها قصيرة لتحفظ بكثافة الومج الشعري، ولا تعرض للتبدد في زحمة التفاصيل مع امتداد الحوار وتشعبه.

ومن نماذج القصيدة الحوارية يمكن أن تناول قصيدة: (من أين.. للشاعر

القطبي: سميح القاسم (١٩٣٩م):

- من أين أتيت؟

بيدي أغمدت الخنجر في صدرك..

في الجنب الأيسر بيدي ..

ونسفتُ البيت!

• القول مُباح؟

- القول مُباح!

• حسناً .. يا عمي الغالي

من أجيالٍ

يحكى أن هناك رياح

وهناك لقاخ

وهناك - كما يُحكى - بذرة.

تسسل روحاً.. في صخرة.

وتشقّ الدرب.

- وإذا أغمدت الخنجر في البذرة والصخرة والشمس؟

• يحكى أن هناك رياحاً

وهناك لقاخاً

وهناك جذوراً لم تمرض باليأس! <sup>(١)</sup>

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٣م، الجزء الأول، ص ٢٥٢-٢٥٣.



الفكرة التي تقوم عليها هذه القصيدة هي فكرة بسيطة، وهي كون الثورة الفلسطينية لا تموت مهما حاول العمّ اليهودي (باعتبار انتماء اليهود إلى جد العرب إبراهيم من خلال نبي الله اسحاق) إخمادها والقضاء عليها. من ثمّ يعود الشهيد من جديد إلى الحياة مثيراً دهشة عدوه الذي قتله ونسف بيته، وحين يحاول العدو معرفة سبب هذا البقاء يجيب الشاعر أن هناك بذرة للمقاومة تتسلل روحها في صخرة الفدائي، وشجرة من المقاومة لا تمرض جذورها باليأس. ونلاحظ أن الشاعر قد اضطر لقطع صورته الشعرية ليتيح للمُحاور العدو المشاركة في الحوار من جديد متسائلاً: (وإذا أغمدت الخنجر في البذرة والصخرة والشمس؟) ليكون الرد الأخير الذي تكتمل به المحاور، وتنغلق الدائرة عند اكتمال الصورة في الجملة الحوارية الأخيرة بأن للمقاومة جذورًا لا تعرف اليأس.

وعلى الرغم من بساطة الصورة وسطحيتها استطاعت -من خلال الحوار- أن تكتسب أبعادًا جديدة ما كان في وسعها أن تكتسبها إذا قُدِّمت في شكل تقرير وصفي مباشر من الشاعر، فالحوار يتيح لنا اكتشاف الحركة الباطنية النفسية في شخصية المتحاورين، وهكذا يتاح لنا اكتشاف العديد من الجوانب النفسية في شخصية العدو، كالشعور باللوعة والقهر من جرّاء عدم قدرته على استئصال المقاومة، وقد تصل هذه اللوعة والشعور بالخذل الدفين حين يضطر صاغراً إلى التضحية بشهوة القتل في سبيل الوقوف على سر هذا الصمود: (حين يتساءل الشاعر في خوف: القول مباح؟ فيرد قائلاً: القول مباح). كما نكتشف جانباً آخر من جوانب شخصيته يتعلق بالخسة والغدر، فهو إذ يتساءل ويعطي الأمان بنية المعرفة يُضمّر الغدر، ولا تفتأ نفسه الشريرة تكشف النقاب عن نواياها الخفية: (وإذا أغمدت الخنجر في البذرة والصخرة والشمس؟). والحوار يكشف عن هذه الجوانب النفسية بشكل غير مباشر، ولو أنّ هذه الفكرة صيغت بشكل غنائي صرف بحيث أفضى الشاعر بهذه الصفات السيكولوجية ووصف عدوه بها بشكل تقريرى لما كان للقصيدة هذه القدرة على الإثارة الانفعالية بشكل موضوعي.

## الحوار

و حين يكون المقطع الحواري جزئياً في القصيدة فإنه يهدف - أيضاً - إلى ما يمكن أن تحققه تقنية الحوار - بشكل عام - من أبعاد درامية، غير أن تحقيق هذه الأبعاد الدرامية يمكن رصدها من خلال بعدين، أولهما جزئي يتحقق في إطار المقطع الحواريّ، والآخر يتحقق من خلال علاقة المقطع الحواريّ بالبناء الكلي للقصيدة الذي يتم صوغه بلسان الشاعر. ويمكننا التمثيل لهذا الأمر بقصيدة: المدينة للشاعر السوداني: محمد عبد الحّي (١٩٤٤م - ١٩٨٩م)، حيث يعبر الشاعر عن عودته إلى الجذور بعد اغتراب روحي وجسدي في الغرب، ويأتي المقطع الحواري في سياق القصيدة على هذا النحو:

افتحوا حراس سنار افتحوا للعائد الليلة أبواب المدينة.

افتحوا الليلة للعائد أبواب المدينة.

افتحوا الليلة أبواب المدينة

- بدوي أنت؟

• لا

- من بلاد الزنج؟

• لا..

أنا منكم. تائه عاد يغني بلسانٍ

ويُصلي بلسان.

من بحار نائباتٍ

لم تنر في صمتها الأخضر أحلام المواني.

كافراً تهت سنيناً وسنيناً.<sup>(١)</sup>

(١) ديوان: العودة إلى سنّار، مدارات للنشر، الطبعة الثالثة ٢٠١٠م، ص ١٥-١٦.



إن الإحساس المتفاقم من الشاعر بالاغتراب عن مدينته هو الذي يدفعه إلى تصويب هذه الحوارات الوهمية التي تحول دون تألفه معها مع أنه واحد من بينها، وهذه الحوارات المعنوية قد تكون ناتجة عن التحولات الفكرية التي مرّ بها - حين انخرط في تيار الحضارة الغربية - فباعدت بينه وبين جذوره. ومن ثم نجد تحولاً من الغنائية الحادة القائمة على الصراخ المتكرر، (افتحوا، افتحوا، افتحوا...) إلى الدرامية القائمة على الحوار.

ويبدو أن إحساس الشاعر لم يكن خائباً، أو هذا ما تؤكدُه الفقرة الحوارية، فحرّاس المدينة مجهولون شخصية ابن المدينة القادم من الغرب، بينما هو يؤكد أنهم (ليس زنجياً ولا بدوياً)، إنه واحد من بني جلدتهم (يغني بلسان، ويصلي بلسان). إن جوهر الانتماء المتصل بالعقيدة مازال قائماً فلسان صلاته عربيّ، وإن كان لسان غنائه وحياته غريباً.

ثم يعود الشاعر بعد تجاوز هذا المقطع الحواريّ إلى السرد الغنائي معبراً عن عمره الضائع في البحث عن أحلامه التي لم يحققها اغترابه، وكفّره بمنظومة القيم التي انفصل عنها فقاده إلى الاغتراب سنينا وسنينا. وبالطبع انبثاق هذا المقطع الحواري من السياق السردّي الغنائي هو نوع من أنواع التوكيد الموضوعي الذي يدعم فكرة الاغتراب، الأمر الذي أدى إلى إنكار حرّاس المدينة المعنويون له، وجحودهم لشخصه بعد عودته إليها.

وفي النموذجين اللذين قدمناهما يحمل الحوار نوعاً من التخالف في الفكر، حيث ينتمي كل صوت إلى واقع خاص يتنافى مع واقع المُحاوِر الآخر، وهو ما يخدم تقنية الصراع الدرامي، بحيث يكون الحوار هو المظهر الماديّ الظاهر الذي يتحقق به هذا الصراع. وحين يكون الصوتان المتحاوران حاملين لرؤية واحدة لا تتحقق الصورة الدرامية؛ لأن "الحوار

## الحوار

في العمل الدرامي ليس حوارًا لذاته... بمعنى أنه لا يكفي أن نرى شكلاً أدبيًا على شكل حوار لنقول إن هذا حوار درامي.. إن الحوار أداة لتقديم أحداث درامية دون وسيط" (١).

ونجد مثل هذا النوع من الحوار غير الدرامي في قصيدة: الحصار للشاعر الأردني:

حيدر محمود (١٩٤٢): حيث يعاني الشاعر حالة من حصار الخمود الشعري، رغم المكابدة المخلصة التي تشابه مكابدة الصوفيين بحثًا عن الحقيقة المطلقة، وهو في لحظة الكشف التي يصل إليها بعد طول عناء يحاور القرين الشعري ليكشف له عن الطريق إلى الكلمات الشعرية المتوهجة:

وراء الضفاف.. ضفافٌ

ويعدّ المسافات.. بعدُ

وخلف العيون... عيون..

- لماذا تُكسّرني لغتي

كلما أوشتك لحظتي

أن تبين؟!

- لتبدأ من أول الحلم

- كيف يكون بكائي عليّ،

بكاءٍ إليّ؟!

- إذا اتسعت بقعة الضوء...

- هل سأراني؟!

(١) البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٣ م، ص ١٥٨ و١٥٩.



- إذا غبت في الكشف حتى الحضور...

- متى...؟

- حين تبلغ حدّ اليقين!

نهارى كغيري،

ولكن ليل الحمام المهاجر،

لا ينتهي<sup>(١)</sup>

إن الشاعر - في ألق البحث - مازال يشعر أن الكلمة المناسبة التي يرضاها لم تأت بعد، إذ لم يبلغ حتى الآن نهاية الضفاف والمسافات، ولم ير - بعد - ما لا تقع عليه العيون. وفي هذه اللحظة تكون المكاشفة، ويكون الجواب عن حيرته التوّاقة إلى بلوغ الكلمة الشعرية التي ترضي ذاته التوّاقة إلى الكمال: (لماذا تُكسّرني لغتي كلما أوشكت لحظتي أن تبيّن؟!)، ويبدو من هذه المحاورّة أن الشاعر لم يكن مخلصاً في المجاهدة بحيث تتسع دائرة الرؤية المؤدية إلى (الرؤيا) حين تتسع مساحة الضوء ويبلغ حد اليقين. ومع انتهاء هذه المكاشفة الحوارية يعود الشاعر إلى معاناته من ليل (حائم العبارات المهاجرة) الذي لا ينتهي.

و حين نقرأ هذه المحاورّة نشعر أنها تسير في خط واحد، بل يكاد يكون المتكلم شخصاً واحداً، أو هي - بالفعل - صادرة من الذات إلى الذات، ولا مانع في ذلك فجوانب الذات الإنسانية متعددة، وتحمل ما لا ينتهي من أوجه التناقض؛ غير أنّ مشكلة هذه المحاورّة أنها لا تعبر عن أي وجه من أوجه التناقض في الذات الإنسانية، قدر ما تدل على

(١) في ديوان: من أقوال الشاهد الأخير ١٩٨٦م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٧٠-٢٧٣ (سبق ذكره).

## الحوار

إملاء توجيهات تقع في موقع الرضا والقبول بحيث لا يكون ثمة أدنى معارضة لها، فالصوتان المتحاوران يعبران عن إرادة واحدة، بينما ينبغي على البناء الدرامي بصفة عامة أن "يصور أو يقدم صراعاً عاماً، أو خطأ عاماً للصراع بين إرادتين تحاول إحداها هزيمة الأخرى" (١).

وأنماط الحوار التي عرضنا لها - فيما سبق - تمثل لونا من الحوار المتجاوز الظاهر الواضح، فالأصوات المتحاورّة في هذا الصدد "تتوالى في النص وتتجاوز معلنة عن ذلك في وضوح وصراحة، ويتمي كل صوت منها إلى واقع خاص" (٢)، بينما نجد تجربة جديدة تتداخل فيها الأصوات بحيث لا نكاد نميز بينها إلا بصعوبة شديدة، حتى يكاد القارئ يشعر للوهلة الأولى أن القول الشعري - بمجملة - يُعبّر عن صوت واحد وأنه لا حوار. غير أننا إذا أمعنا في القراءة نجد ثمة قرينة دلالية هامة تحول دون هذا التصور؛ ففي هذه الجُمْل المتجاوزة داخل القول الشعري تناقض دلالي وعدم تألف يجعلنا نقطع بعدم صدورهما عن قائل واحد.

وتمثيلاً لهذا النوع من الحوار الخفي نسوق هذا المقطع من قصيدة: سفر التكوين للشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤٠م - ١٩٨٣م). ويجدر بنا أن نشير - أولاً - إلى أن قصيدة: سفر التكوين تحاكي في بنيتها الدلالية التوراة في الكتاب المقدس، وهو ما يدل عليه استعارة العنوان الرئيسيّ سفر التكوين، واستعارة العناوين الداخلية لكل مقطع، فكل مقطع من مقاطعها يحمل عنوان إصحاح (الإصحاح الأول، الثاني...)، والمحور الكليّ للقصيدة يعبر عن التكوين القهريّ للحاكم المستبد الطاغية؛ والتكوين الخانع للمستسلم المقهور عبر رؤى

(١) البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، ص: ١٢٨ (سبق ذكره).  
(٢) البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، ص: ١٣٥ (سبق ذكره).



مجازية وتصويرية رمزية متعددة تتوالى في القصيدة وصولاً إلى المقطع الخامس أو (الإصحاح الخامس) - كما تعنونه القصيدة - الذي يتضح فيه للوهلة الأولى أن القول الشعري يعبر عن صوت الحاكم:

(الإصحاح الخامس)

حدّقت في الصخر، وفي الينبوع.

رأيت وجهي في سمات الجوع.

حدّقت في جيني المقلوب

رأيتي الصليب والمصلوب

صرختُ كنتُ خارجاً من رحم الهناء.

صرختُ أطلب البراءة.

كينونتي مشنقتي

وحبلي السري:

حبّلها

المقطوع! (١)

حين نتأمل هذه المقطوعة نجد بعض الجمل التي يصح أن تكون صادرة عن الحاكم المستبد، كما نرى جملاً أخرى لا يصح انتسابها إليه، وإنما يجوز اعتبارها صون

(١) في ديوان: العهد الآتي ١٩٧٥م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة (دون تاريخ)، ص ٣٣٥، البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، ص ١٣١ (سبق ذكره).

المضطهد المستضعف المقهور، وفيما يلي سنفصل بين طرفي الحوار المتداخلين بحيث يتاح للقارئ أن يتأمل كل صوت على حدة:

الحاكم: حدّقت في الصخر، وفي الينبوع، رأيت وجهي في سمات الجوع.

المقهور: حدّقت في جيبني المقلوب، رأيتني الصليب والمصلوب

الحاكم: صرختُ كنتُ خارجاً من رحم الهناء.

المقهور: صرخت أطلب البراءة.

الحاكم: كينونتي مشنقتي.

المقهور: وحبلي السريّ جبلها المقطوع.

يحمل المقطع أصوات المكاشفة والاعتراف، فصوت الحاكم يحمل اعترافاً صريحاً

بمسئوليته عن سمات الجوع في بلاده، التي يمكن أن يكون: (الصخر والينبوع) تضاريس

تكوينها المعبر عن التفاوت الطبقيّ، أو الهوة الكبيرة بين الأغنياء من حاشيته والفقراء من

عامة الشعب. بينما يعترف المقهور بأن جيبه المقلوب (وقد تعود على الانحناء) جعل منه

الصليب والمصلوب، لأنه ضحية خنوعه وعدم ثورته، ثم يأتي صوت الحاكم من جديد

معلنًا رفضه لهذه الثورة عندما يضع المقهور قدميه على بداية الطريق حين يكشف ذاته

ويفضح خنوعها، وهكذا يطلب الحاكم العودة إلى رحم الهناء الذي لن يكون إلا من

خلال القمع، فيعود صوت المقهور من جديد طالباً البراءة في خنوع وكأنه قد ارتد عن فكرة

الثورة، وهكذا يزداد تجرّب الحاكم معلناً أن كينونته لن تتحقق إلا من خلال مشنقته، وبالتالي

يعلن المقهور أن حياته (حبلة السريّ) لن تتحقق إلا عند انقطاع جبل هذه المشنقة، وسياق

الرجوع إلى الخنوع الذي يميز المقهور يجعلنا نؤول أمنيته في انقطاع جبل المشنقة بكونها سعيًا

إلى مزيد من الاستسلام، رغبة منه في النجاة.



إن شبهة الغموض التي يمكن أن تلاحق هذا المقطع الشعري إنما تنجم عن التداخل الغريب بين صوتي الحاكم المستبد والمستضعف المقهور، وبالتالي إخفاء الحوار، أو تعمية القارئ عنه، هذه التعمية مقصودة بالطبع لأنها ذات دلالة، فالتداخل بين الأصوات المتحاورة يمكن أن "يعبر عن التماس القائم بين الأشياء، وتقارب الأمكنة والذوات في الحياة الإنسانية"<sup>(١)</sup>، وهو - في هذا المقطع - يعبر بالفعل عن التماس الكبير بين ذات الحاكم المستبد والمقهور الخانع، فتكوين كل منهما لا يقوم إلا من خلال الآخر، فلا يُسْتَمَدُّ جبروت الحاكم إلا من خنوع الشعب واستسلامه وجبنه، كما أن هذا الخنوع عند المقهورين المستسلمين هو نتيجة حتمية لمدى القهر الذي يتعرضون له. ومن ثمّ كان هذا التماس والتداخل في تكوين المنظومة مُعَبَّرًا عنه بهذا التماس والتداخل في الحوار.

وأخيرًا نود الإشارة إلى نقطة جديدة تتعلق بمسرحية القصيدة من خلال الحوار الدرامي، وهو ما يمكن أن نسميه: حيوية الحوار، ونقصد به رغبة الشاعر في إخراج الحوار المكتوب من وضعيّة سكون الكلمة المكتوبة إلى وضعيّة جديدة يحاول فيها أن يحاكي النص الشفوي المنطوق المؤدّي مسرحيًا، وهو ما يجعل الحوار شبيهًا بالحوار التمثيلي. وحين نتأمل الحوار الدرامي في أصله المسرحي نجد أن الجملة الحوارية الدرامية قد "وضعت - أصلًا - لتقال؛ لا لتقرأ ولهذا كان للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولهذا عُني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجملة المسرحية إيقاعًا من نوع ما، وطولاً وقصرًا تتلاءم بهما في موقعها، حتى في المسرحيات الثرية"<sup>(٢)</sup>. وهذه الجملة الحوارية التي أُكْسِبَتْ طابعًا صوتيًا متميزًا تخرج بهذا الشكل المتميز على خشبة المسرح، أما المسرحية

(١) البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، ص: ١٣١ (سبق ذكره).  
 (٢) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص: ٦٥٨ (سبق ذكره).  
 ١١٤

المقروءة فإن قارئها هم المخولون بتصوّر هذه الإيقاعات الصوتية وتخيّلها على نحو مُعين بحيث تتحقق متعة القراءة من خلال الخيال وتصوّر المسرحية المقروءة مُثَلَّة في ذهن القارئ. وحين تنزع القصيدة نزعة درامية تتفانى في تهيئة هذا الجو المسرحي لقارئها من خلال حيوية الحوار، ومن هنا تُقدّم القصيدة الحوار المكتوب بشكل حيوي يُقرّبه من الأداء التمثيلي. ونمثل لهذا الأمر بهذه الحوارية من مطلع قصيدة: أردنية فلسطينية في إنكلترا للشاعرة الفلسطينية: فدوى طوقان (١٩١٧م - ٢٠٠٣م):

- طقس كئيب

وسماؤنا أبداً ضبابية.

من أين؟ إسبانية؟

- كلاً

أنا من... من الأردن

- عفواً من الأردن؟ لا أفهم

- أنا من روابي القدس

وطن السنى والشمس<sup>(١)</sup>.

حين تُفاجأ الإنجليزية الشاكية من سوء الطقس بفتاة تحمل ملامح عربية تظنها للوهلة الأولى إسبانية، لكنها تجيب في تلعثم: (أنا من... من الأردن)، وهذا التلعثم يدل على ارتباكها، لأن نفسها مُكرهة على إظهار هوية وطن المهجر البديل (كما يقول جواز سفرها)، لكنها تجد الفرصة سانحة للكشف عن هويتها الحقيقية عندما تعلن الفتاة الإنجليزية عن

(١) ديوان: أمام الباب المغلق ١٩٦٧م، ضمن: ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت ١٩٩٧م، ص ٤١١-٤١٢.



عدم معرفتها للأردن، فتبادر الشاعرة قائلة: (أنا من روابي القدس، وطن السنن والشمس).  
والفارق النفسي الذي يعتمل داخل الشخصية حين تنطق بالجملة لا يتضح فقط من  
خلال تلغيمها في نطق العبارة الأولى في تكرار كلمة: (من) مرتين تفصل بينهما هنيهة بسيطة  
من الصمت، وإنما من خلال الفرق الكبير في حركات المد واللين بين الجملتين، مما يجعل  
النطق بالجملة الأولى مختلفاً ومكسراً؛ بينما النطق بالجملة الثانية المليئة بحروف المد وكأنها  
تترلق انزلاقاً من بين الشفتين. وهذا الفارق في الصوغ بنية ونطق الجملتين يتماثل - تماماً -  
مع الفارق النفسي والوجداني الذي تشعر به الشخصية الناطقة بهاتين الجملتين أثناء نطق  
كل منهما.

ونشير إلى نقطة جديدة تتعلق بحيوية الحوار، وإن كانت مضادة للحوار - نفسه -  
ومنافية له. أعني: (الصمت)، والصمت بالفعل نوع من أنواع الحوار، بل وهو - في بعض  
الأحيان - يكون أبلغ دلالة من الكلام نفسه. وقد يصل التأثير الدرامي إلى درجة عالية جداً  
حين يكون الصمت وسيلة لإضافة شيء من التوتر، أو يكون وسيلة لإبراز انفعال معين  
يصدر عن شخصية درامية، أو يتيح فرصة لاستيعاب أبعادها السيكولوجية، فالنص  
الدرامي الناجح يحسن توظيف الصمت كما يحسن توظيف الكلام<sup>(١)</sup>.

وسنحاول فيما تقدم من أمثلة أن نربط بين الصمت والبعد السيكولوجي  
للشخصية، حيث يكون الصمت مُعبِّراً عن عامل نفسي داخل الشخصية التي تقطع الحوار  
بفاصل من الصمت يطول أو يقصر. وقد يكون هذا العامل: شعوراً بعدم الرغبة في إتمام  
الحديث بسبب الرفض الداخلي للحدث المروي على لسان الشخصية، ومن ثم يبتدئ الحديث

(١) راجع مادة: الصمت المسرحي، في موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب، الشركة  
المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ٢٦٠-٢٦٩.

## الحوار

في لحظة صمت. وهذا ما نراه في القصيدة الحوارية: لقاء مع رجل اسمه هو للشاعر الفلسطيني: مُعِين بَسِيْسُو (١٩٢٦م - ١٩٨٤م)، وفي هذه القصيدة يكون الحوار بين صوتي: (المناضل) و (هو) الذي نفهم من سياق القصيدة أنه طيف الرئيس المصري الراحل: جمال عبد الناصر الذي يمثل رمزاً للقومية العربية والنضال لتوحيد الأمة العربية، تبدأ القصيدة على هذا النحو:

هو: ما هي أخبار الأرض؟

- معذرة، فالأرض تدور،

ومصر تدور هي الأخرى

لكن ...

هو: لكن ماذا؟ ..

- هل أرفع صوت المذياع ..؟

هو: لا ... أنت هنا آمن

قل ما شئت.

- توشك أن تصبح أسطورة<sup>(١)</sup>.

إن العالم كله، وكذا مصر في دائرة الصراع الأزلي، لكن ثمة استدرآكاً مؤلماً يشرع المناضل في قوله، ثم ينقطع صوته فجأة موقفاً تسلسل الحوار: (لكن ..)، وعندما يستفسر الزعيم عن الخبر المكتوم يضطر إلى البوح به بعد أن طمأنه بأنه آمن، فيبوح المناضل بأن الناس قد جعلوا منه أسطورة. وبالطبع ثمة دافعان نفسيان متدخلان قد أديا إلى بتر الجملة

(١) في ديوان: جنّت لأدعوك باسمك ١٩٧١م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م، ص ٥٠٤ - ٥٠٥.



الحوارية، الخوف، والإحباط، لعله الخوف من القوى الرجعية التي لا تريد للزعميم أن يصبح رمزاً، والإحباط - كما يتضح من بقية سياق القصيدة - من الاكتفاء بالشعار الرمزي دون أن يكون هذا الشعار دافعاً إلى مزيد من النضال.

وفي نموذج آخر للشاعر: نجيب سرور من قصيدته الديوانية المطولة: لزوم ما يلزم تكون لحظات الصمت داخل الجملة الحوارية معبرة عن الهستيريا التي تتعرض لها الشخصية نتيجة الصدمة النفسية الشديدة الناتجة عن شعورها بالفشل والإحباط، وتظهر هذه الهستيريا حين يُصوّر له الموت في محاوره يدعوها فيها إلى الرحيل معه لأن كلماته الشعرية ليست مجدبة:

- يا دجى .. يا صمت .. يا .. يا .. يا جنون ...

أكون ...

يا ترى أم لا نكون !

(.....)

• يا صديقي .. خذ طريقي .. وانتحر

- أنتحر ؟

• راحة الراحات، ترياق الألم،

وخلصات خلاصات الحكم.

أنت لا تملك غير الكلمات.

حيلة العاجز عن كل الحيل.

أي عكاز، في الدرب ملايين الحفر؟

أوشك الديك يصبح.

وسرت كالسّم أنفاس الصباح.

فوداعًا، وإذا شئت اختصر..

وليكن وشك لقاء!

- أيها الهاتف قف..

أيها الهاتف قف..

أنكون ...

يا ترى .. أم لا نكون!!<sup>(١)</sup>.

يحاول الكاتب الدرامي في كتاباته أن يصنع حالة قويّة من الاندماج والتوحد بين

المتلقين وشخصياته الدراميّة، وهو قادر على هذا الأمر إذا نجح في تحقيق ما يُعرف بالإيهام

الدراميّ من خلال " السيطرة على المتفرج عن طريق المجاهدة في إقناعه (أثناء وجوده في

المسرح أو أثناء قراءته) أن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة

تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيّات"<sup>(٢)</sup>.

ويحاول الشاعر في هذا المقطع الحواريّ تحقيق الإيهام الدراميّ عندما يجعل

الصوت الصادر عن الشخصية المُحبطة المنهارة شبيهًا بما يمكن أن تكون عليه في الواقع.

والحوار مع الشخصية التي تمثل شبح الموت هو نوع من أنواع الخيالات العصبيّة الهستيرية،

غير أن الجمل الحوارية التي يتخيلها القارئ منطوقه تحاول تحقيق الإيهام بشكل أكبر من

(١) في ديوان: لزوم ما يلزم ١٩٧٥م، ضمن: الأعمال الكاملة، ص ١٣٣-١٣٤ (سبق ذكره).

(٢) مادة: (الإيهام الدراميّ) في: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، د. إبراهيم حمادة، ص ٥٨ (سبق ذكره).



خلال تكرار بعض الدوال، وتوزيع الكلمات مبعثرة بحيث يتخللها فترات صمت وسكون  
(بها يدل على التلثم وعدم القدرة على التماسك):

(يا دجى.. يا صمت.. يا.. يا.. يا جنون... أنكون... يا ترى أم لا نكون!) (أياها

الهاتف قف.. أياها الهاتف قف.. أنكون... يا ترى.. أم لا نكون!) (١)،

وبالطبع لن تتحقق حيوية الحوار الدرامي في هذه الجمل إلا إذا تمثلها القارئ

وحاول نطقها أو تخيلها منطوقة على هذا النحو الذي يحقق الإيهام بالحالة النفسية للشخصية

أثناء نطقها بجملتها الحوارية .

(١) من الواضح جدًا أن الشاعر يستلهم عبارات شخصية: هاملت في مسرح شكسبير "أكون أولا أكون تلك هي المسألة" وربما كانت فكرة شبح الموت الذي يطارد الشخصية الشعرية في هذه القصيدة ويطلبها بالانتحار مستوحاة -أيضًا- من شبح والد هاملت الذي يطلب منه الثأر لمقتله، غير أن هذا الاستلهم يوظف في إطار جديد قوامه إحساس الشخصية الشعرية بالفشل لعدم قدرة الكلمة الشعرية النقية المثالية على تخليص العالم من قوى الشر. وقد اكتفينا بتنبية القارئ في إيجاز إلى هذه الجزئية في الهامش دون أن نتطرق إليها بتوسع في سياق تحليلنا؛ لأن القضية التي تشغلنا ونركز عليها في التحليل هي: التكوين الصوتي للجملة الحوارية ومدى تعبيره عن الحالة النفسية للشخصية الناطقة بها .

## (٥) المونولوج والمناجاة



تعني كلمة: المونولوج monologue في أصلها اللغوي اليوناني:

"الحديث المنفرد"<sup>(١)</sup>، ومن ثم يتضح معناها بشكل كبير حين تُقارن بالحوار dialogue، فالحوار هو تبادل الحديث بين طرفين أو أكثر في العمل الأدبي، بينما المونولوج هو: حديث مكتوب لشخصية واحدة، يتميز بطوله واكتماله النسبي، من الممكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، أو يكون عملاً أدبياً كاملاً أو جزءاً عضوياً من بناء كليّ أشمل<sup>(٢)</sup>.

وحيث نجد فقرة طويلة -نسبياً- تنطق بها شخصية ما في العمل الدرامي في سياق فردي غير حوارية، وتتميز بوحدها الموضوعية واستقلالها النسبي في الدلالة يمكن أن نعتبرها مونولوجاً. كما يمكن أن نجد المونولوج عملاً كلياً قائماً بذاته فيما يُعرف بالمونودراما "وهي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. وقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين؛ ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض"<sup>(٣)</sup>. وصمت هؤلاء الممثلين المساعدين مدعاة لتحقيق انفرادية المونولوج وتعلقه بشخصية واحدة.

- (١) هي في الأصل كلمة يونانية مكونة من مقطعين، أولهما: monos بمعنى وحيد، والثاني: logos بمعنى كلمة، وترجمتها: كلمة فردية أو حديث منفرد، راجع: معجم المصطلحات الأدبية، د. مجدي وهبة، ص ٣٢٩ (سبق ذكره). وقد استخدمنا كلمة مونولوج المعربة لأنها الأشهر والأدق، بينما استخدم الترجمة: الحديث المنفرد سيؤدي إلى كثير من اللبس والتداخل.
- (٢) راجع فيما يتعلق بذلك فصل: المونولوج (المناجاة) في: موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب ص ٣٧١-٣٧٢ (سبق ذكره).
- (٣) التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، ص ١٤٤ (سبق ذكره). وقد سبقت الإشارة إلى أن كلمة: مونو mono هي كلمة يونانية قديمة تعني: "الواحد"، فالمقصود بالمونودراما: دراما الواحد أي المسرحية التي يؤديها ممثل واحد. انظر ص ٤٥ من الكتاب نفسه.

على أن كثيراً من التداخل والالتباس قد يقع بين "المونولوج" بمفهومه الشمولي العام وما يُعرف بـ "المناجاة" (وهي أحد أنواع المونولوج) حين يستخدم الدارسون كلاً من المصطلحين للتعبير عن: "الكلام المنفرد للشخصية الدرامية". والحق أن كلاً منهما يُعبّر - بالفعل - عن حديث فردي للشخصية الدرامية؛ غير أن المناجاة أشد خصوصية وسرية؛ فهي تتعلق بلحظات نفسية مصيرية تعالجها الشخصية في غيبة عن الآخرين؛ لأن حديث المناجاة لا يهدف إلى التأثير في الشخصيات المحيطة (كالمونولوج الذي يمكن أن يكون موجّهاً لشخص ما)؛ وإنما هو حديث من النفس إلى النفس<sup>(١)</sup>.

و حين نحاول دراسة تقنية: المونولوج في الشعر ستواجهنا مشكلة في بعض القصائد المروية على لسان الشاعر؛ لأننا نستطيع في الفنون الأدبية الأخرى التي تُوظف فيها التقنيات الدرامية مثل: القصة والرواية عزل المؤلف تماماً عن السياق، ونستطيع - فيما خلا أدب السيرة الذاتية - أن نفهم بسهولة أن الراوي السارد إنما هو شخصية أخرى وليست بالضرورة شخصية المؤلف؛ بينما لا يكون الأمر على هذا النحو في السرد الشعري القائم على الحكاية عن الذات، فنحن في هذه النوعية من القصائد - وما أكثرها في شعرنا الموروث والمعاصر - نشعر (بسبب ألفتنا للغنائية) أن السارد هو الشاعر نفسه، على الأخص عندما يستغرق الحديث بضمير المتكلم القصيدة من أولها إلى آخرها، وتكون الذات المتحدثة هي الذات الوحيدة في القصيدة. والإشكالية تتعلق بضرورة كون المونولوج - بشكل عام - ذا استقلال نسبي يجعله متميزاً عن الحوار والسرد، ومادما نعتقد أن السارد هو الشاعر فنحن - إذن - لن

(١) راجع في ذلك: موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب، ص ٣٧١-٣٧٢ (سبق ذكره).



نستطع التفريق بين صوته باعتباره المؤلف المتحدث في (السردية الشعرية الكبرى التي تستغرق جملة القصيدة)، وصوت (المونولوج) باعتباره صادراً عن شخصية درامية أخرى في القصيدة، ولن يكون ثمة حل لفض هذه الإشكالية إلا بحُساب القصيدة - من أولها إلى آخرها - مونولوجاً.

ولعلنا نبالغ ونتردد حين نقول إن كل قصيدة يتحدث فيها الشاعر عن ذاته بضمير المتكلم دون أن تشاركه فيها شخصاً أخرى هي مونولوج طويل، فقد لا يضع الشاعر في اعتباره عند كتابة هذه القصائد الذاتية أنه يُقدّم مونولوجاً، لأنه لا يتوخى - أصلاً - تقديم نص شعري درامي، إنما هو يصدر عن ذاته الغنائية ولا يعنيه شيء سوى تعبير نصّه عن خلجات ذاته تعبيراً صادقاً، ولذا أحسب - في تصوري الخاص - أن مثل هذه القصائد لا يمكن أن تكون مونولوجاً كاملاً من أولها إلى آخرها إلا إذا تخفّت شخصية الشاعر وتوارت، كما يحدث في حالتي التقمص والتقمع<sup>(١)</sup>، لأن هاتين الحالتين يكون السارد فيها شخصية تمثيلية لا تُعبّر عن ذات الشاعر الواقعية، حتى وإن كان الشاعر يقف من ورائها وي طرح رؤيته الباطنية من خلال رؤيتها الظاهرة المسموعة التي تقدمها بنفسها للمتلقين في شكل المونولوج. إن القصيدة - في هذه الحالة - تدفع بجو التمثيل المسرحي إلى مخيلة القارئ، أما تصور الشاعر - نفسه - متحدثاً عن ذاته فإنه قلماً يدفع إلى استقبال القصيدة في إطار بعيد عن الغنائية.

وعلى الرغم من صعوبة تحقيق المونولوج بشكل كلي في قصيدة (صوت الشاعر الخاص) فإنه يتحقق جزئياً في قصيدة الأصوات والشخصيات المتعددة. فالقصيدة المتعددة الشخصيات والأصوات قد يغيب عنها صوت الشاعر تماماً، وقد

(١) راجع حديثنا عن التقمص والتقمع في الفصل الثالث، ص ٨٨، ص ٩٤.

يكون هو الصوت الرئيسي الذي تتجاوب معه بقية الأصوات سلبيًا أو إيجابيًا، غير أن صوت الشاعر -مهما كانت درجة حضوره- إنما هو مجرد صوت ذي رؤية جزئية ضمن مجموعة متكاملة من الرؤى. وفي مثل هذه القصائد متعددة الأشخاص والأصوات يمكن أن نعتبر حديث كل شخصية أو أكثر مونولوجًا، كما يمكن أن يكون الصوت المميز المعزول عن المتوالية السردية للقصيدة مونولوجًا -أيضًا- إذا كان القول الشعري الذي تبديه الشخصية أو يعبر عنه الصوت تتوفر فيه هذه السمات:

- الوحدة وتميز الكيان الكلي: بحيث لا يكون الصوت أو حديث الشخصية جملة متعلقة بسوابق ولواحق، ففي هذه الحالة سيكون القول الشعري جملة حوارية لا مونولوجًا. وتقتضي الوحدة وتميز الكيان الكلي عدم وساطة الشاعر في نقل المونولوج، فلو سبق ما نظنه مونولوجًا بعبارة من قبيل (وقيل لي، أو وقال فلان، سمعت صوتًا يقول .. أو ما شابه ذلك) لن يكون مونولوجًا، لأن هذا القول المنقول (وإن لم يكن متعلقًا بمتوالية حوارية) يندرج في إطار كلام الشاعر الكلي، بحيث نسمعه من الشاعر لا من قائله مباشرة، وعندئذ سنفتقد الجو المسرحي الذي يحققه المونولوج.

- الطول النسبي: والمقصود بالطول النسبي أن يكون المونولوج الذي تؤديه الشخصية أو يقوله الصوت طويلًا بشكل يميزه عن الجملة الحوارية التي تتسم بالقصر، وبحيث يسمح طوله باستقصاء الرؤية النافذة التي تدفع البناء الدرامي قُدَمًا. وبالطبع هذا الطول نسبي لأن الرؤية الشعرية هي التي تحدد الكم الذي تستوعبه من الكلمات، ولا يصح أن يُفرض على الشاعر إطار معين.

- الاستقلال النسبي: بحيث يكون المونولوج مفيدًا ودالًا في ذاته؛ غير أن مغزاه الحقيقي لا يُفهم بشكل متكامل إلا من خلال الوقوف على الأصرة الدلالية التي



تربطه بالسياق الكلي الأكبر للقصيدة في مجملها.

- وأخيراً: إحالته إلى الموضوع لا الذات: وهذه السمة هي التي نستطيع من خلالها أن نُصنّف القول الشعريّ الذي يؤديه الصوت أو تؤديه الشخصية باعتباره مونولوجاً وليس مناجاة، "ويمكن القول -عموماً- أن الاختلاف بين الشكلين يكمن في أن موضوع المناجاة هي: (نفس المناجي)؛ بينما يوجّه المتحدّث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج"<sup>(١)</sup>.

وحين تتعاقب الأصوات المختلفة في قصيدة بشكل منتظم يمكن أن نعتبر كل صوت من تلكم الأصوات المتوالية مونولوجاً خاصاً، ويعين البناء الشعريّ على إبراز هذه المونولوجات وتمييزها بكون كل صوت يشغل مقطعاً شعرياً مستقلاً يحمل عنواناً يُعبّر عن صاحب المونولوج. وقد تناولنا -في فصل سابق- قصيدة لفاروق شوشة عنوانها: شهود سفينة غارقة تتوالى مقاطعها: (صوت أول)، (صوت ثانٍ)، (صوت ثالث) و (صوت أخير)<sup>(٢)</sup>. وهذا النوع من توالي الأصوات وتعاقبها المنتظم يقيم منظومة مسرحية تتوالى فيها الأدوار التمثيلية المتكاملة؛ فكل صوت يؤدي دوره تاركاً فضاء هذا المسرح الذهنيّ المتخيل لصوت جديد منفرد، حتى تكتمل المسرحية تماماً.

والبناء المقطعيّ -عموماً- يساعد على إضفاء صورة درامية على القصيدة إذا أحسن توظيفه بحيث يكون أشبه بالفصول أو المشاهد المسرحية التي تقدم الحدث الدراميّ على دفعات متوالية ومتكاملة. وليس من الضرورة أن يكون كل مقطع من مقاطع القصيدة مونولوجاً كما هو الحال في قصيدة الأصوات المتعددة، فقد يكون

(١) المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٣٩.

(٢) راجع تحليلنا لهذه القصيدة في الفصل الثاني: ص ٥٥، ص ٦٤.

المونولوج مقطعا بين مجموعة من المقاطع المتنوعة في تقنياتها البنائية، ولا ضير في هذا التخالف البنائي إذا كان مؤديا في النهاية - إلى تجانس دلالي وشعوري يحقق رؤية متكاملة.

ونمثل لهذه القضية بقصيدة بيروت للشاعر: محمد الفيتوري، وفيها أربعة مقاطع، أولها مقطع غير مُعنون ينقل صوت الشاعر باكيا بيروت التي ترحل في سحب الحرب والدخان وتلفها أشباح الموت، والمشاعر الفياضة التي ينقلها السارد في هذا المقطع فضلا عن كثرة استخدام الأساليب الإنشائية من نداء واستفهام ونداء تعجبي يجعل المقطع أقرب إلى الغنائية الخالصة. ثم يكون المقطع الثاني وعنوانه: (مجهولون عند الحاجز) وهو مقطع حوارِي تستجوب فيه السُلطات مجموعة من العابرين اللبنانيين ومن بينهم غسان الذي يُحكّم عليه أن يموت بلا هوية. وبالطبع بين أن اختيار اسم غسان اختيار هادف، وفيه إشارة رمزية لحضارة الغساسنة العربية الشامية التي تحتضر في هذه الحرب، والمقطع الثالث وعنوانه: (القناص يعترف للفريسة)، وهذا المقطع يمكن اعتباره مونولوجا تؤديه شخصية القناص. أما المقطع الأخير وعنوانه: (الكلمات الأخيرة) فهو عودة لصوت الشاعر من جديد مصنفا بيروت إلى قتلة ومجاهدين مقاومين.

وفي المقطع الذي تؤديه شخصية القناص نجد كل المقومات الفنية للمونولوج الدرامي من حيث كونه "لوحة سيكولوجية لشخصية واحدة، أو دراما مُركّزة ومكثفة في حلقة مُفردة، تُقدّم من خلال حديث من طرف واحد موجّه إلى شخصية أو شخصيات أخرى" (1)، فهو اعترافات موجّهة إلى ضحيته الصامتة التي لا

(1) موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب ص ٣٧٤.



تعير كلماته أي اهتمام، فهي لا وجود لها - أصلاً - في المقطع، ونحن لا نتيقن من سبب هذا الغياب، ربما لأنها جثة فاضت روحها، أو ربما لأنها وهم في خياله. ومما لا شك فيه أن غياب رد الفعل الضحية هو ما يحقق كيان هذا المنولوج من حيث كونه حديثاً فردياً. يقول القنّاص:

عيني ورأسك والزنادُ..

أنا الذي تتشكل الأعمار بين يديه.. تنقص أو تُزادُ..

أنا الذي بجيبك أو يُفنيكُ..

مهما كنتِ.. أو من أنتِ

لا أغنى بغير الموتِ

أنتِ فريستي

وأنا هو الرّخ المُحلّق في سموات الرمادِ

بُعثتُ من عصري لكي ألقاكُ

هذا أنتِ تقترُبُ..

اقترِبِ.. طفلاً.. عجوزاً.. كاهناً..

إني أريدك تحت منظاري..

ورأسك وردة حمراء، تدعوني لأشهد عُرسها..

يا جُثَّةَ الحيِّ الذي سيكون منذ الآن جُثَّةَ ميِّتٍ قد كان..

لا لن تُفليتي

وأنا بريء منك يا من لستُ أعرفه..

فلا تحقد عليّ

وانت ترُقُص في دمانك

لستُ إلا قاتلاً بالأجرِ..

أقتل وهو يدفع، ثم أقتلُ..

غاسلاً كفي منك..

ومن دماء القادم المجهول بعدك..

والذي سيجيء حيث يسود مجد الموت.. مجد البندقية

إني مجرد آلة خرساء..

أما القاتل الفعلي، فهو وراء شرفته..

يراقبني،

ويضحك..

ثم يومي للضحية!<sup>(١)</sup>

يقدم المونولوج صورة نفسية للقنّاص، ليس المقصود منها الكشف عن الباطن النفسي والصراعات السيكولوجية الداخلية؛ (فهذه طبيعة المناجاة التي تكون حديثاً إلى الذات لا لشخصية أخرى)؛ فالصورة النفسية في المونولوج ليست مقصودة لذاتها (كما هو الحال في المناجاة)، وإنما يُقصد منها تفسير الفعل الخارجي الناتج عن هذا القنّاص، وتتكشف هذه الصورة النفسية من خلال الطبيعة الدرامية للمونولوج التي تجعله يقدم لنا الصوت الثاني المجهول للشخصية التي لا نعرف عنها سوى قشرتها الخارجية، فهذا الصوت الداخلي " يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار

(١) في ديوان: شرق الشمس غرب القمر ١٩٨٥م، ضمن: ديوان محمد الفيتوري، الجزء الثالث، ص ١١٤-١١٥ (سبق ذكره).



والهواجس الداخلية للقنّاص تتكشف تدريجياً في اعترافاته التي تفضح جوهره عبر أربع مراحل، فهو:

- نرجسيّ: يدعي أنه مالك الحياة والموت.
- دمويّ: يعشق وردة الدم الحمراء في أي حياة كائنة ما تكون.
- ماديّ: فالقتل عنده مصدر لجمع المال.
- مُدلس: يحاول تبرئة نفسه من الجريمة الدموية بإلقاء التهمة على ذلك الرجل المجهول المُمَوّل لعمليات القتل؛ وكأنها هو مجرد آلة لا تملك الرفض أو الاعتراض. مع أن هذا التدليس مناقض لنرجسيته وغروره الذي يصوره مالكا للحياة والموت!

ومع أن المونولوج " هو استبصار بالتجربة الإنسانية يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة... تكتسب أهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث" (٢). إلا أنه استبصار محدود؛ لأن الاستقلال الدلالي للمونولوج هو استقلال نسبي، فلا تتضح رؤية الشاعر إلا من خلال استقراء وتبين الأصرة الدلالية الكبرى التي تجمع بين المونولوج والسياق العام للقصيدة، ومن ثم اكتشاف الرؤية الكلية التي يعبر عنها الشاعر.

والربط بين المونولوج والقصيدة يَسُدُّ بعض الفجوات الدلالية الموجودة في هذا المقطع، فيتضح لنا من الوهلة الأولى أن بيروت هي موضع ممارسة القنّاص

(١) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٩٤ (سبق ذكره).

(٢) المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، ص ٣٠ (سبق ذكره).

لعمله، وأن الضحية يمكن أن تكون الشعب اللبناني البريء، وذلك الممول الخفي الذي يدفع ثمن القتل هو واحد من أفراد العصابة الخفية التي تدير المعركة من وراء ستار. وتكتمل الرؤية بشكل أكبر من خلال المقطع الأخير:

بيروت تشهق بالقذائف والقنابل

بيروت تحلم بالخرائب والزلازل

فهناك مجلود وجلاد

ومقتول وقاتل

وبنادق خانت..

وأخرى عن مواقعها تقاتل<sup>(١)</sup>

وهذا المقطع الأخير يضم إلى جانب الأطراف التي حددها المونولوج: (القاتل المأجور/ ممول القتل / الضحية) طرفاً رابعاً هو (المقاوم) ويمكن أن يكون هذا الطرف بين الأطراف الحوارية التي عرض لها المقطع الثاني، ولعله بالتحديد: غسان العربي الذي تحاول السلطات قتله دون هوية، ومن ثم يبدو من خلال هذا المقطع الأخير مدافعاً عن عروبة لبنان وعن حقها في البقاء.

لقد كان المونولوج -إذن- في هذه القصيدة حلقة بنائية عززت من نزعتها الدرامية، وآزرت غنائيتها بحس دراميّ يحول دون كونها مجرد انفعالات وصرخات وجدانية، من حيث كان المونولوج معزولاً عن ذات الشاعر، متعلقاً بطرف قوي من أطراف الصراع، ليكشف عن بواطنه ودوافعه الشريرة، فلا يكون الشاعر مُديناً لهذا الشخصية التي تمثل دور الشر قدر إدانة هذه الشخصية لذاتها عندما تتكشف بواطنها

(١) ديوان محمد الفيتوري، الجزء الثالث، ص: ١١٦ (سبق ذكره).  
١٣٢



أمام القارئ، وتظهر الجوانب العميقة في تكوينها النفسي، تلك الجوانب المحجوبة المسترة.

وحين نتقل إلى الحديث عن المناجاة سنجد أن تمييز القصيدة التي يجوز اعتبارها كاملة (من أولها إلى آخرها) قصيدة مناجاة أسهل من تمييز قصيدة المونولوج، لأن تكوينها الدلالي يعبر عنها في وضوح، إذ تكون الشخصية التي تقدم المناجاة شخصية "في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار، أو في نقطة تحوّل من طبيعة إلى أخرى، أو غير ذلك من المواقف الحاسمة"<sup>(1)</sup>، وهو مما يجعل بناء قصيدة المناجاة متميزاً وواضحاً؛ لأنها مهما اختلفت تدور حول موضوع واحد هو النفس البشرية في تكوينها الداخلي، وفي لحظة مصيرية حاسمة تترد خلالها في اتخاذ القرار.

غير أن هذه النوعية من القصائد يغلب أن يتحدث الشاعر فيها مستخدماً ضمير الخطاب، فهو يستحضر ذاته ويوجه لها اللوم وأحياناً يعنفها ويتهمها بالكثير من جوانب النقص، والمشكلة التي يمكن أن تهدد قصيدة المناجاة تكمن في عجز القارئ عن تأويل ضمير الخطاب عائداً على ذات الشاعر، فقد لا يتفهّم القارئ طبيعة الفصام التي تقوم عليها مثل هذه القصائد، ويظن أنّ الشاعر إنما يخاطب شخصية أخرى غير محددة، وربما تقوده بعض العوارض الملبّسة إلى تأويل يدفعه إلى اختراع شخصية ما يظنها المقصودة بهذا الخطاب. غير أن توافر النزعة الدرامية يجعل لدى الشاعر مدرّكاً لهذه الإشكالية؛ وبالتالي يحاول "ضبط التلقي"، وتوجيه القارئ إلى

(1) من فنون الأدب: (المسرحية)، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨م، ص ٣٥.

التقنية البنائية الدرامية للمناجاة، تلك التي يقيمها في قصيدته، ومن ثم تشير عبارة

مثل هذه القصائد بشكل مبدي في الشروع في القراءة إلى طبيعة البناء الدرامي لها

بشكل مباشر: مثل قصيدة محمد الفيتوري: (مونولوج داخلي)<sup>(١)</sup> "والمونولوج الداخلي

يُعدّ في حقيقته مناجاة"<sup>(٢)</sup>، أو بشكل غير مباشر مثل: قصيدة: (تداعيات عبد النبي

الآخر)<sup>(٣)</sup>، للشاعر السوري: عبد النبي التلاوي (١٩٥٤ م)، وهي تبين أن القصيدة

تداعيات، ومن ثم يفهم الحالة الانفعالية الحادة التي تقدمها، كما يبين أن هذه

التداعيات صادرة عن شخص يُدعى: عبد النبي الآخر (وليس عبد النبي الشاعر)

ومن هنا يجوز أن نفهم أنه حديث من ذات إلى نفسها، أو ندرك طبيعة الفصام وانقسام

الشخصية بين طرفي نقيض. وأخيراً قصيدة: حديث من طرف واحد للشاعر السوري

مروان الخاطر (١٩٤٣ م)<sup>(٤)</sup>. ومادام الحديث من طرف واحد فلا شك أن ضمير

الخطاب في القصيدة صادر من هذا الطرف الواحد إلى ذاته.

وقبل أن نتناول بالدراسة والتحليل واحدة من قصائد المناجاة نودّ أن

نستوضح بعض الأمور التي تجعل من قصيدة المناجاة قصيدة ذات نزعة درامية، مع أن

تكوينها الموضوعي والدلالي شديد الخصوصية والذاتية. والواقع أن (الصراع) أول

خصيصة درامية تميز قصيدة المناجاة، والصراع -أصلاً- هو جوهر أي عمل درامي.

غير أن الصراع في قصيدة المناجاة هو صراع داخلي، صراع الذات مع الذات،

(١) في ديوان: قوس الليل قوس النهار ١٩٩٤ م، ضمن ديوان الفيتوري، الجزء الثالث، ص ٤٠٢ (سبق ذكره).

(٢) موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب، ص ٣٧٤.

(٣) القصيدة في ديوان: إلى آخر الليل تبكي القصيدة، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩ م، ص ٥٨.

(٤) القصيدة في ديوان نشيد الغربية ١٩٧٥ م، ضمن الأعمال الشعرية، ص ٢٧٢ (سبق ذكره).



فالشخصية التي تناجي نفسها "تجتاز أزمة نفسية، أو لحظة حادة ينقلها المؤلف إلى المشاهد، ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنية، وكأنها تفكر بصوت مسموع" (١).

ومن الخصائص الدرامية التي تميز قصيدة المناجاة: (التعبير الموضوعي عن الذات)، وهذه الموضوعية تتحقق من خلال إبراز الحالة النفسية التي تمر بها هذه الذات في المقام الأول، فنحن نرى فكرة الألم النفسي والصراع الوجداني مجسدة من خلال الحديث الذي تنقله الذات بشكل موضوعي، حين تنفصل عن الشاعر وتبدو وكأنها هي ذات باطنية أخرى خرجت من حجابها لتبوح بما هو خفي ومستور؛ ومن ثم يغلب ألا يكون هذا الحديث عقلانياً منضبطاً؛ فالأحرى به أن يكون مشتمت العناصر ليدل على ما تعانيه النفس من تشتت وضياع.

وغياب العقلانية والانضباط عن أفكار الشخصية التي نستمع إلى مناجاتها هو ما يحول دون كون قصيدة المناجاة قصيدة غنائية صرفة، لأن هذا التشتت واللاعقلانية لا يجعلنا نتصور الذات -نفسها- باعتبارها مُعبِّرة عن الشاعر، وإنما نتصورها مُعبِّرة عن حالة نفسية، وبمعنى أدق حين يتناول الشاعر الغنائي فكرة العذاب والألم النفسي يكون هدفه أن ينقل إلى القارئ (كيف تكون ذاته معذبة)، أما الشاعر الذي يكتب قصيدة ذات نزعة درامية فيكون هدفه أن ينقل إلى القارئ (كيف يكون العذاب النفسي)، والذات التي تنقل إلينا صورة العذاب النفسي في الشعر ذي النزعة الدرامية إنما هي مجرد واسطة لنقل الموضوع، هي أشبه بالمثل الدرامي الذي يؤدي دوراً تمثيلاً، وهو ينجح في تأدية هذا الدور كلما أهمل لوازمه وتعبيراته

(١) من فنون الأدب المسرحية، د. عبد القادر القط، ص ٣٥ (سبق ذكره).

الشخصية النمطية التي نعرفه شخصياً من خلالها، والتفت إلى ما يمكن أن يعبر عن هذا الدور بشكل يبرز الرؤية التي يطرحها العمل الدرامي .

ولمزيد من الإيضاح يمكن أن نقرأ هذا النموذج من قصيدة: (حبيها) للشاعر المصري: كامل الشناوي (١٩٠٨م - ١٩٦٥م) قبل قراءتنا لقصيدة مناجاة درامية، ونود الإشارة بشكل مبدئي إلى أن عرضنا لهذا النموذج ليس بغرض المفاضلة، وإنما نتوخى الكشف عن التباين بين نوعين من أنواع الشعر لكل منهما طبيعته الخاصة. يقول الشاعر في قصيدة حبيها :

وسرت وحدي شريداً \*\* مُحَطَّم الخطوات  
تهزني أنفاسي \*\* تخيفني لفتاتي  
كهرب ليس يدري \*\* من أين، أو أين يمضي  
شك، ضباب، حطام \*\* بعضي يمزق بعضي<sup>(١)</sup>

إن الشاعر يُعبر عن ألمه النفسي بوصف ما يعتري الذات من وحدة وألم وخوف، كما يصف ما يعانيه من تشتت وقلق، غير أن هذا الوصف يتم بكل عقلانية، أمّا صراع الذات مع نفسها وانقسامها وتشتتها فهو يعبر عنه بكل وضوح واختصار في قوله: (بعضي يمزق بعضي). ولا يفوتنا أن نلاحظ تكرار ضمير المتكلم المعبر عن ذات الشاعر ثماني مرات في هذه الأبيات الأربعة القصيرة. فالشاعر -هنا- يركز بشكل كبير على إبراز ذاته المعذبة، لأن الذات المعذبة هي المحور والموضوع .

وفي قصيدة: حديث من طرف واحد للشاعر مروان الخاطر نجد عبارة: (بعضي يمزق بعضي) التي جاءت في قصيدة كامل الشناوي متحققة بشكل فعلي من

(١) في ديوان: لا تكذبي، المكتب المصري الحديث، القاهرة ١٩٧٣م، ص ١٨.



خلال صراع (بَعْضِي الذات) وعراكهما معًا، حين ينقل الشاعر إلينا هذا أصداء هذه  
المعركة النفسية الداخلية:

ماذا لديك.. تسكّثُ الآن.. وتُصغي،  
لستَ حاجب الذي تخافُ،  
ماتَ السيّد الذي تخافُ،  
ترقبُ الجدارَ، سرّح العينين..  
في الجدارِ.. في اللوحة..  
كيف يرفضُ الجدارُ أن يضمَّها، تضمُّه  
حدّق ترّ الأبيض في دوامة الأسود،  
ها عيناك في اللوحة ماذا؟  
أعرف السرّ الذي..  
قل واترك الصورة...  
في إطارها الرفضِ..  
أو قم غير المزيج والألوان،  
تسكّثُ، انتهى عهدُ السكوتِ،  
قلتُ ماتَ السيّد الذي تخافه..  
من تخافُ؟ تجبُّ الآن وتصغي،  
أعرف الذي..  
لكنتي أردت أن.....  
وانطلق الزائر<sup>(١)</sup>.

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٧٢-٢٧٣ (سبق ذكره).

على الرغم من أن عنوان هذه القصيدة: (حديث من طرف واحد) يقودنا إلى تفهّم كونها حالة من حالات الحوار الذي يتضمنه الحديث، وعلى الرغم من وجود عبارات قد يجوز فهمها على أنها محاولة للتفاعل الحوارى لتوليد نوع من الجدل بين طرفي الذات المتصارعين (أعرف السرّ الذي... / قل... / أعرف الذي... / لكنني أردت...)، إلا أن هذا الجدل غير قائم بشكل متكامل، لأن موضوع الجدل نفسه مُغيب. ففي قصيدة: حبسها لكامل الشناوي التي عرضنا لأبيات منها كان الموضوع الجدلي بين طرفي الذات - كما فهمنا من قراءة السياق الكلي للقصيدة - إصرار الذات على التعلق بحبيبة يتقن العقل من خيانتها. أما في هذه القصيدة الصغيرة فنحن نجد شذرات من الموضوع لا تُقيمه بشكل متكامل. كل ما يُمكن فهمه هو كون هذه الذات تشعر بالخوف من (طرف آخر) صورته معلقة على الجدار بعد موته. غير أن القصيدة تفيض بالثغرات الدلالية المتعلقة بهذا السيد المُخوّف، من يكون؟ ولماذا تخافه الذات المنقسمة على نفسها في هذه القصيدة؟ وما طبيعة العلاقة التي تربطها به (مادامت صورته معلقة على الجدار)، وموت هذا السيد المُخيف هل هو موت واقعي، أم أنه معنوي يتحقق عندما تتحرر الذات من خوفها ولا تغدو حاجباً لهذا السيد المستبد؟

وهذه الثغرات الدلالية تمتد لتشمل الذات الخائفة - أيضاً - فهي حين تُحاول الإفضاء بشيء يتعلق بهذا الخوف تشارك في تحقيق المزيد من التعمية، (أعرف السرّ الذي...) (لكنني أردت أن...)، أي سر؟ وأي شيء أرادته هذه الذات؟ هل تُحاول تبرير الخوف؟ أم أنها تحاول إثبات أنها لم تكن خائفة أصلاً؟

وأحسب أن محاولة تعبئة هذه الثغرات الدلالية التأويلية مسألة تضر القصيدة أكثر مما تنفعها، وأميل إلى التأويل بشكل مطلق، فالنفس البشرية في استشرافها للحياة الإنسانية تواجه الخوف والجبن، ذلك الذي يكون صورةً على جدار يحول دون انطلاقها في الحياة، صورة فيها (الأبيض والأسود)، ولا يمكن أن يفرق



## المنولوج والمناجاة

الأبيض والأسود فهذا طابع الحياة، لكن على الإنسان أن يغير من نسب المزيج اللوني. والقصيدة تقدّم لنا صورة من صورة الصراع النفسي القائم حول محاولة اجتياز هذا الجدار وتحطيم الخوف، صورة سرّية داخلية تقوم داخل النفس الإنسانية في كل مراحل حياتها؛ فقد يبدو الإنسان في ظاهر حياته الخارجي مهولاً شديداً الثقة والتماسك، لكنه (في الجانب السري منها الذي تقدمه هذه المناجاة) إنسان ضعيف مأزوم يحاول مواجهة خوفه وجبنه والانتصار عليه. وفي كل محاولة يخوض حواراً من طرف واحد، حواراً يقع بين نقيضي ذاته المتعاركين المتصارعين. وبالطبع لا يمكن أن يتحقق هذا الطابع العمومي دون انسلاخ الشاعر عن ذاته الواقعية، ليكون هذا الصراع الداخلي موضوعياً لا شخصياً، وهو ما يجعل القصيدة ذات نزعة درامية.

وكما تكون المناجاة قصيدة كاملة يمكن أن تكون عنصراً جزئياً في قصيدة، تعمل على إضفاء طابع درامي؛ من حيث إبراز التناقض بين ظاهر الشخصية وباطنها، حين يُظهر الشاعر في سياق القصيدة موقفاً ما، ثم ينقلنا إلى أعماقه الباطنية لمعرفة حقيقة هذا الموقف داخل نفسه، ولتمثيل هذا الأمر نسوق المقطع التالي من قصيدة: في المدينة الهرمة، للشاعرة فدوى طوقان:

أمارس حمل الخطيئة، معصيتي أنني

غرسه أنبتتها جبال فلسطين .. مَنْ

مات أمس استراح؛

(أشك لعل بقاياهموم في

القبور تئن وتلعنني حين أفسح في

السوق درباً لتعبر نصف مجنزرة

ثم أمضي بغير اكتراث)

رسالة عائشة تستريح على مكتبي

ونابلس ذاهلة والحياة كليله<sup>(١)</sup>.

تعلن الشاعرة في مستوى القول الجهرّي أنّها لا تجد الراحة وتعيش عذاباً لا مبرر له إلا لكونها فلسطينية! ومن ثم ترى أن من يموت ينال هذه الراحة المُفتقدة، ثم يُقْتطع هذا الحديث الجهرّي بمناجاة تضعها القصيدة بين قوسين، والمضمون الذي تحمله المناجاة يتناقض مع ما سبقت المجاهرة به، فهي إذا كانت تقول جهراً: إن الموتى يستريحون تعود لتقول سرّاً في أعماق ذاتها: إن الموتى لا يستريحون، فهم يثنون ويلعنون الأحياء لأن الأحياء لا يكثرثون بالقضية السامية التي ماتوا من أجلها، والشاعرة التي تجهر بصوتها المعذب تناجي النفس في أغوارها بأنها مُقصرة في حق وطنها كسائر الأحياء، فقد ألفت هذا العدو لدرجة أنها تفسح الطريق بغير اكرات لتعبر سيارته الحربيّة نصف المجنزرة، وقد تكون السيارة الحربيّة التي تفسح الشاعرة لها الطريق متوجهة لتمارس القمع الوحشيّ ضد أهلها وعشيرتها، ومع ذلك فهي تفسح الطريق دون اكرات!!

وبعد هذه المناجاة الخافتة يعود الصوت المجاهر للشاعرة ليعلن أن عائشة وهي "سجينة فلسطينية محكوم عليها بالسجن مدى الحياة. وكانت قد بعثت برسالة من السجن المركزي في نابلس تفيض بالثقة والقوة الروحية"<sup>(٢)</sup>، تستريح رسالتها عندما تكون الحياة كليله والمدينة ذاهلة؛ ومن ثمّ تكون المفارقة بين المناضلة التي تعيش في سجنها راضية الضمير، وتلك التي ألفت العدو ولم تكثرث بوجوده.

(١) في ديوان على قمة الدنيا وحيداً ١٩٧٣م، ضمن: ديوان فدوى طوقان، ص ٥٧٥-٥٧٦ (سبق ذكره).

(٢) هكذا تعرفنا الشاعرة بها في الهامش، انظر السابق ص ٥٧٦.



وبالطبع لا تعكس الشخصية التي تمثلها الشاعرة هذا السلوك الانهزامي بشكل مباشر، لكنها تكشف عنه في أعماقها النفسية من خلال المناجاة التي تتهم نفسها فيها بالعجز والتقصير، ويتم ذلك -بالطبع- في حيز السرية والخصوصية وفقاً لما تقتضيه الطبيعة الدرامية للمناجاة.

وفي النماذج التي تناولناها عرضنا لكل من المونولوج والمناجاة كلاً على حدة، وربما اجتماعاً معاً في قصيدة واحدة، وهو ما يُعدّ نموذجاً متميّزاً للبناء الدرامي وفقاً لما تقتضيه طبيعة الرؤية الفنية للقصيدة التي تجمع بينهما. وسوف نعرض لنموذج شعري يمثل التداخل الشديد جداً بين المونولوج والمناجاة، بحيث يكونان بهذا المزيج المتداخل بناءً درامياً شديداً التميز والخصوصية. وهو بناء يكاد يكون إعادة صوغ شعري للمونودراما المسرحية التي يؤديها ممثل واحد. وقيام هذه النوعية من الدراما على ممثل واحد سيحول -بالقطع- دون وقوع أحداث درامية فعلية، كل ما في وسع هذا الممثل الوحيد أن يقدمه من أحداث إنما تكون أحداث انفعالية تعبر عن وجدانه وتصوراتهِ، أما الأحداث الفعلية فهو لا يملك إلا سردها وحكاية وقائعها على المشاهد؛ ولعل الأحداث التي يسردها بطل المونودراما ليست ذات أهمية في نفسها؛ وإنما هي مدخل لرؤية نفسية تتعلق بالكشف عن ذاته الإنسانية، وهذه هي طبيعة المونودراما التي "تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس البشرية" (١).

ومن هذا المنطلق الذي يحاول أن يسبر أغوار النفس الإنسانية تكون مسرحية المونودراما هي مونولوج طويل يتحدث من خلاله هذا البطل الوحيد حديثاً مُنفرداً،

(١) التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، ص: ١٥٠ (سبق ذكره).

وطبيعي أن تتخلل هذا المنولوج الكثير من مواقف المناجاة في خلطة غريبة ومتداخلة  
تقدّم لنا هذا البطل المونودرامي في صورة نفسية إنسانية شديدة العمق، وشديدة  
الفردية والتميز. والقصيدة التي سنقدمها نموذجاً للمونودراما هي قصيدة اغتيال  
للشاعر المصري: أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥)، وتبدأ القصيدة المفرطة في  
الطول باعتراف القاتل الموجه إلى الجمهور، ثم تتوالى الخيوط السردية:

إنني قاتله،

أفرغت فيه عشر طلقات،

ترى كيف يحس الدم هذا المطر الناري،

ينهال فجائياً عليه وهو يحلم؟!!

ربما داخله قبل مجيئي ذلك الخوف الفجائي

فنحاه وألقى في المكان

نظرةً فانتبه الحُرَّاس

فامتد على جبهته برد الأمان!

ثم دوت طلقتي الأولى

رأيت الحرس المذعور يجري

ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا

فكأني خفت من نفسي

وأطلقت، وأطلقت عليه

وهو مشدود إلى زاوية النار،

كما لو أنه قد وطن النفس على استقبالها حين تُدمدم

لم يكن يهرب مني

كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئي



فأدار الجسد الصامت نحوي  
يتقاضاني الذي يكفيه من حقدني،  
إلى أن يعرف الراحة من  
هذا اللقاء المتجهم.

آه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق،  
حتى تستقر النار في اللحم،  
تري أي حديث متلعثم.

كان يجري بيننا

هل قال لي من أنت؟!؟

كانت أغنيات من بلادي

وقتها تلمع في ذاكرتي

والمطر الناري يعلو ويجمجم

مزهرا في صخرة الجسم المعادي<sup>(١)</sup>.

كُتبت هذه القصيدة "على إثر حادثة حقيقية؛ فقد اغتيل وصفي التل رئيس الوزراء الأردني أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١م"<sup>(٢)</sup>، غير أن هذه المعلومة التي أشرنا للتو إليها هي معلومة مستقاة من مصدر خارجي، دون أن يكون للقصيدة أي دور في تزويدنا بها، وقد ذكرناها لنبين أول خطوة درامية قد اتبعها الشاعر في بناء القصيدة، إذ لم يكن مُححماً لتفاصيل الحدث

(١) ديوان: مرثية العمر الجميل ١٩٧٢م، ضمن: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٣م، ص ٤٢٧ - ٤٢٩.

(٢) رصاصه زينون، تأملات حول قصيدة اغتيال، حسن طلب، مقال منشور في مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثالث خريف ١٩٩٦، ص ٣٤٦.

الواقعي في سياق القصيدة، فهو لا يخوض في تفاصيل الحادثة الواقعية متخذًا جانب القبول أو الرفض أو التعاطف.. أو ما شابه ذلك من المواقف الغنائية، ولا يسعى إلى استخلاص عبرة وحكمة من الحادثة كما يفعل الكلاسيكيون، إن الشاعر ليس موجودًا -أصلاً- في هذه القصيدة، لأن البطل المونودرامي هو الشاب الفلسطيني الذي قام بالاغتيال، وهو الذي يقوم بسرود المنولوج، كما تنقلنا القصيدة (من خلال المناجاة) داخل أعماق هذا الشاب ما بين حين وآخر لنطلع على الجوانب الباطنية والسيكولوجية التي تمور في نفسه.

أما الحدث الواقعي -نفسه- بتفاصيله الدقيقة فالقصيدة تميل إلى تسطيح عناصره التاريخية الخارجية؛ لتضعنا وجهًا لوجه أمام محض اغتيال مطلق؛ فلا نجد حين نقرأ هذه القصيدة "أي تحديد من أي نوع لشخصية الفدائي الفلسطيني الذي نفذ عملية الاغتيال، ولا لشخصية المسؤل الأردني الذي اغتيل، وكل ما نصادفه هو القاتل وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علاقتهما الظرفية، كي لا يتبقى في النهاية إلا الجوهر الإنساني وحده في مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت"<sup>(١)</sup>. ولعله من المفيد أن نذكر -قبل الخوض في تحليل هذه القصيدة- أن النص المونودرامي يحتاج إلى ممثل في غاية البراعة لتجسيده، لأنه يحمل العبء الوحيد في تقديم الرؤية الفنية؛ قد يستعين المخرج ببعض قطع الديكور، أو يوظف الإضاءة بشكل ما أو بآخر، لكن يبقى على الممثل العبء الأكبر.

ولا شك أن النص الشعري الذي يحاول أن يكون مونودراميًا سيتحمل عبئًا مضاعفًا؛ فلا وسيلة متاحة للشاعر كي ينبه القارئ إلى اختلاف درجات الصوت علوًا وانخفاضًا، فضلًا عن إظهار تعبيرات لغة الجسد" وهي لغة تستخدم بشكل غير شعوري، وتعبّر عن الجوانب الأكثر حقيقتية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا

(١) السابق : ص ٣٤٧ .



وواجباتنا. وهذه اللغة هي الأكثر صعوبة في كتابتها، لكنها ربما كانت هي الأكثر أهمية  
في العلاقات الشخصية المتبادلة فيما بيننا، وهي أيضًا اللغة الجديرة بالاهتمام عند  
الممثلين" (١).

غير أن الشاعر (وإن خسر هذا الجانب) يكون رابحًا في جانب آخر، فعلى  
حين تفتقد المونودراما المسرحية حيوية الحدث التمثيلي (لأن الممثل يحكي الفعل دون  
أن يؤديه) تظل القصيدة قادرة على إثارة الحدث، لأن متلقيها تعود شعريًا - على  
تخيل الصورة بشكل بصري، لاسيما تلك الصور الواقعية الثرية بالإيحاء رغم فقرها  
المجازي. وتمثل الحدث في المسرحية المونودرامية المؤداة على المسرح واردة أيضًا، لكنه  
لن يكون - بالطبع - على نفس درجة الشعر، لأن رؤية الممثل بشكل واقعي -  
ومتابعة أفعاله وانفعالاته التي تتراءى بشكل مادي أمام عين المتلقي ستكون من  
عوامل التشويش التي لا تجعل التخيل يتم على نحو مكتمل. وحين يتم استقبال هذه  
القصيدة وتلقيها يكون على القارئ (وهذه ميزة شعرية) أن يجمع بين صورتين  
متزامتين في وقت واحد:

- صورة (القاتل/ السارد) وهو يسرد مونولوجه الطويل، وحينًا ينتحي جانبًا  
لكي يناجي نفسه بانفعالاته الباطنية. وهي صورة ممتدة من أول القصيدة إلى  
آخرها.

- صور أخرى هي تتدافع من السياق السردية، وهي صور جزئية، تؤدي كل  
صورة منها دورها الإيحائي الجانبي ثم تنتهي، ومنها في المقطع الشعري الذي  
نقلناه ما هو واقعي مثل: (ظهور القاتل.. الضحية تنظر بوجه مرتجف..  
القاتل يطلق طلقاته الأولى.. الحرس يجري مذعورًا.. الفندق المأهول يخلو..

(١) سيكولوجية فنون الأداء، جلين ولسون، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، ص: ١٦٧ (سبق ذكره).

القاتل يوالي الإطلاق.. الجسد يترنح..)، ومنها ما هو مجازي مثل: (المطر الناري.. الخيط غير المنظور الذي يُسحب به القتل نحو الموت.. زهور النار النابتة في جثة الجسد القتل).

ومنذ مطلع هذه القصيدة الطويلة حتى لحظتها النهائية تتصافر الصور الواقعية والمجازية، حتى تقيم القصيدة موازنة بين التصور الدرامي الحركي، والتصور النفسي المونودرامي الذي يتعمق في باطن شخصية البطل.

تبدأ القصيدة بلحظة زمنية خارج الحدث المروي، إنها لحظة المضارعة التي يتم فيها سرد المونولوج، ويبدأ هذا السرد بجملة تقريرية: (إنني قاتله) تستقطب كل عناصر القضية: (الأنا) و (حادث القتل)، بما ينطوي عليه من معادلة غريبة هي سر الأزمة النفسية الطاحنة التي تمور في أعماق القاتل، وهي الأزمة النفسية التي تقوم عليها فكرة القصيدة كاملة ومن خلالها تُستبطن نفس البطل السارد، هذه الأزمة هي إشكالية إنسانية نابعة من التناقض بين (ضرورة القتل) بدافع الواجب والعمل الفدائي، و(ضراوة القتل وبشاعته) بما يتضمنه من جرم إنساني مروّع، وهذا الجرم يجعل النفس البشرية النقية التي تقترف هذه الجريمة تكابد أوجاعاً باطنية لا حصر لها، رغم مشروعية هذه الجريمة إذا نظرنا إليها من باب الصالح الوطني.

وفي هذه القصيدة نجد تلاعباً بالزمن؛ وبروز لحظات متعددة تتمدد ما بين ماضٍ وحاضر وتترأى خلالها أطراف متتابعة في ذاكرة السارد القاتل. وقد استطاع البناء الشعري الدرامي أن يحقق هذا التلاعب الزمني خروجاً من لحظات المضارعة المسرحية بفضل المرونة الزمنية التي يحققها المونولوج، فالمونولوج قادر على "تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة (خشبة العرض المسرحي) إلى أشكال زمنية أخرى، ومرسل المونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، أو تجميده، والتحرك كيفما شاء إلى



## المونولوج والمناجاة

الخلف وإلى الأمام واضعا في المقدمة مفهوم الوقت من قِبَل السارد<sup>(١)</sup>، ولذا تعمل القصيدة على تجميد زمن الاغتيال القصير (الذي لا يتعدى لحظات المواجهة بين القاتل والقَتيل ثم إطلاق النار وسقوط هذا الأخير جثة هامدة) هذه اللحظات المُجمّدة تطول وتطول، وتغدو بؤرة تتفرع عنها بقية الأزمنة وتُنسَل من خلالها خيوط التداعي والانتقال بين الماضي والحاضر. واللحظة التي يتجمد عندها الزمن هي لحظة الإطلاق الأولى ثم تتوالى الأبيات لتتصيد المشاعر الإنسانية العامة، فالطلقة الأولى تُخلي الفندق المأهول من رواده، والحرس يناون عن الصورة حين يستبد بهم الرعب؛ فيخلون ما بين القاتل والقَتيل؛ وهكذا تضيق الصورة وتضيق وتتركز على طرفي الاغتيال مُنفردَيْن. ولا يملك القَتيل إلا الاستسلام وقد غدا مشدودًا إلى الموت بخيط غير مرئي. وما بين الطلق الناري واستسلام الجسد وموته نهائيًا تكون لحظات الارتجاع والمناجاة.

ولا يوجد في القصيدة أي إشارات تكنولوجية تجعلنا نميز المناجاة بشكل مستقل من سياق المونولوج المُطوّل، وقصارى جهدنا أن نعتمد على الدوال اللغوية التي يفترض أن تثيرها المناجاة من حيث كونها تعبر عن "كشف نفسي مثير، في عبارات فيها من التوتر الشعريّة ما يصور انفعالات الشخصية الباطنية القويّة"<sup>(٢)</sup>، والواقع أن المزج بينهما مقصود ومتعمّد، لأن التوتر الذي تحاول القصيدة نقله إلى المتلقي إنما ينجم عن المزيج المتناسك بينهما، فالجمهور يكتشف حقيقة توتره النفسي في الوقت الذي يحاول أن يبدو متماسكًا قويًا يُحدّث عن ذاته القاتلة الجسور. غير أننا مضطرون إلى هذا الفصل التعسفيّ بدافع دراسي فقط. نبين من خلاله للقارئ كيف يمكن لهذا البناء

(١) السارد في المسرح (الوساطة كمسلك في خطاب القرن العشرين المسرحي)، أنخل أبوين جونتاليث، ترجمه عن الإسبانية: د. حسن عطية، منشورات (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) وزارة الثقافة المصرية، القاهرة ٢٠٠٣م، ص ٤٤.

(٢) من فنون الأدب المسرحية، د. عبد القادر القط، ص ٣٦ (سبق ذكره).

## المونولوج والمناجاة

الدرامي أن يقدم مستويين متداخلين من مكونات الذات في آن واحد. وبالطبع لن نستطيع فض العبارات المتشابهة للغاية؛ تلك العبارات التي أحكم الشاعر سببها بحيث تداخلت تداخلاً عجيباً؛ لكننا سنحاول تبسيط المسألة من خلال الجدول التالي الذي يقدم تقابلاً بين المشاعر المتناقضة التي نستشفها من خلال دوال القصيدة

المناجاة (باطن نفسي ضعيف ومتوتر)	المونولوج (محاولة إظهار التماسك والقوة)
قلق وخوف لدرجة تُوهم بأنه تمنى أن يتنبه القتل لوجوده لينعم ببرد الأمان. ربما عطفًا على القتل، وربما إشارًا لسلامة القاتل.	ثقة مفترطة في عبارة مؤكدة تدل على الجسارة والتماسك في اعترافه بالقتل وإطلاق الرصاصات العشر.
الإطلاق المتوالي كان بدافع الخوف من الذات	توالي إطلاق النار بشكل مندفع ومستمر
القاتل حاقد على القتل، وهذا الحقد يتقاضاه (يعذبه ويؤلمه)	إحكام القاتل لعملية الاغتيال جعل القتل يستسلم وكأنه مشدود إلى الموت بخيط، بل وكأنه اعتاد الموت ووطن النفس على لقاءه.
أغنيات من بلاد القاتل ترف في خاطره، ربما لكي تحثه على مواصلة القتل بدافع وطني. وربما كانت معبرة عن الرغبة في الانسحاب والعودة إلى الأمان بين ظل الأهل.	مطر النار يعلو ويجمجم في صخرة الجسد المقتول، مزهراً زهرة النصر

ولعل هذه التركيبة الغريبة من المشاعر المتناقضة تبين مدى قدرة المونولوج



على صناعة نسيج شعوري "عن طريق ما يظهره وما يجاهد في إخفائه، أو تشويبه أحياناً، ليدفعنا إلى قراءة ما بين السطور والتفاعل معه، واعتياد الرؤية المفارقة غير المألوفة للأشياء، التي قد تبعد عن رؤيتنا المعتادة لها"<sup>(١)</sup>. وهو ما يجعل المنحى الرئيسي في هذه القصيدة هو: البعد الإنساني في المقام الأول، ويجعلنا نرى حادث الاغتيال مجرد ذريعة بنايئة يتاح من خلالها النفاذ إلى تلك الجوانب الباطنية العميقة. وهو ما تركز عليه المونودراما بشكل عام.

وفي غمرة هذه المشاعر المتناقضة يُجَيَّلُ للسارد أنه استمع إلى القاتل في لحظات موته وهو يسأله: (من أنت؟)، وهو سؤال له مبرراته من وجهة نظر المقتول، فهو (مهما بدا في أعين منحطاً) يمتلك من المسوغات ما يبرئ به ذاته، ويستنكر أن تمتد إليه يدٌ بالقتل، ومن حقه أن يعرف قاتله، وأن يعرف بأي ذنبٍ أزهدت روحه؛ ومن ثم يدوي هذا السؤال المحوري في وجدان القاتل: (من أنت؟). ويُتخذ جسراً للتداعي المستمر الذي يطول ويطول، حين يفر السارد من لحظة القتل ليغوص في الماضي وتتجاوب خلاله أصدااء ذكريات قديمة، (علاقة حميمة مع بائعة هوى انتهت فوراً عندما سأها: من أنت)، (مخبر سري يستوقفه سائلاً من أنت؟) (قدرات متعددة على الهروب والتخفي) وكأنها إشارة إلى هروبه من ذاته لكي لا تبدو تلك (الأنا) التي يجاهد في إخفائها.

ومن بين هذه الذكريات والتداعيات الطويلة المفعمة بالرموز والإشارات العديدة يعود السارد إلى لحظة المضارعة التي جُمِّدَ عندها الزمن، لتفجر التساؤلات والتناقضات من جديد وتبلغ ذروتها في نهاية القصيدة:

(١) المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، ص ٢٢٨ (سبق ذكره).

من أنا حقا؟ ترى هل كان يدري

أنه ألقى سؤالا خطرا؟

أنه لو لم أجب، يوشك أن يهزمني

يوشك أن يرجع لي منتصرا؟<sup>(١)</sup>

تسوجه هذه القصيدة المونودرامية -إذن- نحو بُعد إنساني محض، بُعد إنساني يتجاذبه قطبان متناقضان: (البطولة)، و(الوحشية)، ولا بد للقاتل أن يحسم هذا التساؤل محمدا: من يكون؟ فهو حين يُسلم نفسه إلى تلك العواطف الإنسانية قد يتخلى عن بطولته ونضاله، عندئذ يوشك أن يقع في الهزيمة المنكرة، ومن ثم يعود القليل منتصرا ظافرا بالحياة والبقاء ومواصلة الجبروت.

إن القصيدة لا تنحاز إلى طرف من طرفي القضية، وهي لا تنتصر لمبدأ القتل ولا لعاطفة الرحمة؛ إنها لا تنتصر للقاتل ولا هي تنتصف منه متحيزة إلى روح القاتل المزهقة؛ وإنما هي تضع قارئها في بؤرة الحدث المسرود منذ اللحظة الأولى، وتطوف به عبر دوامة من المشاعر الإنسانية المتباينة الكامنة في وجدان البطل.

إن القصيدة -وقد نحت هذا المنحى الإنساني الخالص- تنحرف بعيدا عن حادثة الاغتيال بأبعادها الحقيقية، وتصفو من العلائق الواقعية مبلورة لجوهر الجانب الإنساني الصافي، هذا الجوهر الذي يتبدى في النفس الإنسانية، وينعكس في القصيدة من خلال تكوين متمازج من المونولوج.

(١) الأعمال الكاملة، ص: ٤٣٥ - ٤٣٦.



**(٦) الكورس (الجوقة)**

الجوقة مجموعة من المنشدين يقفون في خلفية المسرح للمشاركة في المسرحية بشكل جماعي، وقد كانت عنصرًا جوهريًا مهمًا في المسرح الكلاسيكي والتراثي، وعلى الأخص المسرح الإغريقي بحيث لا يُتصوّر وجود مسرحية -آنذاك- دون جوقة.

وتعمل الجوقة على توضيح الأحداث والتعليق عليها بما يخفف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جراء تتابع المواقف (التراجيدية) العنيفة. وقد شارك الجوقة أحد الممثلين في الحوار (دون أن يكون لها دور في الدفع بالصراع القائم بين الشخص أو حسمه لصالح طرف من الأطراف). كما أن الجوقة تعبر عن الرأي العام؛ بمدحها للأفعال الطيبة الواردة في المسرحية، وذمها للأفعال الشريرة، على اعتبار أنها هي الرأي العاقل الرزين المتزن<sup>(١)</sup>.

وللجوقة دور في العمل الكوميدي -أيضًا- وإن كان عملها مختلفًا إلى حد ما، فتعليقاتها في المسرح الكوميدي تكون هزلية كما أنها لا تكون محايدة (كما هو الحال في التراجيديا) فيجوز أن تتحيز لبعض الأطراف (يغلب أن يكون الطرف الأقوى)<sup>(٢)</sup>. وعند معرفة العرب بالمسرح من خلال الاطلاع على الأدب الغربي استخدموا كلمة: chorus كورس مُعرّبة، ثم ابتكروا مصطلحًا عربيًا خالصًا يكون

(١) راجع: نظرية الدراما الإغريقية، د. محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٦٨-٧١، والتراجيديا في المسرح الإغريقي تعني العمل المأسوي الذي تلعب فيه الأقدار دورًا كبيرًا، وقد اختلف مفهوم التراجيديا في المسرح المعاصر، فأصبحت تطلق على العمل المسرحي الجاد، وإن لم يكن مأسويًا، مقارنةً بالمسرح الكوميدي. والتفرقة بين التراجيديا والكوميديا في الأدب المعاصر ليست حاسمة وقوية كما كانت عليه قديمًا في المسرح الإغريقي، انطلاقًا من الرؤية الواقعية التي لا ترى الحياة جدًّا خالصًا ولا هزلًا خالصًا، فالحياة تجمع بين الجد والهزل، والضحك والبكاء، كما أن المواقف الضاحكة ربما نبعت من أشد المواقف المأسوية، وربما كانت المواقف الضاحكة أصلًا باعثة على الألم العميق. ولذلك يقال: شرّ البليّة ما يضحك! كما يقال: وكم ضحك كالبكاء!

(٢) راجع: السابق ص ١٢٢-١٢٥.



بديلاً عنها هو: الجوقة، وهو مأخوذ من الفعل جَوَّقَ أي ارتفع صوته<sup>(١)</sup>. والواقع أن الكلمتين كليهما مستعملتان بنفس المعنى، وربما مال البعض إلى استخدام الكلمة الأجنبية المعربة رغم وجود البديل العربي.

وقد تخفف المسرح الحديث من استخدام الجوقة أو الكورس تدريجياً وهو يخطو نحو التطور الفني والواقعية، حتى تم الاستغناء عن الجوقة تماماً في أغلب الأعمال الدرامية الحديثة والمعاصرة باستثناء بعض الضرورات القصوى، وهي مع ذلك - تظل محدودة<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من ندرة استخدام الجوقة في المسرح المعاصر يحرص بعض شعرائنا المعاصرين على استخدام هذه التقنية الدرامية "في بعض القصائد لتكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري"<sup>(٣)</sup>، فليس احتجاجاً عن المسرح الحديث دافعاً لامتناع الشعر عن توظيفها، لأن كل ضرب من الفنون له عالمه الخاص، واستلهام الشعر لهذه التقنية الدرامية وتوظيفه لها يجعلها تقنية شعرية في المقام الأول (وإن كانت مستعارة من الدراما المسرحية)، كما أنه ليس ثمة ما يوجب على الشعر أن يستلهم المسرح باعتبار المرحلة الأخيرة التي هو عليها الآن - فقط - دون غيرها من المراحل الفنية، فليس ثمة ما يمنعه من استلهام جوهر

(١) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ٩١ (سابق ذكره). وتتضمن مادة (جَوَّقَ) فضلاً عما ذكره د. إبراهيم حمادة معاني يمكن أن تستند إليها ترجمة كلمة جوقة، فكلمة جَوَّقَ تدل على اجتماع الناس واختلاط أصواتهم، وهو ما يدل على كون الجوقة فريق جماعي، راجع مادة: جوق في المعجم الوسيط، ص ١٤٨ (سابق ذكره).

(٢) انظر: البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، ص ١٨٢-١٨٤ (سابق ذكره). وانظر أيضاً معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ٩١ و ٩٢ (سابق ذكره).

(٣) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، د: علي عشري زايد، ص ٢٢٤ (سابق ذكره).

الدراما المسرحية باعتبارها تراثًا إنسانيًا عامًا في أي مرحلة من المراحل التي يراها تخدم رؤيته الخاصة وبناءه الفني.

وقد لا يشير الشاعر إلى أن في القصيدة جوقة، وإنما ينقل إلى القصيدة صوتًا يؤدي مهمة الجوقة بشكل غير مباشر، على اعتبار أن صاحب الصوت خارج هذه الأفكار والأحداث (وكانه الجوقة التي تقدم رؤية خارجية)، وهذا الأمر يقتضي أن يكون في القصيدة صوتان متميزان أو عدة أصوات، وألا يكون الصوت الخارجي طرفًا في صراع بين هذه الأصوات التي تعرض وجهة نظرها، ولا يكون طرفًا في القضية التي تتناولها هذه الأصوات، إنما هو طارح للرؤية من الخارج، أو معلق على بعض الأصوات الأخرى التي تنقلها.

ومن أمثلة هذه الطريقة قصيدة: (المحكومون) للشاعر: سعدي يوسف، وفي هذه القصيدة، خمسة أصوات لخمسة فدائيين حُكم عليهم بالإعدام لأنهم قاموا بمهمة وطنية، وكل صوت من هذه الأصوات يمثل مونولوجًا قصيرًا يدلي فيه الصوت بالملازمات التي دفعته إلى المشاركة في هذه المهمة، وشعوره تجاه مصيره. وتختتم القصيدة بمقطع يحمل عنوان: (رؤيا)، التي يمكن أن نعتبرها نبوءة تحاول قراءة المستقبل بعد إعدام هؤلاء الفدائيين. ويقدم الصوت للقصيدة، كما يُعلق على مونولوج كل من المحكوم الأول والثاني، أما الصوت الثالث فهو صوت صامت أعياه الذهول عن القول، ومن ثم يتجاوزه الصوت الجوقّي ليعلق على المحكوم الرابع. ثم تكون الرؤيا تعليقًا نهائيًا تُختتم به القصيدة. يقول الصوت في مطلع القصيدة:



الصوت

في عتمة الإعدام كان على سلاسلهم جناح.  
 أصواتهم ينبوع أغنية تدور بها الرياح.  
 الحارس الليلي يشربها، ويفهمها السلاح.  
 في عتمة الإعدام كان على سلاسلهم صباح<sup>(١)</sup>.

وهذا الصوت الافتتاحي لا يملك أن يغير من واقع السجناء شيئاً، كل ما يملكه أن يقوم بما تقوم به الجوقة من تعاطف مع الخيّرين. ولا يخلو تعليق الصوت على المحكومين من هذا التعاطف فقط، أو إبداء الشعور الكلي العام الذي تحاول القصيدة في مجملها التعبير عنه، كما يقول تعليقاً على المحكوم الرابع.

المحكوم الرابع

زهرات ليمون على ينبوع مفرقتها الحريز  
 إني لألمحهن في المطر الغزير  
 في الريح، في زنزانة الإعدام في أقصى المدينة.  
 سوداً، على عينين أسبلتا، وأهداب حزينة.  
 لو مرة قبّلت عينيها، ومفرقتها الحريز.  
 لسألتها أن تمنح العبرات وردة.  
 أن لا ترى في الليل لون الليل وحده

\*\*\*\*

(١) في ديوان نهايات الشمال الأفريقي ١٩٧٢ م ، ضمن: ديوان سعدي يوسف، الجزء الأول، ص ٢٧٥ (سبق ذكره).

جرح أمام السور يرفع قبضةً للشمس كبرى  
 هذا النداء، الجرح يهدر عبر صمت الليل أسرى  
 فعلى النجوم الشاحبات سنى، وكل الأرض ذكرى  
 الموت لن يرث الحياة، ولن يكون، ولن يمرًا<sup>(١)</sup>.

على حين يودع الفدائي الرابع حبيبته في ثقة وتفاؤل، ويرجو منها ألا ترى  
 الجانب المظلم وحده في الحياة، لا يزال الصوت خارج الإطار، وهو يلتقط الخيط من  
 الصوت الرابع ليجعل من تفاؤله الشخصي تفاؤلاً عاماً رغم الليل الهادر بالأسرى،  
 فالحقيقة أن الموت لن يرث الحياة .

وهذه الطريقة التي يستخدمها سعدي يوسف يكون الصوت فيها أشبه بما  
 يُسمى في علم الدراما بالشخصية الجوقية، "وهي تقوم بالابتعاد عن الأحداث كي  
 تقوم بالتعليق الذي يمد المتفرجين بمعلومات خاصة، يغلب أن تكون ساخرة، أو  
 ذات مغزى، ومن خلالها يتعرف المتفرج على الأحداث والشخصيات"<sup>(٢)</sup>. وهذه  
 الشخصية لا تختلف وظيفتها عن وظيفة الجوقة إلا في كونها صوت منفرد؛ بينما تكون  
 الجوقة مجموعة من المنشدين.

وفي أحيان كثيرة يُعنون الشاعر المقطع الذي يقوم بهذه المهمة بعنوان  
 (كورس) أو (جوقة)، وهو في هذه الحالة واعٍ -تماماً- بالتقنية الدرامية التي يقوم  
 بتوظيفها في القصيدة، وهو يقصد من خلالها مَسْرحة النص الشعري. ويغلب أن

(١) السابق: ص ٢٧٧ - ٢٧٨.  
 (٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ١٥٦ (سبق ذكره).



تكون القصائد الموظفة لهذه التقنية قصائد تتعدد فيها الشخصيات، لتكون الجوقة هي الطرف المحايد، أو الصوت المتزن الذي يدير الحوار بأناة، أو الصوت الساخر الذي يصدر تعليقات يعكس من خلالها رؤية ما لما تقوله هذه الشخصيات، وهذه الرؤية تكون -غالبًا- هي رؤية مُقنَّعة للشاعر، لأن طبيعة البناء الدرامي تقتضي غياب المبدع عن العمل بشكل تام، بحيث يتعذر إدراك أن المؤلف يقف خلف شخصية بعينها من الشخصيات، أو تحديد ما إذا كان المتكلم على خشبة المسرح هو الشخصية الدرامية التي يقدمها العمل أو المعبرة عن (أنا) المبدع<sup>(١)</sup>.

وفي قصيدة الفارس الذي انطلق للشاعر: مروان الخاطر نجد تعليقات الكورس تمثل نوعًا من النفاق والتدليس. فالقصيدة تتكون من أربع شخصيات ناطقة هي: (الشاهد) الراوي الذي ينقل القصة، و (الخليفة) و (الشاعر) و (الفارس)، وشخصية لا تشترك في أي حوار هي شخصية: (الجلاد). وينقل الشاهد إلينا في مطلع القصيدة طرفًا من حكاية الفارس المعزول الذي يُجال بينه وبين سيفه المعلق في قصر الخليفة، ثم نستمع إلى حوارية تنقل صوت الفارس وهو يطالب بسيفه؛ بينما يعترض الخليفة الذي يرى أن كل ما في المملكة من حقه، وأنه قادر على إسكات الأعداء متى شاء، ويهتف الشاعر بمجد الخليفة، ومن ورائه الكورس، ويدعي أن من لا يتبع الخليفة ضال، فيردد الكورس قولاً متناغمًا مع قوله:

الشاعر:

ومن سواك

يجبي لها أمالها؟

(١) راجع السارد في المسرح، أنخل أبوين جونتاليث، ترجمة: د. حسن عطية، ص ١٢٥ (سبق ذكره).

أنت لها، أنت لها.

نحن فداك

الكورس:

السوقة والصفوة.

تفديك، وترعاك.

والهمة والنخوة.

ما كانت لولاك

الشاعر:

قد ضلّ من لا يتبعك

وخاب من لا يسمعك.

لك البقاء إننا.

نبقى معك

نبقى معك

الكورس:

العفو عن المرتاب.

من طبع خليفتنا الملهم.

لو يعلم هذا لو يعلم.

طلب الغفران وتاب<sup>(١)</sup>.

ويستمر هذا التجانس الدلالي بين صوتي الكورس والشاعر حين يتجاسر

الفارس ويتهم أتباع الخليفة بأنهم (دمل الإمارة) هازئًا بالعقاب الذي من الممكن أن

(١) في ديوان أصوات في سمع الزمن المقهور ١٩٧٠م، ضمن الأعمال الشعرية، ص ٣١٣-٣١٤ (سبق ذكره).



## الكورس (الجوقة)

يتعرض له في سبيل كلمة حق يقولها، فيكون رد الشاعر ومن ورائه الكورس على هذا

النحو:

الشاعر:

ما هذه الجسارة.

وقلة الأدب؟

الكورس:

في حضرة الخليفة

نهانُ يا خليفة<sup>(١)</sup>.

وعندما يثور الخليفة يتعرض الفارس للجلد والإهانة دون أي تعليق من الشاعر أو الكورس، لكن الفارس الجريح المهان - كما جاء في أقوال الشاهد التي اختتمت بها القصيدة - كان الملبي الوحيد لنداء الجهاد حين جفل شاعر الخليفة وجلاده وخبأ صوت الكورس.

وهذه القصيدة تطرح جدلية التناقض بين صورتي (الشاعر/ النديم) و (الفارس)، وبالطبع لن نستطيع أن نقول إن الشاعر المؤلف يقف وراء أي من هذين النقيضين. غير أن القصيدة في سياقها العام تدين - بالطبع - سلوك الشاعر المتواطئ مع السلطة، وإن لم تكن هذه الإدانة بشكل صريح ومباشر.

وحين نلاحظ أن صوت الكورس رديف بشكل دائم لصوت الشاعر، وأن كلمات الكورس متجانسة مع كلماته التي تعبر عن المصلحة الشخصية و منافقة السلطة؛ قد يصح أن نستنتج محاولة الكورس فرض هذه الرؤية الخاصة بالشاعر

(١) السابق: ص ٣١٥.

(الشخصية التمثيلية لا الشاعر المؤلف) لتغدو رؤية كئيبة، باعتبار أن الكورس هو الصوت المهيمن الذي يعمل "على توجيه عواطف المشاهدين نحو مواضيع محددة أو أحداث بعينها، أو إلى فرض وجهة نظر مجموعة على الأحداث"<sup>(١)</sup>. وهي لا تفرض هذه الرؤية باعتبارها طرفاً فاعلاً؛ لأن الطبيعي أن تكون "خارج الأحداث، مهما اشتركت في الحوار.. إنها تعلق فقط على ما يحدث أمامها، وتبدي فيه وجهة نظرها"<sup>(٢)</sup>. من هنا يمكن اعتبارها صورة من صور الزيف والتدليس الذي يقوم به الرأي العام مثلاً في المجتمع، وحينما يكون الرأي العام رديفاً لصوت المثقف المنافق يمكننا أن نتصور ما يمكن أن تؤول إليه أمور الفارس الضحية الذي يقصى عن مواقع الصدارة.

ولا ينبغي أن نفهم أن دعوة الكورس للنضال - في آخر القصيدة - يخالف طبيعتها التي لا تسمح لها بأن تتدخل في صنع الأحداث، فهي مجرد دعوة وجّهت إليها لم تلق منها استجابة، وهي دعوة تبين أن الرأي العام المدلس الذي يعلو في وقت الرخاء لا يكون له وجود ولا فاعلية حين تشتد أهوال النضال.

ومن القصائد شديدة التميز التي تحمل رؤية متفردة لتوظيف تقنية

(الجوقة/ الكورس) قصيدة: أيلول للشاعر: أمل دنقل، والجديد في هذه القصيدة أن الشاعر لم يجعل من صوت الجوقة تعقيباً وتعليقاً على ما تقوله القصيدة كما رأينا في النموذج السابق لمروان الخاطر،

(١) السارد في المسرح، أنخل أبوين جونتاليث، ترجمة: د. حسن عطية، ص ٦٩ (سبق ذكره).

(٢) نظرية الدراما الإغريقية، د. محمد حمدي إبراهيم، ص ٦٩ (سبق ذكره).



وكما نرى في قصيدة: الحداد يليق بقطر الندى للشاعر نفسه (١)؛ وإنما يتجاور صوت القول الشعري الذي تتضمنه القصيدة مع صوت الجوقة مُقْتَسِمَيْن فراغ الصفحة؛ بما يجعل صوت الجوقة متزامناً ومضارعاً مع القول الشعري الرئيس وناطقاً معه في توقيت واحد.

والحق أننا لن نستطيع فهم هذه القصيدة بشكل جيد إلا من خلال فهمنا للظروف التاريخية التي تكتنفها؛ ولا يتناقض هذا الأمر مع وجهة النظر النقدية الحديثة التي ترى أنه ليس من الصواب البحث عن تفسير خارجي للنص، فنحن لن نطابق بين الواقع التاريخي وما تقوله القصيدة لكي نكتشف كيف تحيلنا القصيدة إليه، والقصيدة نفسها - لن تتيح لنا هذا الأمر؛ لأن الحدث الخارجي فيها - كما هو في كل قصيدة متميزة - مجرد قشرة شفافة للغاية، أو مجرد (مادة خام) تُعاد بلورتها ويُعاد صوغها في تكوين فني جديد، فالظروف التاريخية التي نشير إليها مجرد إضاءة مبدئية سرعان ما تخبو بمجرد ولوج العالم الفني للقصيدة.

وكل ما نريد معرفته من الظرف التاريخي هو أن هذه القصيدة قد كُتبت كما يشير تاريخها في سبتمبر (أيلول) ١٩٦٧م، أي بعد ثلاثة أشهر من كارثة الهزيمة العربية الكبرى أمام جيوش إسرائيل. و(أيلول) عنوان القصيدة - كما يُفهم من قراءتنا لها - ليس مقصوداً به شهر كتابتها الذي أشار إليه الشاعر؛ وإنما هو أيلول ١٩٦١م، هو تاريخ نكبة قيام الوحدة العربية حين انفصلت سوريا عن مصر. والشاعر ينطلق من هذه الجزئية ليجعل من (أيلول سقوط الوحدة) نذيراً ينبها إلى

(١) في ديوان تعليق على ما حدث ١٩٧١م، ضمن الأعمال الشعرية، ص ٢٥٤-٢٥٧ (سبق ذكره).

الهزائم القادمة، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار أيلول صورة لمنطق الحكمة التاريخية التي قلما تستلهمها الشعوب، وأيلول يتجسد في القصيدة ويغدو صوتًا ناطقًا يحمل هذه الدلالة ويعبر عنها.

والصوت الرئيس في هذه القصيدة هو ما يشار إليه بكلمة (صوت)، وهو في الواقع - ليس صوتًا واحدًا؛ وإنما هو مجموعة من الأصوات المختلفة التي تتوالى أو تتداخل على امتداد المقاطع الثلاثة التي تقدمها القصيدة، فحينًا صوت أيلول، وحينًا صوت السارد الذي يتقمصه الشاعر، وحينًا نجد صوتًا جماعيًا يمكن أن نفهم من خلال السياق العام للقصيدة أنه صوت الشعب. أما النصف الطولي للمقطع وعنوانه: (جوقة) فلا نجد فيه إلا صوتًا واحدًا يتحدث مستخدمًا ضمير المتكلم الجماعي، وهو صوت نخبوي كما نفهم من جملة السياق، ولعله يعبر عن صوت المثقفين والأدباء ورجال الفكر ومن شابههم، الذين تكون رؤيتهم متزامنة مع رؤية (الشاعر/ وأيلول/ والشعب)، دون أن يكون لهم دور فعال، فالوضع الذي تقدم القصيدة صوت الجوقة من خلاله لا يتيح لها أي تميز، لأن الصوت الرئيس يحتل بؤرة القصيدة، بينما صوت الجوقة صوت هامشي مُقَصَّى في آخر الصفحة، تضيع كلماته أو تختلط في كلمات الصوت الرئيس دون أن تميّز. فالجوقة في معظم هذه القصيدة ليست مهيمنة ولا مؤكدة، وإنما هي صوت متزامن مع الصوت العام، يحاول الظهور، ويحاول فرض رؤيته. يقول المقطع الأول من القصيدة:



( جوقة خلفية )

( صوت )

ها نحن يا أيلول

أيلول الباكي هذا العام.

لم ندرك الطعنة

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام

فحلّت اللعنة

تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!

في جيلنا المخبول!

يمشي في الأسواق يبشّر بنبوءته الدمويّة.

.....

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية.

ليقول لنا أن سليمان الجالس منكفئاً

قد حلّت اللعنة.

فوق عصاه.

في جيلنا المخبول.

قد مات! ولكن نحسبه يغفو حين نراه!!

فنحن يا أيلول.

أواه.

لم ندرك الطعنة.

قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين.

.....

وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين.

وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمه

فحلّت اللعنة (١)

ونسينا يا أيلول الكلمة.

حين عاد أيلول هذا العام ( عام الهزيمة ) بعد سجن طويل حجبتة السلطة

فيه عن الشعب راح يُذكّر الشعب بما كان من فضحه لسليمان النائم الذي ظنه الشعب

حيّاً، كيف استطاع أيلول تجريده من أمهته ليصبح مجرد شبح! .

(١) ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ١٩٦٩ ضمن المصدر السابق، ص ١٦٦.

(ويمكننا أن نعتبر سليمان هنا استعارة رمزية للسلطة الضعيفة التي تحاول أن تظهر في مظهر القوة)<sup>(١)</sup>. وفي هذا الأثناء التي يتحبب فيها أيلول كان صوت الجوقة يعلن أنه كان من بين المخدوعين، لأن النخبة المثقفة -أيضاً- كانا في ظل غشاء ضبابي من الكاريزما الهائلة لهذه السلطة الحاكمة، وكلاهما لم يتنبه لكلمات أيلول الكاشفة لحقيقة الجثة السلطوية التي تتظاهر بالحياة، لم يتنبها إلا بعد عودة أيلول في عام الهزيمة، يعد فوات الأوان. وهو ما يفسر عودة (الصوت/ الشعب) معترفاً بالنسيان: (ونسينا يا أيلول الكلمة) في الوقت الذي تُنطق فيه كلمة الجوقة: (فحلّت اللعنة)، وهنا نشير إلى أن الصوت والجوقة يحملان رؤية موحّدة في هذا المقطع، فالصوت الشعبي الذي سمع كلمة أيلول (ينسى)، و (الجوقة) وهي صوت نخبوي (لم تدرك) وكانت النتيجة النهائية: (فحلّت اللعنة).

ويمثّل المقطع الأول زمن المضارعة الذي يحكي فيه (السارد/ الشاعر) عن عودة أيلول، الذي يؤدي إلى إثارة التذكار والعودة إلى الماضي، إلى لحظات أيلول الفعلية حين سقطت الوحدة المصرية السورية، ومن هنا ينقلنا المقطع الثاني إلى تلك اللحظات:

(١) يرى أحمد مجاهد أن شخصية سليمان هي شخصية عبد الناصر الذي ضاعت هيئته بعد هزيمة ٥ أيلول (وهو يقصد ٥ يونيه/ حزيران)، انظر: أشكال التناص الشعري..، أحمد مجاهد، ص ٢١٥ (سبق ذكره). وربما وقع هذا الخطأ بسبب عدم استخدام المصريين للأشهر السريانية، ويبدو أنه قام بتحليل الجزئية المتعلقة بالشخصية التراثية: النبي سليمان عليه السلام من هذا المقطع فقط دون قراءة القصيدة كلها، فلم يفتن إلى إشارة القصيدة إلى سقوط الوحدة بين مصر وسوريا في المقطع الثاني والثالث من القصيدة. ومن ثم نتفق معه في إشارة سليمان الميت الحي إلى عبد الناصر والسلطة المصرية في ذلك الوقت، لكننا نختلف معه في اعتباره أيلول هو الهزيمة. ونرى أن أيلول رمز للحكمة والدروس التي يمكن أن نستقيها من التاريخ، والتي تحاول سلطات القمع الديكتاتورية السير ضدها، وتعمية الشعوب عنها.



الأمراء الصم.	في سُورِيَّة
ماتوا على المداخل	كانت تنهاوى راياتُ أمية.
لم يبق إلا الداخل	فرفعناها علمًا علمًا ووقعنا في أسر الروم.
يعبر نهر الدم!	كنا في طابور الأسرى المهزوم.
.....	كنا ننتظر زياد ابن أبيه.
لم يبق إلا الداخل	ليعود فينقذنا مما نتسر بل فيه.
يعبر نهر الدم.	كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء.
والأمراء الصم	تنمو في شرفة بيت في حلب الشهباء.
ماتوا على المداخل	وظللنا ننتظر تطول الأظفار ويبيض السالف.
.....	ذات صباحٍ عاصفٍ
ماتوا على المداخل	كنا نشرب حين أتتنا الأنباء
لم يبق إلا الداخل <sup>(١)</sup>	فتعكر لون الماء.

انهيار الوطن السوري وانفصاله عن مصر هو بداية الكارثة الحقيقية التي ينبه إليها أيلول، وهذه الكارثة يُعبّر عنها رمزياً -هنا- بضياح ملك بني أمية (وكان في سوريا أيضاً)، وفي هذه الأثناء (إبان حدوث الكارثة) قدم البسطاء كل ما في وسعهم عندما كانت العروبة تنهاوى في سورية وتسقط راياتها، غير أنّ الدعم الشعبيّ إنما قُدّم للأعلام لا الأوطان.

لقد استهلكت قوى الشعب في رفع (الأعلام) حتى أضحووا أسرى. والواقع أن الشاعر يستخدم لفظة الأعلام بعد الرايات ليوقع قارئه في دائرة الإيهام، ويقيم

(١) الأعمال الشعريّة، ص ١٦٧-١٦٨.

توريةً تحيل إلى المعنى البعيد، فأنسب ما يمكن أن نفهم من خلاله الأعلام هنا هو الأعلام البشرية الذين يجلسون في مواقع الرئاسة والزعامة والقيادة مُشكِّلين منظومة الحكومة. لقد تهادى البسطاء -إذن- في رفع هؤلاء الأعلام الذين غرروا بهم، وهامهم ينتظرون علمًا جديدًا من أولئك المستبدين، إنهم ينتظرون: زياد بن أبيه، الذي يمكن أن يكون صورة رمزية لقدارة السياسة وانتفاء الأخلاق عنها، اعتمادًا على الخلفية التاريخية التي تقول بادّعاء معاوية أن زياد بن أبيه أخ له من أبيه (وإن كان من سِفَاح)، وهذا الادعاء إنما هو غزل سياسي يُستمال به زياد ليكون في صفوفه التي ساعدت في توطيد ملكه، وبالفعل كان زياد هو قانع الثائرين على بني أمية<sup>(١)</sup>.

فانتظار الشعب لزياد بن أبيه، إنما هو تغرير جديد، ولذا يصبح الانتظار وردة دموية تطل من شرفات حلب، ويطول الانتظار حتى تقطعه انتكاسة جديدة تفوق انتكاسة أيلول تعكّر صفو الحياة.

وعلى الجانب الآخر كانت رؤية الجوقة لهؤلاء الأعلام رؤية صائبة وبعيدة النظر؛ فهم من منظورهم (أمراء صم، يموتون على المداخل) دون أن يخوضوا غمار الحروب، وإن كان ثمة انتظار فهو انتظار لعلم يحمل بين يديه مفتاح النجاة، إنه "عبد الرحمن الداخل" ذلك الأمير الأموي الذي استطاع بصبره وجَلْدِه أن ينتصر ويقيم مجددًا عربيًّا في الأندلس بعد أن كاد أعداؤه يحدقون به من كل حذب وصبوب<sup>(٢)</sup>.

ثمة بداية في الخلاف بين رؤيتي: (الصوت) و (الجوقة)، فكلاهما رغم

(١) راجع ترجمة زياد بن أبيه في الأعلام، الزركلي، المجلد الثالث، ص ٥٣ (سبق ذكره).

(٢) راجع ترجمة: عبد الرحمن الداخل في المرجع السابق، المجلد الثالث ص ٣٣٨.



استشعاره فداحة انهيار العروبة في سوريا وحلمه بالأمل نرى الشعب متعلقاً بأمل  
الوعود السياسية الكاذبة المرموز لها بزياد بن أبيه، أما الصفوة المثقفة فقد استبان لها  
جزء كبير من الخديعة، ورأت الأمراء الصم على حقيقتهم، ورأت أن الأمل الحقيقي  
لن يكون في أكاذيب منظومة الحكومة المحيطة بالرئيس التي (تمثلها الشعب في زياد بن  
أبيه)، وإنما هي في شخص الرئيس نفسه الذي أصبح من وجهة نظر هذه الصفوة:  
(عبد الرحمن الداخل) صقر قريش الداخل الذي تجاوز الأزمة وانتقل من محنة الهزيمة  
إلى أوج الانتصار وتحقيق المجد العربي.

أما المقطع الثالث والأخير فيتضمن فقرتين أولهما:

لو زرت دمشق  
لوقفت على أبواب المزه، ولتابعت الطرُق.  
ودلفت إلى غرفات التعذيب.  
في ضجة المذياع  
يخفت صوت الحق  
فمن يقول الصدق؟

(صوت)

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تُدق  
فلقد أبصرتك في آخر ليلة مصلوباً تتأرجح في باب زويلة.  
ولمست أصابع رجلك هنيهات ما بين الدهشة والتكذيب  
وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقوده  
ولففتك في الرايات المنكوده.  
وحملتك حتى واريتك في مقبرة الصمت وراء الشرق.  
لكنني أسمع صوتك في الليل تغني يا أيلول

فضجة المذياع  
تُخفت صوت الحق.

.....

.....

استشعاره فداحة انهيار العروبة في سوريا وحلمه بالأمل نرى الشعب متعلقاً بأمل  
الوعود السياسية الكاذبة المرموز لها بزياد بن أبيه، أما الصفوة المثقفة فقد استبان لها  
جزء كبير من الخديعة، ورأت الأمراء الصم على حقيقتهم، ورأت أن الأمل الحقيقي  
لن يكون في أكاذيب منظومة الحكومة المحيطة بالرئيس التي (تمثلها الشعب في زياد بن  
أبيه)، وإنما هي في شخص الرئيس نفسه الذي أصبح من وجهة نظر هذه الصفوة:  
(عبد الرحمن الداخل) صقر قریش الداخل الذي تجاوز الأزمة وانتقل من محنة الهزيمة  
إلى أوج الانتصار وتحقيق المجد العربي.

أما المقطع الثالث والأخير فيتضمن فقرتين أولهما:

لو زرت دمشق  
لوقفت على أبواب المزه، ولتابت الطرُق.  
ودلفت إلى غرفات التعذيب.  
في ضجة المذياع  
يخفت صوت الحق  
فمن يقول الصدق؟

(صوت)

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تُدق  
فلقد أبصرتك في آخر ليلة مصلوباً تتأرجح في باب زويلة.  
ولمست أصابع رجلك هنيهات ما بين الدهشة والتكذيب  
وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقوده  
ولففتك في الرايات المنكوده.  
وحملتك حتى واريتك في مقبرة الصمت وراء الشرق.  
لكنني أسمع صوتك في الليل تغني يا أيلول

فضجة المذياع  
تُخفت صوت الحق.  
.....  
.....



(١) .....

في خانة (الصوت) صوتان، أولهما يمكن أن يكون بقايا صوت أيلول المحذرة التي يسترجعها الشاعر، وهي تحكي عن تبعات مأساة انهيار الوحدة المصرية السورية (من سجن وتعذيب في سجن المزه السوري)، ثم يأتي صوت الشاعر الذي تعاطف مع أيلول حين شنقته السلطات وعلقت جثته على باب زويلة المصري. وكان الشاعر مسهماً في الجريمة، لأنه لم يندد بالسلطة التي اغتالت أيلول (وقد رأى جثته وتحسسها) وإنما كان شريكاً في تغييبها (حين دفنه في مقبرة الصمت)، ولم يقدّم بواجبه القومي باعتباره من النخبة المثقفة، حين استمع إلى نوح الجنائزي القادم من وراء القبور، فأيلول لم يمت ولن يموت، إنه يجعل من قصبات عظام الموتى شارة تحذير لمن لم يلق المصير بعد، بينما الشاعر (في سلبته) يستمع ولا يقوم بمهمته الفدائية باعثاً أيلول من رقدته.

أما (الجوقة) فقد مرت بمرحلة أولى هي (مرحلة عدم الإدراك)، ثم أدركت إدراكاً ناقصاً حين تنبّهت لخيانة الأمراء الصم (أتباع الزعيم)، ولم تزل تنتظر الزعيم الذي أصبح صقر قريش المتحوّل من الهزيمة إلى النصر.

وهي -هنا في هذه المرحلة- تبدأ في مرحلة جديدة من اليقظة، عندما تُدرك أن صوت المذيع (وهو إشارة إلى إعلام الزعيم ونظامه الحاكم) يشوش الحقائق، وأن صوت الحق المتعلّق بتحذيرات أيلول يخفت صوت الحق.

ولكن من الذي يقول الحق؟ إنها مرحلة من مراحل الشك في الرمز الذي

تعلّقت به الصفوة النخبة المثقفة.

(١) الأعمال الشعرية: ص ١٦٨ - ١٦٩.

وفي الجزء الختامي من المقطع الأخير من هذه القصيدة أتاح الشاعر للجوقة أن تشغل الموقع الأهم، وهو موقع الصدارة، ولعل هذا الوضع الجديد الذي توضع فيه الجوقة ثمرة من ثمرات إدراكها للحقيقة التي كانت غائبة عنها:

( صوت )	( الجوقة )
نتظر الريح	هذا العام ..
من كل ضريح	أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام.
.....	وبقينا في المهذ المختق المبوح
من كل ضريح	لكننا من كل ضريح
نتظر الريح <sup>(١)</sup>	نتظر الريح !!

وعلى الرغم من الوضع الجديد الذي أتيح للجوقة أن تشغله لم يتغير الموقف، ولنا أن نضيف ملاحظة شديدة الأهمية في هذا الصدد، إذ كان يشار إلى الجوقة في كل المقاطع بعبارة: (جوقة خلفية)، وقد يفهم المتلقي أن المراد من هذه الإشارة كون صوتها في الخلفية، وهو أمر وارد، لكن يتضح لنا في نهاية القصيدة أن الجوقة حين احتلت مكان الصدارة لم يشر إليها الشاعر بإشارته المعتادة؛ وإنما هي: (الجوقة) بالتعريف. ومن هنا نفهم المشاكسة اللغوية التي يريد أن يوضح الشاعر بها رؤيته، فالمقصود بجوقة خلفية - كما نفهم من السياق الكلي للقصيدة إذن - أن صوتها مهزوم ومتأخر، لأنها احتلت خلفية الصورة، ولم تحاول أن تفرض رأيها لتكون في موضع الصدارة. وها هي الصدارة تتاح لها أخيراً، فتغدو: (الجوقة) المعرفة، لا مجرد جوقة خلفية.

(١) السابق: ص ١٦٩.



وعندما تكون الجوقة صوتاً رئيساً لا تستطيع أن تقدم جديداً بعد أن استهلكت قواها، وقد قدمت إلى الجرحى "آخر ما يملكه الصيف من الأنسام"، وبقيت تصطلي وهج الهزيمة في مهدها المختنق المبسوح، ليس لها إذن غير انتظار هبوب رياح النصر من أضرحة الأبطال القدامى الذين طواهم التاريخ، انتظاراً لرمز جديد، وأظن التأويل الأفضل لهذه المسألة هو شدة تعلقهم بالزعيم الذي تبين لهم موته (المعنوي) من خلال تيقنهم من تحذيرات أيلول التي أهملوها. وانتظار الريح من الأضرحة هو ما يقوله الصوت العام أيضاً، ومن ثم يتحد الصوت والجوقة أخيراً! وهو ما يعني استسلام النخبة المثقفة للتيار العام الذي يمجد الزعماء رغم ثبوت موتهم المعنوي وعدم قدرتهم على تقديم المزيد من العطاء بعد هزائمهم المتلاحقة. وهكذا نُحْتَم القصيدة برؤية سوداوية متشائمة، لعلها كانت لفحة من لفحات الهزيمة المنكرة التي لحقت بالعروبة آنذاك، والتي جعلت الشاعر دائم الرفض والسخط في كل أعماله.

ولا شك أن هذه القصيدة قد اتخذت من التقنيات الدرامية وسيلة لإبراز رؤيتها الانهزامية، بل استطاعت من خلال هذه الدرامية أن تقدم ما يشبه الهجاء لرمز كبير من رموز مصر والأمة العربية (لأنها كانت تعتبره مسئولاً عن الهزيمة المأسوية التي غيرت مجرى التاريخ العربي) في دهاء وخبث ماكر من خلال التفاعل الدراماتيكي بين الشخصيات والرموز التي تتضمن إسقاطات وإشارات للواقع المعاصر.

وقد استخدمت قصيدة أيلول تقنيات درامية متعددة، منها الحدث والصراع وتعدد الشخصيات والأصوات، لكن أبرز هذه التقنيات يتجلى في التفاعل المتبادل بين أصوات القصيدة وصوت الجوقة. فعلى الرغم من قيام الجوقة - في هذه القصيدة -

بدورها في تأمل الأحداث والتعليق عليها (وهو الدور التقليدي لها) لم تكن مجرد صوت عاطفي يبدي رأيه وهو واقف خارج الصراع.

لقد أتاح الشاعر لصوتها مزاحمة أصوات القصيدة والتزامن معها طوال القصيدة، وهو ما يستحيل تأديته في مسرحية كاملة واقعيًا، قد يحدث هذا الأمر في مشهد أو في جزئية محدودة، لكن استمراره طوال فترة العرض يؤدي إلى تشويش المتلقي وتشتيت أفكاره وحرمانه من متعة متابعة العمل الدرامي.

وقد صنع الشاعر هذا الأمر بمهارة شديدة، فعلى الرغم من مزاحمة الجوقة للأصوات وتداخلها معها ظلت جوقة لا تتجاوز دورها الجوقي فتقوم بحدث يقلب الأوضاع، أو يحوّل من طبيعة الصراع لينصر طرفًا من أطرافه على الآخر، مع أنها في قلب الصراع وصوتها يتغلل بين الأصوات. وهذا ما يخدم رؤية الشاعر التي تبين أن الصفوة المثقفة القادرة على التغيير لم تقم بواجبها، ولم تقم به حتى حين تهيأت لها الظروف للقيام به فأصبحت في موضع الصدارة.



# (٧) الدراما الوثائقية

نقصد بالدراما الوثائقية إدراج وثائق في صُلب القصيدة الشعرية توظف لإحداث تأثير درامي. والحق أن الشعر - في هذه المسألة - يتأسى بتيارين حديثين من التيارات التجريبية في المسرح العالمي الحديث. أولهما: ما يعرف بالمسرح الملحمي، ورائده الأديب الألماني بروتلت بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨م - ١٩٥٦م). والجديد في هذا المسرح أنه لا يلجأ إلى التقنيات الدرامية المألوفة والموروثة - وحسب - في تقديم رؤيته الفنية؛ وإنما " يلجأ إلى كافة وسائل الإقناع والتأثير الأخرى، حيث نراه في إخراج بعض مسرحياته يستخدم الالفاظ والشعارات المكتوبة، ويعلقها على الستائر، كما يستخدم السينما.. حيث يعرض بعض مشاهد تُوهم أنها صوّرت على الطبيعة" (١). وهذه الرؤية الفنية تهدف إلى تحقيق الموضوعية الشديدة، لأنها - تبعاً لوجهة نظرهم - تعمل على شد انتباه المتلقي بحيث لا تستغرقه الأحداث التمثيلية؛ وأن " يشاهد المسرحية بيقظة القاضي وموضوعيته، وألا يندمج في وقائعها. بل يبقى في وضع التساؤل ومناقشة القضية المعروضة، وأن يكون قادرًا على التعليق على ما يجري" (٢).

أما التيار الثاني فهو فيما يُعرف بالمسرح التسجيلي، وهو شبيه بالمسرح الملحمي في كونه يجمع بين الدراما التقليدية والعناصر الوثائقية، كالسجلات التاريخية ومحاضر الاجتماعات، والرسائل، والأحاديث الصحفية، والصور.. وما شابه ذلك

(١) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص ١٧٠ (سبق ذكره). وبعض المترجمين العرب يترجم Brecht إلى بريشت وفقاً للنطق الإنجليزي، والبعض الآخر يترجمها بريخت كما تنطق بالألمانية، والإنجليز معذورون في نطقها بريشت، لأنهم لا يعرفون حرف الخاء؛ وليس لدينا هذا العذر في العربية. ومن ثم نقلناها بريخت.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ٢٢٥ (سبق ذكره).



من موثقات. وهو يستمد من تلك الوثائق مادة خامًا مرتبطة بقضية اجتماعية أو سياسية، ثم يُمَسَّح هذه المادة<sup>(١)</sup>.

وقد ازدهر المسرح التسجيلي في ألمانيا منذ بداية الستينيات على يد بعض المسرحيين أهمهم وأشهرهم على الإطلاق بيتر فايس Peter Weiss<sup>(٢)</sup>. وهؤلاء المسرحيون "رفضوا الدراما التقليدية التي تحول المتفرج إلى متلق سلبي، وتجنبوا أسلوب المسرح التعليمي لما يتميز به من جفاف، وأوجدوا طريقتهم الخاصة عن طريق إثارة خيال المتفرج حيث تُعرض أمامه الجزئيات في شكل لا يمكن أن يتخذ وضعه النهائي إلا بإضافة فاعلية المتفرج إليه"<sup>(٣)</sup>، فالتسجيلية تحاول إقامة نوع من الجدل بين المشاهد وما يُقدَّم له من صور ووثائق، وقد يكون تأثير هذه الوثائق التسجيلية - من ناحية محاولة الإقناع - أكبر من تأثير الحدث نفسه، فهي تتيح للمتلقى "حرية الاختيار في اتخاذ موقف، وتكوين وجهة نظر، بعد أن يتخذ التاريخ رموزه العصرية ليرسم للمشاهد محنة الإنسان المعاصر"<sup>(٤)</sup>.

وربما اتفقت التياران المسرحيان: الملحمي والتسجيلي في استخدامهما عناصر خارجية ليست من تقنيات الدراما الموروثة، ومحاولة إدماجها في العمل الدرامي

(١) انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ٢١٨ و ٢١٩ (سبق ذكره).

(٢) انظر السابق: ص ٢١٩، من الرواد العرب الذين نقلوا تجربة المسرح التسجيلي الكاتب المسرحي المصري: ألفريد فرج (١٩٢٩م - ٢٠٠٥م) في مسرحية النار والزيتون السياسي، د. أحمد العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م. ص ١٣١.

(٣) ترجمة وتقديم ديسري خميس، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧م. ص ١٥١ و ١٥٢ عنوان مارا صاد هو اختصار للعنوان الطويل: (اضطهاد واغتيال جان قدامت هذه المسرحية على المسرح القومي المصري).

(٤) مقدمة في نظرية المسرح السياسي، د. أحمد العشري، ص: ١٣٨ (سبق ذكره).

بحيث تغدو عنصرًا دراميًا محفّرًا على تحويل المتلقي إلى التأثر الموضوعي لا العاطفي، ومحاولة اعتبار المتفرّج بمثابة قاضٍ يبنى وجهة نظره من خلال الاطلاع على الوثائق، وإن كان حكمه - في نهاية الأمر - انفعاليًا وموقفياً. ولعل نقطة الخلاف بين هذين المسرحين في ميل التسجيلية إلى "نقل الواقع والتاريخ في صورة طبق الأصل على قدر الإمكان"<sup>(١)</sup>، أما المسرح الملحمي فقد تكون لافتاته ومصوّراته السينمائية التي يعرضها على المسرح هي وثيقة من إبداع المؤلف أو المخرج.

وإذا انتقلنا إلى مجال الشعر سنجد أن القصيدة الشعرية العربية قد حاولت محاكاة هذه التجربة الدرامية بإدراج وثائق في المتن الشعري، لتحقيق شيء من الموضوعية التي تطمح إليها هذه الدراما الوثائقية<sup>(٢)</sup>. غير أننا يجب أن ننبه إلى أن الشعر فن لغوي خالص، وأن استجلاب هذه الوثائق لن يتاح إلا من خلال اللغة واللغة وحدها.

وقد تكون الوثيقة لغوية، ومن ثم ينقلها الشاعر نثرًا كما هي عليه في واقعها، ويكون لفت انتباه القارئ إليها من خلال قطع السياق الموسيقي والمجازي التصويري الشعري والانتقال إلى سياق نثري واقعي، ثم العودة إلى السياق الشعري من جديد بعد انتهاء عرض الوثيقة. كما في قصيدة: كوابيس الليل والنهار للشاعرة فدوى طوقان:

(١) المسرح التسجيلي، ديسري خميس، مقدمة لمسرحية مارا - صاد لبيتر فايس، ص ١٥ (سبق ذكره).

(٢) اخترنا عبارة "دراما وثائقية" لأن الوثيقة هي القاسم المشترك بين المسرح الملحمي والتسجيلي. بغض النظر عن كون هذه الوثيقة واقعية أو تخيلية، أما النسب إلى الجمع (وثائق) فهو مقبول في اللغة العربية، وله سوابق تراثية معروفة، فقديمًا قال القدماء: صحابي نسبة إلى صحابة، ولم يقولوا صاحبي، وقالوا إخباري نسبة إلى أخبار ولم يقولوا خبري.



في صحف القدس اليومية أرمي عيني

أقرأ خبرًا كالأخبار:

"بيت لحم، فوجئ المزارعون في خربة  
بيت سكاريا بمجموعة من الجرافات  
خرجت من مستعمرة كفار عيصون  
وشرعت في قلع المزروعات في تلك البلدة"

أقرأ شكوى مرفوعة.

لوزير الحرب:

"إبراهيم عطا الله من بيت سكاريا شمال  
كفر عيصون - قضاء بيت لحم.  
الموضوع مصادرة أرض زراعية تخصني.  
أحيطكم علمًا بأن الأرض التي أملكها  
والتي تقع في بيت سكاريا، وهي مصدر رزقي،  
ومصدر رزق ٢١ شخصًا أعيلهم من فلاحتها،  
حيث قامت الجرافات بإزالة المحصول  
الذي عرقت من أجله طيلة عام كامل.  
قد تم الاستيلاء عليها ليلة أمس الأول،  
أناشدكم باسم أطفال الذين سيمتتون جوعًا  
أن تتخذوا اللازم لإعادة الأرض  
التي لن أقبل عنها بديلًا أو تعويضًا."

ذات الأخبار...

لا شيء جديد في الأخبار (١)

(١) في ديوان: على قمة الدنيا وحيدًا، ضمن: ديوان فدوى طوقان، ص: ٥٨٦ - ٥٨٨ (سبق ذكره).

الرؤية العامة التي تطرحها هذه القصيدة هي: كوابيس الليل والنهار التي يعيش فيها الفلسطيني في الأرض المحتلة، والتي أضحت -للأسف- واقعاً يومياً مألوفاً ومُعتاداً، كما أضحت الهروب اليومي وعدم المقاومة (كما ترى الشاعرة) مما يجعل الوطنيين أشباح موتى تسير في شوارع المدينة. وهذا المقطع ينقل إلى القارئ واحدة من مألوفات الحياة اليومية من خلال وثيقتين، إحداهما خبر عام في جريدة القدس، لتجريف أراضي الفلسطينيين، والثانية خطاب رسمي من أحد هؤلاء الضحايا مرفوع لوزير الحرب الإسرائيلي. وبالطبع تنقل الوثيقتان القارئ إلى جو واقعي صميم يجعله في قلب الحدث اليومي المألوف الذي يعيشه الفلسطينيون. ولعل هاتين الوثيقتين تهدفان إلى عين ما تهدف إليه المسرح التسجيلي من "إذكاء الوعي العقلي في مُشاهدته، كي يتخذ موقفاً من الأشياء والأحداث"<sup>(١)</sup>. وهذا الموقف الذي يتخذه القارئ (الذي أصبح بدوره قاضياً كما يحدث في الدراما الوثائقية) سيكون في موضع الجدل مع الموقف السلبي الفلسطيني الذي تنقله الشاعرة في قصيدتها.

على أن الوثيقة قد تتوخى نقل إيجاباً ما (مجرد إيجاب)، ومن ثم لا يكون لها قيمتها باعتبارها حُجّة واقعية تدعم الموضوع؛ إذ تنقل شعوراً لا موقفاً متعدد الأطراف. وفي هذا النوع تتضافر الوثيقة مع السياق العام للقصيدة في ابتزاز المشاعر الانفعالية للمتلقي. وهذه هي نقطة اللقاء بين الشعر والدراما الوثائقية التي تتمثل في التأثير على المتلقي من خلال وثيقة يتضمنها العمل الأدبي، غير أن نقطة الخلاف تكمن -ها هنا- في أنه لا يُفترض أن يكون المتلقي قاضياً له وجهة نظر تثيرها الوثيقة (كما

(١) مقدمة في نظرية المسرح السياسي، د. أحمد العشري، ص ١٣٣ (سبق ذكره).



هو الحال في الدراما الوثائقية المسرحية، وكما هو الحال في النموذج السابق) وإنها هو المتلقي في وضعه الطبيعي. وهذا الأمر يعد ميزة لا عيباً؛ لأن الفن الشعري لا بد ذا مرونة وقدرة على الابتكار، وليس مطلوباً منه أن يكون محاكاة حرفية مطلقة للمؤثر الفني الذي يحاكيه.

ومثل هذا التأثير الإيجابي للوثيقة قد نجده في قصيدة: (الأضابير) للشاعر العراقي: عدنان الصائغ (١٩٥٥)، وهي قصيدة تزوج تصويرياً بين معاناة موظف حكومي يعيش يومه بين الأضابير (وهي حزم الصحف المضمومة إلى بعضها البعض)<sup>(١)</sup>، ومعاناة امرأة تاكلت فقدت زوجها في الحرب من ناحية أخرى، غير القصيدة - في مجملها - تُداخل بين الصورتين بشكل قوي للغاية، بحيث ينتقل الحديث عن الموظف إلى الحديث عن المرأة دون تمهيد، والعكس صحيح. وهذه المرأة بدورها تتردد على مكان عمل الموظف، وتبرز من بين سطور القصيدة إضبارة من تلك الأضابير على هذا النحو:

الأضابير وهي تشير لبعض الأضابير، منفوخة البطن

تهبط سلم أحلامها

بالياب العريضة، تعلقك..

كانت تفكر في طفلها البكر [قائمة الكهرباء]، السرير  
الوحيد [العيون التي تتلمظ من حولها]، والأضابير

الرقم: ٣٧٧

المؤسسة العامة: ل.....

الاسم: خديجة محمد

(١) راجع مادة: ضبر في المعجم الوسيط، ص ٥٣٣ (سبق ذكره).  
١٨٠

الشمس تنكسر الآن بين الظلال السريعة، والشاي  
حيث المذيع يغمس بالحرب كعك الصباح  
وينشر فوق البنائيات جبل غسيل المعارك  
يقطر بالدم (١).

إن الأسطر الثريّة: (الرقم: ٣٧٧، المؤسسة العامة: لـ...، الاسم: خديجة محمد) ليست وثيقة كاملة يمكن أن تستقي منها معلومات وافية، وإنما هي إشارة عارضة لوثيقة، ومن ثم تحاول نقل الإيجاء الروتيني الخاص بها باعتبارها ورقة رسمية وذلك تماشياً مع القول الشعري المُخبر عن هذا الإيجاء. وهي لا تتوخى نقل الواقع، وإنما تعمل على الإيجاء بالمعاناة الواقعية. وهذه الوثيقة يمكن أن تكون معبرة عن المعاناة المزدوجة لبطل القصيد (الموظف/ المرأة الثاكلة)، فالبيانات المبتورة التي تبديها الوثيقة هي بيانات امرأة، فما المانع أن تكون هذه الإضبارة تخص عين المرأة الحامل التي تفكر في مشاكلها اليومية وزوجها الغائب والأعين الجائعة التي ترصدها، إن الشاعر يربط بين المرأة والأضابير ربطاً ذكياً فالتداخل والتقاطع في الصور الشعرية تجعل من عبارة: (منفوخة البطن) في الجملة الشعرية الممتدة: (الأضابير وهي تشير لبعض الأضابير، منفوخة البطن، تهبط سلم أحلامها) هي صفة مشتركة للمرأة الحامل، والأضابير المنتفخة. وحين تسعى المرأة إلى المؤسسة الحكومية يكون الموظف غارقاً بين أضابيره، ومنها تلك الإضبارة التي تبرز من سياق القصيد، وعندما

(١) ديوان: غيمة الصمغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٤٢، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٩٣م.



تجاوز هذه الإضبارة نجد المرأة في دوامة من اللامبالاة، فالموظفون مشغولون بشرب الشاي على حين يهدر المذياع بأخبار الحرب التي أصبحت معتادة، لا تحرك ساكناً لمن يسمعها. وها هي المرأة (منفوخة البطن) تتحول إلى مجرد إضبارة بين مئات الأضابير (منفوخة البطن) التي لا قيمة لها في هذه المؤسسة الحكومية.

إن الوثيقة تعمل على تكثيف الإيحاء بالجو الذي تبدو فيه القصيدة، كي ينغمس القارئ فيه انغماساً شبيهاً بانغماس ذلك (الموظف) الغارق بين الأوراق، والذي أصبحت عيناه (وبالتالي عينا القارئ) لا تطالعان سوى تلك الأضابير، والإضبارة التي نراها إنما هي واحدة من مئات الأوراق التي يطالعها الموظف دونما اكتراث، فهي ورقة مبددة كصاحبته كلاهما غير مُكترث به، وكلاهما ضائع في زحام الواقع المرير الذي تنقله القصيدة إلى القارئ.

ويتحرر الشاعر من محاكاة المسرح الوثائقي - حَرْفِيًّا - بشكل أكبر عندما يستلهم الروح العام للدراما الوثائقية في مجملها، فنحن - في هذا المضمار - نشعر أننا نقرأ قصيدة؛ مع أنها وثائق متوالية؛ لأن هذه الوثائق التي ينقلها الشاعر تتحول إلى شعر، بحيث لا تُقدّم الوثيقة نفسها بواقعيتها النثرية؛ وإنما يصوغها شعراً، ويُعيد القارئ تصوورها وتمثلها على أنها وثيقة من خلال عنوان المقطع الذي ينقلها. كما في قصيدة: مواسم للشاعر المصري: أحمد سويلم (١٩٤٢): وربما كنا مضطرين لنقل القصيدة كاملة؛ لأن الرؤية الفنية للشاعر لن تتضح إلا بالكشف عن العلاقة بين الوثائق الشعرية التي تقدّمها القصيدة في مجملها:

إعلان:

سوف يُقام.

في الشهر القادم - من هذا العام -

أسواق البيع الكبرى لملايين السلع المعروضة.

- آخر ما أنتجه الفنّ الإنساني -

.....

.....

.....

### لافتات:

- شاهد واشهد.

- خفف خطوك حيث تسير.

- احذر لمس المعروضات.

- لا تشرب كأسًا بالمجان.

- لا تتحدث في أمر خارج ما تشهده الأسواق.

### لافتة جديدة:

الحرية كنز لا يفنى

قل ما يحلو لك.

لا تكتنم كلماتك بين ضلوعك.

### حاشية أسفل اللافتة.

عند النور الخافت في أقصى الدرب

تنتظر أشهى مائدة لم تذوقها قط.

لكن لا تُغفل أن تحمل في حافظتك.

صكًا مختومًا من أصحاب السلطان.

فالدعوة خاصة.

.....



همسات للآذان:

أغمض عينيك.. واضبطها في الغرض الثابت.

لا تسأل عن شيء مجهول.

هب أك جئت بلا آذان.

هب أن لسانك قطعة لحم نيئة عفته.

- لا تتبع غيرك -

لوحة عصرية:

الكلب الأجرى يتبعه السادة.

الذئب الجائع يتبعه الحملان.

الثور الهائج يستعصي - لا يصرعه الفرسان -

الثعلب يلبس جلد الإنسان.

(اللوحة راعشة الألوان)

كُتِبَ عليها بالماء القاني:

(هذا قدر الإنسان)

خريطة جديدة:

البحر الأوسط أمسى في قلب العالم.

اليابس يطغى في كل مكان

والشمس تهلل في القطب البارد.

(مقياس الرسم تغير في الأمس الأول

والأرض انبعجت عند الشرق!)

قصيدة جوائية:

كلماتي أمست مختنقة،

كلماتي قلب يتلوى في آلامه

عقل يتهاوى في عصيانه.

كلماتي جسد في تابوت خشبي،

كلماتي تابوت للجسد المنهار.

فلماذا كان الشاعر في أعماقي؟

ولماذا كان الشعر؟

### الوصايا العشر:

١- لا وقت لدينا للتقدير وللحسان،

اقتل ينخل العالم من مائتي مليون.

٢- أسقط حكمة كل الأجداد الموروثة.

لا وقت لدينا للكلمات المجهولة.

٣- اضرب بعصاك البحر

واصنع لك ثوبًا من جلد الحيتان.

٤- اللون الأصفر أحدث ألوان العصر

٥- لا تستخدم كلماتي في قتل القنفذ،

واستخدم شوكتك..!

٦- ذبّل أوراق العصيان

بالتوقيعات المجهولة.

٧- الليل ملاذ للأحقاد، وللعنات.

٨- ينتظرك بالشط الآخر

القرن الحادي والعشرون.

لم يبق سوى بعض الأعناق.



أسقطها.. واعصر كأس الأشواق.

..... ٩-

..... ١٠-

الأبواب:

أخرج من أي الأبواب المفتوحة.

لكن لا تستخدم بابًا أكثر من مرة.

تنويه لا بد منه:

.....

.....

أتمت الجولة في كل الأسواق.

لكني لم أبتكم بعد.

ماذا خلف الأبواب الموصدة المجهولة.

في موسمنا القادم

قد أخبركم ماذا خلف الأبواب<sup>(١)</sup>.

في هذه الصورة مجموعة من المتناثرات التي تحاول القصيدة أن تجعلنا نتخيلها على أساس كونها (أشياء) مادية ملموسة ومرئية أحيانًا، وأحيانًا مسموعة. فنحن نجد ما هو ملموس ومرئي مثل: (إعلان، لافتات، حواشي، لوحات مرسومة، خريطة)، وبعضها يمكن تخيله على أنه صوت تسجيلي مثل: (همسات للأذان). هناك ما يشبه النصائح التي يمكن أن نتخيلها مكتوبة أو صوتًا مسموعًا (الوصايا العشر) و

(١) في ديوان: الهجرة من الجهات الأربع ١٩٧٠ م، ضمن الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢ م، ص ١٧٨-١٨٣.

(الأبواب). أما صوت الشخصية التي يؤديها الشاعر نفسه فقد نسمعه في مقطع: (قصيدة جوانية)، والمقطع الأخير: (تنويه لا بد منه).

والواقع أن فهم القارئ لهذه القصيدة يتم عبر عدة مراحل:

- أولها: مرحلة الاكتشاف، فالأشياء التي تحاول القصيدة تصويرها وتقديمها على أنها (مواد) لا يمكن إدراكها واستيعابها وفهمها إلا عبر دفعات من التأمل والاستبصار، فنحن حين ندرك (الأشياء) التي تقع عليها أبصارنا في لحظة واحدة، أما الأشياء في النص الشعري فهي أشياء مُخَيَّلَة، لا يتم تخيلها إلا من خلال المرور بعدة مراحل تكتمل الصورة خلالها. ونحن لا ندركها بشكل مكتمل إلا في القراءة الثانية التي تكون قراءة خبيرة وواعية.

- أما المرحلة الثانية فهي: مرحلة التوليف، فنحن إذ ندرك هذه المتناثرات علينا أن نكيّف فهمنا لها من خلال إيجاد أو تخيل نظام يجمع بينها.

وأحسب أن نقطة الانطلاق نحو هذا النظام هي ذات الشاعر نفسها؛ فلا شك أن هذه الموجودات ذات علاقة بالمقطع الغنائي القصير: (قصيدة جوانية) و(تنويه لا بد منه)، ومن هنا نقيم تصوّرنا لهذه القصيدة على أساس كونها متاهة عقلية يسلكها الشاعر بين اليقظة والانتباه، متاهة تصوّر الأكذوبة الكبرى التي يعيش فيها إنسان العالم المعاصر بين جعبة من المتناقضات التي يصوّرنا لها من خلال اللافتات والإعلانات والأصوات التي تتداعى إلى القصيدة. وفي هذه القصيدة - إذن - بعض أهداف المسرح التسجيلي الذي يحاول في جوهره أن "يصوّر بشاعة عالمنا المعاصر الذي



اغترب فيه الإنسان على معظم المستويات<sup>(١)</sup>. وهذه القصيدة تُشرك المتلقي في رحلة الشاعر الذهنية التي يكتشف من خلالها زيف العالم عندما تُطلعه على جذاذات متخيلة من هذه المتاهة العقلية.. وفي كل جذاذة من هذه الجذاذات إشارة إلى اللاعقلاني والغامض في هذا العالم، وربما كان الجدول التالي مفتاحاً لفهم هذه الإشارات:

اللاعقلاني أو الغامض أو غير المقبول	الفكرة العامة	الوثيقة
الإعلان غير مكتمل، ثمّة عناصر غائبة وضعت مكانها نقاط، كما أن بيع الفن الإنساني في سوق هو إهدار لقيمة هذا الفن الذي يُفترض أنه قيمة أرقى من أن تباع	دعوة لبيع آخر ما أنتجه الفن الإنساني	إعلان
جميعها سلوكيات مقبولة، تتوخى استغراق الزائر فيما يراه من بديع الفنون الإنسانية، وبذل مجهود في فهمها: (لا تشرب كأساً بالمجان). غير أنها في مجملها تتناقض مع مقطع: (همسات للأذان)، فهذه الأخيرة تدعو الإنسان إلى التجرّد من حواسه وإدراكه. كما أنها تتناقض مع الدعوة إلى الحرية في: (لافتة جديدة).	سلوكيات عامة أثناء التجوّل بين المعروضات	لافتات
معان نبيلة، لكنها تتناقض مع عجز الشاعر عن البوح في مقطع (قصيدة جوانية)، حين تغدو كلماته جثة	دعوة إلى الحرية والبوح	لافتة

(١) مقدمة في نظرية المسرح السياسي، د. أحمد العشري، ص: ١٣٤ (سابق ذكره)..

الدراما الوثائقية	الفكرة العامة	الوثيقة
<p>وتابوتًا. وتتناقض مع مقطع: (همسات للأذان) التي تدعو إلى إغفال الإدراك.</p>	<p>وعدم الخوف</p>	<p>جديدة</p>
<p>الحاشية تناقض اللوحة التي كُتبت تحتها، فمادام الإنسان حُرًا في أن يقول ما يريد فسوف يواجه أصحاب السلطان حتمًا؛ ومن ثم لن يحصل على صك الدعوة لمائدتهم. ومن ثم تغدو الدعوة إلى البوح والحرية دعوة مُقنَّعة للنفاق وإرضاء ذوي النفوذ والسلطان.</p>	<p>دعوة إلى مائدة شهية مشروطة بالحصول على صك من أصحاب السلطان</p>	<p>حاشية على اللافتة</p>
<p>إغفال الحواس يناقض البوح والحرية التي سبقت الدعوة إليها، ولعل الغرض الذي تدعو الهمسات إليه هو الوصول إلى مائدة ذوي السلطان، ومن ثم تكون الدعوة إلى الرضا والخنوع.</p>	<p>صوت يدعو إلى إغفال الإدراك تمامًا واعتبار اللسان والأذن غير موجودين تحقيقًا للغرض.</p>	<p>همسات للأذان</p>
<p>إذا ربطنا بين اللوحة وذوي السلطان أصحاب المائدة التي يدعى إليها الخواص قد يجوز اعتبارهم (الكلب الأجرّب، والذئب الجائع، والثور الهائج، والثعلب الذي يحاول أن يظهر في مظهر إنسان)، وهذه أوضاع غير عقلانية وغامضة، تدل على سيطرة الأخصاء.</p>	<p>لوحة مليئة بالمتناقضات. حيث تقدّم أوضاعًا مقلوبة.</p>	<p>لوحة عصرية</p>



اللا عقلاني أو الغامض أو غير المقبول	الفكرة العامة	الوثيقة
صورة من صور الزيف في العالم الذي نحيا فيه.	معلومات مغلوطة، كزيادة مساحة اليابسة على الماء، وشدة حرارة الشمس في القطبين، وانبعاج الأرض تجاه الشرق.	خريطة جديدة:
الوصايا العشر تشير إلى النص الديني التوراتي، وحين تكون الوصايا العشر في مجملها داعية إلى الخسة والوضاعة يتضح كيف يمكن استغلال الدين في أسوأ ما يكون، وكون العنوان (وصايا عشر) ثم تحتجب اثنتين، فهذه إشارة أخرى إلى الكذب.	ثاني وصايا تدعو إلى الشرور	الوصايا العشر
الدعوة إلى الخروج من أي باب تناقض تناقض الدعوة إلى استخدام الباب الواحد مرتين، لأن الخروج من باب معناه عدم القدرة على العودة من جديد لاستخدام باب آخر، لأن العودة ستكون من نفس الباب، وعموما هذا المقطع يشير إلى المتاهة المغلقة التي يعيشها الإنسان المعاصر ولا يستطيع الفكك منها.	الأبواب ليست وثيقة، لكن يمكن تخيل ما جاء في هذا المقطع على شكل كتابة منقوشة - مثلاً - وهي تدعو إلى استخدام الباب مرة واحدة فقط للخروج.	نقوش مكتوبة على البواب أوصوات تتردد عندها

إذا استطعنا تأويل هذه القصيدة على أنها متاهة عقلية تعبر عن الجحيم النفسي الذي يجياه إنسان العصر الحديث، فإننا نستطيع أن نفهم العنوان: مواسم، على أنه يعبر عن دورة الزمان، أو انحسار الحضارة، أو ما شابه هذا. كما نستطيع أن نفهم

المقطع: (قصيدة جوانية) على أنها تعبير غنائي (يتوسط جهامة هذه الغابة الرمزية) يعكس ألم الشاعر لأنه خلق شاعرًا يعيش وسط كيان بهذه القسوة الانحطاط. ( فلماذا كان الشاعر؟ ولماذا كان الشعر؟)؛ لكن هذه الرحلة التي تنتهي في المقطع الأخير: (تنويه لا بد منه) لا تنتهي، لأن ثمة أبواب مغلقة لم يعبرها الشاعر، وثمة مجاهل لم يكتشفها بعد، ولعله يكشفها في موسم قادم!

لقد حاول الشاعر أن يكون موضوعيًا إلى أقصى درجة من خلال وضعيته المحدودة بين تلك الوثائق التخيلية التي يحاول فرضها من خلال القصيدة، حتى قصيدته الصغيرة التي يشكو فيها ضياع صوته وعدم قدرته على أن يكون شاعرًا لم يبين فيها أسباب هذا الضيق والألم، وأوكل إلينا مهمة الربط بين ذاته المعذبة والعالم الفاسد من خلال استطلاع هذه الوثائق الشعرية وتأملها واستنطاقها. وهو يصل بالفعل إلى درجة من درجات الدرامية، لكنها ليست الدرامية المألوفة المعتمدة على الحدث والحركة والتشويق والصراع وما شابه ذلك من التقنيات المألوفة، إنها درامية تجريبية حديثة، درامية الوثائق. وهي إن كانت تحمل بين جوانبها ملامح تغريب وخروج عن الأعراف الأدبية فهذا هو المؤلف في الأدب التجريبي، وعلى كلٍ يمكن اعتبار هذا المسلك الشعري نوعاً حاداً في الانحراف تتأسس من خلاله تقاليد شعرية جديدة، لكن الأمانة تقتضي أن ننقل إلى قارئنا ما لاحظته الناقدون من إخفاق في الدراما الوثائقية على المستوى المسرحي، فالمسرح التسجيلي عند بعض النقاد مجرد روبيرتاج، أو هو نوع من المذكرات. والتطابق الحرفي مع الواقع مسألة غير فنية أصلاً.



وتضحية بالجواهر الدرامي المسرحي، حين يتنازل الأديب المسرحي -طواعية- عن  
عنصري التوتر والتشويق<sup>(١)</sup>.

وبالنسبة للشعر نرى أن الإفراط في نقل الوثائق -أيضاً- سواء كانت واقعية  
أو تخيلية مسألة تضرّ بالقصيدة، فهي -وإن حققت شيئاً من الدراما الموضوعية من  
حيث الخروج عن الحيز الذاتي- تظل في حاجة إلى الالتحام الشديد بالقصيدة، كي لا  
تكون عنصراً ناتئاً وشاذاً، والنماذج التي طالعنها فيما بين أيدينا من دواوين تدل بشكل  
قاطع على أن هذه التقنية الدرامية محدودة للغاية، ولا تمثل اتجاهًا قويًا، على الأخص إذا  
قورنت بالاتجاه الواسع في توظيف غيرها من التقنيات الدرامية التي سبق أن عرضنا  
لها.

(١) انظر: المسرح التسجيلي، د. يسري خميس، مقدمة لمسرحية مارا- صاد لبيتر فايس،  
ص ١٦ و ١٧ (سبق ذكره)

## (٨) القصيدة المسرحية



القصيدة المسرحية هي قصيدة شعرية توظف أقصى ما يمكن أن يُستغل من التقنيات الدرامية، فنجد فيها الحدث والحبكة والصراع والشخصيات والحوار وأحياناً المناجاة والمونولوج.. إلخ، وقد تُقسّم -في بعض الأعمال- إلى فصول (أو مشاهد) قصيرة، وهي في حقيقة الأمر أشبه ما تكون بـ "مسرحية شعرية" متناهية الصغر، لا تتجاوز بضع صفحات محدودة في أقصى ما يمكن أن يكون.

وعلى حين تتميز المسرحية الشعرية التامة المكتملة بتعدد المواقف وتشعب الصراع وتنامي العقدة؛ نجد القصيدة المسرحية -نظرًا لكثافتها- قليلة الشخص، محدودة العقدة، واضحة الصراع، ولذا فهي - في الغالب- تتضمن موقفًا واحدًا يحمل رؤية واحدة.

ونمثل للقصيدة المسرحية بقصيدة: حزمة القصب للشاعر السوري: علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس (١٩٣٠). وفي هذه القصيدة مجموعة محدودة من الشخصيات المبهمة التي لا تدل على وجود تاريخي يمكن تصوّره، فهي أشبه بنماذج تمثيلية عامة ومبهمة، وهذه الشخصيات هي: (وجه ١ / قناع ١ / قناع ٢ / قناع ٣ / قناع ٤ / قناع ٥ / أقنعة متعددة لا تؤدي دورًا / امرأة تظهر لا تؤدي دورًا). ويقدم الشاعر خلال السياق الشعري بعض الإشارات الثرية التي تصف المكان، أو تصف انفعال الشخصية (على نحو ما نجده في المسرحيات). ولعل مثل هذه الإشارات هي التي تميّز القصيدة المسرحية من القصيدة الحوارية، إضافة إلى كون القصيدة الحوارية حوارًا بين طرفين فقط، دون حركة أو حدث؛ بينما قد يشمل الحوار في القصيدة المسرحية أكثر من طرفين، وكذا تنقل لنا بعض الحركة والأحداث، وإن كان هذا الأمر محدودًا وبسيطًا بطبيعة الحال.

وفي قصيدة: حزمة القصب تكون الفكرة الجوهرية حول ما يمكن أن يقوم به صاحب النفوذ والسلطة في قمع الشعوب الضعيفة وإسكات أصواتهم بقوة السيف أو بريق الذهب. أما ما يمكن أن تعبر عنه الشخص المائع التي تظهر في هذه القصيدة فقد تتضح من خلال التناقض بين الوجه والقناع، فالوجه هو نموذج لوضوح المعالم على حقيقتها؛ بينما القناع نموذج للزيف والخداع. فالوجه هو الحقيقة، والقناع هو الزيف، فلا ينبغي أن نفهم القناع على أنه صورة تنكّرية مقصود بها إخفاء ملامح بعينها، إنما المقصود منه - حسب فهمنا لهذه القصيدة - مطلق الزيف.

وتتكون القصيدة من مقطعين، يبدأ أولهما بحوار بين (وجه ١) (وقناع ٢)

على هذا النحو:

(وجوه وأقنعة، قاعة بمداخل كثيرة من طراز قديم)

وجه ١: أسمع أن الناس غاضبون

تتجدد الصلاة في قلوبهم والنار...

قناع ٢ (باستهزاء):

غاضبون؟

سرعان ما يرضون، يهدأون

السيف والذهب

يُطفئان نارهم...

وجه ١: تشب من جديد

قناع ٢ (بحماسة):

يشب من جديد

يلفهم كحزمة القصب

السيف والذهب،



ولهبُ الجريمة.

(يصمت.. يتابع كمن يحلم)

فترنخي القلوبُ والركبُ.

تصيرُ مثلَ خِرْقَةٍ...

ويُطْبِخُ الشَّوَارِ كالفراخِ في وليمةٍ...

(يضحك)

وجه ١: تحتقرونَ الناسَ، تزربونهم

للذبح،

تأكلونهم...

قناع ٢ (مستغرباً):

حنجرةٌ جديدةٌ

شَخذتها بشفرةِ الشَّوَارِ؟

(بلهجة الناصح)

خَلَّ الشَّعْبَ يا صديقي،

فهو، كما اختبرتُ، مثلُ وخشٍ

يظلُّ في غَضَبٍ

إلا إذا أطعمته للسيِّفِ

أو لقمته الذهبِ.

(يخرج)

(أقنعة منحنية حتى الأرض).

(في إحدى الزوايا تقف امرأة كالتمثال، تحضن جمجمة).<sup>(١)</sup>

(١) في ديوان: المسرح والمرايا ١٩٦٨م، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م، الجزء الثاني، ص ١٧٢-١٧٣

يدور الحوار بين الوجه والقناع، ويبدو هذا القناع صورة من صورة الزيف التي تسبب بالشعب، كما يبدو أنه صديق للوجه، ومن ثمَّ تحمّل حديثه الصريح بصدر رحب، ولم يكن في وسعه بعد أن فاض به الكيل إلا الخروج، على الأخص عندما استنفذ رصيد براهينه القائلة بإخضاع الشعب عن طريق الذهب والسيف، وعقب خروجه نرى ملمحًا من ملامح استبداد الأقنعة السلطوية، حين نرى امرأة صامتة كالتمثال وهي تحتضن جمجمة، وحوها مجموعة من الأقنعة المنحنية، وهذه الأقنعة إنما هي أقنعة لأن الخضوع والاستسلام وجه من أوجه الزيف، بينما لم تبد المرأة (حاضنة الجمجمة) قناعًا لأنها - فيما نفهم - كانت وجهًا رافضًا، ومن ثمَّ دفعت ثمن هذا الرفض ثكلًا لهذه الجمجمة التي تحتضنها صامتة كالتمثال.

ويتطور الحوار بين (الوجه ١) قناع جديد هو (قناع ١)، وهو - فيما يبدو - صاحب النفوذ الأكبر والسلطة الأقوى، قد نستدل على هذا بكونه يحمل اسم: (قناع ١) مع أنه لم يكن القناع الأول ظهورًا، ونستدل على هذا - أيضًا - بشكل أكثر صراحة عندما لا يقوى على احتمال أي بادرة صراحة من (الوجه ١)، بمجرد أن يبدأ في مرافعاته المستبسلة يقول (القناع ١):

خذوه:

خَلُّوا رَأْسَهُ هَدِيَّةً

كَأْسًا مِنَ الْعِظَامِ،

أَدْمِيَّةٌ. (١)

وبالفعل يتم اقتياد (وجه ١) ليلقى حتفه في نهاية المقطع الأول، وفي المقطع الثاني تقدّم جمجمته لتصبح كأسًا خاصًا بصاحب السلطان والنفوذ (قناع ١). ثم تتوالى أحداث القصيدة المسرحية؛ حيث نرى (قناع ٣) وهو يستعرض جمجمة أخرى،

(١) السابق: ص ١٧٤.



يدور الحوار بين الوجه والقناع، ويبدو هذا القناع صورة من صورة الزيف التي تستبد بالشعب، كما يبدو أنه صديق للوجه، ومن ثمَّ تحمّل حديثه الصريح بصدر رحب، ولم يكن في وسعه بعد أن فاض به الكيل إلا الخروج، على الأخص عندما استنفذ رصيد براهينه القائلة بإخضاع الشعب عن طريق الذهب والسيف، وعقب خروجه نرى ملمحًا من ملامح استبداد الأقنعة السلطنة، حين نرى امرأة صامتة كالتمثال وهي تحتضن جمجمة، وحوها مجموعة من الأقنعة المنحنية، وهذه الأقنعة إنها هي أقنعة لأن الخضوع والاستسلام وجه من أوجه الزيف، بينما لم تبد المرأة (حاضنة الجمجمة) قناعًا لأنها - فيما نفهم - كانت وجهًا رافضًا، ومن ثمَّ دفعت ثمن هذا الرفض ثكلًا لهذه الجمجمة التي تحتضنها صامتة كالتمثال.

ويتطور الحوار بين (الوجه ١) قناع جديد هو (قناع ١)، وهو - فيما يبدو - صاحب النفوذ الأكبر والسلطة الأقوى، قد نستدل على هذا بكونه يحمل اسم: (قناع ١) مع أنه لم يكن القناع الأول ظهورًا، ونستدل على هذا - أيضًا - بشكل أكثر صراحة عندما لا يقوى على احتمال أي بادرة صراحة من (الوجه ١)، بمجرد أن يبدأ في مرافعاته المستبسلة يقول (القناع ١):

خذوة:

خَلُّوا رَأْسَهُ هَدِيَّةً

كأساً من العظام،

آدمية. (١)

وبالفعل يتم اقتياد (وجه ١) ليلقى حتفه في نهاية المقطع الأول، وفي المقطع الثاني تقدّم جمجمته لتصبح كأسًا خاصًا بصاحب السلطان والنفوذ (قناع ١). ثم تتوالى أحداث القصيدة المسرحية؛ حيث نرى (قناع ٣) وهو يستعرض جمجمة أخرى،

(١) السابق: ص ١٧٤.

و (قناع ٤) وهو يمسك بكتف آدمي و (قناع ٥) وهو يمسك بفخذ وساق، ويتحدثون بعبارات تدل على إخضاعهم التام للشعب الذي أصبح جثة لا تملك أي قدرة على المقاومة. ويأتي صوت (قناع ١) لتختتم به القصيدة المسرحية:

الرمح ، ها ...

في القلب والضمير

في سُرّة الحُبلى، وعينِ الطفلِ، في الشهيقِ والزفيرِ

والشجر القريب والكواكب البعيدة.

القتل، ها... بذاري الوحيدِ،

ها ها ...

أرضي الوحيدَ.

(الجميع يضحكون بجنون)<sup>(٢)</sup>

وبالطبع تعكس القصيدة المسرحية رؤيتها الشعرية الخاصة، التي ترى الحق والنضال وجهًا واحدًا بين عشرات من أقنعة الزيف (ما بين مُستبد غاشم، ومُستبدّ به خانع)، ولعل هذا سبب اختيار تسمية (وجه ١) مع أنه الوجه الوحيد، فليس ثمة ما يدعو إلى تمييزه، غير أننا نفهم من هذا التمييز مُطلق الواحدية، أو واحدية الفعل النضالي المتفرّدة بين تعددية أقنعة الاستبداد وأقنعة الخضوع.

ولعله من نافلة القول أن هذه القصيدة المسرحية توازن بشكل جيد بين تقنيات الدراما ومقتضيات اللغة الشعرية، فلا تُعمّق من الصراع وتفاصيل الأحداث المتشعبة، كما لا تبالغ في تكثيف المجاز الشعري أو استجلاب الرموز الغامضة والمُبهمّة؛ ولعل هذا مما يجعل الرموز الشعرية شفيفة، واللغة سهلة ومرنة وغير مستعصية، وهذا ما يخالف أسلوب أدونيس في جملة أعماله التجريدية. ولنعترف بأن

(٢) السابق: ص ١٧٦.



اختيارنا لهذا النموذج تحديداً من شعر أدونيس كان مدفوعاً بالرغبة في إثبات أن التوجّه الدرامي يناقض التجريد، وأن النزعة الدرامية -لكي تكون ناجحة وقادرة على التفاعل - تقتضي قدرًا كبيرًا من الوضوح، لدرجة قد تدفع إلى التخوف من كون الدراما "بتماسكها المغرق تهدد النسبة اللازمة للشعر من الإبهام والتشتت" (١).

ولعل السرّ في لجوء الشعراء إلى هذا النمط الدراميّ وشيوعه في الكثير من دواوين الشعر العربي المعاصر هو : وجود فكرة درامية وجيزة ومحدودة لا تؤهلها وجازتها لتصبح مسرحية مكتملة الأركان، أو الرغبة في تحقيق المعادلة الصعبة التي قلّمّا تحقّقها المسرحية الشعرية من حيث الموازنة بين الدرامية والشعرية، حيث تنذبذب المسرحية الشعرية بين تحقيق الخطّ الدراميّ والوفاء للمجازاة الشعرية بما تقتضيه من صور مجازية، ولعلّ القصيدة المسرحية هي الأقدر على تحقيق الأهداف الفنية للمسرح الشعريّ حين "يسعى بكل طاقته الدرامية والشعرية إلى استخلاص الروح أو الجوهر أو المعنى الكليّ للحياة من أبسط مظاهرها العابرة التي يمرّ الناس عليها مرور الكرام" (٢). وقد يعين على هذا الأمر وجازة القصيدة المسرحية، ومن ثمّ كثافتها بحيث لا تتبدد الطاقة الشعرية ولا تذوب بين العديد والعديد من الأحداث والصراعات، أو تجبو بين فعاليات التقنيات الدرامية المتنوعة التي يتمّ توظيفها.

(١) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، ص ٢٢٥ (سبق ذكره)

(٢) فنون الأدب العالميّ، د. نبيل راغب، ص ١٠٤ (سبق ذكره).

## المصادر والمراجع

( مرتبة هجائياً ، مع وضع آل وابن في الاعتبار عند الترتيب )

## أولاً: المصادر الشعرية

(أ) الشعر القديم:

- ١- ديوان ابن سناء الملك، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ٢- ديوان ابن نباتة المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م.
- ٣- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٩٠م.
- ٤- سقط الزند، أبو العلاء المعري، متن الديوان في كتاب: مع شروح سقط الزند، تحقيق جماعي بإشراف الدكتور طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م

## (ب) الشعر الحديث والمعاصر

- ١- الأعمال الشعرية، أحمد سويلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م
- ٢- الأعمال الشعرية، مروان الخاطر، دار الفكر والمطبعة العلمية، دمشق ١٩٩٤م.
- ٣- الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٣م
- ٤- الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م.
- ٥- الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة ( دون تاريخ ).
- ٦- الأعمال الشعرية الكاملة، حيدر محمود، مكتبة عمان ١٩٩٠م.
- ٧- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد اللطيف عبد الحلیم ( أبو همام ) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١١م.
- ٨- الأعمال الشعرية الكاملة، فاروق شوشة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الثانية ١٩٨٧م.
- ٩- الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م.
- ١٠- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٠م.
- ١١- الأعمال الكاملة، أحمد عبد المعطي حجازي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.
- ١٢- الأعمال الكاملة، سميح القاسم، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٣م.
- ١٣- الأعمال الكاملة، عبد المنعم عواد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الأول الصادر سنة ١٩٩٩م، والثاني الصادر سنة ٢٠٠١م
- ١٤- الأعمال الكاملة، محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠م.
- ١٥- الأعمال الكاملة، نجيب سرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م.
- ١٦- إلى آخر الليل تبكي القصيدة، عبد النبي التلاوي، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩م.
- ١٧- الحب ذو العصف، أسامة عبد الرحمن، دار الكميل بالكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٩م.



- ١٨- العودة إلى سيار، محمد عبد الحي، مدارات للنشر، الطبعة الثالثة ٢٠١٠م.  
 ١٩- ديوان العباسي، محمد سعيد العباسي، تحقيق: عبد الرحمن عوضي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٤م.  
 ٢٠- ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، الجزء الأول الطبعة الثالثة ١٩٨٨، والجزء الثاني الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.  
 ٢١- ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت ١٩٩٧م.  
 ٢٢- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت. الطبعة الثانية عشرة، ١٩٨٧م.  
 ٢٣- ديوان محمد الفيتوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.  
 ٢٤- غيمة الصمغ، عدنان الصائغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٤م.  
 ٢٥- لا تكذبي، كامل الشاوي، المكتب المصري الحديث، القاهرة ١٩٧٣م.  
 ٢٦- يا غنم الخليل، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

## ثانياً: المراجع

### (أ) المعاجم والقواميس

- ١- الأعلام ( قاموس تراجم لأشهر الرجال من العرب المستعربين والمستشرقين )، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة ١٩٩٠م.  
 ٢- الموسوعة الصوفية، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م،  
 ٣- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.  
 ٤- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.  
 ٥- معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م.  
 ٦- موسوعة الإبداع الأدبي، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.  
 (ب) الكتب العربية والمترجمة إلى العربية.

- ١- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٨م.  
 ٢- أساليب الشعرية العربية المعاصرة، د. صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.  
 ٣- أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.  
 ٤- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة (دون تاريخ).  
 ٥- البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٣م.  
 ٦- البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.  
 ٧- التأليف الدرامي، عبده دياب، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.  
 ٨- التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩م.

- ٩- الدراما ومذاهب الأدب، د. فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
- ١٠- السارد في المسرح (الوساطة كمسلك في خطاب القرن العشرين المسرحي)، أنخل أبوين جونثاليث، ترجمه عن الإسبانية: د. حسن عطية، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة ٢٠٠٣م.
- ١١- الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
- ١٢- المفهوم التراجمي والدراما الحديثة، د. فوزي فهمي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ١٣- المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ١٤- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م.
- ١٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢م.
- ١٦- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د: أحمد درويش، دار المعارف. القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م.
- ١٧- جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ١٨- سيكولوجية فنون الأداء، جلين ولسون، ترجمة: د. شاكِر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م.
- ١٩- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٢٠- عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، د: علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، القاهرة ١٩٨٢م.
- ٢١- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ٢٢- فنون الأدب العالمي، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٢٣- في الشعر والشعراء، ت. س. إليوت، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩١م.
- ٢٤- مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ٢٥- مقدمة في نظرية المسرح السياسي، د. أحمد العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- ٢٦- من فنون الأدب: المسرحية، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨م.
- ٢٧- نظرية الدراما الإغريقية، د. محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٢٨- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، دار هلا للنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٢٩- هوامش في الدراما والنقد، د. إبراهيم حمادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٣٠- وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.



(ج) المقالات :

١- المسرح التسجيلي، دراسة جُعِلت مقدمة لترجمة مسرحية : مارا- صاد لبيتر فايس، ترجمة وتقديم د. يسري خميس، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧م.

٢- رصاصه زينون، تأملات حول قصيدة اغتيال، حسن طلب، مقال منشور في مجلة : فصول، تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثالث خريف ١٩٩٦.

# فهرس

٧	مقدمة للدكتور: سعد عبد العزيز مصلوح.....
٩	مقدمة المؤلف: لقسء.....
١٢	مدخل تمهيدي: مفهوم الدراما وعلاقتها بالشعر.....
٢٥	(١) الحدث.. الصراع .. الحكمة:.....
٥١	(٢) الأصوات المتعددة:.....
٧٥	(٣) الشخصية:.....
١٠١	(٤) الحوار:.....
١٢١	(٥) المونولوج والناجاة.....
١٥١	(٦) الكورس (الجوقة) :.....
١٧٢	(٧) الدراما الوثائقية:.....
١٩٢	(٨) القصيدة المسرحية:.....
٢٠١	المصادر والمراجع.....
٢٠٥	الفهرس.....



## تعريف بالمؤلف

- أحمد كُرَيْمُ حسين بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: (ملوي) بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦م، وحصل منها على درجتي:
  - الماجستير والدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى.
  - له من الكتب والأبحاث:
- جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١م
- أصداء السيرة والفجوات الدلالية؛ (بالاشتراك)، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١١م
- الرؤى الثورية في القصة والرواية (قيد النشر)
- مجموعة متنوعة من الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة في النقد الأدبي نشرت في مجلات: إبداع، والثقافة الجديدة، وبعض المواقع الإلكترونية.
- مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المبسطة نشرت في الصحف المصرية (القاهرة، المسائية)، والسودانية: (الصحافة).
- حصل على خمس جوائز في النقد الأدبي هي:
  - جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصص، القاهرة ٢٠١١م

تصريف بالمؤلف

- جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي من السودان ،  
الخرطوم ٢٠١١م

- جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال  
الأدبي ، القاهرة ٢٠١٢م

- جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي ، (كتاب الجمهورية) ،  
القاهرة ٢٠١٢م

- جائزة ( مجمع اللغة العربية بالقاهرة ) الأدبية ، القاهرة ٢٠١٣ ، وقد  
نالها عن هذا الكتاب ( النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ) .

• البريد الإلكتروني للتواصل مع المؤلف:

[ahmedkorimblal@yahoo.com](mailto:ahmedkorimblal@yahoo.com)



## السيرة العلمية للمؤلف

- الدكتور: أحمد كُرَيْم حسين محمد أحمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤. تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦ م، وحصل منها على درجتي: الماجستير عام ٢٠٠٣ م بامتياز، والدكتوراه عام ٢٠١٠ م بمرتبة الشرف الأولى.

### له من الكتب:

١. جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١ م.
٢. النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابعة، القاهرة، ٢٠١٤ م.
٣. الرؤى الثورية في القصة والرواية، دار المناهج، عمان، ٢٠١٥ م.
٤. بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبتي على الشعر السعودي، النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٧ م.
٥. العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار النابعة، القاهرة، ٢٠١٨ م.
٦. خرائط الجنوب (دراسة نقدية في أعمال الشاعر السعودي محمد يعقوب)، نادي نجران الأدبي ودار أروقة بالقاهرة، ٢٠١٩ م.
٧. مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية، قناديل للنشر والتوزيع، جدّة، ٢٠١٩ م (كتاب تعليمي لغير المتخصصين).
٨. المحظورات في الكتابة الروائيّة، دراسة نقدية تطبيقية، كتارا للنشر والتوزيع، الدوحة، ٢٠٢٠ م.

٩. كتابية الشعر وتحولات البناء، دراسة في المعمار الكتابي لشعر التفعيلة، دار النابعة، القاهرة، ٢٠٢٠م.

### له عدة أبحاث نقدية منها:

(بعض هذه الدراسات مرفوع على شبكة الإنترنت والمواقع الإلكترونية المتنوعة)

١. الفجوات الدلالية في القصة القصيرة - دراسة نقدية في مجموعة: القرار الأخير لنجيب محفوظ؛ صدرت في كتيب صغير عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، عنوانه: أصداء السيرة والفجوات الدلالية، ٢٠١١م.
٢. العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية، مجلة إبداع، القاهرة، إبريل ٢٠١٤م.
٣. الطابع الإسلامي في شعر الأزهرين، الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ٢٠١٤م.
٤. حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي.. قراءة نقدية في رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو ٢٠١٤م.
٥. تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب، الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر ٢٠١٥م.
٦. تشكيلات النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي، النص الشعري على فيسبوك نموذجاً، ضمن بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالمية، جامعة الملك خالد، السعودية، (المجلد الثاني).
٧. جدلية الدين والحداثة الشعرية، أوراق نماء (١٧٩)، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٨م.
٨. الأزمة الحضارية وصورة الغرب في روايات علاء الأسواني، أوراق نماء، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٩م.
٩. مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المبسّطة نشرت في الصحف المصرية (القاهرة، المسائية)، والسودانية (الصحافة).
١٠. مقالات نقدية متنوعة منشورة على مواقع متنوعة عبر الفضاء الإلكتروني.



## - حصل على ست جوائز في النقد الأدبي هي:

١. جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصصي، القاهرة، ٢٠١١م.
٢. جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي، الخرطوم، ٢٠١١م.
٣. جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال الأدبي، القاهرة، ٢٠١٢م.
٤. جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي (كتاب الجمهورية)، القاهرة، ٢٠١٢م.
٥. جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة في الدراسات الأدبية، القاهرة، ٢٠١٣م.
٦. جائزة «كتارا» في النقد الأدبي الروائي، الدوحة، ٢٠١٩م.

## شارك بأوراق بحثية في عدة مؤتمرات في النقد الأدبي، منها:

١. مؤتمر أدباء الصعيد (المنيا ٢٠١٤م).
٢. مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد ٢٠١٥م).
٣. مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها ٢٠١٧م).
٤. مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، ٢٠١٨م).

## للتواصل مع المؤلف:

البريد الإلكتروني: [ahmedkorimblal@yahoo.com](mailto:ahmedkorimblal@yahoo.com)

صفحة الفيسبوك:

<https://www.facebook.com/ahmedkorimblal>