الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة وهران 1

كلية الأدب العربي والفنون

قسم اللّغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في تخصص: أدب معاصر

الموضوع:

البنية الدرامية في القصيدة العربية المعاصرة
– شعر محمود درويش أنموذجا –

إعداد الباحثة: العربي ويس لميس إشراف الأستاذة الدكتورة: العابدي خضرة

لجنة المناقشة			
اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
بن سعيد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	رئيسا
العابدي خضرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مشرفا مقررا
شرفاوي نورية	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مناقشا
كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
بن سعيد كريم	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية: 2023–2024

الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة وهران 1

كلية الأدب العربي والفنون

قسم اللّغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في تخصص: أدب معاصر

الموضوع:

البنية الدرامية في القصيدة العربية المعاصرة
– شعر محمود درويش أنموذجا –

إعداد الباحثة: العربي ويس لميس **إشراف الأستاذة الدكتورة: العابدي خضرة**

لجنة المناقشة			
اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
بن سعيد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	رئيسا
العابدي خضرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مشرفا مقررا
شرفاوي نورية	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مناقشا
كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
بن سعيد كريم	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية: 2023–2024

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى من لا يوفيه الإهداء.

حقّه إلى كتلة العطاء والدي الحبيب.

إلى الشمعة التي أنارت دربي والدتي الغالية.

إلى سندي في الحياة إخوتي وأختي.

إلى رفاق الخطوة الأولى والأخيرة إلى صديقات

الدّرب والطّموح البعيد دمتم في نعمة.

شكر وعرفان

نحمد الله حمداً كثيراً ونشكره على نعمه وفضله وتوفيقه لنا في إكمال هاته الرّسالة.

أرفع شكري على وجه الخصوص إلى صاحبة البذل والعطاء أستاذتي المشرفة "العابدي خضرة" على ما أكرمتني به من الإرشاد والتّوجيه، وأسأل الله عزّ وجلّ أن يجعل ذلك في ميزان حسناتها ويجزيها خير الجزاء.

لا أنسى الفضل الكبير لأساتذتي الأفاضل الذين مهّدوا لي سبيل العلم والتّعلم، ولم يبخلوا عليّ بنصائحهم القيّمة والسّديدة، وإن كانت الكلمات عاجزة عن تقدير ما قدّموه لي: بن سعيد محمد، ناصر سطمبول، عرابي أمحمد، مصرني أمين، جليد أحمد، شويرف مصطفى، حبيب زحماني فاطمة الزهراء حفظهم الله.

وأتوجّه بخالص شكري وامتناني أيضاً لجامعة أحمد بن بلة1 وأخصّ بالذّكر كلية الآداب والفنون أساتذة وعمّالا، وإلى كلّ من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد.

وآخر دعوانا أنّ الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين.

بـــــــسم اللّه

الرّحمن الرّحيـــم

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله وكفى، والصّلاة والسّلام على النبيّ المصطفى، اللهمّ أرنا الحقّ حقًا وارزقنا اتباعه، وأرنا الباطل باطلًا وارزقنا اجتنابه، أما بعد:

عرفت بنية القصيدة العربية المعاصرة انعطافة أحرزت حظّها الأجدى من الفرادى محقّقة تميّزا لا سيّ له عصرئذ، تمظهر في حالة من المراوغة الشّعرية غير المسبوقة في شكل تحوّلات كما الزّئبقية في التّلون، بعدما اجتاحت معترك الأدب بما فيه موجات تجديدية طارئة على صعيدي المبنى والمعنى؛ معلنة أولى الإرهاصات الانتقالية من الأنموذج الكلاسيكي الجاهز إلى آخر يشي بانتصار الخلّاق من النّماذج.

انطلقت أقلام الشّعراء المعاصرين تشقّ سبيلها نحو ندحة انبثقت عصرنتها أكثر فأكثر، عندما أدركتها صحوة ابتداع أسفرت عن ميلاد عطاءات شعرية تطبعها لمسة بروع ما بعده مهور، بعدما جرّهم تفكيرهم الدّرامي الذي يُشهد له بموضوعيته إلى أبعد الحدود إلى دسّ ما أمكن من الوسائل الدّرامية في متونهم الشّعرية دسًا، فمنها شخصيات تتسيّد بانفعالاتها وتفاعلاتها اللّعبة الدّرامية، ومنها صراعات تستمدّ مشروعيتها من النّزوع الدّرامي تأخذ أشكالا مختلفة تنسج خيوطها الأطراف الصّانعة لمجرى الأحداث، ومنها مكوّن مكان تترنّح رحيبه شخصيات مارست أداءات تصبّ في مرابع الانتماءات الدرامية، ومنها تقنية حوار ذات أثر وظيفي في تحقيق المغزى الدرامي؛ كلّها أدوات درامية أقحمت في أوغال الكتابة الشّعرية المعاصرة بعد مرحلة التمرّد الشّعري على مسبوق القوانين ومفروض الأطر المتعارف عليها في عصور أدبية لتالدة المحتد، آثرت مجاوزة دائرة المحصور من التّجارب الغنائية والرومانسية والذّاتية، ومجاورة مباينها الموضوعي المطلق الذي من شأنه أن يمنح مساحة بوحية للشّاعر ما تضاهيها أخرى، أسمى فيها بوعي ودراية راية التوجّه الدّرامي الذي تخطّى الثوابت التقليدية التي أقرّتها السّلطة السّلفية وكانت تقف حجر عثرة أمام عالم

الابتداعات، وتعدّى الحواجز الفاصلة بين الأجناس الأدبية حتّى تتاح الفرصة لتداخلات الشّعري بالمعطيات الدّرامية، ثمّ إنّ شاعر الجرح الفلسطيني محمود درويش يعتبر أحد أهمّ الشّعراء المعاصرين الّذين ساقهم تفكيرهم الخلّاق إلى رفد قصائده بوسائل درامية تجدها حاضرة وبقوّة من خلال الشّخصيات، والصّراع، والزّمن، والمكان، والحوار؛ مشكّلة صورة نهائية تصاعدية الشّحنات الدّرامية.

من الدّوافع والأسباب التي أدّت بي لاجتباء هذا الموضوع حصرا دون غيره من الموضوعات البحثية، فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي، فأمّا عن الذّاتية، فتتمثّل في:

- الحرص على الارتقاء بالمستوى المعرفي والمنهجي في ميدان التّخصص المنتسب إليه.
- النّزوع التوّاق في خوض مغامرة من نوع آخر استملكت قسطها الأجدى من الفرادى والخصوصية.
- الرّغبة الذّاتية في استقصاء دقائق الفنّ الشّعري العربي دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى.

وأمّا عن الأسباب الموضوعية التي دعتني لخوض غمار هذه التّجربة البحثية، فتتمثّل في:

- ارتياد عوالم انفتاح انبعثت عصرنتها، وأتاحت الفرصة لتداخلات أجناسية منقطعة النّظير تمسرحت فيها المتون الشّعرية، وتشعّرت فيها المتون الدّرامية في حيّز أوحد.

- معرفة مدى فاعلية الأدوات البنائية الفنّية المنتقاة من الفنّ الدّرامي المجاور بوغولها عالم القصيد الشّعري المعاصر على وجه الشّمول، وعالم القصيد الدّرويشي على وجه الخصوص في الارتقاء بمستواه الشّعري والدّرامي إلى مصافّ الأفضلية.
- الميل نحو استجلاء البنى الدّرامية الأكثر نجاعة التي ساهمت إلى حدّ بعيد في خدمة أشعار محمود درويش، ومعرفة مدى تمكّنه من الإحاطة بهاته البنى.
- محاولة حلّ بعض المشكلات المتعلّقة بموضوع البحث، والتي بقيت محور جدل بين النقّاد.
- تروم هذه الدّراسة إلى تقديم مشهد شعري عربي انبثقت عصرنته حاول اقتفاء أثر ممكنات فنية من حقول درامية مجاورة، ومن ثمّ حق لي طرح الإشكالية التّالية: ما تجليات المقتنيات الدّرامية في قصائد الشّعراء العرب المعاصرين بصفة عامّة وقصائد الشّاعر محمود درويش بصفة خاصّة؟
- جرّب هذا العمل بما احتواه من مضامين أن يقارب الإجابات المحتملة للتّساؤلات التّالية:
- ما ماهية البنية؟ وكيف تناولتها السّاحة النّقدية العربية، والسّاحة النّقدية الغربية؟
- ما مفهوم الدّراما؟ ما مراحل تطوّرها؟ وما أشكالها وأدواتها؟
- ما مفهوم القصيدة؟ ما ماهية القصيدة العربية؟
- كيف تطوّرت القصيدة العربية عبر العصور الأدبية؟
- ما صلة الشّعر بالدّراما؟
- كيف تحوّلت القصيدة العربية من الغنائية إلى الدّرامية؟
- كيف احتفت قصيدة الشّعراء العرب المعاصرين بممكنات الفنّ الأدبي الدّرامي؟

- كيف احتفت القصيدة الدّرويشية بالوسائل الدّرامية؟
- هل نجح محمود درويش في استثمار التّقنيات الدّرامية في قصائده؟

بناء على ما سلف قد جاء هذا البحث العلمي الموسوم: البنية الدّرامية في القصيدة العربية المعاصرة "شعر محمود درويش أنموذجا"، كدراسة تروم إلى تسليط الضّوء على المائز من التّكنيكات الدّرامية وتمظهراتها في الشّعر العربي المعاصر على وجه الشّمول، وأشعار محمود درويش على وجه الخصوص، ومحاولة الإحاطة بها واستجلائها واستيضاحها وتحليلها.

للإجابة على هذه الأسئلة المطروحة السّابقة الذّكر ارتأيت أن أؤثّث خطّة هذا البحث على ثلاثة فصول ومقدّمة وخاتمة الذي اقتضت له طبيعته طريقة التّعاقب التّالية:

الفصل الأوّل الموسوم بـ"البنية الدّرامية" حاولت من خلاله رصد وضبط بعض المفاهيم والمصطلحات التي يتأسّس عليها هذا العمل، مثل مصطلح البنية عند الأدباء العرب والغربيين، كما كانت لي أيضا وقفة على الدّراما وتاريخها، وعلى أشكالها وأهمّ أدواتها؟

بيد أنّ الفصل الثّاني المعنون بـ"تمظهرات الدّراما في القصيدة العربية المعاصرة"، والذّي قسمته إلى عناصر عدّة، على سبيل الذّكر منها لا الحصر ماهية القصيدة العربية، مراحل تطوّر القصيدة العربية عبر العصور الأدبية، تحوّلات الشّعر العربي من الغنائية إلى الدّرامية.

أمّا عن الفصل الثّالث والموسوم بـ"تجلّيات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش"، والذي تناولت فيه بنية الشّخصية الدّرامية في أشعار شاعر الجرح الفلسطيني محمود درويش، إضافة إلى بنية الصّراع الدّرامي، وكذا عنصر الزّمن الدّرامي بنوعيه الاسترجاعي والاستباقي، زد على هذا مكوّن المكان الدّرامي، ولأقفل ملفّ البنى الدّرامية بتقنية الحوار بضربيها الدّيالوجي والمونولوجي.

أمّا الخاتمة التي تمثّل ثمرة الدّراسة كانت حوصلة لأهمّ النّتائج المتوصّل إليها في نهاية المطاف البحثّي.

كما هو معروف أنّ أيّ دراسة أكاديمية لا تنطلق من فراغ؛ بل تجرّب بشكل مستمرّ تقفّي أثر الآنف من الدّراسات التي قاربت البحث، وفتحت المجال لاستيعاب طبيعة الموضوع، ولعلّ أهمّها:

– أطروحة البنية الدرامية في شعر محمود درويش من إعداد الباحث رمضان عطا محمد شيخ عمر، والّذي تناول فيها تاريخ الدراما وتطوّرها، كما تطرّق إلى عناصر البنية الدرامية في شعر محمود درويش.

– أطروحة ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر للباحث محمد أحمد العزب.

– رسالة المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام 1995 للباحث عباس عبيد عليوي.

أما فيما يخص أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث، فعلى رأسها المصادر الأولى لهذه الدراسة والمتمثّلة في:

دواوين محمود درويش، والمتمثلة في "الأعمال الكاملة" وأيضا "الأعمال الأخيرة"، وأما فيما يخصّ المراجع فأهمّها "محمود درويش ومفهوم الثّورة في شعره" لفتحية محمود، وهذا لصلته المباشرة مع موضوع بحثي خاصة ما تعلّق بتطوّر الشكل الفني في شعر محمود درويش، وأيضا كتاب "محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر"للكاتب هاني الخير، و"نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث" لموافي عثمان، و"الشعر العربي الحديث" لأحمد زياد محبك، و"المسرح في الوطن العربي" لعلي الراعي، و"هوامش في الدرامى والنقد" لإبراهيم حمادة، و"الشعر العربي المعاصر" لعز الدين المناصرة، و"القصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر" لمحمد عزام، و"بنية القصيدة العربية المعاصرة" لخليل موسى.

وكأيّ بحث كان عليّ أن أعوّل على مناهج أشعلت جذوة تجلية سبيل دراستي البحثية هذه، لذلك استعنت بالمنهج التّاريخي خاصّة في الجانب النّظري وتحديدا ما تعلّق بتتبّع بدايات ظهور الدّراما، وكذا مراحل تطوّر القصيدة العربية عبر العصور، واقتفاء أثر الآراء التي تلقّفت هذا الشّأن بالتدّارس والتّحديد الزّماني أين ساعدني هذا المنهج على الوقوف

على تاريخ القصيدة العربية وتطوّرها عبر العصور الأدبية، إضافة إلى المنهج الوصفي التّحليلي، وتجلّى ذلك في الفصل الثّاني والفصل التّطبيقي تحديدا، حيث أسعفني هذا المنهج على الوقوف على ما وراء الكلمات إلى عمق دلالاتها المضمرة.

لا محيد آناء خوض غمار ممارسة بحثية اتّخذت التّحري نهجا من وجود استرسالات اعتياصية محكومة بمنطق الحتميات، تسوق البحث أحيانا إلى مساق الإحباطات وفي كثير الأحايين إلى تصعيد وتيرة البذل والدّأب، على سبيل الذّكر منها لا الحصر: صعوبة اتّخاذ خطوة التقاط المادّة العلمية وجمعها في إطار للتّراكمات التّأليفية المتعلّقة بالدّراسة، فلا شيء يضاهي مغبّة اجتباء الأخير منها والأفيد الذي يوائم طبيعة الموضوع بالشكل اللّازم، بالإضافة إلى وعورة الوصول إلى الأعمال الشّعرية الأصلية للشّاعر محمود درويش ممّا عاق لي تحديد وضبط بعض المسائل والمفاهيم المرتبطة بالدّراسة.

وفي الختام لا يسعني سوى أن أتقدّم بحمدي وشكري لله عزّ وجل الذي وفّقني لإتمام هذا العمل، ثمّ أتوجّه بأسمى معاني العرفان للأستاذة الفاضلة المشرفة أ.د: العابدي خضرة التي أحاطت هذا البحث بالمتابعة العلمية الجادّة، فلها منّي الدّعاء بالتّوفيق والسّداد في الدّنيا والآخرة، ولي وقفة على آخر سطور هاته الرّسالة التي أضعها بين يدي السّادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، فلا يفوتني أن أتقدّم بخالص شكري لهم على تكرّمهم بقراءة عملي هذا وإفادتي بالملاحظات والتّوجيهات والتّصويبات التي لا أحسبها إلّا إضافة قيّمة لهذا العمل، والله موفّق للصّواب.

الطالبة: العربي ويس لميس

معسكر: 01 جوان 2024

الفصل الأوّل:

البنية الدّرامية

الفصل الأوّل: البنية الدّرامية

- ماهية البنية لغة واصطلاحا
- مفهوم الدّراما
- تاريخ الدّراما وتطوّرها
- أشكال الدّراما
- أدوات البناء الدّرامي

1. ماهية البنية:

أ. لغة:

وردت لفظة البنية في مواضع شتّى في كتاب المولى جلّ وعلا من ذلك قوله تعالى **{وَلَا يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ إِلَّا أَنْ تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ}**[1] وفي قوله **{الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا للهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونْ}**[2] وقوله في سورة الكهف **{وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُون بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا}**[3] وقوله تعالى في سورة الصف **{إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ}**[4] وقوله جلّ وعلا في سورة التّوبة **{أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللهُ لَا يَهْدِي القَوْمَ الظَّالِمِينَ}**[5] وقوله في سورة النّبأ **{وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا}**[6] وقوله تعالى في سورة النّازعات **{أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا}**[7] بناء على ما سلف ذكره يمكن القول أنّ كلمة البنية جاءت في آيات التّنزيل المحكم البيّنات لتحمل في مجملها في معظم الأحيان معاني التّلاحم والتّرابط والتّكاثف.

---

[1] سورة التوبة، الآية 110.

[2] سورة البقرة، الآية 22.

[3] سورة الكهف، الآية 21.

[4] سورة الصف، الآية 4.

[5] سورة التوبة، الآية 109.

[6] سورة النبأ، الآية 12.

[7] سورة النازعات، الآية 27.

تشتقّ كلمة بنية من الفعل الثّلاثي بنى، و"**البُنَى نقيضُ الهَدمِ ، وبِنْيَة وبِنَايَة وابْتَنَاه وبَنَاه، والبِنَاء المَبْنِي والجمعُ أَبْنِيةٌ وَأَبْنِيَاتٌ جمعُ الجمعِ، والبنَّاءُ مديرٌ لبُنيَانٍ وصَانِعُهُ**"[1].

البنية على وزن فعلة بكسر الفاء وضمّها مشتقّة من الفعل الثلاثي بنى، يقول ابن فارس "**البَاءُ والنُّونُ واليَاءُ أَصْلٌ واحدٌ، وهُوَ بِناءُ الشَّيءِ بضَمِّ بَعْضِه إلى بعضٍ، تقول: بَنَيْتُ البِنَاءَ أَبْنِيهِ**"[2].

ذكر الفيروز أبادي في القاموس المحيط أنّ "**البِنْية جمعُ بُنَى، والبِنْية: هيئَةُ البِنَاءِ، ومنهُ بنيَةُ الكَلِمَة: أيّ صِيغَتُهَا، وفُلانٌ صَحِيحُ البِنْيَة، أيْ الجسم**"[3].

قال الجوهري "**بَنَى فُلَانٌ بَيْتًا مِن البُنْيَان، وابْتَنَى دَارًا، والبنْيَان الحَائِط وأَبْنَيت فُلَانًا، أيْ جعلته يَبْنِي بَيْتًا**"[4].

في حين أنّه ورد في كتاب المنجد في اللّغة أنّ "**بَنَى–بَنْيًا وبِنَاءً وبُنْيَانًا وبنية وبِنَايَة البَيْت: عَكْسَ هَدْمِه و–الأرض عمَّرَ فِيهَا دَارًا. بَنَاهُ تَبْنِيَة: بمعنى بَنَاه شَدَّدَ للكثرة. ابنَاهُ: أعطاهُ بناءً أو مَا يَبْنِي بِهِ دَارًا، جعلهُ يبْنِي بَيْتًا. بَانَاهُ: بَارَاهُ في البِنَاء**"[5].

كما نجد في أحد المواضع اللّغوية الاستزادية طرحا محاذيا لما سبق ذكره أجمعت فيه ثلّة على أنّ "**بَنَى: يَبْنِي، ابْن، بَنْيًا وبِنَاءً وبنيانا الدّار: نقيضُ هدم–شيَّدَهَا وأَقَامَ جُدْرَانَهَا، وفي الحديث الشّريف: المُؤمِن للمُؤمِن كالبُنيَانِ يشدُّ بعضهُ بعضًا**"[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة بنى، دار صادر، ط1، 1997، ج1، ص258.

[2] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، مادة بنى.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص165.

[4] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، ط4، 1987، مادة بنى.

[5] المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003، ص50.

[6] علي بن هادية– الجيلاني بن الحاج يحيى– بلحسن البليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991، ص158.

بيد أنّه جاء في المنجد الوسيط في العربيّة المعاصرة "**بَنَى: بِنَاء وبُنْيَانًا: رَفعَ فوق سطحِ الأرضِ، أَعْلَى بِنَاءً، عَمَّرَ، شَادَ: بَنَى بَيْتًا، أَمَرَ بِإِنْشَاءِ عمَارَة: بَنَى مَلِكٌ قَصْرًا، أَنْشَأَ بِحِجَارَة أو بِإِسْمَنْت أو بِخَشَبٍ أو بمَوادٍ أُخْرَى مُخْتلفة بناءً مُخصَّصًا لاسْتِعمَالٍ مُعَيَّن أو لغايةٍ مَا: بَنَى هَيْكَلًا: صَنَعَ، حَوَّلَ موادَ إنشاءٍ إلى أشياءَ صالِحة للاستعمال: بَنَى سفينة مجازا: أَسَّسَ وأَنْشَأَ: بَنَى دولة، أوجد بتنظيم عوامل ذهنية: الفكر المتوازن هو وحده الذي يَبْنِي، بَنَى النَّظرِية: أوجدَها، وَضعَها، صَاغَها، أَقَامَ الدَّلِيل عليها**"[1].

ما يمكن ملاحظته من خلال المتواليات الاستزادية الآنفة المستمدّة من شائع الحقول المعجمية وذائعها، العهيدة منها والمعاصرة التي التقطت كلمة البنية بالتّحديد بمختلف صيغها لإزالة اللّبس والغموض الذي يكتنفها أنّها لا تكاد تخرج عن حيّز المادّيات والمحسوسات في أغلب الأحيان، فكلّها تصبّ في معنى واحد ألا وهو البناء، الصّنعة والتّأسيس.

ب. اصطلاحا:

تطرّق جمال شحيد في مؤلّفه **(في البنيوية التّكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان)** إلى مصطلح البنية وعرّفه أنّه نسق كان على نظام واحد على قدر من التّساوق والتّناسق تمّ تعيين كافّة عناصره بمقتضى وصلة انضمامية أصبحت فيها اللّغة سلسلة من الأجزاء المنسجمة حين يعيّن كلّ عنصر صلته مع غيره من العناصر تحت مسمّى اشتراكي[2] فحسب هذا التّصريح يمكن القول أنّها نظام يسير على نمط واحد أدرك طالعه من الانتظام والانسجام مع العلم أنّه يتكوّن من مجموعة من الوحدات جمعها نسيج علائقي مترابط؛ بحيث تتحدّد كلّ وحدة بعلاقتها بباقي الوحدات الأخرى على سبيل تناقلي يأخذ فيه الجزء ما عند الأجزاء ويعطي فيه الجزء ما عنده للأجزاء.

[1] المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2003، ص106.

[2] ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، 1986، ص06.

ولا بدّ أن نكون على دراية أنّ المفاهيم التي صنّفت ضمن قائمة الضّبط المتناهي نظرت إلى البنية كمصطلح نظرة العموم صرّحت أنّ البنية نسق من التغيّرات له نطاقه المعيّن المتعلّق به لأجل اتّخاذه نسقا لقاء الصفة التي تميّز الأجزاء وتحدّدها، فبإمكان هذا النسق أن يبقى ماثلا بصنيع أداء التغيّرات ذاتها الفاعلة[1] فالملاحظ أنّ البنية نظام تحوّلات له أنماطه الخاصّة به بما أنّه نظام في مقابل المميّزات المعيّنة للوحدات، وممّا ليس فيه من بدّ أنّ هذا النظام كان ومازال جاريا؛ بل ويشتدّ ثراء بالمهمّة المؤدّاة من طرف سلسلة من التبدّلات من غير أن تتطلّع هذه الأخيرة عن مدى ذلك النظام أو ما من داع إلى أيّة وحدات أخرى تكون طالعة عنه؛ وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّه ما من ضرورة تستدعي الخروج عن ذلك النظام البتّة.

أمّا عن البنية من زاوية تصوّر جيرالدبرنس هي مجموعة الروابط الواقعة بين العناصر الكثيرة للكلّ وبين كلّ عنصر واحدا واحدا والكلّ[2] ومن هنا يتّضح أنّ البنية من وجهة نظر جيرالدية هي جملة الأواصر الحاصلة بين الأجزاء العديدة للكلّ، وبين كلّ جزء مستقل وحده والكلّ.

لو أنّنا جرّبنا الرّجوع خطوات إلى الوراء أين أساس البنية نلحظ أنّها جاءت ضمن المشتقّات المأخوذة عن المادّة الأصلية STRUERE المقصود به وضعية تصبح فيها المكوّنات المتمايزة لمجموعة أخذت نسقا معيّنا، كما كمّل بعضها بعضا؛ إذ لم تقتض الضّرورة اللّجوء إلى خارجها ليكمّل بعضها، فلا يتعيّن لها معنى في ذاتها إلاّ داخل المجموعة[3] بناء على ما ورد آنفا يجدر القول أنّه من غير المحتمل معرفة البنية بدقّة متناهية إلاّ بخوض غمار فيئة ولّت أدراجها إلى أصل الكلمة الأولى في رحاب اللّغة الإيطاليقية التي تأرجح فيها المصطلح بين STRUCURA و STRUCTURE و

[1] ينظر: عبد السلام صحراوي، عتبات النظرية الأدبية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2010، ص163.

[2] ينظر: جيرالدبرنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص191.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، 2002، ص119.

STRUCRE فالبنية إذا يرجع أصلها إلى الكلمات اللاتينية الثّلاثة المذكورة سبقتها في الوجود لتحيل على حالة صار فيها مؤلّف الأجزاء المتنوّعة لأيّة مجموعة حسّية كانت أم معنوية تسير على نظام محدّد، فتوحّدت شبكة العناصر وتجميعة الأجزاء فيما بينها؛ بحيث أنّه ما من داع إلى عنصر خارجي يكمّلها، فإدراك المعنى في حدّ ذاته استحالة لا محالة لأنّ الأمر استوجب صلة العنصر بباقي العناصر الأخرى داخل المجموعة.

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ البنية بمعناها الواسع نسق من الرّوابط الباطنية المحكمة، يعيّن الصّفات الأساسية لأيّ كيان ويعدّ تجميعة موحّدة وكاملة غير قابلة للتّجزئة، فهي بصريح العبارة تحيل على نسق يحكم الأجزاء فيما يختصّ بطريقة ظهورها وقانون تطوّرها[1] وبعبارة أخرى "**مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النّظام**"[2] ومن هنا نجد أنّ مصطلح البنية يعني نظام من المواثيق الضّمنية الوثيقة والمتماسكة؛ بحيث يرسم السّمات الدّاخلية لأيّ كيان نظير ابتعاده عن الشّكليات كما يشكّل مجموعا متكاملا غير مجزّأ، فمن غير المحتمل إجماله أو إيجازه إلى ناتج مجموع أجزائه فحسب، وإذا أمعنا النّظر نجد أنّ المصطلح بعبارة أخرى ما هو إلاّ ذلك النّظام الذي عزم أن يحكم مجموعة من العناصر المختلفة.

أمّا عن كلمة البنية في حيّز غربي فقد تطيّر صيتها في الآفاق المعجمية في أون مبكّر حيث جزمت بعض القواميس اللّغوية الأوروبية أنّه تمّ اعتماد الكلمة منذ منتصف القرن السّابع عشر مع العلم أنّها مشتقّة عن أساس لاتيني STURE والذي يقصد به البناء والدّار أو الكيفية التي يُبتنى بها مبنى ما[3] فبخوض غمار بحث تقفّى أثر مادّة البنية يظهر بجلاء استناد على مراجع موثوقة أنّ العالم الغربي عرّف كلمة البنية STRUCTURE في فترة زمنية مبكّرة نوعا ما في عقود النّصف الثّاني من القرن السّابع

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007، ص40.

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط3، 2012، ص104.

[3] ينظر: هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المصدّرة، ط1، 2008، ص19.

عشر؛ إذ أنّ الكلمة مأخوذة من أصل لاتيني STURE أراد العرق الغربي من خلال هذا المصطلح الإحالة على التّعمير والتّشييد أو الطريقة التي يبيّت بها بيت ما وينبر بها إنبار ما، غير أنّه فيما بعد أخذت البنية منحى إمّداحي احتوى حالة الأجزاء في بنائها من زاوية نظر فنّية معمارية على وجه التّحديد.

من المعلوم أن لفظة البنية تنتمي إلى أساس لاتيني، وذلك لأنّها مستوحاة من المادّة الأساسية stuere والتي يقصد بها البناء أو الكيفية التي تشيّد بها المباني، وبعد ذلك اتّسعت الدّائرة الدّلالية للفظة لتتضمّن حالة العناصر في بناء ما من زاوية فنّية هندسية بما ينتهي إليه من روعة تشكيلية[1] ومن هنا يجدر القول أنّه بالعودة إلى أصول المصطلح التّاريخية نجد أنّه يرجع إلى أصل لاتيني لأنّه قد تمّ اشتقاق الكلمة من نبعة أبجدية لاتينية وحداتها الكتابية الأصلية structura من المجموعة النّموذجية من الحروف المكوّنة للفعل stuere والذي يراد به البناء أو طريقة تعمير البنايات.

بيد أنّ الكلمة فيما بعد أخذت سبيلا امتداديا خرجت فيه عن قوقعة التّمحور السّابق، وراح يستوعب وضع المكوّنات في مبنى، ما من طريقة تصوّر فنّية معمارية صاغت الأشياء بشكل جميل يجعله مميّز عن غيره بما أنّ كيفية رؤيته للأمور قامت على أساس فنّي محض وصل إلى نقطة على قدر من الرّونق التّشكيلي؛ فكافّة القواميس الأوروبية أجمع محرّروها على أنّ كلمة البنية لصيقة بفنّ تشييد وبناء المباني والمنشآت المعمارية، حيث أدرجت ضمن قائمة المعاجم في النّصف الثّاني من القرن السّابع عشر.

في غمرة الأداء البحثي نلحظ تناول عصبة الاصطلاحيين لمصطلح البنية وعلى رأسهم بوطارن محمد الهادي حينما جزم أنّه مجموعة المكوّنات اللّغوية التي يحتوي عليها

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص175.

الوجود النصّي والتي أثّر كلّ منها في الآخر بناء على مبدأ اتّحادي[1] فهي إن صحّ القول سلسلة من الأجزاء التي تتضمّنها الصّيغة النصّية الأصلية والتي أصبح بينها تأثير متبادل بفعل تفاعل الجزء مع الأجزاء الأخرى انطلاقا من قاعدة عنوانها تكاملي غير قابل للتّجزئة كمّل بعضها بعضا ليكون هذا الأساس التّداخلي في نهاية المطاف مهيّئا للدراسات على تعدّدها على سبيل الذّكر منها لا الحصر الدراسة اللّسانية، الدراسة الأسلوبية، الدراسة النّحوية... وهلم جرا.

تسلّم إبراهيم زكريا كلمة البنية بالتّعريف في موضع آخر في منجزه المعنون بمشكلة البنية قائلا أنّها نظام من التّغييرات له قوانين معيّنة كونه نظام بإمكانه أن يستمرّ ماثلا بل ويتضاعف ثراء بفضل العمل الذي اضطلعت به تلك التّغييرات ذاتها من غير أن تخرج هذه التّبدلات عن إطار ذلك النّظام[2] فالبنية إذا نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصّة من حيث أنّه تجميعة لروابط الأجزاء الباطنية في حدودها، فحسب الإجراء الاتّساعي لهذه التغيّرات عن طريق الانضمام العلائقي تزداد البنية طولا ونشاطا، وممّا ليس فيه من بدّ أنّ مجموع الأجزاء المكوّنة للبنية تحكمها أنظمة متينة خاصّة تثبّت النّسق الاتّساقي لتشكيلة الأجزاء أسبغ عليها طابع الشّمول، بحيث يتعذّر التعرّف على أيّ مكوّن من مكوّنات البنية خارج حدود ذلك النّسق.

إذا ما ألقينا نظرة على تأليف ميجان الرويلي وسعد البازغي الموسوم ب**(دليل النّاقد الأدبي)** نلمح تطرّقهما لمصطلح البنية في قولهما أنّها ليست مجموعة وحدات منفردة دمجت مع بعضها البعض على شاكلة إلزامية فقط، وإنّما هي عناصر تعمل بموجب قوانين ضمنية، أمّا بالنسبة للتحوّلات إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على أنّ البنية لا تميل

[1] ينظر: بوطارن محمد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010، ص355.

[2] ينظر: إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، ص30.

إلى الثبات البتة، بما أنّها في الأصل قائمة على أساس حركي[1] فمصطلح البنية حسب هذا المفهوم ليست مجرّد سلسلة من المكوّنات المستقلّة التي أحكم ربطها سوّيا ربطا محكوما بالحتميات، بل هي وحدات تلتزم كلّ الالتزام بتلك الأنظمة الباطنية، غير أنّ التغيّر يؤكّد أنّ البنية ليست كيانا راسخا إطلاقا لأنّها سلكت مسلك التبدّل بصورة مستمرّة، ويرتبط الانتظام الذّاتي باعتبار أنّ البنية لا تعوّل على أيّ مكوّن خارج حدودها الدّاخلية لتقديم التّفسيرات والشّروحات لممارساتها التّبديلية.

أمّا عن البنية من زاوية تصوّر جيرالد برنس هي مجموعة الرّوابط الواقعة بين العناصر الكثيرة للكلّ، وبين كلّ عنصر واحدا واحدا والكلّ[2] ومن هنا يتّضح أنّ البنية من وجهة نظر جيرالدية هي جملة الأواصر الحاصلة بين الأجزاء العديدة للكلّ، وبين كلّ جزء مستقل وحده، والكلّ.

في حين أنّنا نلمح تجلّي البنية في موضع آخر على أنّها نمط يقوم على أساس استيعابي تضمّن شبكة العلاقات بين المكوّنات، وهذه الأخيرة تتعيّن بناء على علاقاتها ضمن الكلّ الإجمالي[3] تبدو البنية حسب هذا التّصريح نظام نسج على منوال الإحاطة لجمع من الصّلات بين وحداته، مع العلم أنّ هذه الوحدات تتحدّد بمقتضى صلاتها داخل الجمع العامّ؛ هذا يعني أنّ سلسلة العلاقات بين عدد المكوّنات اكتسبت هيئتها المتناسقة والمتساوقة في حيّز ضمني باطن بُنى النّص، فمن شأن تلك المكوّنات أن تنتظم بموجب علاقاتها ضمن الكلّ الشّامل، وبإمكان أيّ تغيّر يطرأ على مكوّن واحد أن يحدث تغيّرات على كافّة المكوّنات الأخرى.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص36.

[2] ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص191.

[3] ينظر: علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الحديث، إربد، 2006، ص11.

لعلّ البنية بمعناها الشّائع المتعارف عليه في الحقل الاصطلاحي الذي لا يكاد يتجاوز حرف التّماثل المفاهيمي الوارد في معظم الاقتباسات التّحديدية المذكورة سابقا، والتي أجمع فيها غالبية الاصطلاحيين السّاحقة على تعريف أظهر أنّ البنية هي عبارة عن نسق متّسق أو جملة من الأجزاء المتماسكة فيما بينها، وكمثال توضيحي صندوق من قطع الغيار ليس إلّا مجموعة، في حين أنّ المركبة الآلية التي تتكوّن من هذه القطع، فإنّها عندما تتماسك مع بعضها تلك هي البنية بحدّ ذاتها[1] ومن الواضح أنّ كلمة البنية نالت حظّها الأوفر من الاستثنائية التي تلافت منحنيات التّضارع بطريقة تحديدية فريدة من نوعها أكّدت أنّها ليست عناصر منفصلة على حدة رُبطت مع بعضها البعض بشكل إلزامي فحسب، وإنّما هي وحدات تسير على نهج أنظمة ضمنية، في حين أنّ التبدّل يدلّ على أنّ البنية ليست بالشّيء الثابت؛ بل فيها حركة بصورة مستمرّة، بيد أنّ ذاتية الانتظام تتّصل بكون البنية لا تتّخذ من أيّ شيء ظاهر عن محتوى البُنى محور استناد، ولا بأيّ شكل من الأشكال لأجل محاولة تفسير وإيضاح أفعالها وممارساتها التّبديلية، فما من داع لأيّ طرف خارج العناصر الدّاخلية.

إن صحّ القول كلمة البنية هي ذلك النّسق الذي تبدّت عليه معالم التّساوق والتّناسق؛ إذ تحدّدت كافّة عناصره بموجب علاقة تلاؤمية، وبلزوم وصلة تواؤمية تصنع من اللّغة حلقة منسّقة منسجمة من الوحدات أو الرّموز الملفوظة والإشارات المنطوقة التي أخذت منحى تفاعليا يعيّن من خلالها بعضها بعضا قصد التّبادل.

لربّما كان من الأحرى أن ننوّه أنّ البنية بصيغة أخرى عند علماء اللّسانيات تعتبر عالما استغنى كلّيا عن بوتقة الذّات، فهي ليست تكردسا مكوّناتي اجتمع بعضه فوق بعض بفعل جامع، فالمكوّنات المشكّلة للبنية إنّما هي كلّ مجموعة ظواهر متّحدة؛ إذ أنّ

[1] ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرق، دمشق، 2008، ص45.

كلاّ منها تعلّق بباقي الظّواهر تعلّقا عضويا[1] فمن خلال ما سلف ذكره آنفا لا مناص من القول أنّ البنية من ناحية لسانية نشاط جعل اللّغة أداة لتبعث قوانين تقودها، ومن غير الممكن أن تستقرّ هذه أو تلبث شيئا من التطوّر بدون القوانين ذاتها لأنّ البنية أساسا عبارة عن نطاق عنوانه الاكتفاء الذي استغنى بأطرافه الدّاخلية، فهي ليست أكوام من الأجزاء التي تكوّم بعضها على بعض برابط لملم أجزاءها سويّا.

العناصر المؤلّفة للبنية هي مجموعة ظواهر ما انصرمت عنها سمة الاتّحاد؛ بحيث أنّها تلازمت مع الظّواهر الأخرى تلازما تكتّليا أكّد التّرابط الكلّي للأجزاء، فما من شأن أيّ جزء أن يتجزّأ منها، ولا شأن له إلّا في الرّابطة التي تصله بها، وبواسطة هذه الرّابطة بمعنى أنّه لا شأن له في نفسه لأنّ المعطى اللّغوي لم يهيّأ له أن تعلم كونها ظواهر مستقلّة، فتمتنع إلّا أن تتعيّن ضمن أداة تنسّقها وتجمعها وترضخها لقوانينه.

خلاصة القول أنّ البنية تتكوّن من مكوّنات متماسكة فيما بينها، وأيّ تحوّل يحصل في أيّ مكوّن كان يؤثّر على غيره من المكوّنات باعتبار أنّ البنية قائمة على مبدأ علائقي أساسه ترابط تلك العناصر، فمن شأن أيّ تغيّر أن يمسّ باقي العناصر.

لا محيص من القول أنّ البنية بمفهومها العامّ هي عبارة عن سلسلة متصلة الرّوابط، وإنّ هذه الرّابطة تتحدّد فيها الأجزاء على بعضها من جهة، وعلى رابطتها بكافّة الأجزاء من جهة أخرى[2] فمن الواضح أنّها بصريح العبارة جملة مياثيق وثيقة ضُمَّ بعضها إلى بعض، مع العلم أنّ هذا الميثاق تتعيّن فيه العناصر على بعضها من جانب، وعلى ميثاقها بجميع العناصر الأخرى من جانب آخر.

[1] ينظر: نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص301.

[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص175.

2. مفهوم الدّراما:

لا مناص من خوض غمار تقصّي مبني على أساس موضوعي قويم يعدّ كخطوة مهمّة تسرقك من أوّل مرّة إلى سبيل الإغراءات الاستزادية تشفي غليل البحث بعيدا عن المنعطفات المضلّلة في إحدى حالات الاستغراق العالق بين التّراكمات النّظرية اللاّمتناهية القائمة على الجدارة، فتخوّل لك سبر أغوار الدّراما بشكل شامل، بل ورسم صورة جليّة لا مراء فيها حول مفهومها ليتبدّى أنّها بوجه عامّ أحد الأشكال التّعبيرية التي اكتسحت المساحات الفنّية والإبداعية بأساليب احترافية منذ الأزل استطاعت أن تصنع لنفسها شيئا من فرادة وتميّز لا سابق له أدهش العقل الأثيني في طليعته الأولى، ولجأت على حين غرّة إلى استثمار رسالة ومضية تحت مسمّى فنّي، ولعلّها من أنبل الفنون اللّصيقة بالفنّ المسرحي التي كسبت رهان تألّق ردحا طويلا من الزّمان، ومن البديهي أن تتداركها النّحايا اللّغوية بالتّوضيح.

أمّا عن الدّراما من النّاحية الاصطلاحية، فتطلق على "**ذلك الضّرب من النّشاط الإنساني سواء كان متخيّلا أم واقعيا، والقائم على الصّراع؛ بحيث يمكنه إحداث الأثر والمغزى المنشود، سواء قصد تمثيلية بواسطة الممثلين أم لم يقصد، فالدّرامي هو كلّ ما يتّصف بخصائص التّمثيليات دون أن يقتصر عليها**"[1] وهذا الطّرح إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّها نوع من أنواع الفنون القائمة على استثمار طاقات شخصيات تتمتّع بمزايا الفعل والحركة، وتبنّي الأدوار في حالة من النّشاط الفنّي بوسعها اقتحام عالم الخيال بكسر حواجز المعقول أو الوجود الواقعي بالاستغراق في تفاصيل تثبت موثوقيتها، مع العلم أنّه لا يكتمل إلاّ بخلق صراعات تحمل طابع الحتمية بتبوّئها دورا وظيفيا يرمي إلى الوصول إلى الهدف المراد في نهاية المادّة التّمثيلية.

[1] هيثم محمد قاسم جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، دار اليازوري ، عمان، ط1، 2011، ص47.

لا يخفى على أحد أنّ كلمة الدّراما انبثقت من رحم اللّغة اليونانية القديمة، وانتقلت إلى اللّغة العربية بشاكلة حرفية لفظا لا معنى، بات حضورها طاغيا حاملة معنى دقيقا عميقا يراد به عمل أو فعل أو تنفيذ أو أداء، مع ذلك تمّ استخدام الدّراما كتسمية لشكل محدّد من أشكال الفنّ، وهو جعلها تدخل خانة كلمات استعصى أمر إيضاحها نوعا ما[1] وممّا لا ريب فيه أنّ الدّراما على وجه الشّمول فنّ اجتبى لها مؤلّفها في إحدى لحظات المراوغة الخلقية حيازة كافّة المقوّمات التي يرتكز عليها عمل مسرحي على درجة فنّية عالية، والتي تسهم بشكل أو بآخر في بناء ظاهرة معيّنة عكست تمظهرات عناصر جزئية تبدّت بماثل أداءاتها في تلافيف المجال النثري الحاوي للعمل الفنّي، ما أكّد ارتباطها الوثيق بالفنّ المسرحي المتكامل؛ إذ لا تتأتّى الصّورة النّهائية لدراما ناضجة تضع نصب عينيها الخصوصية والفرادى الفائقة إلّا بوجود فكرة أساسية تقفز إلى معترك ديناميكي مفعم بتصادمات بلغت ذروتها، وجملة من مجريات ووقائع ما أغفلت عن عنصر الحركة الحسّي الذي ينفّذ سير العمل تجسيدا لحبكة محدّدة في النّهاية[2] ولعلّه من المفيد أن نستأنس في هذا الصّدد بما جاءت به عناد غزوان في مؤلّفها **(الدّراما والدّرامية)** حينما نوّهت أنّ الدّراما ما هي إلّا "**نوع من أنواع الفنّ الأدبي ارتبطت من حيث اللّغة بالرّواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصّراع، وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة**"[3] فلو تعقّبنا خيوط العلاقة بين الدّراما والمنجز السّردي لألفينا صلتهما الوثيقة من ناحية اللّغة، لكنّها لم تصل حدّ التوأمة بعد لوجود فروقات جليّة أكّدت استقلالية الدّراما التي نأت بها عن الوقوع في التّفكير النّمطي حيث تختلف طقوسها عن الحكايات والقصص في رصد مكامن الصّراع الذي يؤثّث لتفاعلات بين القوى المتضادّة، بالإضافة إلى تصوير واقعة ارتبطت بأفعال وردود أفعال ماثلة لا تعتمد المصادفة، فتأخذ هذه

[1] ينظر: طارق سيد أحمد الخليفي، فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص161.

[2] ينظر: فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص66.

[3] عناد غزوان إسماعيل، الدراما والدرامية، تر: صادق حليمي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989، ص07.

الواقعة منحى التّصعيد والتّنامي إلى أن تصل في لحظة الذروة وأهمّ نقاط التحوّل إلى أعلى درجات التّكثيف.

يتّضح من كلّ هذا وبكلّ جلاء أنّ الدّراما بصريح العبارة صنف من صنوف الفنون التي يجري تمثيلها أمام الجمهور في قدر كبير من الواقعية يقوم فيه وسيط متقمّص بنقل الكلمة المكتوبة إلى مشهد تمثيلي[1] وتجدر الإشارة إلى أنّ الدّراما "**كانت تطلق على ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات التي تتشابه في الأسلوب أو المضمون**"[2] فهي من الفنون التّعبيرية الأولى التي أبانت استمساكها بالإنسان بشكل صريح منذ بدء الخليقة، وأخذت تحاكي دقائق حياته على نطاق واسع بعد أن وجدت العناصر البشرية في المساحة الجمالية ملاذا من شأنه استجلاء مواهبها ورؤاها في ظرفها الحاليّ، باستخدام طرق اللّعب المختلفة كثيرا ما تركّز على لغة التّعبير اللّفظي والحركي والإيمائي التي تجرؤ قول وفعل كلّ شيء بعدما نالت حريّتها الفنية وكأنّه ما من انفصام بين واقعها الحقيقي وتلك الدّراما التمثيلية.

ثم إنّ أيّ دراما شقّت سبيلها نحو الاكتمال والنّضوج تأخذ بعين الاعتبار وجود بنى قاعدية لا يمكن الاستغناء عنها لما لها من دور بالغ الأهمّية بما فيها من سلسلة أحداث قامت قائمتها على البنية الهرمية الأرسطية المتعارف عليها، وصراع ناشئ يتجسّد في الغالب في صورة تصادم الأفكار والرّغبات، دائما ما ينتهي بطرف منتصر وآخر مندحر وغيرها من البنى الفاعلة.

بالتّالي يلقي مؤلّف امتلك ناصية ابتداعية ظلالا درامية اتّسع مداها ارتبطت ارتباطا وثيقا ومباشرا في معظم الأحيان بالمعترك الوجودي، وتعمّدت الاستمداد من معطيات حياة جادت كافّة أصعدتها، واجتباء ما يليق بها كي تنقلها نقلا مطابقا بجميع الانفعالات

[1] ينظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص03.

[2] علي مصطفي العليمات، مسرح ودراما الطفل، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2015، ص143.

والأحاسيس الإنسانية إلى نسخة درامية تبدو حقيقية أكثر "**فكلّنا نعرف ما الدّراما، فهي تعني في بساطة وإيجاز الصّراع في أيّ شكل من أشكاله. والتفكّر الدّرامي هو ذلك اللّون من التّفكير الذي لا يسير في اتّجاه واحد، وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التّناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينهما يخلق الشيء الموجب ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات**"[1] والذي يمكن أن نستخلصه أنّ الدّراما ترتكز بشكل كلّي على علاقة ثنائية يلفّها الجدل من كلّ جانب باعتبار وجودها الصّدامي ضرورة ملحّة لا بدّ منها لا تنشأ صدفة لكون الصّراع العنصر المسؤول عن خلق حركة في أقصى درجات الانسيابية بسلسلة من المواقف في حالة تلاحق من لحظة لأخرى، ثم إنّ طبيعة التّفكير الدّرامي دائما ما تنزع إلى رسم مسارات متضادّة حتما ستلقى فيها الفكرة نقيضها، ومهما كانت التّباينات سلبية فإنّ تبادل الحركة المفروضة حسب قانون الممكنات والحتميات يسهم في تحقيق شيء من الإيجابية.

مما ريب فيه أنّ الدّراما في أبسط مفاهيمها ما هي إلاّ تركيبة نصّية مكتوبة تتوجّه إلى الشريحة المتلقّية بمضامين تغطّي الصّنف المأساوي والملهاوي وتؤدّي دورا بالغ التّأثير يحتلّ مرتبة متقدّمة في تحقيق قدر ملموس من استمالة العقول والأفئدة[2] دائما ما تنطوي على علاقات محكومة بمنطق التّناقضات الملحّة التي استأثرت العزوف عن المسارات المستقلّة لتخلق اختلافات بين قوى أخذت تطرح تناطحات فكرية خارج المعروف والمعهود، وتنحو بها شيئا فشيئا نحو قمّة تصعيد بدت ماثلة أمام الحشد الجماهيري.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966، ص279.

[2] ينظر: جورج لوكاتش، تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، الهيئة العامة لدار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط1، 2016، ص25.

إنّ الدّراما في حقيقة الأمر "**نشاط معرفي واع، حركي، جماعي، تمثيلي–بمعنى أنّه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسّد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدّد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبّع مسار الصّراع في مراحل احتدامه وتأزّمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصّراع**"[1].

لا يخفى على أحد أنّ الدّراما "**تتكوّن من فعل له بداية ووسط ونهاية، وتنحصر في أنّها نشاط واع، يتمتّع بمزايا الحركة والتّمثيل والفعل الجماعي، ويجسّد هذا الفعل رؤية خيالية بشكل محسوس وبناء على ذلك نرى أنّ الدّراما تعدّ شكلا من أشكال التّفكير، عملية معرفية، منهجا بواسطته نستطيع ترجمة المفاهيم المجرّدة إلى تعابير إنسانية عيانية**"[2] وعلى ما يبدو أنّ العمل الدّرامي ضمّ في جنباته عناصر لا ينبني إلّا بتكامل بعضها مع بعض وفق مبدأ التّعاضد الفنّي بما فيها من تصادمات ناشئة عن تعارض أفكار ورؤى وتوجّهات ورغبات تأجّجت وبلغت ذروتها، وشخصيات متضادّة اضطرت الوغول داخل إطار الصّراعات بشكلها المباشر وغير المباشر، وأحداث على درجة من العمق أخذت في مسار التطوّر من نقطة إلى نقطة أخرى موالية، وغيرها من العناصر البنائية التي تعمل على بناء دراما متكاملة الجوانب بصورتها النّهائية الكاملة.

تطرّق سعيد علوش إلى مصطلح الدّراما في منجزه **(معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)** وبيّن أنّه أوّلا وقبل كلّ شيءعملية اتباعية أدبية تناولت معضلة من معضلات

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1968، ج1، ص19.

[2] لينا نبيل أبو مغلي–مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم–النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2007، ص23.

الحياة[1] فهو إذا تقليد أدبي وقع على عاتقه مهمّة معالجة مأزق ومأزم دنيوي بات شبحه المفزع يلاحق الخليقة أينما حلّت وارتحلت.

3. تاريخ الدّراما وتطوّرها:

منذ أن وطأت قدم الخليقة البشرية البسيطة المادّية خلال الأطوار التّاريخية الأولى بغتت بما لم تكن تترقّبه من نشوب صراعات شديدة مع طبيعة أحاقت بها مختلف الظّواهر من كلّ حدب وصوب، اضطرّتها طليعة فصول الحياة من أجل كسب رهان البقاء والاستمرار، فبدأت في إبداء أساليب تكتيكية أمام كثير الممكنات، وعديد تراكمات الوجود الحقيقي تجعلنا لا ننكر مقدرتها الواسعة ووعيها العالي، واندفعت في مرحلة زمنية موغلة في القدم قدما سلف التّاريخ الموثَّق في كلّ اتجاه بعدما امتلكت زمام تدبير وتسيير أمورها.

استهلّت الخليقة مسارها الحياتي معتمدة بشكل كبير على لذّة المحاكاة هي في حقيقة الأمر خاصّية غريزية من التّفكير أو العمل، ومن دون سابق الخبرات والأداءات من أجل الحصول على إجابات لمعضلات حياتية تحكم عليها الحتميات؛ بحيث أنّها مازالت باقية على النّمط ذاته، ويبدو أنّها شنّت حملة مكّنتها من إطلاق تناقضات ملحّة من شأنها أن تدعم السّير الوجودي، كما أنّها لم تنقطع البتّة عن إبداء نوع من أنواع الارتباطات يتجاذبها التّآلف حينا والتّخالف حينا آخر، التي أكّدت فكرة جدل ثنائي تلازمي خال من العشوائية له اليد الطولى في تحريك عجلة التّاريخ بغضّ النّظر عن المثالية المنسوبة للعالم المادّي.

لا يكفّ الإنسان عن إظهار حالته الدّائمة من البحث عن القوى الخارجية بعدما أتيح له فرصة ممارسة النّشاط البشري القائم على الصّراع الأزلي البعيد كلّ البعد عن أزمة

[1] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص88.

الحيادية من أجل تحقيق الغايات والمآرب في نهاية المطاف؛ إذ تتجلّى صورة بائنة لا مراء فيها لتصادمات سرمدية لا نهية لها حاول فيها الإنسان الظّهور بمظهر السّبق والفوق، وبرزت فيها رغبته الشّديدة لمغالبة أطراف لانهائية للحدّ من احتمالات المصائر اللاّمأمولة.

ما لا يمكن إنكاره أنّه قد استهوت خليقة العصور الأولى مغامرة صراعات لا مناص منها بكلّ ما فيها من معوّقات ومشاق لا تكاد تخلو من التّفاعلات الضدّية التي تغطّي مساق الأحادية، وبالتّالي يشرع في استخدام حقّها في المواجهة على هذه المعمورة منذ اللّحظات الأولى معلنة بداية تقابل الإرادات والرّؤى توصلنا إلى نقطة تتعقّد فيها الصّراعات لدرجة بلغت فيها ذروتها، وهذا بتشابك خيوط الأفعال المتناقضة بعضها مع بعض.

حريّ بنا في هذا الصّدد أن نستأنس بسور القرآن الكريم وآياته الكريمة التي تحدّثت عن أوّل صراع على وجه الأرض على الإطلاق، بين ابني نبي الله آدم عليه السّلام الأوّلين قابيل وهابيل، وبين الخير والشّر **{وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ بَنِي آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ المُتَّقِينَ، لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ العَالَمِينَ، إِنِّي أُرِيدُ تَبوأَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاؤُا الظَّالِمِينَ، فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ}**[1]وإذا ما تأمّلنا مليا آيات كتاب الله عزّ وجل يبدو لنا جليّا مشهد اختلاف متأجّج جرى بين أبناء البطن الواحد قابيل وهابيل بانخراط هذين الطّرفين في معركة مزدوجة بين الخير والضّير، والحقّ والباطل منذ فجر الإنسانية، وأنموذج اشتعال النّزاع البشري الحقيقي الأوّل في عهد آدم عليه السّلام غارزا جذورا أزلية أبدية إمكانية انتزاعها استحالة لا محالة مادام هنالك نبض إنساني في هذا العالم الحسّي.

[1] سورة المائدة: الآية 27–30.

تتجلّى خيوط اشتباكات تبدو واقعية بين قوّتين متضاربتين تقبع فيها قوّة، وتنزاح القوّة النّقيضة بطبيعة الحال حسب قانون الطبيعة البشرية، فتستشعر شخصية قابيل تعاني من شرور لا محدودة اللذّة، وتبدأ بارتكاب الإجرام والآثام بإقدامها على قتل هابيل لتضعنا في لوحة مشهدية واصفة لا تكاد تخلو من الحيثيات المأساوية أنشب فيها فعل الصّواب وفعل الخطأ أظفاره في الوجود الحقيقي.

إنّ متتبّع جذور الدّراما التّاريخية يعود أدراجا إلى الوراء إلى عصور سحيقة جدا تتمظهر فيها بين أحضان الحضارة الهيلينية العريقة في فترة التألّق والتطوّر الأثيني الممتدة منذ زهاء 500 سنة ق.م أيّ في أنضج حقبة شهدها المجتمع الإغريقي "**في القرن الخامس قبل الميلاد**"[1] بيد أنّها بصفتها الطقسية والشّعائرية تمتدّ إلى تاريخ أبعد من هذا بكثير، ذلك أنّها في تباشيرها الأولى قبل أن تكتسب هيئتها الفنّية الماثلة بكلّ جلاء أمام العيان كانت عبارة عن مناسك ومراسيم دينية يقيمها الإنسان الأوّلي "**لقوى الطّبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته، والتي في يدها تحقيق هذه الرّغبات، ومن هنا أيضا رقص الإنسان البدائي لهذه القوى ليعبّر عمّا يطلبه منها، وقلّد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها، وشيئا فشيئا بدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحرّكة لحياته أو بقائه على الأرض**"[2] فلم تلبث أن احتذت الخليقة البشرية بمكوّنات الطّبيعة التي أحاقت بها من كلّ حدب وصوب، وكان لكثير تفاصيلها كبير الأثر على مخيّلته الأمر الذي جعلها تحاط بهالة قدسية في إحدى لحظات شغف بلغت أقصاها، تعمّدت بكلّ إرادتها الكاملة مماثلة إبداعات قوى الطبيعة المختلفة في سبيل خلق جوّ مشحون بالانسجام والتّناغم، وأخذ خطوة فخطوة ينسج خيوط العناصر الطبيعية مع جهات فاعلة تعمل على تحريك حياته أو تضمن وجوده على هذه البسيطة.

[1] هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1991، ص27.

[2] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، مصر، ط1، ص07.

على ما يبدو أنّ الإنسان البدائي منذ مراحل موغلة في القدم كان يقلّد عناصر الطبيعة المحيطة في انسيابيتها في انفعالاتها في أصوات مظاهرها وموجوداتها قدر الإمكان، غير أنّه بعد ذلك برز "**شخص يجمع بين صفات العالم والمنظّم الاجتماعي لأفراد القبيلة وصفات الكاهن ليكون همزة وصل بين القبيلة أو مجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، ويقود حركات المجموعات الرّاقصة أو الحركات التّمثيلية الصّامتة يصمّمها في البداية لتأخذ تلك الشّخصية فيما بعد صورة الكاهن الذي يعلّم أفراد القبيلة مبادئ الشّعر والصّلاة عن طريق الرّقص والغناء تقرّبا للآلهة التي تمثّل قوى الطبيعة المختلفة**"[1] فلا مناص من القول أنّ الإنسان في العصور الغابرة كان يهوى محاكاة الطبيعة بكلّ مكوّناتها في حدود الممكن.

دائما ما ترى الإنسان يميل بغريزته الطبيعية إلى أن يكون جزءا لا فكاك له عن قواها المتعدّدة متّخذا من طريقة تقليد الإشارات والحركات والأصوات أداة للتّفاعل معها، إلّا أنّه فيما بعد جاء شخص امتلك ناصية المعرفة وصفات التّنسيق المجتمعي وسمات كاهن تبوّأ مسؤولية ربط جماعة من النّاس مع عناصر الطبيعة ربطا وثيقا، ناهيك على أنّه يسوق حركات وإيماءات الثلّة المتقمّصة صائتة كانت أم صامتة، وفي وقت لاحق يختارها لتمثّل الكاهن بصورة في غاية الدقّة والوضوح الذي يلقّن النّاس أساسيات الشّعر وأصوله ويعلّمهم مبادئ الصّلاة من خلال الأداءات الحركية المفعمة بالحيويّة المتناسقة والمتناغمة مع الإيقاعات الموسيقية في سبيل التوجّه إلى الآلهة التي تشكّل شتّى المكوّنات الطبيعية، وبالتّالي كافّة هذه الصّنوف الإبدائية ما هي إلاّ بدايات فعلية للفنّ الدّرامي الحقيقي.

أكّد معظم مشتغلي ما بين السّطور التّاريخية لا يستقون مادتهم إلّا من المصادر الموثوقة أنّ البواكير الأولى لوجود الفنّ التّعبيري الدّرامي تصحبنا في رحلة مثيرة للاهتمام

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص13.

بخطى ثابتة إلى الحضارة الغربية القديمة أين اللّقاء الحارّ الذي تجلّى بألقه الطّقسي متّخذا شكلا دينيا بائن التوجّهات.

حسب الميثولوجيا الإغريقية اقترنت تباشير الدّراما بالاحتفالات الديونيسوسية التي تقام سنويا على شرف ديونيسوس إله الجنون والعربدة والحصاد والثمار إحياء لذكراه لتبقى خالدة تبعا للتصوّر اليوناني في سابق العصور هو أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة، ولا بدّ عند هذه النقطة أن نشير أنّ "**الدّراما، بشكل عام، جاءت من المصادر الأوّلية التي سبق ذكرها، وأدّت إلى ظهور الملاحم وخصوصا الهوميرية، وبعد ممهّدات النشوء الطبيعية، بدأت مرحلة جديدة مع عبادة ديونيسوس إله الخمر الذي يمثّل قوى الإخصاب في الطبيعة، بالإضافة إلى أنّه المخلص والمحرّر**"[1] فقد أوضحت الشّواهد الأدبية والتّاريخية أنّ الدّراما مع مرور الوقت بدأت تأخذ منحى تطويريا لا يبدو في فترة التريّث.

حسب العقلية الأثينية الجذوة الأساس التي انبثقت عنها تلك الأعياد الكبرى الشّائعة باسم عيد القديس ديونيسوس ذات الطّابع الدّيني الأكثر غرابة على الإطلاق ترفق تأديتها أشكال تعبيرية مختلفة بما فيها الأغاني الديثورامبية المرتبطة بالقصائد الشّعرية ذات النفس الشّعائري المصحوبة بالانفعالات والعواطف التي ما انفكّت تلازمها حركات راقصة عدّت جزءا رئيسيا لاكتمال المشهد الاحتفالي على عيون الفئام المتفرّجة يقودها في الأصل فرق الكورال الذين كانوا يلبسون على ظهورهم لحافة حيوان الماعز خلال تأدية الرّقص والغناء التي "**لها علاقة وثيقة بعبادة الإله ديونيسوس، فقد كانت المسرحية لا تعرض إلّا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته**"[2] ولا بدّ أن نقرّ بالحقيقة القائلة أنّ هذا النّوع من الاحتفالات ساهم مساهمة فاعلة في تلك اللّحظة التّاريخية في

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص68.

[2] عدلي رضا، البناء الدرامي، ص37.

تأسيس البناء الدّرامي بصورة متكاملة راسخة الأركان يتجلّى بشتّى الأشكال حاملا سمات معيّنة تصنع تميّزه التّراجيدية منها والكوميدية تلمس من الوهلة الأولى طرحهما التّفاعلي التّلقائي من غير إعداد مسبق.

يكاد يتّفق المؤرّخون على أنّ الصّنف الدّرامي الأوّل تعود أصوله إلى المهرجانات التي تستعرض بطريقة رمزية حركات سحرية يتخلّلها غناء جماعي يلفت العامّة بتحرّره من كافّة القيود، أمّا بالنسبة للصّنف الدّرامي الثّاني، فيعود إلى "**مرتجلات قادة الأغنيات والرّقصات الإحليلية التي كانت تؤدّى في الأحفال التي تقام لنفس الإله**"[1] وممّا لا ريب فيه أنّ "**الدّراما الإغريقية لم تكن نصوصا تكتب ولا قواعد تتّبع، وإنّما كانت حياة تمارس وواقعا يعاش، وشعائر تؤدى، وأساطير تحفظ عن ظهر قلب**"[2] ومن هنا تتراءى صورة جليّة لا مراء فيها بان فيها أنّ الرّائعة الدّرامية في البلاد الإغريقية ليست مجرّد عمل مدوّن استنجد بمواد درامية في لحظة الخلق الأولى التي لا تتوقّف عن الإبحار في مناخات خيالية وأخرى واقعية في الآن نفسه، ومن المعلوم أنّه وقع على كاهل الكاتب الدّرامي، كما أنّها ليست مجرّد نظرية جانبت المدخلات العشوائية لتأخذ بعين الاعتبار؛ بل هي في واقع الأمر تجارب الحياة الحقيقية، ومناسبة من مناسبات دينية جديرة أن تقام حسب الزّعم الأثيني في فترة من فترات السّنة، وخرافات خرقت غرائبيتها وعجائبيتها الأنماط الاعتيادية ضربت لها الأقدار رسوخا وتجذّرا في الذّاكرة.

من الحقائق التي لا شية فيها بالحديث عن الدّراما أنّه المرحلة التّاريخية الحديثة قد طالتها حالة من التّغيير والتّطوير أخذت فيها ملامحها تتحدّد على سبيل التّدريج بشيء من الوضوح المتأثّرة بالبرجوازية المترامية الأطراف، والفلسفات الغربية الحديثة التي أنشأت مشروعا فكريا متكاملا معاديا للفلسفة الأرسطية، زد على هذا تأثّرها بالتوجّه ذي القدر

[1] أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1953، ص27.

[2] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص68.

الأكبر من الواقعية التي لم تلبث أن انفكّت عن فحواها ومحتوها؛ بما أنّه يرمي إلى استقصاء دقائق الأمور، ويروم إلى إيجاد الحقيقة قبل كل شيء[1] فما يمكن استخلاصه من خلال ما سبق ذكره أنّ الوعي الفكري الحداثي توجّه بأنّه من اللاّجدوى أن تبقى الدّراما في عصر النّهضة رهينة للقواعد والقوانين الكلاسيكية، ومن الأجدى أن تتّجه اتّجاها واضحا ناحية أهمّ الحيثيات الحقيقية بكلّ تفاصيلها الصّغيرة في ترسيم جزئياتها ترسيما لا يكاد يخلو من الصّدق والواقعية.

4. أشكال الدّراما:

أ. التّراجيديا (المأساة):

توالت محاولات تنقيبية جادّة باعدت صفوفا اعتباطية لا جدوى منها في سبيل تجاوز إشكالات لربّما تؤرق الذّات الباحثة كي يتسنّى لها بعملية نبش حاذت الأعمال التّاريخية فهم شكل الدّراما التّراجيدي الذي حصل على فرصة الظّهور في الفضاء الهيليني لحظة تباشيره الأولى متجسّدا بماثل أسسه ومائز سماته حتما لا احتمالا.

كلمة التّراجيديا بمعناها الحقيقي تشكيلة ثنائية مستوحاة من لفظتين يونانيتين أوّلهما تراجوس tragos ويقصد به التّيس أو العنزة، وثانيهما أودوس odod ويقصد بها أغنية؛ لتحيل بجزأيها المركّبين على أغنية العنزة، وكانت تستعمل هذه الكلمة غير المألوفة للدّلالة على ما يغنّى من الكلام المصحوب منه بالجرس الموسيقي من طرف أناس جعلوا من جلد هذا الكائن رداء يلبسونه، كما أنّها ما يترنّم من العبارات لحظة تقديم حيوان التّيس أضحية للآلهة وهكذا كانت التّجربة المسرحية مستهلّ الأمر تتجسّد في جملة من التّرانيم والرّقص وكانت فرقة الكورال الموسيقية أسّا لا غنى عنه من شأنه أن يضمن سير هذا

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، القاهرة، ط1، 1963، ص595.

النّشاط الدّرامي على أكمل وجه[1] فالإجراء الأدبي المسرحي في بداياته الأولى يتحقّق في عدد من التّغريدات والأغاني وأداءات حركية تعبيرية انسجمت مع الإيقاع الموسيقي؛ بما أنّه أنذاك كان موكب الكورس الموسيقي يتولّى مَهمّة مُهمّة هَمُّها الأوحد إتمام هذه النّشاطات كما ينبغي، في حين أنّ مضامينها كانت تستمدّ من الممارسات الطّقوسية والمراسيم الدّينية المتوارثة منذ العصور القديمة التي شكلّت شطرا مهمّا في دين الإغريق القدماء لا يمكن التّغاضي عنه، كما كانت مستلهمة أيضا من الخزعبلات والأساطير والخرافات التي آمن بها معشر اليونان سالف الأوان، وتدور مواضيعها حول الآلهة.

نرى أنّه لأمر بديهي أن نقف مطوّلا على صفحات انهمك أرسطوطاليس في طرح شتاتات التّراجيديات في ثنايا بياضاتها ليضعنا لوهلة على موعد مع لغة أرسطية تعريفية بالدّرجة الأولى حدّدت أنّ هذا النوع ما هو إلّا "**محاكاة فعل نبيل تامّ، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيّن تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرّحمة والخوف فتؤدّي إلى التّطهير من هذه الانفعالات. وأقصد باللّغة المزوّدة بألوان من التزيّن تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أنّ بعض الأجزاء تؤلّف بمجرّد استخدام الوزن وبعضها الآخر باستخدام النشيد**"[2] والظّاهر أنّ عبد الرحمان بدوي قد ترجم تعريف أهمّ وأبرز الشّخصيات الفكرية بلا منازع في التّاريخ اليوناني القديم أرسطو لشكل التّراجيديا على أنّه تقليد لفعل من الأفعال التي ينبغي أن تتوفّر فيها مبادئ أرسطية لم تأت على شاكلة العبث؛ بل من أجل تحقيق المقصد التّراجيدي المرجو في نهية المطاف حسبما اقتضته النّزعة الأرسطية، وهي لزام محاكاة سلوك بالغ الأهمّية نال قسطه

[1] ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 2006، ص16.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص18.

الأجدى من المثالية لها مدد محدّد بالاستعانة بلغة تزدان بأشياء من شأنها التّحسين والتّزيين تتباين تبعا لتباين العناصر.

من المعلوم أنّه قد قامت قائمة عملية المحاكاة التّقليدية عن طريق أشخاص مارسوا الفعل والعمل لا عن طريق تتالي وتوالي تفاصيل وحيثيات قصة مرويّة، والتي تثير مشاعر شفقة وذعر لا يكادان يتفارقان عن نفوس الثلّة المشاهدة البتّة نتيجة متابعة عاقبة يرثى لها تحمل في جنباتها أطياف حسّ مأساوي مؤسف من دون التّغاضي عن أحداث التّطهير أو التنقية النّفسية عبر إثارة عاطفتي الرّحمة والخوف بإخلاء سبيل انفعالات كبتت أمدا طويّة النّفس البشرية لدرجة أن أثقلت كاهلها.

تتحوّل مهمّة هذا الأنموذج التّراجيدي من درامية في النهاية بواسطة التّطهيري إلى سيكولوجية بحتة، ناهيك على أنّ لغة هذا النّوع الكلاسيكي القديم المنتمي للعمل الفنّي الدّرامي تكشف تعالقها الوثيق مع الرّيتم الموسيقي أو الإيقاع النّغمي الذي "**تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطّبع. لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه**"[1] ولا تكتفي به بل تقحم عنصر لحن اتّسع مداه هنا وهناك مراعيا تسلسل المجرى الصّوتي وعنصر نشيد هو في حقيقة الأمر "**الكلام الموزون ذا النّغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا**"[2] حار جزءا محوريا لا يتجزّأ منها، ويبدو أنّها تلقّفت من عطاءات العالم الموسيقي ما يعنيها مؤكّدة ترابطها الوكيد مع مكوّناته الأيقونية التي تزيّت بها أيّما تزيّي، قد يكون بعضها باتّخاذ واسطة الوزن، وبعضها الآخر باتّخاذ واسطة نشيد تضاف إليها كلون من ألوان التّزيين لهذا الشّكل النّموذجي التّراجيدي.

بيد أنّنا من خلال ما سلف ذكره نلفى أنفسنا أمام ترجمة إبراهيم حمادة للتّراجيديا حسب الفهم الأرسطي يتبدّى لنا أنّها ليست ببعيدة عن التّرجمة التي قدّمها عبد الرحمان

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص10.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978، ص12.

بدوي آنفا لدرجة أنّها تماثلها وتشابهها إلى حدّ كبير التي ذكر فيها أنّ هذا الضّرب المأساوي "**محاكاة لفعل جادّ تامّ في ذاته، له طول معيّن في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التّزيين الفنّي، كلّ نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشّفقة والخوف، وبذلك يحدث التّطهير من مثل هذين الانفعالين، وأعني هنا باللّغة الممتعة، اللّغة التي بها وزن وإيقاع وغناء وأقصد بقولي يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، أنّ بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشّعر وحده، وبعضها الآخر باستخدام الغناء**"[1] وبالفعل يتبيّن لنا من خلال التّعريف السّابق مدى نجاح المترجم في تحرير النصّ الأرسطي من أسر اللّغة الواحدة مراعيا المعنى بحرفية فائقة؛ إذ تكاد تكون متطابقة مع المقطع المترجم في بادئ الأمر.

ما سلف ذكره يسمح لنا أن نستنبط أنّ التّراجيديا المتسرّبة في الإطار الدّرامي التي أعطانا إيّاها أرسطو هي بصريح العبارة عملية محاكاة تعتمد بالدّرجة الأولى على الحسّي الوجودي البعيد كلّ البعد عن المذاهب المثالية والأنتولوجية الأفلاطونية[2] لفعل وجيه كامل له طول محدّد، استندت على وسيلة لغوية وضعت جانب المتعة الجمالية نصب عينيها، سرعان ما صاحبتها كافّة ألوان التّزيين الفنّي التي وجدت مجالا واسعا لتأدية الوظيفة الجمالية الموكلة إليها، من المحتمل أنّ يأتي كلّ لون منها على حدة في أقسام العمل الفنّي المسرحي؛ بحيث يبدأ البعض بفتح باب التّبادل الكلامي والبعض الآخر يشرع بمهمّة طرح قطع شعرية مصحوبة بموسيقى لحنية من أجل عرض محاكاة أمام النظّارة في إطار درامي اجتمعت فيه الأدوات بعضها مع بعض لا في إطار حكائي لمجريات

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص95.

[2] ينظر: سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1984، ص12.

جديرة بتحطيم الحاجز النّفسي لتحريك عاطفتي الرّأفة والرّحمة، ومن ثمّ ينجم عن هذا كلّه إحداث التّطهير في النّهاية في نفوس التّجمهر الجماهيري من مشاعر سلبية استرسلت.

ينبغي التّنويه إضافة إلى ما سبق ذكره آنفا أنّ التّراجيديا شكل من أشكال الدّراما التي حظيت بتجسيدها في المرابع الفنّية منذ تليد العصور، حتى أنّها جادت بحتمية شيوع ما بعده ذيوع بكلّ ما تحمله في جنباتها من مستحكم المعايير، واستثنائي المعالم؛ وهي تقبس مضامينها من حيّز ثنائي يثبت حقّه في التّخالف والتّعارض بعيدا عن دائرة العزلة والانزواء متعلّقا بحبل الحسّ المأساوي العميق الذي رفع لواء سوداوي الرّؤى يشعر بالامتثال إزاء اجتياح تشاؤمي ما انعتق من المراودة الكابوسية الطّاغية حتّى النّهايات التي تنأى بحضورها السّرمدي عن أشكال الصّدف التي ارتأت أنّ من واجبها التّمظهر بالطّابع الجادّ قدر المستطاع إذ "**تعالج موضوع الصّراع بين قوتين مادّيتين قد يكونان شخصيتين، أو بين شخص وقوّة أعلى منه، أو بين القوى الذّهنية بعضها ضدّ بعض، أو بين المادية والذّهنية معا، وتستخدم لذلك الشّخصيات العظيمة**"[1].

لا بدّ من الإشارة أنّ البواكير الأولى لوجود التّعبير الدّرامي المأساوي ترجع أدراجا إلى الوراء لأيّام الفكر الأثيني العتيق، نلحظ حضوره في سالف الحقب مكتسحا السّاحة المسرحية وما عليها، وصلنا أنّه وقتذاك نوع من أنواع التّمثيل الذي استطاع أن يثبت قدرته الفائقة بمعالجته لتلك المجريات المأساوية والمضطربة وبتجسيدها لتلك الوقائع الحقيقية في المعترك الحياتي التي تؤخذ في بعدها الصّريح من غير مدخلات وهمية لا تمتّ للواقع بصلة، تبني تصوّرات مخالفة مع ما أدلى به الحسّ الملهاوي حاملة على عاتقها مشاهد الاحتفالات الطقوسية والأعياد الدينية المحفوفة بالعذابات السّيكولوجية والمعاناة الأنطولوجية بعد أن جاز لها أن تنفرد بإبراز علاقات معقّدة تمظهرت في شاكلة أغاني ديثورامبية اكتست طابعا دينيا لارتباطها ارتباطا مباشرا مع موسم المهرجانات

[1] محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، ص32.

الرّسمية المتعلّقة بعبادة الإله ديونسوس في بلاد الإغريق القديمة "**ولعلّ أسكيلوس هو أوّل من أبدع التّراجيديا الكلاسيكية قبل نحو 500 عام قبل الميلاد**"[1] وعلى ما يبدو أنّ مثل هذه المناسبات الشّعائرية هي "**الحاضنة الأولى للدّراما الإغريقية التي كانت تهتمّ بكلّ أشكال الاستحضار المأساوي أو الاستدعاء التّراجيدي لروح الطّبيعة والإله الذي يستجيب للمأساوي في صورة الضّحية**"[2] وعلى الأرجح قدّمت الدّراما اليونانية الكلاسيكية نوعا أدائيا استأثر الاهتمام بالأمور الجادّة، ما من غرابة في مصيرها المأساوي الذي يميّزها عن باقي التّمثيليات في المساحات الفنّية، وأثبتت قصديته بأداءات تمثيلية تنامى فيها الفعل الدّرامي حدّ ذروته في سبيل خلق دراما المعقول واللاّمعقول، تفرّعت بتعقيداتها التّراجيدية الخالية تماما من الرّوح الملهاوية كي تغدو ملائمة لطرح أرسى قواعده النّاجمة من الأساس عن مناسبة شعائرية قديمة تقام احتفاء بإله الحفلات البرّية، وطقوس الجنون باخوس أو باكوس في إحدى الأساطير الإغريقية بطريقة استعراضية غنائية غارقة في الحزن والكآبة والتّجارب المأساوية القاسية، تنتهي دائما بالإخفاقات والخيبات بعد موته.

من المعلوم أنّه قد استوى عود الشّكل المأساوي في أحضان الحضارة الإغريقية العهيدة عن طريق اجتماع النّاس احتفالا بمناسبة دينية، تقام على شرف أسطورة النّبيذ والنّشوة الإله ديونيسوس في أجواء مشحونة بالضّوضاء والعربدة، غير أنّه مع مرور الوقت أصبح يراد بالمأساة ذلك اللّون الدّرامي الذي يعمل على التّطرّق إلى تجارب الإنسان التي تستهدف مهجة التّجمهر الجماهيري؛ بإثارة مشاعر الرّفق واللّطف، والفزع والجزع، مع العلم أنّ هذه التّجارب يتمّ تمثيلها من جانب صلات الأناس بغيرهم، في إطار تسيّدته الظّروف معكّرة صفو الإرادة الإنسانية، ويتجلّى ذلك حينما يقابل البطل صروف الدّهر والنّكبات والمحن الشّديدة المؤلمة وجها لوجه، محاولا بكلّ طاقاته مجابهتها؛ لأنّ

[1] كمال الحاج، السيناريو والدراما، تدقيق: ريم عبود–نهلة عيسى–محمد العمر، الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020، ص03.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس و النقد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018، ص220.

كابوسها بات يطارده أينما حلّ وارتحل، وفي وقت اليقظة والغفوة، حتّى مع دأبه الدّؤوب الملحّ والمتواصل من أجل بلوغ الغاية.

لا شكّ أنّ مادّة التّراجيديا الأساسية هي الإنسان الحيّ وهو يساجل ويجادل ويجتبي وينتقي في معترك المبادئ المتضاربة؛ حيث لا مكان للأشياء المتجذّرة الرّاسخة ولا أحادية المعنى[1] ومن الملاحظ أنّ هذه الأخيرة برزت ومضمونها الجنس البشري في شتّى حالاته على سبيل الذّكر لا الحصر: وهو يحاور ويحادث، وهو يبدي نواياه بشأن قضيّة ما، وهو يتّخذ القرارات ويآثر ويفضّل في مربع تناقضت فيه المعايير الأخلاقية، واختلفت فيه منظومة القيّم ومبادئ متباينة، فهي بذلك تسير بوتيرة اللاّثبات، فلا شيء متأصّل وباق ولا شيء يحمل معنى أوحد أخذ منحى استقلاليا.

ينبغي أن نكون على دراية أنّ الأساس الذي تقوم عليه التّراجيديا عنصر الصّراع الذي صار سمة رئيسية لصيقة بها لا مناص عنها، ومن البديهي أنّ تجلّيه كان محصّلة لتلك المواقف المتّخذة، وتوجّهات الإنسان إلى مواضع الميل بمحض إرادته الكاملة، بشاكلة متفاوته تغاير فيها اجتباء هذا عن اصطفاء ذاك، وهذا ما يؤكّد حقيقة أنّ الضّرب التّراجيدي عملية تقليد للواقع المادّي في شكل معتم، يبعث على الأسى؛ بل وموضوع معرفي مع أنّها تخرجنا عن سكوننا، ولكنّها تحوّلنا إلى موضع عقلانية لا حمق ولا خرق فيه؛ حيث تطرح بأسلوب يجعلنا نتعامل باستجابات حركية أو حسّية انفعالية متضاربة[2] فمن هنا يظهر بجلاء أنّ التّراجيديا قضيّة معرفية مع أنّها أعلنت بداية انطلاقة حرّكت دابر الهدأة غير أنّها تذهب بنا إلى حيّز الرّشاد إلّا أنّها تسلّم إلينا بشاكلة تجعلنا نسلك سلوكات تبدّى فيها الفعل المنعكس أو ما يعرف بردّ فعل بأوجه متناقضة.

[1] ينظر: عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، دار الأمان، ط1، 2011، ص50.

[2] ينظر: فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسين عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص29.

التّراجيديا إن صحّ القول تعدّ منطقة مركز الوقائع والأحداث، ونقطة محورية لسرمدية العالم راق لها الصّعود لأعلى درجات الانفتاح؛ وذلك لأنّها تسير في خطّ غير معروف قرّرته مشيئة لا ولاية للإنسان عليها، وعليه جرّب بشاعة التأوّه وشناعة التألّم بتفاصيلها، فلا مجال للارتياب من أن هذا النّوع الدّرامي عند اليونان قد ظهر في عالم استوى عوده بناء على أساس تعارضي توارى خلف تناسق متغيّر تأرجح بين الانعتاق والاسترقاق، وبين الشّخص والحشد، وتتبيّن جدلية الصّراع فيما أعقبته تراجيديا اليونان التي تطوّرت في عالم مشوّش ومشتّت بتلك التّضاربات الشّديدة[1] وبالتّالي أقبل اللّون التّراجيدي على السّاحة الوجودية في رحاب هيلينية انطلاقا من بؤرة عنوانها الاختلاف؛ حيث تخفّى وراء نظام متقلّب نال نصيبه من البهت وفقد زهوه وسطوعه؛ إذ تأرجح بين الأحادية والاختلافات، وبين التّحرر والعبودية، وبين الشّخص والشّخوص، ولعلّ من الأمور المحقّقة التي لا نزاع فيها حقيقة تجلّي تبادل النّقاشات ولربّما تكون قد بلغت درجة الشّقاقات بين القوى المتصارعة دفاعا عن وجهة نظر محدّدة، وتبدّيها في آثار المأساة اليونانية التي أدركت مرحلة الانتعاش والتقدّم في وجود متحرّك ومتبعثر بتعارضات شرسة وشكسة.

نقارب الصّواب إذا ما قلنا أنّ التّراجيديا جنس رئيسي قديم الطراز في الفنّ الدّرامي تمكّن من بناء عالم على أسس درامية مؤهّلة تتمظهر فيه شطحات مأساوية على مساحة واسعة بصورة لا تكاد تخلو من مظاهر بلغت الذّروة من جدّيتها، أرادت في بادئ الأمر أن تستعرض في حالات يعتريها المنطق واللاّمنطق مسائل يكتنفها شيء من الغموض يجري التقاط لقطاتها في الجحيم مبدية طوال الوقت عن اتجاهاتها الواعية التي تعكس حقيقة الأحداث تفاصيلها في منظومة تختلف بشكل واضح في مغزاها عن القضايا التي يثيرها موضوع كوميديا ليس أقلّ شأن منها بما أنّها "**مسألة معرفية مع أنّها تحرّكنا من**

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص89.

شيء لآخر، إلاّ أنّها تنقلنا إلى عالم الحكمة لكنّها تقدّم إلينا بطريقة تجعلنا نتصرف بردود أفعال مختلفة"[1] ونظرا لما يتّسم به هذا النّموذج يعمل على تقديم المجريات في شكل درامي ارتبطت ارتباطا وثيقا في أكثر الأحيان بظروف ومواقف مؤسفة، من المحتّم أن تنتهي بنتيجة مفجعة أدركت أعلى مستويات العطاء، تبدو أكثر مأساوية من شأنها مواءمة الواقع الفعلي للتّراجيديا المعتمدة حسب المنطق الدّرامي، لا تحتمل إلّا نهاية واحدة لا مفرّ منها لتُجوهر في الأخير مرامي الفنّ الدّرامي.

حريّ بنا في هذا الصّدد أن ننوّه أنّه شاع عن التّراجيديا أنّها واقعة تثير شعور البؤس الذي يخلق عاطفتي الذعر والعطف اللّتين تعملان على تطهير نفوس الشّخوص المتلقّية من الأحاسيس المحبوسة[2] وعلى الأرجح أنّها تركّز في المقام الأوّل على عنصر الصّنعة الدّرامية، لأنّه دائما ما تخلق الشّخصيات الأساسية الأكثر إثارة الحاجة إلى إحداث اختلافات أخلاقية تختتم بمصيبة حتما[3]؛ إذ يغمر المتلقّي في هاته المادّة الإبداعية بوقائع يتخلّلها الحزن من كلّ جانب لغرض إحداث الأثر في وجدانه في نهاية المطاف[4] وعلى ما يبدو أنّ النّظرية النّقيضة للكوميديا تعطي أهمّية كبيرة لجزء الصّراع الرئيسي بين قوّتين اثنتين جمعهما موقف التّناحر؛ أيّ قوّة الخير ومعاكستها قوّة الضّير لا سبيل لتسوية الأمور بينهما محدثة عاقبة مفجعة تولّد عنها مشاعر رعب ورأفة من شأنها إحداث تنقية نفوس المشاهدين من المشاعر الزّائدة والضارّة كذلك.

المأساة بصريح العبارة هي عمل درامي مسرحي حيّ يتناول الأفعال الإنسانية، والمواضيع الهامّة، ومعنى الوجود الإنساني، والأواصر بين النّاس، وفي الأمثلة الغربية

---

[1] فريديريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسين عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص29.

[2] ينظر: إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج5، ص48.

[3] ينظر: محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص17.

[4] ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص74.

البدائية المتقدّمة والخارقة للعادة تتناول آصرة النّاس بالآلهة[1] فمن الواضح أنّ هذا النّوع الدّرامي هو إنشاء أدبي قديم يدور حول شخصيات يقومون بأفعال، وممّا ليس فيه من بدّ أنّ هذا الفنّ المسرحي العهيد يعمل على محاكاة الإجراءات الإنسانية، والمسائل الجسيمة التي اتّسمت بالجدّية، ناهيك عن تطرّقها لقضية الوشائج بين الخلق والسّلوك التّفاعلي بين الجماعات الإنسانية.

أما إذا ما عدنا بحركة استرجاعية إلى زمن قديم في رحاب غربية في حضرة نمط رمزي من مبتدعات الخيال التي لا تمتّ للوجود بصلة؛ نجد أنّ المأساة في كنف أسطوري ولّت كلّ المبالاة لمعالجة صلة الإنسان بصلة الرّموز الأسطورية لدى اليونان والشّخصيات الخرافية التي آمن بها الإغريق القدماء؛ حتّى أنّهم اعتبروها آلهة وإلهات وشبة آلهة، وفي غالبية الأحيان يكون ختام جلّ الفواجع والمواجع بصورة فاضت فيها روح الشّخص الرّئيسي أو البطل إلى باريها أو بنهاية أخرى أليمة أيضا يتمّ فيها رحيل الحبيبة.

ب. الكوميديا:

تعتبر شكلا من أشكال الإنتاج الدّرامي المهمّة التي ذاع صيتها في عريق الأحقاب مجانبة ذلك النّقيض التّراجيدي الذي يختلف اختلافا كبيرا عنه، منبثقا بمنتهى القوّة في عصور ما قبل التّاريخ لأوّل مرّة في المنطقة اليونانية القديمة، ترى انطلاقتها على مستوى عال؛ وهي تلقي مائز سماتها وناضج توجّهاتها لدرجة أن باتت فكرة اجتياحها بطرحها الملهاوي مجال الفنّ الدّرامي الكلاسيكي في أثينا وقتذاك حقيقة لا جدال فيها، بانطلاقة ما هي إلّا حصيلة تلك الأعياد الدّينية المرتبطة بعبادة الإله ديونيسوس في الميثولوجيا الإغريقية إلى أن تحوّلت نواة هذه الطقوس إلى فنون تعبيرية تخترق لغة الصّرامة كي تقدّم فكرتها بطريق الهزل بواسطة أشخاص حقيقيين حيث لا ينصبّ اهتمامها ناحية

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص532.

الجانب الدّيني[1] فتتتالى النتاجات الدّرامية الأكثر سلاسة بدون فواصل، متناولة مواضيع محورية وقضايا جوهرية بأساليب فكاهية اصطبغت بطابع الخفّة في الغالب من أجل تمرير جدّي الرّسائل إلى الجهة المتلقّية بطريقة مختلفة بعيدة عن النّمطية تتطلّب منهم شيئا من العمق.

على ما يبدو أنّ الكوميديا واحدة من أقدم ضروب المحتوى الدّرامي صنع تفرّدها فنان عبقري خرج عن نطاق الرّتابة الدارجة عن طريق اللّعب الكلامي، وذهب إلى "**استغلال المشاكل الجدّية، من الناحية العاطفية المحضة، دون أن يطرق موضوع العاطفة الحقيقية**"[2] ثمّ إنّ النبش في جذور الدّراما الغائرة يسوقنا إلى فنّ ملهاوي طبع بروح عمق اقتربت من ذروتها بولوجها إلى مسارات مجافية لتلك السّوداوية المظلمة، والعلاقات القاتمة حاملة كافّة خصائصها الفنّية، دائما ما تصاحبها مسحة هزلية تتتابع وتتلاحق إلى خانة النّهايات، ضامّة في جعابها موضوعا مهمّا ينبض برؤية إنسان نزوعه كوميدي، تتميّز بتناولها شخصيات فاعلة من الواقع، تضيء نسيجه الدّرامي المحبوك، تنحدر في صور ظريفة من الدّعابة والفكاهة، يبتغي من ورائها نقل فكرة استنطقت السّحر التّهكمي، جاعلة منه وسيلة من شأنها تغيير الحياة المجتمعية باحترافه تقديم الأمور الجدّية بطريقة مبدعة تخيّرت استخدام قوالب المزح والمرح الصّاخب من أجل تسليط الضّوء على رسائل قويّة ومعبّرة.

لا مناص من القول أنّ الكوميديا نوع من أنواع العمل الفنّي الدّرامي الذي خطى خطوات كبيرة إلى الأمام صانعا فرادته بناء على اختلافاته، كي يفتتح مرحلة استجلاءات أخذت تناهز محطّات مهمّة من الحياة الواقعية التي انطوت على أفكار تستحقّ الطّرح، وتميل إلى أن تقدّم تفاصيلا مشهدية لا تكاد تخلو من سمات السّخرية والهزل، غالبا ما

[1] ينظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، دار البوكيلي، القنيطرة–المغرب، ط1، 1999، ص188.

[2] عدلي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ص52.

يتخيّر لها كاتب نال حريّته الفنّية خواتيم بانت ملامحها البهيجة متضمّنة قيمة مقصدية استطاعت إلى حدّ كبير أخذ السّلطة الدّرامية بجرعات من الأساليب التهكّمية التي من شأنها أن تعضّد البناء الدّرامي.

لا يخفى على أحد أنّ هذا الشّكل الدّرامي يستوحي مضامينه ومواضيعه من مخالفات وانحرافات الخلق؛ إذ يذهب بلا حدّ أو فاصل إلى تصيّد الحماقات والمعايب الإنسانية وتلقّفها بالتّصوير المعلن أمام التجمّع الجماهيري عن طريق إثارة الضّحك كنوع من العقاب السّرمدي على تصرفات استعصى أمر تسويتها[1] فيتّضح من كلّ هذا وبكلّ جلاء أنّ الملهاة صنف من اللّعب الدّرامي كان له صداه انساق صنّاعه وراء إحساس التحرّر لإبراز عمل مسرحي متكامل من الطّراز الرّفيع، يتطلّب منهم مجهودا خاصّا يمكّنهم من التحكّم في البنى المضمونية التي اشتملت أفكارا تلامس الجدّية آخذة منحى تواتريا بكلّ حمولاتها السّاخرة غير المتوقّعة التي اندرجت تحت الطّابع الفكاهي المسموح به، ومنطوية في معظم تجلّياتها الدّرامية على مفارقات أسلوبية متنافرة وملحوظة وزّعت بالتّساوي كخطوة لكشف الأنساق المضمرة والتّصعيد من حدّة الدّرامية.

جنح صنّاع في الكوميديا إلى اجتباء مواضيع جدّ حاسمة مستوحاة من صلب الواقع الحقيقي، وعرضها في قالب طريف تتحدّ فيه مبتدعات الدّراما التي تمّ استدعاؤها تحت مسمّى الفنّية؛ بما فيها من شخصيات وأحداث ومواقف ما هي إلّا بنى معمارية تنهج نهج الاستهزاء بذلك "**الأداء التّمثيلي المضحك**"[2] تضع المتلقّي للحظة أمام مدخل مشهدي يزخر بالمتناقضات التي أفرزت معطى يتعلّق بالجوانب الهامّة بطريقة هزلية تثير الضّحك.

[1] ينظر: محمد منصور، الكوميديا في السينما العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2003، ص14.

[2] مروة جمال الدين، الدراما و المجتمع (قضايا الطفولة نموذجا)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2015، ص16.

إضافة إلى ما سلف ذكره آنفا لعلّه من المفيد أن ننوّه أنّ الضّرب الملهاوي الدّرامي من جهة أخرى هو "**محاكاة الأراذل من النّاس لا في كلّ نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضّحك، وهي تمثّل الطّرف المناقض للمأساة فهي صياغة فعل منتقى من الحياة صياغة هزلية فكاهية، وفي الأعمال الكوميدية كلّما كان الفعل من خلال الشّخصية والأفكار كان مناقضا للسّلوك العامّ وهنا تبدو هذه الشّخصيات أكثر هزلية وإثارة للضّحك، والمتعة التي تتولّد لدى المرء من الضّحك هي إحساس المشاهد بانتصار الشّيء المألوف الذي تعوّد عليه على الشّيء غير المألوف**"[1] فهي إن صحّ القول تقليد سفلة البشر وأحطّهم تمادوا برذيل تعاملاتهم ورديء تصرّفاتهم ودنيء خصالهم تقليدا من شأنه أن يفتق غطاء اللاّمبالاة كي يجعل كلامهم وأفعالهم محطّ هزء وتهكّم واسع من الجميع، تعمل بلغة السّخرية المتناثرة على إثارة موجات الضّحك المستمرّة ألزمتهم تحمّل عاقبة أعمالهم.

نقارب الصّواب إذا ما قلنا أنّ الملهاة تحمل بذرة تعارضها عن المأساة بما أنّها شكل ينهل من المواقف الحياتية، متجسّدا في قوالب مثيرة للاهتمام بإعارتها ملامح دعابة تبعث على الضّحك، فإذا ما تغلغلت الأطراف الفاعلة في متاهات الغريب بإبدائهم ردود أفعال باعدت شائع الأنماط الاجتماعية، تظهر هذه الأطراف بصورة ساخرة أكثر.

بطبيعة الحال يمكن اعتبار الكوميديا فنّ من فنون الدّراما صال وجال خشبات المسارح ردحا طويلا من الزّمان، وصنع المفارقة بكبير حضوره الفاعل، وأدائه الوظيفي في سبيل تقديم عمل مسرحي منتقى من المجرى الحياتي، لا يكاد يخلو عموما من فكهجة ما زالت تصنع أثرا أهكوميا لا يمحى لا يأخذ منه موضوع جدّية اكتسبت شرعيته الفنّية المحاطة بهالة من الغموض بتركيزه على بنية صراع ما أغفلت عنصر الحتمية، ناهيك عن الأفعال وردود الأفعال المشكّلة لمواقف تختزل الصّورة النّمطية.

[1] مساعد بن عبد الله المحيا، القيم في المسلسلات التلفازية، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، 1992، ص109–110.

تتبدّى في الأخير محبوكة ترنّحت بين الجدّ والهزل حتى يتسنّى لها تمرير رسائل على قدر كبير من الأهمّية من صميم الواقع الحقيقي بشاكلة تثير موجات إضحاكية لدى المستقبلين، استوفت بتناغم وتناسب يضاهي التّراجيديات كافّة الأبعاد الدّرامية، كيف لا والكوميديا تعتبر من أنبل صور المسرحية التي تعمل على تقليد تصرّفات الشّريحة المجتمعية الوسطى والدّنيا تتخيّر في معظمها أسرّ النّهايات وأسعدها[1] وعلى العموم تسعى قبل كلّ شيء إلى معالجة القضايا الاجتماعية وتحرص خطوة فخطوة على تبنّي مسائل مصيرية مثيرة للجدل، ألقت بثقلها على الأسلوب السّاخر، كما أنّ وتيرتها الاستعراضية بخفّتها التي تعمّدت النّكت والمزح في الآن ذاته بتناولها الجوانب الفكاهية.

ترمي الكوميديا كمستثمرة درامية ذات خصوصية إلى تحريك مشاعر متعة وتسلية مغمورة بالبهجة، تروق للفئة المتلقّية لقطات ظاهرية حقّقت تألّقها الكبير من خلال ثيمة كوميدية تضمّ في ثناياها الكثير من المدلولات الجدّية، وتعطي الأولوية لطرح مواضيع مستمدّة من الحياة بحذافيرها وتفاصيلها بروح الجراءة.

لا يفوتنا أن ننوّه أنّ الكوميديا تمظهرت بماثل ومائز سماتها التي تميّزها عن بقية الصّنوف الدّرامية المجاورة لها، على سبيل الذّكر منها لا الحصر أنّها عدّت بمثابة مرآة عاكسة للعالم الحقيقي بل وفنّ غير مسبوق غاص في أغوار المحيط الاجتماعي ليلتقط حيثيات طرأ عليها اللّون الملهاوي بالتّوظيف[2] زد على هذا استثمارها الكثير من الأداءات التي تتمّ بحرفية قادرة على "**إثارة الضّحك وروح الفكاهة لدى المتفرّجين، عكس التّراجيديا التي تثير عاطفتي الخوف والشفقة، والضّحك يعتبر صفة من الصفات التي ينفرد بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى، ولذلك تستغّل الكوميديا هذه الصفة**

[1] ينظر: الأرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992، ص124.

[2] ينظر: أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، المعهد العالي للفنون المسرحية، الجمهورية العربية السورية–دمشق، 1997، ص19.

(الضّحك) لتجعلها أهمّ مميزاتها"[1] ولعلّ هذا النّوع الدّرامي ذا الطّابع المازح السّاخر[2] أبدى تعلّقه "**بالظّواهر الاجتماعية"**[3] "**بالشّكل الكوميدي عن طريق تحويل العادات والتّقاليد المألوفة لدى النّاس إلى أشياء شاذّة جديدة عليهم عكس ما تعوّدوا عليه، أي معالجة الموضوع في صورة من التّناقضات التي تولّد الضّحك والمتعة للمتفرّج"**[4] ويتّضح من كلّ هذا وبكلّ جلاء أنّ الكوميديا تعطي الاهتمام الأكبر للحياة الواقعية؛ إذ تتّجه اتّجاها واضحا ناحية المجتمع الحقيقي كي تلتقطه عدستها بالتّصوير الدقيق، دون التّغاضي عن المشاهد والحيثيات والتّفاصيل التي تستدعي الانتباه، وبالتّالي إعادة صياغتها في قالب مميّز مثير للضّحك.

إذا ما تطرّقنا لمصنّف **(نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا)** لصاحبه أبي العلا عصام الدين بحثا عن مفهوم الكوميديا نجده يصرّح أنّ تركيبة المحاكاة في الضّرب الملهاوي هي لغة مبهجة بها وزن وإيقاع وطرب تتجلّى من خلال جماعة استهلّت مسيرة تقليد أناس أدنياء[5] فمن هذا المنطلق ندرك يقينا أنّ الدّعامة التي يقوم عليها هذا الصّنف الدّرامي على وجه التّحديد؛ هي تلك اللّغة المسلية والتّرفيهية التي أقرّت حضور أهمّ أركان الشّعر ألا وهو الوزن، بالإضافة إلى وحدات إيقاعية أبرزت جمال اللّغة ناهيك عن شكل تعبيري غنائي عادة ما يكون مصحوبا بالموسيقى.

إنّ موضوع الملهاة يتجسّد من خلال ثلّة قلّدت أشخاصا بلغت بهم الضعة والخسّة حدّها بالاستعانة بأسلوب يتمظهر في تقديم عدد من الشّخصيات، وهي تنفّذ كلّ أفعالها

---

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص85.

[2] ينظر: أحمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999، ص77.

[3] محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص11.

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص86.

[5] ينظر: أبو العلا عصام الدين، نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993، ص59.

تنفيذا دراميا بامتياز، كما تجده مزوّدا بصيغ طافحة بالفرح والمرح استرفدت بوجود أناس يملكون روح دعابة تثير الضّحك.

لا يخفى على أحد أنّ الكوميديا جاءت كحلّ معين يجعل الإنسان أكثر قدرة على التّأقلم مع حياته وأقبل بصفة انساقت وراء شعور الحقد؛ بما أنّ له مدى ثأري على درجة معيّنة يتمّ تجسيدها على أرض الواقع بطريقة عرض أدوار مشحونة بالطّنز.

بطبيعة الحال كان من المعتاد في العقود اليونانية العهيدة إقامة كرنفال ضخم وحاشد مشهور باسم (كوموس) ينضمّ فيه الرّاقصون بعضهم إلى بعض داخل فرق مهرّجة تضحك النّاس بأداءاتها وتتطرّب غناء؛ إذ يقومون فيها بلبس ثياب تمثّل كائنات مفترسة استعصى عليهم التغلّب عليها في الحقيقة، فما من خيار آخر لأخذ الثّأر منها إلّا بطريقة العروض التّهريجية[1] والظّاهر أنّ ملامح الشّكل الكوميدي استبانت بتجمّع احتفالي عظيم متطيّر الشّهرة في الأحضان الهيلينية بتسمية كوموس، والتي يقصد بها وليمة عربدية انهمكت في الهرج والمرج والصّخب، تقام في ختام احتفالات إله النبيذ والكروم ديونيسوس كمحاكاة ساخرة يحتشد فيها محترفو الأداء التّعبيري الحركي المتناغم، ضمن جماعات مضحكة ومطربة في الآن ذاته حينما تزيّا الرّاقصون زيّا يجسّد الحيوانات البرّية الوحشية والتي توعّر عليهم النيل منها في الواقع لذلك لجأوا إلى ممارسات تهريجية شأنها انتقامي كانت بالنّسبة للإنسان الأوّلي الملجأ الوحيد الذي وجد فيه المساحة المناسبة التي تتيح له أن يكشف عن كرهه و ينفّس عن غيظه ويصرّح عن غضبه.

ربّما كان من الأحرى أن نشير أنّ النّوع الملهاوي عرف بأنّه شكل أدبي مسرحي ضاحك هزلي استوحى محتواه من تجارب حياة الإنسان، ويدور بشكل عامّ حول تلك المثالب والمعايب والخطايا الفادحة التي اقترفها الأشخاص وأصبحت مثار سخرية من

[1] ينظر: علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، ص15.

الجميع؛ إذ تغلق ملفّها الدّرامي خاتمة كلّها سرور وحبور في معظم الأحيان[1] فهو إن صحّ القول إنتاج أدبي في هيكل درامي بذلك الإنتاج الفعلي لعروض حيّة اتّخذت من محاكاة أفعال وأقوال وسمات الخلق من جانب يسخر منهم طريقة من طرق التّعبير عمّا يجول في السّرائر واستقى مضامينه من صميم الوجود كاختزالات للعالم الإنساني، وعادة ما يكون موضوع الملهاة عن مساوئ ومخازي ومقابح اجتماعية صارت موضع استحقار وتهكّم من الجميع.

تخيّر هذا العمل الدّرامي الكوميدي نهاية سعيدة في الغالب وسط جوّ مشحون بالانشراح والابتهاج، ونكاد نجزم يقينا أنّ مبرّر هذا الحضور الهازئ بغيره وتحديدا بفئة السّفلة والسّوقة ممّن يتّصفون بأخلاق شائنة ومكروهة هو جعل سوءات أعمالهم ومساوئ سلوكاتهم محطّ سخرية، من شأنها إثارة الضّحك الأمر الذي يجعل هذه الشّرذمة الرّذيلة تصرف نظرها عن التّصرفات الرّديئة رغما عن أنفها، كي لا تقع فريسة الألسنة السّاخرة.

كما تعرف الكوميديا بأنّها شكل من الأدب المسرحي استند على أسّ الدّعابة والطّرفة، وفي الغالب يدرك نهاية مغتبطة، وهذا ما جرت به العادة؛ إذ يتمّ فيه إظهار المساوئ عن طريق عملية انتقادية هزلية استصغرت المجتمع بأسلوب فكه[2] فمن هنا يظهر بوضوح أنّها من أقدم الفنون وأعرقها؛ بل أبي الأفانين برمّتها أيّام الإغريق؛ حيث كانت ملامح هذا العمل الأدبي في شكل درامي اختار أن يميل ناحية جانب مكرّس لاستدعاء مشاعر المرح بمساهمته الفكاهية، والذي آثر خاتمة مفعمة بالبهجة والجدل في معظم الأحيان، فيجري فيها إبراز عيوب الأشخاص، وكشف مواطن المعايب، وعرض السّلبيات أمام الملأ؛ بطريقة أخذت تحتقر وتزدري حثالة مجتمع لا خير فيهم؛ بنمط خفيف الظّل، أظهر ظرافة اقتربت بالشّيء الكثير من الرّقة الأسلوبية التي لا يكاد يغادرها

[1] ينظر: محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي، 2003، ص161.

[2] ينظر: لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان، ط1، 2008، ص50.

الوجود الطّروب وسط وقائع أبدت جانبها الدّعابي بحضور شخصيات مارست أفعالا تهريجية باعثة للضّحك.

غير أنّ هذه الكوميديا لا تنفي مطلقا وجود قضايا في غاية الأهمّية، مالت شطر الجدّية أكدت تجلّيها بين الفينة والأخرى في الإطار الملهاوي، فلا يمكننا أن ننفي حقيقة أنّ هذا التّلاحم المرغوب بين المزاح والجدّ أصبح سمة استثنائية ميّزت هذا الضّرب الدّرامي، فمع أنّها تتطرّق لمواقف وأحداث ووقائع ومواضيع بلغت ذروة الجسامة؛ لكونها بالغة الأهمّية لا يخلو طرحها إطلاقا من الأسلوب الانتقادي الذي استقبح مقابح الأعمال بطريقة اندمجت فيها اللّطافة بالظّرافة، كما اجتبت عموما اختتاما كلّه مسرّة وبهجة.

بالتّالي يمكن القول أنّ هذا الضّرب الملهاوي الضّاحك له من الأبعاد الهادفة والتّقويمية الكثير، جرّب بكلّ طاقاته الدّرامية الإلهام للخير بمبادرة القضاء على الخصال المسيخة والأعمال المستهجنة بطريقة هزلية.

الملهاة بصريح العبارة تدلّ على ثورة إحساسات الفكاهة والدّعابة التي لا تمتّ للجدّية بأيّة صلة، فأخذت تستعرض عضلاتها الفنّية على خشبة مسرحية عن طريق أداءات تمثيلية اعتمدت على مدد فعلي حركي إيمائي اختار أن ينحاز إلى إبداءات علنية لمزت سفاهة وتفاهة الخلق، حيث ينزع هذا التّقديم الاستخفافي أن يتحاشى النّاس الحماقات لأنّهم إن فعلوا سيكونوا محلّ استهزاء من طرف الجميع.

ج. الميلودراما:

يلحق الباحثون أصل كلمة الميلودراما إلى أسّ يوناني كلاسيكي مع العلم أنّ تركيبتها جاءت مكوّنة من جزأين الجزء الأوّل ميلو(MELOS) وتعني الطّرب والنّغم والجزء الثّاني دراما (DRAMA) حيث انبثق عن هذه التّشكيلة الثّنائية اللّفظية دراما موسيقية، كشفت طريقة أداء ما انفكّت عن الحضور الميلودي مصحوبة بضرب من

الأهازيج التي رشقت كلماتها الحصرية لأجل هذا النّمط، لربّما لتزيد من حدّة ردود الأفعال الشّعورية عند الجماعة المتلقّية أو لاختيار وعرض الشّخصيات[1] يبدو جليا للعيان من فحوى هذا الكلام أنّ الصّنف الميلودرامي مكوّن من قسمين ميلو ودراما؛ إذ جاءت هذه التّوليفة متّحدة الأطراف طرف منها درامي موسيقي لا يكاد يخلو من الأناغيم والألحان، التي أعدّت له حصرا لكي تزيد من قوّة الانفعال العاطفي عند الجهة المستقبلة، زد على هذا أنّها تعتمد لتقديم الشّخصيات وعرضها أمام النظّارة، لكن مع مرور الوقت تطوّر المصطلح وصار يراد به صوغ موسيقي قامت قائمته على دينامية موسيقية حثيثة تعمل على إثراء العمل الإبداعي الأساسي شعريا كان أم مسرحيا بذلك الدّفق التّعبيري العاطفي.

بيد أنّنا لو ألقينا نظرة فاحصة على مؤلّف طارق سيد أحمد الموسوم ب**(فن الكتابة والإذاعة التّلفزيونية)** نلاحظ تحديدا لمصطلح الميلودراما من زاوية أجمعت عليها كوكبة الاصطلاحيين الذين جاءوا على بكرة أبيهم حيث يقول أنّها تتألّف من لفظتين إغريقيتين هما melos أغنية و drama مسرحية، فإذا ما ترجمت إلى لغة عربية تراءت أنّها دراما غنائية، والمصطلح لحظة بداءته كان يحيل على المسرحية الغنائية التي أبدعت كي تناسقه وتساوقه، غير أنّها تدلّ الآن على مسرحية أحاطت بها مجريات مروّعة ومفزعة من كلّ حدب وصوب وثارت فيها ثائرة التوتّرات[2] فيجدر القول أنّ الميلودراما مصطلح ترجع أصوله إلى أساس هيليني قديم، أتى على شاكلة مركّبة من جزأين بدا قسمها الأوّل بكلمة ميلو وبان قسمها الثّاني بكلمة دراما لتعلن أطراف لثنائية تركيبة متماسكة لا انفصال لأيّ جزء منها عن الآخر.

إذا ما استعنا بوسيط ترجمي معين تسلّم المصطلح المركّب بأنملة ترجمية حرفية يتّضح أنّه دراما تطريبية، وأثناء بداياتها الأولى كان معناها يناسب عملا مسرحيا عندلت

[1] ينظر: فينسينت.س،ليبيه.م، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، إسكندرية، ط2، 1978، ص265.

[2] ينظر: طارق سيد أحمد الخليفي، فن الكتابة و الإذاعة التلفزيونية، دار المعرفة، الإسكندرية، 2005، ص170.

فيه الأطراف الفاعلة قولا موزونا، غالبا ما يكون مصحوبا بوسيلة موسيقية جاءت لتآلفه، فتتجلّى للعيان في الأخير مسرحية تغريدية جمعت بين الغناء وآلات العزف.

بيد أنّه مع مضي الزمن عرف المصطلح تحوّلا واضحا، فأصبحت تدلّ على ضرب درامي مغايرا كلّيا؛ وهو مسرحية أحاقت بها وقائع مهيبة ومرعبة من كلّ جهة، مع العلم أنّها عوّلت على شخصيات بسيطة اتّسمت بالثّبات والاستقرار على حال واحد من البداية إلى النّهاية، كما اعتمدت على المسوّغات والمبرّرات وانفعالات اتّخذت منحى التّمادي، ناهيك عن التقاءات عن سابق إقرار وتدبير أراد من خلالها بعث انفعال الاضطراب.

على ما يبدو مصطلح الميلودراما حسبما سلف ذكره أنّه مكوّن من كلمتين يونانيتين؛ إذ استعار القاموس العربي كلمة ميلو من معاجم اليونان علما أنّ مغزاها نغم أو أداء درامي مسرحي أوبرالي، قامت قائمته على أسّ الموسيقى والغناء، غير أنّه مع مرور الوقت أخذ الحضور الميلودي في التّواري، وتمّ الاكتفاء بأداء الشّخوص التّشخيصي والتقمّصي الذين تولّوا فيه القيام بتقديم الأدوار على أرض الواقع[1] فالمصطلح مؤلّف من كلمتين نلمح اتّحادهما في سياق وثيق التّرابط، مأخوذ من أصول إغريقية؛ ويعني اللّحن والأثر الفنّي المكوّن من كتيّب مسرحي لازمه صدح وشدو بمداخلة الكورال، إلّا أنّه مع مرور الزّمن تمّ الاستغناء عن العنصر الموسيقي في العرض الهزجي، واقتصر الأمر على مجرّد تجربة احتذائية استهلّت فيها الأطراف الفاعلة مسيرة تمثيل الشّخصيات الدّرامية بدأب اقتفى أثرها على مساحة الحقيقة، بتجسيد صفاتها وملامحها عن طريق تقديم أدوار لا تكاد تغادرها الحركات والإيماءات.

بينما في الإقليم الفرنسي تمّ اعتماد كلمة ميلودراما للتّعبير عن النّمط الذي أوجده جان جاك روسو في أسطورته بيجماليون التي اتّخذت ضروب المعازف وتبلور اللّحن

[1] ينظر: حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص53.

والإيقاع والجرس والانسجام الموسيقي منصّة بوحية كشفت الذّات من خلالها عن شخصها وتراكماتها الانفعالية؛ وهي في وضعية وجوم تاركة زمام الأمور لهيئة موسيقية تولّت مهمّة إبدائية.

ذاع صيت الميلودراما في المعترك الاصطلاحي أنّها لون درامي وشج بين نوع المأساة وصنف الملهاة الدّراميين بوشيجة ضمّ الضدّيات في حيّز أوحد، ظهرت فيه قوى الخير والضّير بصفة أثارت توقا، ها هو يحرّك هدأة الفئام المتلقّية بحركة تطلّعية ودّت رؤية الخيّر وهو يحرز قصب السبق، ومشاهدة الرّديء في وضعية رفع فيها راية الاستسلام والانهزام، فلا يغيب عن أحد أنّه "**نوع مسرحي خفيف، ظهر في أواخر القرن الثّامن عشر متقيّدا بالتّقاليد الشّائعة في مسارح الأسواق الشّعبية، ومعالجا ظواهر الحياة الاجتماعية في تعقيداتها، ومفارقاتها وجوانبها المضحكة، المسلّية والمحزنة والمؤلمة، مازجا الموسيقى والغناء والشّعر والإيماء بالحوار النّثري المألوف**"[1].

تعتبر الميلودراما نوع من أنواع الدّراما استبانت تباياناتها اللاّمتناهية من الوهلة الأولى؛ بما أنّها اشتملت على متناقضين اثنين الخير والشّر، حالها كحال الشّكل المأساوي، لكنّ هذا التّماثل النّسبي لا يمنع من وجود تعارضات؛ حيث اختلفت الميلودراما عن هذا الأخير في أنّها دراما لازمتها موسيقى خصّ بها هذا المتن الذي اتّجه اتّجاها وضحا ناحية أسلوب التّوجيه والنّصح الإيجابي متوسّما من السّلوكات أصلحها ومن الأعمال أحسنها، ففي ظلّ الميلودراما دائما ما يقابل الخيّر الخير، بينما يلاقي نقيضه السّيء المساءة حتما، كما أنّها أداء شخصيات لأدوار استهزائية جليّة أضفوا عليها لمسة مسرحية[2] ويتّضح من كلّ هذا وبكلّ جلاء أنّه امتاز هذا الشّكل الميلودرامي كونه دراما

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص284.

[2] ينظر: رضا عدلي سعيد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2002، ص50.

استندت على وسيط موسيقي اكتسب هيئته بتأليف الألحان وتلحينها وإيقاعها وتوزيعها والتّطريب بها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ترافق النصّ موسيقى معيّنة.

لقد تمظهر هذا النّوع الدّرامي بطبيعة إرشادية توعوية تهتمّ بإلقاء الضّوء على أهدى السّبل البعيدة كلّ البعد عن الضّلالة لتبيّن في نهاية المطاف أنّ الصّالح يدرك خير أفعاله، في حين أنّ الطّالح يصيب نصيبه من رذيل أعماله دوما، ناهيك على أنّ الشّخصيات الجوهرية تصيّدت سانح الفرص ومتاحها من أجل الظّهور بمتألّق الأدوار ومتأنّقها حاملة في طيّاتها طريقة من طرق التّعبير، ألا وهي السّخرية وكي تتبدّى في الأخير في قالب إبداعي مسرحي مصبوغ بروح تهكّمية صارخة لها غاية ومقصد محدّد.

حريّ بنا في هذا الصّدد أن نشير أنّه إذا ما اعتمدنا على عملية النّقل الحرفي للكلمة الغربية التي تروم إلى تحويلها من لغة لاتينية إلى أخرى تجمهرت حروفها العربية من طرف ترجمان يومئ إبداءً أنّ مدلول الميلودراما الحرفي هو تلك التّراجيديا المرفقة بالموسيقى أو بعبارة أخرى مسرحية موسيقية لها بالغ التّأثير في الحشد الجماهيري لمدعاة الإغراق في نعت الأحداث المثيرة، وكذا تأدية شخصيات لأدوار تمثيلية وكذلك بسبب الاستعانة بموسيقى واكبت المادّة المقدّمة من أجل تصعيد الشّعور بالحزن في نهاية المطاف[1] ومن هنا يتّضح أنّها مأساة آلفتها أناغيم وألحان كما السّيمفونيات في الأداء العزفي، فهي بصريح العبارة شكل مسرحي سلّط الضوء على النّحايا الموسيقية، وأثّر بشكل كبير على الجماعة المشاهدة لدرجة تخطّت المبالغة إلى ما عداها لمبرّر تكثيف تصوير مشهد على قدر عالٍ من الإثارة، وتبوّأ أطراف فاعلة مسؤولية قيادي وثنائي الأدوار بشيء من التّكامل بطريقة تقمّصية بانت فيها القدرات، ولداع اعتماد موسيقى رافقت العمل المعروض كي تزيد من حدّة الترح وشدّة القرح.

[1] ينظر: وليد خشاب، الميلودراما في الحياة والفن الترفيهي والسياسة، مجلة الفنون المسرحية، مصر، العدد97، 2016، ص364.

ممّا لا ريب فيه أنّ الضّرب الميلودرامي برز بلحظات تبعث على الرّعب والفزع وشخصيات عجيبة تحوّل مجرى الأحداث بشكل مفاجئ، وبالتّالي تثير موتيفاتها الدّرامية حواس الجهة المتلقّية بما أنّها مصحوبة بأصوات موسيقية تسترعي الانتباه؛ إذ أنّ وقائعها تتوالى وتتنامى بشيء من الجدّية، تبدو واضحة من البداية بعد ذلك يجري احتدامها من طرف قوى طالحة صادفها مصير تضعضعت فيه وذاقت مرارة الهزيمة القاسية بغلبة قوى الخير[1] ومن هنا يمكن القول أنّ الميلودراما امتازت بالمشاهد المثيرة والمواقف التي أثارت الخوف والذعر، وشخوص غير مألوفين أدركوا طالعهم من الغموض، ناهيك عن تميّزها بتقلّب المجريات بوتيرة متسارعة وعنصر المباغتة والمبادهة يعلن ساعة الاقتراب، وهذا ما أفضى إلى وجود ومضات ما انفكّت عنها تلك الانفعالات المتكلّفة والمبالغ فيها.

لا يخفى على الشّريحة المتفحّصة أنّه قد قامت قائمة هذا النّوع الدّرامي على المؤثّرات الصّوتية الموسيقية، أمّا عن أحداثه فقد أخذت منحى تصاعديا يزداد تباعا من موقف إلى موقف آخر يليه استدعى حضور الجدّية في المرحلة التّمهيدية، لكن سرعان ما تمّ تعقيدها من قبل أطراف أبانت طبيعتها الماردة والسيّئة لتقابل ما لا يحمد عقباه من خيبات وانغلابات، في حين أنّ الأطراف المناوئة الخيّرة تنال حظّها من الظّفر في نهاية المطاف.

[1] ينظر: ماجدة مراد، الشخصيات المعاصرة بين الواقع و الدراما التلفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004، ص101.

5. أدوات البناء الدّرامي:

أ. الشّخصية:

برأ المولى جلّ وعلا جنس الورى من علقة مهينة إلى أن حاروا أشخاصا أسوياء كلّفوا بمهمّة استخلافية جعلت منهم عمارة الأرض يخضعون فيها لأوامره سبحانه وتعالى ويتركون نواهيه؛ حيث منّ عليهم الله تعالى بنعمة العقل والإدراك استطاعوا من خلالها تحقيق التّأقلم مع جميع الظروف الحياتية التي أتاها التقلّب على حين بغتة، هذا لأنّ له مكنة ما بعدها منعة للتكيّف مع كلّ المتغيّرات، كما اتّسمت طبيعتهم المادّية والرّوحية بسيطرة التّمايز وغلب عليهم جانب اختلاف الممارسات.

الإنسان يميل بطبعه إلى بؤرة الحركة حيث زاول نشاط الانتقال من مكان إلى آخر اعتمادا على الخطو وجرّب الإسراع والإهراع بطريقة رشيقة فوق الترجّل المتعارف عليه وغيرها من الممارسات الأخرى، ولا شكّ أنّ الجنس البشراني "**ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقلّ**"[1] يمتلك مرونة سمحت له بالحفاظ على التّوازن في ظلّ وجود عنصر تحوّل مسّ إجمالي الأشياء الاصطناعية والطّبيعية المحيطة بالكائنات الحيّة، كما قدّر أن يتمالك نفسه وسط عدد من الظّروف البيئية التي فاجأها طارئ التغيّر، كيف لا وبوسع الإنسان أن يمارس نشاطه الوجودي في مناطق قارسة مغطّاة ببياض ثلجي بلّوري من كلّ جهة، كما بإمكانه أيضا أن يزاول حياته في المناطق الاستوائية الحارّة شبه القاحلة، فيستطيع أن يعيش هنا وهناك في وسط مشحون بالتّناقضات، كثيرا ما يصادف في رحابه صراعات لا مناص منها ما دام الإنسان رافعا شعار البقاء، لأنّه العمود الفقري للوجود الإنساني الذي لا يكاد يخلو من اختلاف وجهات النّظر وتباين الآراء، فرسّخت فيه إجراءات هذا وذاك القائمة على أساس تباييني.

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط3، ج2، ص561.

لا بد أن نكون على دراية أنّ الشّخصية تعدّ عنصرا مهمّا من عناصر البناء الدّرامي استملكت بدورها الهامّ مقدّمة المراتب في قائمة المكوّنات الدّرامية، لأنّها هي من تقوم بتفعيل المجريات، وتبنّي العملية السّجالية، وإبراز الفكرة المجرّدة في قالب تمثيلي عرض صوريّا صراعات القوى المتضادّة، ناهيك على أنّ حضورها كان بمثابة وسيط بين النصّ والتّجسيد، وكذلك بين صاحب العمل الدّرامي والمشاهد وأيضا بين المدلول الابتدائي والانتهائي، فلولاهما لما اكتملت صورة النّتاج الدّرامي من الأساس[1] والظّاهر أنّ هذا الشّخص الذي يعيش حالة شخصية من اختيار كاتب درامي لربّما أراد لها الظّهور بشكل ميلودرامي أو مأساوي أو نقيضه الملهاوي بكلّ جوارحه وأحاسيسه، محاولا تشخيص الصّورة الذّهنية الخيالية غير الموجودة في صورة شخصيات مارست الأداء بتفاصيله الدّقيقة في مساحة واقعية.

يمكن القول أنّ الشّخصية استوعبت مجموعة من التصوّرات اللاّمحسوسة أتاحت لها فرصة الوجود المحسوس مباشرة قدّام التّجمهر الجماهيري عرض المندوحة المسرحية، حيث تولّت القيام بمهمّة سردية من تكليف صاحب العمل الدّرامي، قدّمت بلسانها ما تردّد على خاطر الكاتب الدّرامي لتكون الفئام المستقبلة والمشاهدة أوّل من تلقّى هذا الإجراء التّمثيلي الذي تسيّدته الشّخوص، فتراه أمام الأعين دون حاجة إلى اللّجوء إلى وسائل بصرية معيّنة.

بالتّالي تكون الشّخصية قد أدّت دورها الرّسالي المحمّل بالمشاعر والأفكار على أكمل وجه، والتي استطاعت من خلاله تعبيد قنطرة إسفلتها علائقي اتّصل فيها صاحب التّركيبة الفنّية بالجمهور المتلقّي، ولا يمكن التّغاضي عن التّفاني الأدائي للشّخصية مطلقا، بل لا وجود أساسا للعمل الدّرامي إذا ما تغيّبت هذه الدّعامة.

[1] ينظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2014، ص62.

لربّما كان من الأحرى أن ننوّه أنّ الشّخصية الدّرامية تعدّ مكوّنا رئيسيا لا تقوم قائمة العمل الدّرامي إلاّ بها، كيف لا وهذا الكائن المفعم بالحياة هو الأكثر تطوّرا من الجانب الإدراكي والشّعوري، ويتمتّع بصفات البروع والمهور، وقدرات تبدّت من خلال سلوكه وتنفيذه للأمور، مع العلم أنّ الكاتب الدّرامي له الصّلاحية الكاملة في تقرير دور الشّخصية، وإعداد الخطّة التّمثيلية كيفما يشاء، فبوسعه تحديد صورتها ورسم معالمها.

من المعلوم أنّ الفيلسوف والكاتب اليوناني الكلاسيكي أرسطوقليس أرستون الملقّب بأفلاطون له القدم الأولى في التطرّق إلى الشّخصية الدّرامية في العهود الإغريقية القديمة، وذلك في كتاب هذا الهرم الثّالث من المثلّث الفلسفي الموسوم بجمهورية أفلاطون حيث أشار أنّ تصوير الطّالحين والصّالحين بإمكانه أن يبقي أثره في الجهة المتلقّية مع إحداث تغيير فيها، وتتبّع هذه الشّخصيات فيما تقول أو فيما تفعل، فإذا ما كانوا أشخاصا سيّئي السّلوك سيؤثّرون بتصرّفاتهم الدّنيئة على الآخرين لتنتقل عدوى الانحلال الأخلاقي عن طريقهم إلى نطاق مجتمعي أوسع[1] ومن الواضح أنّ هذا الوريث الشّرعي للتّراث الفلسفي السّقراطي نال حظوة السّبق كونه أوّل من تناول العمود الفقري للدّراما، والأسّ الدّرامي الشّخصية في مؤلّفه المذكور آنفا نوّه فيه أنّ توصيف أصحاب المثلبة وأصحاب المنقبة، وتقديمهم كمادّة للفرجة أمام أعين النّاس بوسعه أن يخضع الفئة المشاهدة لمفعول الأشخاص الأشرار والأخيار، فتسير على خطاهم وتقتدي أثر أفكارهم وأفعالهم وسلوكاتهم، وإذا كان صاحب سلوك منحطّ ترك أثره الشّائن وأحدث تأثيرا بالغا في نفوس الحضور لا سيما جيل في مرحلة عنفوان الشّباب، وبالتّالي تتسلّل هذه الصّفات المستهجنة إلى المجتمع برمّته معلنة حربها على مكارم الأخلاق لينتهي به الأمر في قيعان السّوءات والخطايا.

[1] ينظر: مصطفى يوسف منصور، مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، 2000، ص60.

يجدر القول أنّ حضور الشّخصيات في الأعمال الدّرامية كان أوّلا وقبل كلّ شيء توجيهي وأقرب منه إلى النّاحية التّربوبة من النّاحية الفنّية تقضي إلى إدراك أهمّية الشّخصية كعنصر رئيسي ومؤثر لا فكاك لأيّ نتاج درامي عنه، نظرا لفضله في إتمام العملية الدّرامية على أكمل وجه.

ممّا لا ريب فيه أنّه إذا ما ألفينا الكاتب الدّرامي لا يوجّه اكتراثه للأحداث الواقعية مثلما يولي عنايته بمسبّباتها ومسوّغاتها السيكولوجية، وما تقيمه من صراعات بين القوى المتناقضة بهدف رسم ملامح بعض الشّخصيات الإنسانية في حالات أظهرت صفاتها النّفسية وأواصرها الإنسانية؛ حيث يجري بينها وبين غيرها من الشّخصيات جملة من الصّراعات جسّدت بدورها بعض المبادئ الإنسانية الخاصّة[1] فيبدو جليا للعيان من فحوى هذا الكلام أنّ صاحب العمل الدّرامي لا يبالي كثيرا بالمجريات المحسوسة مثلما يعتني بمبرّراتها وحصائلها النّفسية وما تصنعه من اختلافات بين الشّخصيات؛ حيث ترغب كلّ شخصية أن تحطّم إرادة الأخرى لتقرّر إرادتها، وهذا بحدّ ذاته إثبات على أنّ مقصد الكاتب من جعل تلك الأحداث في المقدّمة هو توصيف جمع من الشّخوص في لحظات تكشف ميزاتهم النّفسية بالإضافة إلى روابطهم الإنسانية، كما تعمل على خلق تعارض اتّسع مداه بمقتضى وجود تصادمي تصارعت فيه قوى الشّخصيات لتعرض وسط هذه المعمعة الالتحامية صفوة الأخلاق وخيرة الأحكام وجوهر المثل.

استنادا على تجربة الاستدلال بمصنف أخذ عنوان **(من فنون الأدب المسرحيّة)** ندرك يقينا أنّ الشّخصية الدّرامية هي كينونة تنبض بالحياة والحركة أبدت جانبها المادّي ليشاهدها حشد من المتفرّجين، ويديمون النّظر على طبيعة تصرّفاتها وأفعالها وأقوالها لتكون بطبيعة الحال أجدر عنصر درامي، لما لا وهذا الأخير شدّ انتباه الجمهور بوجوده الدّينامي وانفعالاته التي حرّكت هدأة الفضاء الدّرامي.

[1] ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص21.

يمكن القول أنّ الشّخصية الدّرامية بصريح العبارة هي ذلك الإجراء الاجتبائي في مبادئ التّنسيق المكثّف للوجود الحيّ المحسوس الموجود وجها لوجه أمام الفئام المشاهدة، اتّخذ منه المؤلّف الدّرامي مقدّما حقيقيا لانطباعات تكوّنت في ذهنه، وتصوّرات تراكمية وأفكار رمزية جعلها في شكل فنّي جمالي طافح بشعور الحبور والسّرور والإثارة والحماس، فهذا السّبك الجمالي المقدّم أمام ناظري الفئة المتلقّية استيسر إدراكه نظرا لطبيعته المرئية.

نقارب الصّواب إذا ما قلنا أنّ الشّخصية الدّرامية هي تلك الهيئة المحدثة لوقائع من وحي الصّورة الذّهنية، والذّكريات الرّاسخة، والخبرات السّالفة التي من المحتمل أن يرجع إليها صاحب النّتاج الدّرامي بطريقة توثيقية شرعت في تخزين لحظات من صلب الماضي إذا ما أطلق العنان لقلمه، وجرّب خوض تجربة تدبيجية تناولت شخصية ما من إبداع مبدع اعتمد آناء عملية انتقاء الشّخصيات على زاده الفكري، ومخزونه المعرفي، وتصوّراته الذّاتية، ووجهة نظره الخاصّة.

لا مجال للارتياب في أنّ الشّخصية الدّرامية ما هي إلاّ انعكاس تمثيلي لتلك الشّخصية الآدمية الواقعية؛ إذ تولّت القيام بمهمّة تجسيدية أعربت من خلالها عن ذلك الوجود الحسّي الذي يشاهده المتفرّجون؛ حيث يلاحظون من خلال أداءاتها وانفعالاتها ومطارحاتها المدلولات التي تتضمّنها الوقائع الدّرامية[1] ومن هنا يصحّ القول أنّ الشّخصية تعتبر المقوّم الرّئيسي الذي يقوم عليه العمل الدّرامي، فهي ذلك الحضور الواقعي الذي يلحظه المتفرّجون بالعين المجرّدة، وأخذوا يتأملّون نشاطه وحركاته الملفتة، حيث يتّضح لهم عند إمعان النّظر في تصرّفاته وإجراءاته وردود فعله وطريقة حديثه للمعاني التي تحملها المجريات الدّرامية في طيّاتها.

[1] ينظر: إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية ، بيروت، 1968، ص65.

لا مناص من القول أنّ الشّخصية الدّرامية تعدّ مكوّنا أساسيا احتلّ المقام الأوّل في حضرة باقي المكوّنات الدّرامية لدرجة أن لا وجود للنتاج الدّرامي في حالة غياب هذا الأساس، كيف لا ولهذا العنصر القدرة على لفت أنظار الجمهور وجذب انتباه هذه الفئة.

من المعلوم أنّ عنصر الشّخصية الدّرامي تبوّأ مسؤولية تأدية الأفعال الدّرامية وتبيين نوع الاختلاف بين قوّتين رئيسيتين متضادّتين الخير ومقابلتها الضّير، كما أدّى مهمّة بارزة تكمن في نقل المعلومات للمتفرّج عن طريق ما انتطق من محادثات، وعلاوة على ذلك باستطاعتها بكلّ بساطة أن تصنع التّعقيد ولا تظهر المعلومات، وتلتزم الصّمت وتكتم الأسرار الأمر الذي يجعل المتفرّج لا يدري شيئا عن الخاتمة، وهو ما يحرّك فيه مشاعر التلّهف لإدراك الحقيقة، وما سيحصل لاحقا[1] فيجدر القول أنّ الشّخصية الدّرامية لعبت دورا رئيسيا ظهر من خلال عملية تقديم الحقائق للتّجمهر الجماهيري بالاعتماد على الإجراء السّجالي المتبادل بين القوى الذي فتح بوابة الإصغاء الفعّال، كما أنّه تسنّى للشّخصيات بكلّ يسر إحداث نوع من الإضمار والإبهام نظرا لتعمّدها عدم إبانة الحقائق واختيارها إسرار الأسرار وإكنان المعلومات بمحض إرادتها لينتهي المطاف بالجمهور؛ وهو في موضع حيرة تتربّص به الإشكالات ويعتريه الفضول عن مصير توارى لأنّه أراد التوصّل إلى الحقيقة وابتغى معرفة ما سيجري لاحقا.

لا يخفى على أحد أنّ الشّخصية تصنع الفارق الذي تتفوّق عن طريقه على الشّخصيات الأخرى بكيفية تصرّفها ونمط سلوكها، فهي مكوّن متأصّل في البناء الدّرامي، وهي المصدر الذي يلجأ إليه الكاتب الدّرامي ليستمّد منه فكرة العمل الفنّي أو تشجّعه على مباشرة التّسجيل المرئي، وتصوير الأفكار في حروف وكلمات وعبارات، فلربّما تصرّ

[1] ينظر: المالك عبد الباسط سلمان، التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، بغداد، ط1، 2001، ص16.

على المؤلّف شخصية أو مجموعة شخصيات[1] إذا بوسع الشّخصية أن تسير في سبيل من الطّراز المائز تتفرّد فيه عن باقي الشّخصيات؛ وذلك بطريقة تنفيذها وأسلوب تسديدها، مع العلم أنّها عنصر متجذّر في الإنشاء الدّرامي، بل هي منهل ينهل منه المؤلّف الدّرامي الخاطرة الذّهنية وموضوع النتاج الدّرامي، ومن المحتمل أيضا أن تحرّك ذائقته الأدبية وتستفيق قريحته لابتداع منجز درامي تربّع عرشه الأساس الشّخصية.

لا بدّ من الإشارة أنّ الشّخصية الدّرامية هي تلك القوّة المحرّكة الأولى لوقائع الدّراما، والتي تظلّ في أكثر الأوقات مدّة طويلة في ذلك الجزء من الصّالة المخصّص لتقديم العروض، والذي يتمّ فيها عرض تصرّفات الشّخصية ومنتهاها، بالإضافة إلى مضمون العمل الدّرامي الأساسي[2] فمن الواضح أنّ هذه الشّخصية هي الباعث الحقيقي لنشاط أحداث البناء الدّرامي والتي تستقرّ في معظم الأحيان ردحا طويلا من الزّمان على منصّة الأداء المسرحي لتقوم أمام الملأ بتجسيد سلوكها وعقباها بذلك الفعل التقمّصي، ناهيك عن تقديم محتوى الإنشاء الدّرامي الجوهري.

يبدو أنّ الشّخصية من العناصر الرّئيسية في البناء الدّرامي حتى أنّها نالت المقام الأوّل الذي تميّزت به عن غيرها من العناصر، كيف لا وهذا العنصر الدّرامي يعتبر الأشدّ نشاطا ووجودا؛ إذ له مقدرة كبيرة على التّأثير بما أنّ صاحب الإنجاز الدّرامي اجتبى له حضورا مكثّفا؛ حيث تلفى وجوده من بداية العمل إلى غاية ختامه، فمن المهمّ التّنويه أنّ الكاتب الدّرامي توكّأ على ساعده الفنّي الأيمن الشّخصية الدّرامية آناء التّنفيذ التّدبيجي، واعتبره وصلة يتمّ بالاعتماد عليها ترجمة المواقف والوقائع إلى نشاط دينامي تبدّت صورته أمام ناظري الجمهور، وذلك حينما تستهّل الشّخصية أفعالها وأعمالها وسلوكاتها وحتى في تعارض إرادتها مع إرادات الشّخصيات الأخرى.

---

[1] ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2003، ص275.

[2] ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص26.

لعلّه من الضّروري ذكر أنّ الشّخصية تعتبر أهمّ ما في البناء الدّرامي بما أنّها وسيلة يستعملها المؤلّف ليترجم كلّ ما يتردّد على الخاطر من أفكار، ويعبّر عن كلّ ما يرد أو يمرّ بذهنه من أمور وآراء، ويكشف عمّا يدور بباله وعن صورة عقله في هيئة وجودية وروحية أقلّ ما يقال عنها أنّها عماد الدّراما بل وقوامها إن صحّ التّعبير، فهي تلك المادّة الحيويّة التي من شأنها أن تقوم بتحويل الأحاسيس والأفكار ومفاهيم صاحب النتاج المجرّدة في قالب حقيقي في صورة شخوص صنعوا مجرى الأحداث، وانخرطوا في صفوف خصومة، ونسجوا خيوط صراع درامي ينطلق مع ابتداء محاكاتهم للفعل البشري عن طريق التّنفيذ الحركي الذي أعلن عن بداية الوقائع على منصّة المسرح التي تواصل سيرها شيئا فشيئا، وتستمّر في خطّ المضي بتلك الوتيرة المتصاعدة إلى غاية وصولها إلى أعلى نقطة توتّر درامية في المجريات برمّتها أو ما يعرف بمرحلة الذّروة ليعقب هذا التّعقيد مصير يقفل ملفّ التّناقضات الحاصلة.

بالتّالي يمكن القول أنّ الشّخصية الدّرامية ما هي إلاّ واحد من الجنس البشراني قام بأداء حركة الأحداث، وعمل على تجسيد النّموذج المكتوب على أرض الواقع في خشبة المسرح[1] فتتولّى هذه الشّخصية خوض تجربة تمثيلية حاولت بموجبها أن تعيش حالة من التقمّص، عبّرت فيها عن كلمات وخواطر ومشاعر الكاتب الدّرامي، ويمكن اعتبارها وسيلة فنّية للتّعبير عن خوالج صاحب التّأليف، وهي على وجه الدقّة القناع الذي يرتديه متقمّص الدّور بجميع تفاصيله ومكوّناته، والمنغمس في عالم تشخيص خيال لا معالم له، وهاجس يتكرّر بشيء من الإلحاح ليصبح ماثلا أمام الأنظار في صورة شخوص.

من المستحسن في هذا السّياق أخذ تحديد **أحمد زلط** بعين الاعتبار حينما ذكر أنّ الشّخصية ذات التوجّه الدّرامي هي ذلك الشّكل الإنساني الذي رسم ملامحه وسماته كاتب درامي استعان بالذّكريات المتجذّرة، والتّجارب السّابقة، والتصوّرات العالقة في ذهنه، وقد

[1] ينظر: يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004، ص15.

تنوّعت هذه الشّخصيات، فمنها المحورية، ومنها الثّانوية[1] ومن الواضح أنّ الشّخصيات الدّرامية حسب هذا التّصريح هي ثلّة من النّاس انضمت إلى البناء الدّرامي، وأخذت الرّئيسية منها تلعب أدوار البطولة، وتتولّى إدارة الأحداث وتسييرها وجعلها تتطوّر شيئا فشيئا على سبيل التدرّج، كما أنّها تعمل على تحريك هدأة الجماعة التي تنتمي إلى الفئة الثّانوية، والتي لربّما تكون حليفة البطل أو غريمة له.

بالطبع لا يمكن تصوّر غياب الشّخصية الأساسية عن العمل لأنّها ذات درجة تأثير كبيرة في مجرى الأحداث الدّرامية، والناقل لما يرغب الكاتب الدّرامي إيصاله للحشد الجماهيري، وإبرازه مباشرة على منصّة المسرح، ومن ثمّ تليها الشّخصيات الثّانوية والتي تحتلّ المرتبة الثّانية، ويطلق عليها مسمّى الشّخصيات المساعدة أو المساندة التي كرّست جهودها لتوجيه الأنظار إلى البطل، وتسليط الضّوء عليه وتمهّد السبيل أمام صاحب الدّور القيادي.

من جهة لا يمكن أن ننكر حقيقة أنّ الشّخصية الثّانوية تلعب دورا أقلّ أهمّية من دور الممثل الأوّل، ومن جهة أخرى لا يمكن التّغاضي عن مساهماتها في سدّ فراغات العمل الدّرامي، زد على ذلك أداؤها مهمّة تحريك الوقائع وهي في حالة صعود وصولا إلى مرحلة تعقيد تتّخذ بعدها الأحداث خطّ الهبوط لتدرك نهاية صراع تتجلّى فيه الحلول[2] ويبدو أنّ الدّراما تقوم في الأصل على أسّ الشّخصية الذي رسّخ وجوده الحسّي والمرئي قدّام الجماعة المتفرّجة عن طريق سلوكات وانفعالات يسعى المؤلّف من خلالها إلى تقديم مجموعة من الأفكار المتراكمة، التي استقرّ وجودها في مكان متكتم أمدا لتبدأ مسيرتها المعلنة المتحرّرة من أغلال الغموض، التي كشفت صورة عقل الكاتب في صورة شخوص

[1] ينظر: أحمد زلط، مدخل في علوم المسرح، دار الوفاء، ط1، 2001، ص157.

[2] ينظر: عبد الحميد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص181.

قاموا بتحويل العواطف والخيال والمفاهيم المجرّدة إلى أشياء ملموسة وسلوكات محسوسة وأفعال واقعية.

إنّ أدوار الشّخصيات المحورية والشّخصيات الثّانوية تتضافر معا من أجل قيادة المجريات، وتنظيمها في هيكل درامي أوضح وجهة نظر صاحب العمل الدّرامي، فالشّخصية إذا في أحضان الدّراما هي وحدة بنائية تستند عليها عناصر البناء على الصّعيد الفنّي والموضوعي، وتصدر منها أفكار المؤلّف، وتكوّن منها نماذج وملامح وأوصاف ومظاهر الوجود الحقيقي أو الفعلي في شتّى صوره[1] فهي إن صحّ القول كيان ينبض بالحياة، ويمارس نشاطه الفعلي في العمل الدّرامي[2] ووسيلة يلجأ إليها الكاتب الدّرامي ليقدّم رسالته بلسانها ممثّلا أمام الملأ، وتعرض مسألة من وحي خياله بوجه مستعار من اجتباء مؤلّف حاول به محاكاة الواقع، وقد وقع على عاتق الشّخصية مهمّة تنفيذ الفكرة وتحريك الأحداث لتؤكّد حضورها الدّينامي الذي يظهر قيمتها الحقيقية، ولا يمكن أن نتخيّل وجود بناء درامي متكامل بدون مكوّن الشّخصية الجوهريّ والحيويّ.

ب. الصّراع:

أوّل ظهور للإنسان كان حينما وطأت قدم الجنس البشراني الوجود المادّي منذ زهاء أربعة مليار سنة، ومضى في طريق الإدامة بتفاعل الجماعات مع بعضها البعض ضمن نطاق اجتماعي، وسرعان ما تحوّل هذا الشّكل السّلوكي النّزاعي مبرّره تناقض حقيقي أو متصوّر، وقع نتيجة تقارب رغبتين أو أكثر إلى حالة تعارض الإنسان مع العوالم الكونية، وموجودات العالم الطّبيعي التي التفّت حوله، وصراعه مع القدر والوجود الموضوعي للأشياء، ومسار الوقائع المعدّ مسبقا قبل الاستحقاق؛ بحيث يكون خارجا عن إرادته، وكذا

[1] ينظر: بادر عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري–مرايا الوهن للشاعر محمود آموني–دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012، ص35.

[2] ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007، ص180.

حدوث جدل صاخب نتيجة نشوب صراعات دينية بين أتباع الشّرائع السّماوية، بعد ذلك اتّسعت دائرة الصّراعات ليقع صدام الحضارات، واندلاع اختلافات سياسيّة وقائمة الصّراعات طويلة.

لا يخفى على أحد أنّ الصّراع يعدّ القاعدة الأساسية التي يقوم عليها البناء الدّرامي **"وهو البذرة الأولى لأيّ شكل درامي جيّد وموفّق"**[1]، مع العلم أنّه يكون بخلاف إرادتين متناقضتين، تولّد عن تقابلهما لحظة وقوف شخص مواجها لشخص آخر، الأمر الذي يدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام، فإذا ما جرّبنا العودة أدراجا إلى الوراء باتّخاذ طريقة تنقيبية لامست صفحات المراجع التّاريخية؛ نجد من خلال إمعان النّظر فيها أنّ شكل الصّراع لتالد المحتد؛ إذ لم يلبث أن انفكّ عن معتقدات سالف الأزمان؛ حيث أنّ الرّسالات السّماوية مشحونة بخصومة الإرادات المتضادّة كصراع الخير مع مناوئه الضّير، وذلك حينما أعلن إبليس حربه على بني آدم محاولا استمالتهم إلى مربع الزّندقة ليجعلهم منهمكين في المعاصي، ومستسلمين لهمسات الهوى، وحتى يجرّه في خطّ الخطايا والآثام.

إنّ عنصر الصّراع متجذّر منذ سالف الأوان استوى عوده قديما؛ حيث نلمح حضوره في الأديان الإبراهيمية الثّلاث في سياق تطرّقهم لمسائل جدلية على سبيل الذّكر لا الحصر: دار الفناء والبقاء، الحياة الزائلة والأبديّة، العيش والحين.

حاز الهرم الثّالث في المثلّث الفلسفي ومؤسّس الهرمنيوطيقا وفنّ الفهم ومنهج تأويل النّصوص أرسطوطاليس قصب التقدّم كونه أوّل من تسلّم الشّأن الدّرامي بما فيه من مكوّنات، كما حظيت أفكار ومعتقدات وتصوّرات هذا الفيلسوف بعناية الكثير لأنّها لا تزال موضع تهافت تقبل عليه الفئام الباحثة بالدّرجة الأولى، فهو يعتبر أنّ الصّراع نظام رئيسي في البناء الدّرامي لأنّه نظام من أنظمة الوجود الدّنيوي ويتّصف بالتحرّك وقوعا

[1] رانيا عبد السلام عبد الرحمن، الصراع الدرامي في مسرح الطفل، مجلة علوم اللغة والأدب، ص06.

وطلوعا، وذلك حسب رابطة جنس الورى مع العالم؛ بحيث يعدّه مجلبة التطوّر، فالنّشاط هو نتيجة الصّراع أساسا بما أنّ المتضاربات والمتصارعات ما هي إلاّ نتيجة التطوّر الحاصل[1] فحسب تقدير المفكّر الإغريقي أرسطوطاليس الصّراع قاعدة جوهرية لا بدّ من وجودها في العمل الدّرامي كي يكتسب هيئته التامّة، فهو قاعدة من قواعد الحياة لأنّه يتحلّى بميسم دينامي بصفة دائمة تأرجح بين النّزول حينا والارتفاع حينا آخر اعتمادا على صلة الخلق بالحياة وما فيها، بل ويعتبره باعث التّنامي ودافعه الحقيقي.

إنّ الحركة هي حصيلة الاختلافات النّاشئة بين القوى المتضادّة لأنّ المتعارضات المتصارعة التي لا تتطابق أبدا هي حصيلة التّنامي، فهي يقود الوقائع إلى مسار التطوّر، وتقودها كذلك إلى مرحلة الاستجابة الإيجابية بخطوة إيجاد الحلول الممكنة للعقدة، مع العلم أنّ هذا التّنامي استبعد حصوله في حال غياب القوى المتعاكسة والمتنازعة، فاحتمالية حدوثه بأفول الرّغبات المتصارعة استحالة لا محالة.

ممّا لا ريب فيه أنّ الصّراع يعدّ المحور الرّئيسي للعمل الدّرامي، ومكوّنا هامّا ساقه نحو حقل الاستثنائية التي نالت حظّها الأوفر من التضلّع في الأفانين الشّائعة والمتعارف عليها؛ إذ طرأت خصومة بين إرادات متناقضة بشأن مسألة ما لربّما تكون في الشّأن السّياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو العقدي.

لا يخفى على أحد أنّ الصّراع هو الآخر عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في البناء الدّرامي، كيف لا والمجريات وسلسلة الأحداث تكتسب أهمّيتها بالوجود الفعلي لعنصر الصّراع الدّرامي، فإذا ما انصرف هذا الأخير متّخذا سبيل الأفول من المؤكّد أنّ الوقائع ستفقد معناها لأنّه يمنحنا سببا مقنعا لشروع المجريات الدّرامية.

[1] ينظر: مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1988، ص97.

لعلّ المقصود من الصّراع هو وجود رغبتين أساسيتين متناقضتين نجم عن اشتباكهما وتقابلهما، بحيث يكون أحدهما قبالة الآخر ما يعرف بالخلاف وهو ما يسهم في تحريك وتيرة الأحداث إلى الأمام من مشهد إلى المشهد الذي يليه في نشاط متواصل يتوجّه بالبناء الدّرامي إلى الذّروة المحورية للأحداث، بعدها إلى المنتهى[1] ومن هنا يتّضح أمامنا أنّ المراد بالصّراع هو الاختصام النّاشئ بين إنسان وإنسان آخر تباينت وجهة نظر كلّ منهما.

هذه الحالة التّنازعية كانت نتيجة التحام القوى واجتماعها في معترك أوحد، الأمر الذي يجعل الوقائع تنبض بالحركة و تتطوّر شيئا فشيئا من موقف إلى موقف آخر موالي بإجراء دينامي غير منقطع يجري بالتّركيبة الدّرامية إلى اللّحظة الحاسمة التي تعقّد فيها المجريات لتأتي بعد هذه المرحلة خاتمة يقفل بها ملفّ البناء الدّرامي، وبالتّالي الصّراع كما الرّوح النّابضة بالحياة عرض هذا الإنجاز، بل هو المحرّك الفعلي لهذا العمل الدّرامي الذي أضفى عليه نشاطا وحركة.

شاع في الحقل المفاهيمي أنّ الصّراع الدّرامي هو المادّة الجوهرية التي يقوم عليها البناء الدّرامي، ويعني وجود تناحر بين إرادتين رئيسيتين متناقضتين؛ بحيث يترتّب عن تضاربهما ما يعرف بالحدث الدّرامي، الأمر الذي يدفع بهذا الأخير خطوة فخطوة بصورة تدريجية من موقف إلى موقف آخر بوجود عنصر أغدّ في السّير وآرق السّكون بفعل حركي أيّد تأييدا تامّا مفهوم الاستمرار المنتظم بوسعه أن يسير بالهيكل الدّرامي نحو قمّة أساسية للمواقف، لينتهي به المطاف بخاتمة أقرّت أنّ للبدايات نهايات، لربّما تكون مغلقة يسدّ فيها المبدع الدّرامي باب التخيّل أمام المتلقّي أو يتعمّد اختيار نقيضتها المفتوحة البعيدة كلّ البعد عن الصّورة النّمطية، غايتها خلق عنصر الإثارة والتّشويق والدّفع

[1] ينظر: جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص90.

بالمشاهد نحو الاستغراق الفكري والتأمّل مليّا، فتتبدّى قدّامه توقعات ترقّب حدوثها وذلك بالاعتماد على حدسه وخياله الواسع.

يبدو أنّ الصّراع الدّرامي هو المصدر الرّئيسي للحركة في العمل الدّرامي، وإذا ما حدث ما لم يكن في الحسبان، وغاب هذا العنصر حتما سيغيب ذلك الانفعال النّفسي الذي اختلطت فيه عاطفة المسرّة مع الدهشة والارتباك والاضطراب، والذي من شأنه أن يهزّ مشاعر الشّخص المتفرّج، ومن المؤكّد أنّه ستظهر عليه ملامح متناثرة تكمن في وتيرة نمو الوقائع وركود مجرى الأحداث.

لا بدّ أن يؤكّد عنصر الصّراع حضوره في البناء الدّرامي من مطلعه إلى غاية نهايته لكي "**يزوّد العمل المعطى بتأثير جمالي قويّ**"[1]، وممّا لا شكّ فيه أنّ الصّراع يكون بطريقة سجالية اتّسمت بالجدّية، وقدّمت على جدال بين طرفين مختلفين، التزم كلّ منهما بإبداء الإثباتات ابتغاء فرض تصوّره على مقابله الآخر، كما أنّه يجري بين الجنس البشراني والعالم بشكل عام، وبين الأنظمة الاجتماعية على وجه الخصوص، ودائما ما يختم الصّراع باندحار وانكسار الإنسان، الأمر الذي يؤدّي إلى التّنفيس الوجداني وتهذيب عواطف الفئام المشاهدة أو ما يعرف بنظرية التّطهير النّفسي عند الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس، والتي مفادها تنقية الرّوح الإنسانية عن طريق إثارة مشاعر الارتعاب والارتياع، والعطف واللّطف في نفوس المشاهدين، فلا مناص من القول أنّ الصّراع الدّرامي يتّخذ سبيل التطوّر بناء على التأثير المتبادل بين قوى متباينة الخواطر الذّهنية والمصالح والرّغبات[2] وبالتّالي تتّضح معالم هذا المكوّن الدّرامي باختلاف مع القوى المتضادّة سواء في تلك الصّورة الذّهنية لأمر ما جالت بالخاطر أو في ذلك الإجراء

[1] روزنتال بيودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص273.

[2] ينظر: إسماعيل محمود محمد احطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري: حوار عبر البعاد الثلاثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص93.

الانحيازي الذي أظهر ميوله، بعد أن أقبلت النّفس إلى تنفيذه رغبة منها، وهو ما يعرف بالنّزوع الذّاتي.

قامت أسمى نقطة في هرم البناء الدّرامي على أساس تعارضي تفاعلت فيه الإرادات المتخالفة، وهذا الأمر من شأنه أن يسهم في تنامي الحركة الدّاخلية أو الخارجية للأحداث، فبخوض غمار اطلاع أمعنّا فيه النّظر على مراجع حول الشأن الدّرامي، وتعمّقنا في مكامنها تنتهي بالاعتماد على مضامين حواضن المعلومات وما جاء به محرّروها.

إنّ الغالبية السّاحقة من صنّاع الدّراما أجمعوا على أنّ الصّراع بحدّ ذاته يعتبر من أكثر العناصر التي تلعب دورا مهمّا، ما يدلّ على أنّه من غير الممكن استبعاده والاكتفاء بغيره من المكوّنات؛ وهذا لا يعني مطلقا الاستغناء عن وجود هذه الأخيرة أو حضورها بشاكلة انفرادية كلّ منهما على حدة لأنّ الهيكل الدّرامي لم يشمل العناصر وجمعها مع بعضها البعض، وهذه التّجميعة لا تقبل الانشطار أصلا، وآية ذلك تصريح **محمد علي الكندي** في تصنيفه **(الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث)** أنّ الصّراع يتطوّر ويصل إلى قمّة لحظة التوتّر بتكتّل الأدوات الدّرامية واندماجها في وحدة لا تتجزّأ، فيعوّل صاحب النتاج على الوقائع فيحرّكها وإلى المشاهد فيدفع بها إلى النمو، ويتوقّع أن يعوّل إلى إجراء محادثة ويمضي بشخوصه نحو الخطاب الدّاخلي مفصحين عن خفايا استترت عن الأنظار أو يتوقّع أن يدفع بهم إلى الخطاب الخارجي مع شخوص أخرى؛ وهو ما يساعد في إظهار المشهد وإبراز تلك الشّخوص[1] ومن هنا يجدر القول أنّ الاختلاف النّاشئ بين القوى المتخالفة يأخذ مسلكا تصاعديا ويدرك مرحلة ذروة الأزمة ونقطة التحوّل الفنّي، يمرّ عبرها العمل الدّرامي استنادا على بقية العناصر الدّرامية في جوّ تآلفي اتّصلت فيه الأجزاء لتكوّن كلّا دراميا لا غنى لجزء منه عن الآخر، لأنّ عامل غياب أحدهم يمسّ

[1] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2003، ص255.

جانب كمال البناء الدّرامي تاركا فراغا بائنا لا يمكن التّغاضي عنه، فلا بدّ من الحضور الكلّي لتجميعة المكوّنات الدّرامية.

يتطوّر هذا الصّراع في جوّ حركي مستمر تجاذبته الرّغبات المتضادّة وصولا إلى أوج هنيهات التوتّر بتكاتف العناصر الدّرامية معا؛ إذ يتّكئ المؤلّف على المجريات فيجعلها نابضة بالحركة إلى المواقف فيعمل على تصعيد وتيرتها، ومن المحتمل أن يتّكئ على المطارحة فيرمي بشخصياته إلى ممارسة الكلام الباطني ومحاورة النفس مظهرين مكنونات تختبئ دفين الأفئدة وسريرة الأجنان، ولربّما يرمي به أيضا إلى تبادل أطراف الحديث مع شخصيات أخرى، الأمر الذي يعمل على بلورة المواقف وعرض الشّخصيات بهيئتها المتألّقة.

لا يخفى على أحد أنّ الصّراع هو مبدأ الحثّ على الحركة الذي يشعر التّجمهر الجماهيري بحالة مفعمة بالإيجابية تنامت فيها عاطفة البهجة والاستمتاع والتّرفيه، كما يبعث في نفوسهم شخصيات أثّرت عليهم وأخذت تركيزهم وحصرته في الاهتمام بالنتاج الدّرامي، ومن المعلوم أنّه المفارقة النّاجمة عن تضارب الأفكار وطريقة تصوّر الأمور حيال قضية ما بحضور شخوص درامية ومن المرجّح اعتبار الصّراع الأسّ الرّابع من أسس الدّراما[1] فهذا العنصر الدّرامي ما هو إلّا ذلك الاختصام الصّادر عن تضادّ الاعتقادات وتبنّي المواقف ووجهات النّظر تجاه مسألة ما بين شخصيات أقرّ وجودها صاحب العمل الدّرامي.

من المحتمل أن يحلّ الصّراع محلّ العقدة أو المفاصل الدّرامية، واحتمالية وجود دراما من منظور الكاتب حسين علي محمد حسين في حال تغييب مولّد الحركة استحالة لا محالة، ومن غير الممكن أن نتصوّر دراما مكتملة اجتزئ منها جزء الصّراع الهامّ، ومن

[1] ينظر: حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط5، 2004، ص343.

البديهي أنّه قد قامت قائمة هذا المحرّك في العالم على فكرة تخالفية لا تكاد تتطابق أطرافها البتّة معلنة حضورا فعليّا لقوّة الخير ومعاكستها قوّة الضّير، رفع كلاهما راية صراع لربّما يكون بين الشّخصية حول قضية أو فكرة أو مبدأ أو نزعة أو مقصد أو بين الشّخصية وذاتها، فيصل إلى نقطة التّوافق أو التّخالف، بعدها تأتي مرحلة ختام هزمت فيها الشّخصية مقابلها أو انهزمت فيه أمام خصمها.

لابدّ أن نكون على دراية أنّ الاختلاف النّاشئ بين القوى من الممكن أن يكون بين الإنسان وذاته، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الآراء المتناقضة وبين الفلسفات، وبين الإنسان وما غاب عن حواسه وما حجب عنه من أمور غيبية لا يعلمها إلّا الخالق جلّ وعلا كتقدير الله تعالى للأشياء بعلمه وقدرته[1] والظّاهر أنّ الصّراع أخذ منحى تشعبيّا، كيف لا وجنس الورى يخلق صراعا مع نفسه أو مع الآخر أو مع الفضاء المادّي وجميع ما يحتويه أو وجهات النّظر المتضادّة أو مع طبيعة الواقع والوجود أو مع الباب المتعلّق بعالم الغيب والحقائق التي استتر علمها عنه وخاب عن إدراكها خيبة تامّة، على سبيل المثال تقدير الخالق العظيم شؤون خلقه، فتتّضح عليهم الإرادة الإلهية ووقوعها كما شاء الله وفي لحظات مقدّرة.

من الحقائق المقرّرة التي لا شية فيها أنّ الدّراما في الأصل تعرض نشاط صراع بين رغبتين أو أكثر، وبكلّ تأكيد لا يتوقّع حدوثه من غير وقائع أجاد الكاتب الدّرامي حبكتها[2] وما ينبغي قوله من فحوى ما سبق ذكره، أنّ هذه الوحدة البنائية الدّرامية تكتسب هيئتها بوجود إرادتين أو أكثر اتّفقتا على ألّا تتّفقان وجمع بينهما قاسم التّعارض، ومن دون أيّة ريبة أنّه ليس بالإمكان تخيّل أحداث درامية تعرض جملة من التصوّرات المتّحدة، والتي لا يكاد يحصل بينهما التضادّ في أيّ حال من الأحوال، ولا يقع بينهما أيّ شكل من أشكال

[1] ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994، ص191.

[2] ينظر: أحمد كمال كريم، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة، الإسكندرية، ط1، 2013، ص27.

التّفاوت التي تنتهي إلى الصّراع لأنّه يتمّ تقديم تصوّر أوحد أعلن غياب الدّراما، وحتما ستفقد الوقائع سمة التألّق بل ستبلغ بكلّ تأكيد مرحلة حارت فيها في عداد الغياب في حالة أفول هذا المحور الجوهريّ.

حريّ بنا في هذا الصّدد القول أنّ الصّراع روح الوجود المادّي، بما أنّه قام على ركيزة تباينية بحتة أعلنت فيها القوى انطلاقة كلّها تضاربات على مستوى هبة الحياة الربّانية، وذلك لأنّ الدّراما بنيت في الأصل على أساس الفعل والحركة، والموقف الدّرامي الذي يجرّب فيه صاحب النتاج الدّرامي إظهار نمط حضوري بصورة من صور النّشاط، فيتبدّى وهو يتّخذ الوقوف في المنتصف بين الأنا والآخر جاعلا من التوسّط شكلا يرسّخ به وجوده؛ وهذا الأمر من شأنه أن يزيد من حدّة التوتّر ويسهم في التّكثيف المستمرّ للصّراع.

بطبيعة الحال الصّراع ها هنا هو تناقض بين دافعين أو إرادتين أو رغبتين أو أكثر بحيث يكون أحدهما مخالفا للآخر بالأفعال المتقابلة الناتجة عن كليهما، ولعلّ طبيعة الدّراما تستلزم "**صورة من صور المعارك الإنسانية بين شخصيات المسرحيّة**"[1] وذلك التّصادم الشّديد البعيد كلّ البعد عن المهادنة والموافقة لأنّها اقتضت حتمية وقوع اشتباكات بين الأطراف المتضادّة.

لا شكّ أنّ الصّراع يعمل على إظهار وقائع العالم المحسوس وأحداثه الجاريّة، وإبراز الحقائق وإبعاد عنها ما يواريها، ورفع الغطاء عن جانب طافح بالتّعارضات فيها تناقض بين أمرين لا يتوافقان بتاتا، وعلاوة على ذلك كشف أوراق الحياة بجوانبها المتعاكسة من الخير والشّر، ونكاد نجزم يقينا أنّ الغرض من الوجود الفعلي لمكوّن الصّراع عرض الإنجاز الأدبي هو الوصول إلى غاية تسلّي وتلهّي المجموعة المتفرّجة عن طريق لفت

[1] حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، ص289.

انتباه السّامعين والمشاهدين إلى الإنشاء الفنّي ليحرّك مشاعر التّعاطف مع الشّخصية الرّئيسية حينما ألزمت على ممارسة شكل التصدّي والتحدّي بقوّة مضاعفة لغاية الوصول إلى المراد[1] وحين نمعن النّظر في تفاصيل عنصر الصّراع الدّقيقة يبدو من الوهلة الأولى أنّه يعمل بالدّرجة الأولى على تحقيق المتعة الأدبية لدى المتلقّي باصطياد المستمع واستمالته والحصول على تركيز الحضور وتوجيه أنظارهم ناحية البناء الإبداعي؛ وهو ما يولّد عندهم الإحساس بالتّجربة التي تمرّ بها الشّخصية المحورية متسيّدة العمل الفنّي والتي تكسب المجريات بداية دينامية بدفعة من الحماس لا مثيل له، فتخلق قوّة اتصال وثيقة قائمة على أساس التّعاطف بين الجمهور ومتزعّم اللّعبة الدّرامية الذي يلجأ إلى المجابهة كي يبلغ الهدف المنشود والنتيجة المرجوّة له؛ وهذا ما يجعل النتاج الدّرامي يعرض عن الملل والكلل ويخلص من دوامة التّباطؤ والتلكّؤ.

يتبيّن وبكلّ جلاء أنّ غرض الصّراع عميق يتوغّل إلى الجوهر، فلا يكتفي بأخذ قشور الأشياء وأجزائها الخارجية بل ينفذ إلى ما وراء الأمور كونه الهدف المقصود تحقيقه من قبل مواد التّعبير الأدبية والفنّية على وجه الشّمول، والغرض الذي يجعل الفئة المتلقّية تتوجّه بكلّ طاقاتها نحو الأعمال الأدبية والفنّية.

يذهب الكثير من أهل الاختصاص في الشّأن الدّرامي أنّ الصّراع بشكل عامّ يكون بين الأطراف المتناقضة على سبيل الذّكر لا الحصر بين الخير والشرّ، بين الجسور والجزوع، وبين الشّديد والرعديد، وبين الصّالح والطّالح، وبين العظيم والوضيع؛ وهذه نماذج من التّعارضات الشّائعة والمعترف بها على العموم.

ممّا ليس فيه من بدّ أنّ صراع الأضداد يغدو فعّالا ومثيرا للاهتمام لو أُسَّ على قاعدة التّشاكل والتّماثل بين أقطابه، وفي هذه الحالة لا يعني تشاكل القوى الحسّية لأنّ

[1] ينظر: دياب عبده، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص80.

مقوّم الشّخصية الأساسي والذي يخلق الحبكة يكتسب قيمته عند ملاقاة عاقبة مفزعة ومريعة، بيد أنّه من جهة أخرى نجد أنّ الشّخصيات إذا ما خسرت القوّة الحسّية لا ينبغي أن تضيّع القوّة الرّوحية التي تكسبها القدرة على التجلّد وتحمّل أعباء الصّراع[1] ففي الواقع صراع التّناقضات يصبح ذا أثر ومحور تركيز إذا ما أنشئ على أساس التّعادل والتّساوي بين كافّة أقطابه، مع العلم أنّه في هذا المقام لا يراد من ذلك تعادل القوى المحسوسة والملموسة لأنّ مكانة الشّخصيات المحرّكة للفعل والتي تخلق بدورها الدّينامي العقد تبرز في حالة القيام بخطوة مقابلة مغبّة شنيعة وفظيعة وجها لوجه.

غير أنّه في الزّاوية المغايرة ندرك أنّ هذه الشّخصيات الصّانعة للأحداث حتى لو انعدم وجود القوّة المرئية الواقعية، لا بدّ من أخذ القوّة الشّعورية بعين الاعتبار كطرف صار حضوره ضرورة ملحّة، ولا محيص من وجوده لأنّ هذه القوّة المعنوية هي التي تمنحها حولا، فتستطيع من خلالها تكبّد عنت وضنك الاختلاف الحاصل.

من خلال ما سبق ذكره يجدر القول أنّ الصّراع الدّرامي بصريح العبارة ما هو إلّا ذلك التّشديد على العزيمة والصّريمة النّاتجة عن قرار ذهني سالف أملا في تنفيذ المساعي وتحقيق المرامي، وتلك التي تجعل الشّخصيات قادرة على التّأثير بما أنّها قوّة سالفة للفعل، غير أنّه من المفروض أن تكون هذه المقاصد صادرة عن مبتغيات ذاتية أرادتها النّفس بشدّة أو أعمال تعود على شخصه بالفائدة والنّفع، لأنّ الشّخصية تستقي شيئا من الشّمول كَسر قوقعة المحصور باتّخاذه سبيل رحابة، خرج من الفردي إلى الجماعي عن طريق تجربة خصومة تهدف إلى تحقيق مقصد رفيع ومراد شريف والذي يعدّ بدوره قيمة جديرة بالاهتمام والمستفيد الأكبر منها الجهة المستقبلة.

[1] ينظر: ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، 1965، ص64.

ج. المكان:

حظي مصطلح المكان بعناية واسعة النّطاق لدى جهات الدارسين والنقّاد والمفكّرين؛ حيث أخذ حيّزا كبيرا من اهتمامهم لدرجة أنّه صار شغلهم الشّاغل، كيف لا وتستوقفك مساحاته المحصورة أو تلك المتناهية الأطراف من أوّل مرّة مستوعبة التّجارب الإنسانية بتعقيداتها وتغيّراتها منذ زمن بعيد؛ لذا استأثرت العديد من المجالات البحثية تناوله والوقوف عليه بالتّحديد لتبتعد بالكلمة عن مجرى الإبهام والإشكال والفهم الخاطئ.

لعلّ الصّيغة التّحديدية المنطقية التي جاء بها **فاروق أحمد سليم** في عمله **(الانتماء في الشّعر الجاهلي)** تخرجك من ربقة اللّبس العصيّة بلا شكّ حينما بيّن أنّ ما المكان إلّا "**الموضع الذي يولد فيه الإنسان ويستقرّ فيه ويعيش فيه ويتطوّر فيه**"[1] "**منذ القدم وحتّى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل عليه الإنسان ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله وأسراره وكلّ ما يتّصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل، من خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة**"[2] والمكان بعبارة أخرى "**مساحة معطاءة ذات إمكانات ولكنّها أيضا محاطة بحدود**"[3] فهو في حقيقة الأمر "**موجود ما دمنا نشغله ونحيّز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النّقلة من مكان إلى آخر**"[4] ولا مناص من القول في هذا الصّدد أنّه بصريح العبارة "**الموضع أو الحيّز كوجود مادّي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميّز عن الفضاء فهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادّية والمكان هو أحد العناصر الأساسية في المسرح، لأنّه شرط لتحقيق**

---

[1] فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص197.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص16-17.

[3] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رنيف كريم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص07.

[4] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار-الدّقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص28.

العرض المسرحيّ وهو مثل الزّمن في المسرح، ذو طبيعة مركّبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحيّ) من جهة، وبالمتخيّل (مكان الحدث الدّرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى"[1] بحيث لا يكاد يختلف اثنان على الحقيقة القائلة "**المكان ليس مجرّد إطار للأحداث والشّخصيات، وإنّما عنصر حيّ فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشّخصيات، إنّه حدث وجزء من الشّخصية"**[2] تجدر الإشارة في هذا الصّدد أنّ المكان يمثّل جزءا محوريا من أجزاء البناء الدّرامي، من شأنه أن يصنع لدراما لها مغزى ومعنى خصوصية تميّزها عن بقية الأجناس الأدبية؛ بل عدّ من أحد العناصر البنائية الأساسية من غير الممكن تغييبها بأيّ حال من الأحوال ذلك لأنّه مستثمرة درامية أدّت المهام الموكلة إليها في المساحة النصّية على أكمل وجه محقّقة شيئا من الجودة الفنّية.

لا تكاد تخلو توليفة درامية اكتمل نضوجها من مكوّن مكان مهمّ مقرون بمكوّنات أخرى لا تقلّ أهمّية عنه على تداخل منطقي له مبرّراته الفنّية بما أنّه "**المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجّهات الكاتب المسرحيّ، ويتمّ تكوين الحيّز النصّي عندما يستعمل النصّ ليس كحيّز درامي متخيّل من طرف القارئ أو المشاهد، بل كمادّة خام لتصرف بصر الجمهور وسمعه"**[3] ويتبيّن من كلّ هذا وبكلّ جلاء أنّ المكان الدّرامي يشكّل دعامة رئيسيّة تنبني عليها باقي البنى الدّرامية الأخرى، فتقع عليها وظيفة تواشج بنيوي محكوم بحتميات فنّية لتنتج بتماسكها العلائقي صورة نهائية ما انفصل فيها جزء عن الآخر، تلفاها كلّا متكاملا بعيدا عن التّشرذم؛ وهو ما يفضي إلى تجليّة قصدية مؤلّف البناء الدّرامي في نهاية المطاف محقّقة فاعلية تعطيها سمة درامية؛ وهذا ما يجعلنا أمام الحقيقة القائلة أنّ إمكانية تغييبها عن هيكل الأعمال الدّرامية استحالة لا محالة.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص238.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة للطبع والنشر، ط2، 2000، ص169.

[3] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحظار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015، ص220.

كثيرا ما يستهوي أصحاب التّفكير الدّرامي تكنيك الاستخدام المكاني الذي اكتسب أهمّية بالغة ما انفلتت سلطته الحاملة لكافّة الأجزاء عن أعمالهم؛ ذلك لأنّها تحقّق أقصى مراتب القيمة الدّرامية، فلا يعدو أن يكون سوى خلفية تستوعب رسالة تنبّش مضامينها ومحتوياتها عن منفذ لعروجها، ومنظومة فكرية تحمل في طيّاتها الكثير من المعطيات، وانطلاقة تتبدّى فيها خيوط نزاعات بلغت ذروة تشابك قد لا يحسم في الأخير؛ هو في حقيقة الأمر من نسج شخصيات فاعلة تنطلق بمهمّة تحريك الطّرح وفق خطّة درامية آخذة في الحسبان صناعة مجرى الوقائع والإسهام في تطويرها بشكل كبير بكلّ شحناتها الانفعالية وطاقاتها التّعبيرية التي تدرّ مقطوعات حوارية تسهم في خلق جوّ درامي بامتياز.

لا شكّ أنّ الحديث عن المكان الدّرامي يجرّنا إلى حقيقة لا اختلاف فيها مفادها أنّه ليس مكوّنا زائدا يضاف ويلحق بالعمل الدّرامي عبثا، وإنّما أضحى بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه كتابة ابتداعية اكتسبت التفرّدية والخصوصية؛ بل بؤرة انطلاق الخطّ الدّرامي ومنتهاه الماثل، لا تعيش بمعزل عن العناصر الدّرامية لارتباطها الوثيق بها، بما أنّها نقطة استقطابية احتوت مقترحا فكريا شغل مساحة واسعة من اهتمام الكاتب وصراع متضادّات وأطراف فاعلة تدفع عجلة الأحداث نحو الأمام لتتكشّف المنحنيات.

يتعيّن وجود البنية المكانية كمطلب درامي ملحّ أنيطت له مهمّة احتضان جميع المكوّنات من أجل تحقيق الحاجة الدّرامية "**ومع ازدياد الوعي بأهمّية الدّور الحيويّ الذي يمكن أن يلعبه كلّ من المنظر المسرحي وفي إطاره المكاني المفترض في العروض المسرحيّة، ازداد الوعي بقواعد تشكيل المساحة، وبإمكانية استخدامها كمؤشّر للتدريج المراتبي وللمكانة، فأصغر وأبسط حركة على المسرح تثير اهتمام المتفرّج وتساؤله عن**

دلالتها"[1] ويفهم المكان في هذا التصوّر على أنّه بؤرة ضرورية تحتلّ موقع الصّدارة على المستوى البنائي، وتلعب دورا وظيفيا بارزا لا محيد عنه مع عناصر بنائية أخرى، وتسهم في تشييد البناء الدّرامي بحيث كلما ازداد التوغّل في دقائقها يتسنّى لنا أن نرى توجّها يعطي الأهمّية والفاعلية لمكان، لا يسعنا سوى القول أنّه موفّق في تأسيس صرح درامي استبان فيه اندفاع الحدث من السّهل أن نتيه في تدفّقاته التي لا يمكن التّغاضي عن متعلّقاته صغيرة كانت أو كبيرة بأيّ حال من الأحوال لكونها أكثر ما يشدّ الانتباه، حتما تنقل المتلقّي للحظة إلى مواضع حيرة تسرّبت عنها عديد الإشكالات عن فحواه وتلميحاته.

لا مناص من القول أنّ المكان يمثّل وحدة بنائية محورية لا يمكن أن نتخيّل وجود دراما تنحو منحى الاكتمال في حالة تغييبها، كما "**لا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد**"[2] وهذا يعني بالضّرورة وجود بنية مكانية استوعبت عريضة نصّية ملأى بكثير المعطيات وغفير التّفصيلات، وعلاوة على هذا ليست بمعزل عن اشتمال الوقائع بتأرجحاتها من لحظة المهاد وصولا إلى لحظة الختام، وصراعات تأجّجت جذوتها توجّهها الأطراف الفاعلة بنمطها الدّاخلي والخارجي حتّى تتكشّف نحايا طبيعتها الكامنة، وكي تنشئ في آخر الأمر بناء دراميا حافلا بالمقتنيات الفنّية المميّزة.

نقارب الصّواب إذا ما قلنا أنّ المكان له حضور طاغي في خارطة الأعمال الأدبيّة دائما ما يعيره الكاتب أهمّية كبيرة؛ بحيث استطاع أن يشغل مساحة واسعة على مستوى إبداعاته بكلّ خصوصياته الفنّية باعتباره بنية أساسية حقّقت نجاعتها في بناء المعالم الدرامية، وليست ببنية هامشية تجدها بصورة مستمرّة تحفظ لنفسها موقعا مهمّا؛ إذ يتعذّر على المبدع إلغاؤها أو إغفالها.

---

[1] جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص175.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي "تقنيات ومفاهيم"، دار الأمان، الجزائر، ط1، 2010، ص99.

على الرغم من الدّور الحاسم الذي تلعبه البنية المكانية في التّأليف الدّرامي إلّا أنّها ليست بمنأى عن باقي عناصر الصّنعة الدّرامية لتؤكّد أكثر فأكثر تأنّقها الجمالي وتألّقها الفنّي وتنجح في الأخير في السّيطرة على لعبة درامية اعتمدت إلى حدّ كبير مسلكا تشاركيا استتمت فيه الجوانب الابتداعية دون الإغراق في المثاليات.

كما لا يخفى على أحد أنّ محور المكان الجوهريّ "**لم يعد يعتبر مجرّد خلفية تقع فيها الأحداث الدّرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشّخصية الرّوائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكليّ وتشكيليّ من عناصر العمل الفنّي، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكّلان بعدا جماليا من أبعاد النصّ الأدبي، إضافة إلى ذلك مازال–المكان– يلعب دورا هامّا في تكوين هويّة الكيان الجماعي، وفي التّعبير عن المقوّمات الثّقافية، وقد أثّرت العوامل البيئيّة على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرّك الشّعوب في جميع أرجاء العالم**"[1] وهذا ما يدعونا إلى القول أنّ المكان في الأوقات الأخيرة لم يعد مجرّد نطاق وقع على عاتقه مهمّة احتواء مجرى الوقائع من مهادها وصولا إلى ختامها ومعطيات الزّمان وتناقضات الشّخصيات فحسب، بل يمكن اعتباره وحدة بنائية تدخل في إنتاج النّتاجات الفنّية.

قد صارت جميع المكوّنات المكانية تتضافر مع بعضها البعض مؤسّسة مستويات جمالية تمنح المعطى النصّي خصائصه الإبداعية، زد على هذا تبوّأ مسؤولية القيام بتأسيس هويّة الهيئة الجمعيّة، واستجلاء الرّكائز والأسس الثقافيّة كذلك.

من جهة أخرى يمكننا النّظر إلى هذا العنصر البنائي من دون أيّة مبالغة على أنّه يعمل بشكل أو بآخر في بناء الدّراما المتكاملة، بل إنّ "**العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته**"[2] يمكننا القول في هذا الصّدد أنّه أصبح ينظر للمكان على أنّه

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، ص29.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984، ص05.

"عنصر من عناصر البناء الفنّي يتحدّد عبر الممارسة الواقعية للفنان فهو ليس بناء خارجيا مرئيا ولا حيّز محدّد المساحة ولا تركيب من غرف ونوافذ، بل هو كيان من فعل متغيّر والمحتوي على تاريخ ما"[1] ومن هنا لا يعدو أن يكون المكان سوى مجرّد مكوّن من المكوّنات المحوريّة التي تنهض بدور رئيسيّ يسهم في تأسيس العمل الفنّي الدّرامي، وينطوي على قيمة فنّية استثنائية، مع العلم أنّه يبقى عاريا من أيّ قيمة إذا لم يتآزر ويتضافر مع بقية الأطراف المساهمة بدرجات متفاوتة في إخراج الصّورة النّهائية لنصوص تقذف بقوسها الدّرامي المتعالي، يحمل فيها المكان شعار تنفيذ المهام الموكلة إليه على أكمل وجه، يقرّها في حقيقة الأمر صاحب الممارسة الفكرية ذات الميل الدّرامي، فيغدو كيانا يعمل بشكل فعلي على تحقيق حاجته الدّرامية ويقدّم لنا عوالم بأكملها بالطّريقة التي تضمن التّناسق والتّناغم، وبالشّاكلة التي دعت إلى ضرورة الوقوف عند إحدى المراحل التّاريخية التي اتّجهت إلى تخليق التبدّلات لا أرضية ظاهرية مادّية أحاقتها الحدود من كلّ حدب وصوب أو تلاشت تخومها.

لا يكاد يختلف اثنان على الحقيقة القائلة أنّ **"المكان في العمل الفنّي شخصية متماسكة ومسافة مقاسه بالكلمات والرّواية لأمور غائرة في الذّات الاجتماعية ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلّما كان متداخلا بالعمل الفنّي"**[2] فعلى حدّ هذا المفهوم يتّضح وبكلّ جلاء أنّ المكان ليس مجرّد بناء شكلي أو مساحة خرائطية تخضع لأطر حدودية، وإنّما صار ينظر إليه على أنّه العنصر الحاوي لتفاعلات شتّى العناصر التي تصول وتجول في الحقل الدّرامي، فتفتح بابا عريضا لتأسيس وحدة متكاملة تتيحها ممارسة درامية أخذت بعين الاعتبار عامل تداخل لم يلبث أن انفكّ فيها البعض عن البعض الآخر، لأنّه بات من الضّرورة أن تشارك كلّها

[1] حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص23.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص17.

في الأداء الفعلي باستنادها الكامل على بعضها البعض في سبيل تشكيل بناء درامي اكتملت جوانبه وأخذت فيها البنية المكانية ثقلها الفنّي، بعدما تمّ استثمارها استثمارا وظيفيا في غاية الأهمّية، حاول مزاحمة جانب إبداعي يجادل كافّة أشكال الامتثال النّموذجي بالشّكل الصّائب من أجل إثراء مشوار درامي يتمّ فيه تمرير رسالة الفنان الموضوعية عبر بوابة الفنّ.

د. الحوار الدّرامي:

كثيرا ما يتوجّه أصحاب صنعة درامية ساقهم توقهم لاتّخاذ مسارات الخلق الفنّي إلى إلحاق أداة الحوار البارزة التي تستحوذ على قدر كبير من الدّرامية في خططهم الإبداعية استكمالا لمشروع درامي متكامل الجوانب بكلّ ما للكلمة من معنى؛ باعتبارها ركيزة رئيسية تقوم على مبدأ وجود حتمي ضروري لا فكاك عنه كي تسهم بتكنيكاتها الأدبية في إنجاحه، فتتيح للمتلقّي محمولا معرفيا لا يأبه بمقاسات اللّغة المحدّدة رغبة في استجلاء فكرة معيّنة، لربّما تلفّها الظلمة عن طريق تأثيث الفراغ النصّي بأسلوب الأخذ والعطاء الكلامي الذي جسّد سمة تميّز استقلت بدراميتها عن باقي الفنون الأدبية المجاورة المتعارف عليها، بعدما وجد مساحة أوسع للحضور المعنوي اللّافت بواسطة جمل سجالية بحتة تتبادلها الأطراف المتفاعلة التي تبوّأت عموما مسؤولية استنطاق جوانب رسالة الكاتب أمام الفئة المتلقّية.

بالحديث عن لفظة الحوار في المعترك الغربي نلفى أنّ أغلب الآراء في المراجع ترجع أصولها إلى اللّغة الإغريقية القديمة، فكلمة dialogue مأخوذة من اليونانية ومكوّنة من جزأين، يراد بالجزء الأوّل dia اثنين، أمّا عن الجزء الثاني logos فيراد به الكلام.

لا يخفى على أحد أنّ الحوار الدّرامي "**ليس مجموعة أقوال تلقى على الجمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص، ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى، أو مواقف**

متغايرة. ويقولونه ليس لقراءة شعر محفوظ، أو إلقاء خطبة على جمهور، ذلك أنّ الحوار نفسه فعل يرى المتلقّي به الأشخاص وهم يفعلون"[1] فإذا المنظومة الكلامية التي اتّخذت منحى دراميا لا تعدو أن تكون سوى محادثة استدعت وجود شخوص فتحوا باب ممارسة لغويّة فعلية، لا تكاد تخلو من التّبادل التّعارضي مع الأخذ بعين الاعتبار ألّا ترمى المادّة الحوارية جزافا تتأسّس عنها اللاّجدوى فقط، بل تعمل بالوظيفة الموكلة إليها التي تعتمد في مجملها على مبدأ تفاعلي وضع الجدل نصب عينيه، جلّ ما يتوخاه تأكيد المشاركة الحيويّة داخل الحراك الدّرامي عن طريق نسج علاقات تفاعلية استعانت بمجموعة من الأفعال الكلامية، ما يتيح للجمهور إمكانية متابعة مشاهد تأسّست على اللّغة والفعل الدّراميين.

تجدر الإشارة إلى أنّ الحوار يعدّ من أهمّ دعائم العمل الدّرامي، بل جزءا لا يتجزّأ منه أساسا يخضع لشرط التّعاضد حدّ التّلاحم الفنّي مع العناصر الدّرامية الأخرى، بما في ذلك الصّراع، الشّخصيات، الزّمان، المكان...وهلمّ جرا من أجل تقديم معطى انبثقت دراميته إلى الأقاصي، حظي بفرصة لعب من الأدوار أهمّها، ومن الوظائف أعظمها تعمل ما أمكن على الارتقاء بمستوى العمل الدّرامي برمّته ومستندة على اقتفاء أثر الشّخصيات الفاعلة والتوسّل من طاقاتها التّعبيرية التي اتّخذت من أنماط الملافظة وأشكال المشافهة نهجا نحو مكاشفة حاولت فكّ شفرات وكودات عصيّة بلغة تخاطب زاحمت الطّبيعة الحركيّة، كي تعادل صائت جوانبها النّابضة بدفق الحيويّة ذلك التّشظي الحركيّ تفيد في بناء اللّوحة الأمثل بشيء من الاتّساق والانسجام التزمت بالقواعد والضّوابط في سبيل تحقيق القيمة الدّرامية.

بطبيعة الحال باعتماد هاته الوسيلة الكلامية التي لطالما كانت انعكاسا لنفس صاحبها تنأى به عن الوقوع في الصّورة الهامشية عن طريق التقاط أفكاره وتحويلها إلى

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، مكتبة نهضة مصر، ط1، ص52.

مقطوعات سجالية، فمن خلالها "**يستطيع المضمون أن يعبّر عن نفسه، فالكاتب المسرحيّ يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل الشّخصية وتحليلها والتّعليق عليها، وإحكام تسلسل المواقف، وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء، حيث يتوقّف مدى نجاح العمل المسرحيّ أو فشله بمدى توفيق الكاتب في استغلال الحوار**"[1] والظّاهر أنّها تتوجّه إلى تحديد فاعليتها من خلال نشاطات تفاعلية حملت على عاتقها شتّى الطّروحات الفكرية تتجلّى "**في أغلب صورها مباراة أو منافسة أداتها اللّسان، وهي في كلّ أحوالها تمثّل موقف المحاور ورأيه وحجّته، وفوق ذلك فإنّها تمثّل شخصيته ومقدار عقله وتفكيره**"[2] فقد أضحى الحوار ينسج بأنامل مبدعة تتوارى كي يحيل بطريقته التّعبيرية السّلسة على فكرة صالت وجالت في أذهانهم، أخذت تتمظهر بمظهر لساني اتّكأ اتّكاء كلّيا على وسيط لغويّ ينهض بوظيفة إفصاحية تعمل على استجلاء الأحداث والمجريات الدّرامية بحيثياتها الدّقيقة وتفاصيلها الصّغيرة وبكافّة مراحل تناميها وتصاعدها من خلال بناء علاقات لسانية وشيجة، لربّما تسعفها الكلمات والعبارات، همّها الأوحد تمرير رسائل معيّنة في مساحات التحرّر الفنّي ترمي إلى مقاصد محدّدة.

لا بدّ أن نكون على دراية أنّ الحوار الدّرامي بصريح العبارة "**أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط هو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحيّ لتقديم حدث درامي يصوّر صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها**"[3] والذي يمكن أن نستخلصه أنّ تقنية الحوار الدّرامي تعدّ من أهمّ الركائز التي ينبني عليها هيكل الأعمال الدّرامية، وسمة فريدة تميّزه عن باقي الصّنوف الأدبية المتعارف عليها، بات حضورها ضرورة حتمية، فإمكانية وجود بناء درامي يأخذ

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص142.

[2] عبد الحليم حنفي، أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، ط2، 1985، ص16.

[3] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي–بين الترجمة والاقتباس و الإعداد و التأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2007، ص34.

شكله النّهائي بمعزل عن الحوار استحالة لا محالة؛ ذلك لأنّه يلعب دورا حاسما لكونه وسيلة من الوسائل الإفصاحية.

دائما ما ينتقي أصحاب التوجّه الدّرامي أداة الحوار لبلورة فكرتهم الرّئيسية وعرض مجريات وأحداث تتقدّم في ارتقائها بشكل متزايد من موقف إلى موقف آخر باتّجاه قمّة تصعيد درامي يتمتّع بشحنات درامية مكثّفة، زد على هذا عرض تواترات بلغت ذروتها القصوى ونشأت عن انفعالات وتفاعلات الشّخصيات، من تضارب الرّغبات والميولات كي تكون على مرأى ومسمع الجهة المتلقّية.

مما لا ريب فيه أنّ أداة الحوار البنائية على قدر كبير من الأهمّية صنعت فرادتها عن باقي أدوات الصّنعة الدّرامية الأخرى، وتميّزت بخصوصية "**الاقتصار والإفصاح والإبانة وانتقاء خير الأساليب والجمل والألفاظ المعبّرة عن الشّعور والعاطفة، وترك العبارات التي لا قيمة لها والإشارة إلى الواقع لا نقله مع مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار**"[1] فدائما ما تستند إليه سمة الإيجاز والإيضاح والإظهار، بالإضافة إلى اجتباء أنماط صنعت لنفسها مكانا في مصاف الأفضليّة، وكذا كلمات وعبارات تولّت مهمّة كشف الانفعالات والأحاسيس، ناهيك عن تسليط الضّوء على الوجود الحقيقي.

من جهة أخرى اتّسم الحوار بمواءمته للشّخصية الفاعلة ما استلزم أن "**يكون صادقا موضوعيا، أي يلتزم فيه الكاتب حدود شخصيته المرسومة، فلا ينطقها بما لا يتلاءم معها**"[2] فيقتضي الحوار الدّرامي ضرورة تناغمه مع الطّرف المحرّك للعمل الفنّي برمّته، وتوافقه مع خصوصياته في أحد أصدق الصّور، التي تأخذ نوع الحالة التي تقع فيها الشّخصية المتكلّمة بعين الاعتبار.

[1] سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، دار غيداء، عمان، ط1، 2004، ص34.

[2] عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، الجزائر، 2006، ص65.

1/الديالوج:

اهتمّ الكاتب الدّرامي بتوظيف أداة الحوار الخارجي معتبرا إيّاها ضرورة درامية لا بدّ من وجودها؛ ذلك لأنّه من المقرّر أن لا دراما دونما هذا الشّكل التّعبيري المشحون بمختلف الدّلالات والمعاني الفكرية والفنّية والحامل في طيّاته مضامين نصّية، تتالت لغويا آخذة منحى التّداخل المتين عن طريق الأفعال الكلامية المنبثقة عن مجموعة من المعطيات المتعلّقة بصاحب النّتاج.

يؤدي الحوار الدّرامي وظيفة الإفصاح والإبانة الإيجابية الموكلة إليه على أمثل وجه؛ من أجل خدمة بنية تأليف درامي، لا تتجلّى بكلّها المتكامل إلاّ ببنية حوارية تحقّق أعلى درجات الدّرامية؛ بما أنّها وسيلة المحادثة بين الأطراف الفاعلة استلزمت الإحاطة ببعض المعايير الفنّية الخاصّة بها، علاوة على هذا خضعت لحتمية التّنامي والتّصعيد؛ ذلك لأنّها بؤرة محورية في عملية التحوّل الدّرامي.

صدق القائل أنّ نوع الدّيالوج يعدّ أحد أهمّ التّقنيات، دائما ما يستعين بها المؤلّف لتحرير نصّه من الانغلاقية من خلال فتح باب تفاعلي قامت قائمته على التّبادل الشّفهي على مصراعيه "**بين شخصين أو أكثر**"[1] "**ويتناول شتّى الموضوعات**"[2] بطريقة الملافظة المباشرة التي استثمرت اللّغة لرفع السّتار عن ملامح الشّخصيات الفاعلة[3] وبالتّالي "**يقيم التّواصل بين الشّخصيات والمتلقّين، والأخطر من هذا الحوار يبدو لا معنى له إذا لم يحمّل شخصيته العاطفة، المتولّدة عن العلاقات بين الشّخصيات، ومهما بلغت قوّة الفعل ودلالته فإنّها لن تكون بديلا عن الكلام، لأنّ موضوع المسرحيّة وصراعها وشخصياتها لن تقوم لهم قائمة إلّا بالحوار، وبهذا الشّكل كان المترجمون مضطرين إلى**

[1] ناصر الحاني، الأدب في المصطلح الغربي، دار المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص53.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص100.

[3] ينظر: قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص39.

الاهتمام بالحوار لأنّه عامل المسرحية كلّها، وجامع جميع عناصرها"[1] إذا يتبيّن من خلال ما سبق ذكره وبكلّ جلاء أنّ ما الحوار الخارجي سوى أداة مكاشفة تبوّأت مسؤولية تسليط الضّوء على الفكرة التي يودّ عرضها الكاتب الدّرامي دون أن يفصح عن ذاتيته، عن طريق استنطاق أطراف فاعلة حملت على عاتقها لغة تحدّث توالت بصورة مستمرّة من نقطة إلى أخرى لكي تقدّم الوقائع وتبني هيكل العمل الدّرامي من بدايته إلى غاية نهايته[2] مع حرصها على الاحتفاظ بطابعها الفنّي.

2/المونولوج:

إنّ أيّ عمل درامي إبداعي منسجم ومنسّق الأجزاء وخاضع للاشتراطات الفنّية، يأخذ نمط الحوار الدّاخلي حظّه معه، ولعلّ العديد من المشتغلين في ميدان الدّراسات الدّرامية أضاءوا شعلة انطلاق مشروع نال نصيبه من التألّق والتميّز، يهتم بتوظيف المونولوج الدّرامي بصفة مستمرّة كوسيلة أساسية والأكثر فاعلية على الإطلاق، والأقلّ انعزالا عن بقية الوسائل المحاذية الأخرى، تضطلع بأهمّ الأدوار المحمّلة بشحنات درامية عالية مبيّنة خصوصية يلتقطها المتلقّي من أوّل وهلة من خلال ميكانيزمات تنفيذ الأداءات التي أكّدت اختلافها عن نمط الحوار الآخر الخارجي من غير الإخلال بالثّوابت الفنّية للعمل الدّرامي، وتدخّلت كوسيط مناسب من شأنه تلبية الضّرورات الدّرامية.

ينبغي أن نشير أنّه "**سيل من الأفكار والمشاعر تجري في ذهن الأديب وأعماقه دون تنظيم أو تسلسل أو غوص لمنطق الزّمان والمكان وهي تجري في أعماقه حسب ما اتّفق وحسب ما تفرضه عليه اللّحظة الشّعورية التي يسجّل في خلالها أجزاء هذا الحوار الدّاخلي**"[3] مع العلم أنّه في "**الحقيقة كلام لساني تتفوّه به الشّخصيات، ولكن لا**

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص106.

[2] ينظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1952، ص140.

[3] أحمد زغبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 1995، ص109.

لتسمعه أساسا للآخرين أو لتوصل إليهم عبره أفكارها وهواجسها وتداعيات تلك الأفكار والهواجس بقدر ما هو تعبير عن دواخلها"[1] أو بعبارة أخرى ما المونولوج الدّرامي سوى **"وسيلة إلى إدخال القارئ المباشرة في حياة الشّخصية"**[2] ثم إنّ طبيعة هذا الصّنف على وجه التّحديد لم تلبث أن انفكّت عن أعماق الشّخصية، مستوعبة الأقوال والأفكار وحتّى تلك الهواجس الجوانية، باتت تسري في الدّواخل كي تنسج عوالمها الخاصّة بطريقة حديث الذّات مع نفسها وسط زحمة الاختلافات والتّعارضات، بعدما انفلتت من سطوة الصّمت لتستهلّ مسيرة أداءات كلّها شفافية عبر منطوق كلامي لا يكاد يتعدّى الذّات بأيّة حال.

بالتّالي تضع وحدة الحوار الدّاخلي البنائية نصب عينيها تجسيد فكرة الكاتب الدّرامي الجوهرية، واستظهار الآراء والتصوّرات المتصارعة والتكفّل بالتّصعيد الدّرامي، بالاستعانة بمونولوج أخذ على عاتقه مهمّة التسلّل إلى المكامن لبلورة تلك الطّروحات المتدفّقة في الأعماق الغائرة.

هـ. الزّمن:

دائما ما يلجأ الكاتب الدّرامي إلى اعتماد إمكاناته الفكريّة وخبرته الأدبيّة في سبيل فتح بوّابة ممارسات فنّية أحسنت استثمار تقنية من التّقنيات التي تستمدّ وجودها من الأوساط الدّرامية، تراهن على تحقيق منظومة تنزع إلى التوجّه الدّرامي بالدّرجة الأولى، وتخفق تميّزا وتفرّدا لا سيّ له، ثم إنّ النّهل وفق إستراتيجية فنّية عالية من أبرز الأدوات البنائية اللاّزمة التي يقوم عليها بناء درامي إبداعي بات ضرورة ملحّة لا محيد عنها، أخذت تشتبك أيّما اشتباك مع مختلف الأدوات المحاذية.

---

[1] نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2008، ص18.

[2] رينيه ويلك–أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص235.

من المسلّمات التي لا شية فيها أنّ الزّمن يعدّ أحد المكوّنات الجوهرية التي تسهم في تأسيس البنية الدّرامية باعتبارها دعامة أساسية محكومة بمنطق التّوظيف القائم على الحتميات؛ إذ من غير المحتمل أن نتخيّل وجود عمل على قدر عال من الدّرامية خارج قالب الزّمن، لذلك يقحمها صاحب التّفكير الدّرامي بطريقة أو بأخرى في نتاجه إقحاما.

لا بدّ أن نكون على دراية أنّ الزّمن "**ضرب من الخيط المتحرّك الذي يجرّ الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر**"[1] وبعبارة أخرى خطّ تتدفّق عن طريقه مجريات عديدة أخذت منحى تطوّريا وفق المجال التّاريخي الذي حصلت فيه[2] بل محرّك فاعل يستحيل الاستغناء عنه، يضمّ في جعابه قصديات بالغة الأهمّية، ويتحرّك عن طريقه مجرى الوقائع سواء بتنسيق خطّي متعاقب وأحادي الاتّجاه أو بتهشيم خطّية التّسلسل من خلال خلق المفارقات، كما يستوعب كذلك حالات تداخل تحكمها التّناقضات والاختلافات النّاشئة بين الأطراف الفاعلة.

يقوم الزّمن بدوره بعملية وصل حقيقية بين كافّة العناصر البنائية المتعارف عليها بما فيها من مكان، وشخوص، وأحداث وغيرها، حيث نقارب الصّواب في هذا الصّدد إذا ما أشرنا أنّ البنية الزّمنية تعمل على إبراز معالم الهيكل النصّي الدّرامي بصورته النّهائية المكتملة الجوانب، ناهيك على أنّها "**تمنحه هويّته الخاصّة انطلاقا من احتضانه لسير الأحداث وتفاعل الشّخصيات معها وبالتّالي يهندس لها أبعادا وظيفيّة جماليّة فعرف بمفهومه العامّ بأنّه المادّة المعنوية المجرّدة التي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، وحيّز كلّ فعل ومجال لكلّ تغيير وحركة بل إنّها بعض لا يتجزّأ من كلّ الموجودات**"[3] ومن هذا يمكن القول أنّ بنية الزّمن أصبحت لازمة فنّية لا تكاد تنفصل عن التّوليفة الدّرامية؛ بما

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص172.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص106.

[3] عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988، ص07.

أنّ المؤلّف اتّخذ خطوة إقحامها في إطار ديناميكي لا ينضب، اكتسب طابعا افتراضيا بامتياز يتعالى عن وحدة الزّمن النّمطية بخصوصيّته الدّرامية التي تجاوزت إمكانيات التّقنيات العادية مؤكّدة تعاضدها مع غيرها من البنى، وفق الضّرورات الفنّية لتقديم الشّكل النّهائي للعمل الإبداعي الدّرامي بمقدورها اشتمال مسارات تفجّر وتحوّل سلسلة من الوقائع باندفاعية متنامية وانسيابية متصاعدة حسب الخطّة المرسومة وأطراف فاعلة كلّفت بأداءات حاسمة، كثيرا ما يستهويها تضريم التوتّرات وتأجيج الصّراعات.

على ما يبدو أنّ هذا الزّمن الحاوي للبنى برمّتها أثبت وجوده الفنّي المتميّز الذي نأى عن الوقوع في العشوائية والاعتباطية؛ لكونها آلية نابعة عن الحتمية الدّرامية، وحاملة شتّى الأبعاد بكلّ ثقلها السيكولوجي والفكري والاجتماعي والتّاريخي...وهلمّ جرا "**فقد يتخيّر النّص زمنا تاريخيّا ماضيّا أو مستقبلا تقع فيه الأحداث، وهو زمن مختلف عن زمن المتفرّج الحاضر، فيتحوّل الماضي أو المستقبل إلى حاضر ويكتسب صفة الحضور الزّمني في زمن المشاهدة، فيتحرّك وعي المتفرّج نحو جدلية الزّمن في أبعاده الثّلاثة بقوّة العرض المسرحيّ والحاضر المعاش، فينطلق نحو رؤيته الخاصّة للأحداث والزّمن**"[1] بناء على ما سلف ذكره يتبيّن وبكلّ وضوح أنّ المبدع ركّز أثناء تأليفه للعمل الدّرامي على الإفادة من تقنية الزّمن منذ الإشعاع الأوّل؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه بأيّ حال من الأحوال لإضفاء مسحة درامية.

حظيت التّقنية الزّمنية بالقدر الأعلى من التّوظيف الذي تبرق فيه رسالته باندماجها مع سائر التّقنيات، وتسير فيه اللّحظات باتّجاه واحد من الماضي إلى الحاضر ثمّ المستقبل وفق نظام تسلسلي أخذ المنطقيّة في الحسبان، تتجلّى فيه كافّة الأبعاد والزّوايا.

[1] منى سعيد عبده أبو الوفا، الزمن والمعرفة في النص المسرحي–دراسة في مسرحيتي "أهل الكهف74"و"قصر الشهبندر"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الثلاثون، الجزء الثاني، ص19.

بالوغول في مراوغة مفارقة درامية تخطّت منحنيات الزّمن الطبيعية بتهشيم الخطّية الاعتيادية، وممارسة لعبة الانزياحات عن سالف إقرار وتصميم التي خرقت المألوف وخلخلت السّائد بحضورها الفنّي المتميّز الذي خالف زمن الدّراما إمّا ارتدادا واسترجاعا؛ ينحو منحى عكسيا يتّجه من اللّحظة الحالية إلى المنصرمة، وإمّا استباقا واستشرافا؛ تتكشّف فيه سلسلة من الأحداث علانية يجري وقوعها في زمن لاحق يمثّل بصنفيه الخيط الرّابط لجميع المكوّنات البنائية.

1/الاسترجاع:

تحقّقت الصّلة الوثيقة بين النصّ الدّرامي وثيمة الاسترجاع الزّمني بعدما انطلقت هذه الأخيرة من منطق وجود حتمي قرّره صاحب الصّنعة الدّرامية، وانبثقت من جذوتها الدّيناميكية المحرّكة التي ساهمت في تطوير البناء الفنّي للدّراما بالتّقاطع مع أساليب التّعبير الدّرامي المحاذية التي استمدّت شرعيتها الفنّية المحكومة بقانون وشائجي يشدّ الأجزاء بعضها مع بعض.

سجّل الارتداد حضوره الواسع من خلال "**الإحالة إلى الوراء**"[1] بوصفه تقنية زمنية استملكت وظيفة درامية تشبّثت بتجذير الغايات وتحقيق المآرب في الأخير، وقامت قائمتها على التّلاعب الزّمني بصورة جليّة لا مراء فيها الذي تعدّى خارطة المغاليق في فسحة زمنية تلاشت تخومها ناسفة رتابة تراتب خطّي مباشر يأخذ منحى تصاعديا مألوفا؛ وهو ما يفتح رحب الآفاق لمفارقة تخالف مسار المجريات الماثل بكلّ منطقيته بطريقة عرض مختلفة، اتّخذت من الانحراف نهجا وتعمّدت القفز من اللّحظة الراهنة إلى لحظة سابقة تعود أدراجا إلى الوراء على زمن مضى وانقضى، كي يغطّي المساحة الدّرامية وما

[1] ج.ب بروان وج.يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، ص60.

عليها بتمفصلاته الزّمنية المهيمنة التي أعلنت ثورتها على اتّجاهات التّتالي من خلال تجاوزها كلّ الحدود الفاصلة بين المسافة الزّمنية الحاضرة وتلك الماضية.

من المعلوم أنّ تقنية الإرجاع الفنّي استوقفت المؤلّف الدّرامي بعلاقتها العكسية مع النّسق المتسلسل، فراح يتّكئ في نسج خيوط نتاجه المحبوك على الإفادة من خيط يتّجه إلى الخلف ويتحايل على الزّمن الطبيعي بشيء من التفنّن أتى على صورة ومضات وعاد بالذّاكرة إلى خلفية آنفة انهالت عليها اللّقطات والصّور والرؤى من كلّ جانب متجاوزة الحاضر بالتفاتها إلى الماضي سواء كان قريبا أو بعيدا؛ من أجل إضاءة عناصر مهمّة للغاية واستدعاء الشّخصيات والمواقف، بالإضافة إلى مجريات حصلت في زمن سابق[1] ومن هنا ينهض هذا التّكنيك الفنّي في التّشكيل الدّرامي بدور خرق نظام التّرتيب الزّمني المنطقي مباغتا التّسلسل الكلاسيكي الاعتيادي ليطوّع الممكنات التّعبيرية وينتقل إلى وقائع سابقة قريبة المدى أو بعيدة لخدمة الحالة الشّعورية، ويرصد تفاصيلها الكاتب الدّرامي على لسانه أو على لسان شخوص من اختياره يدفعون عجلة الأحداث إلى الأمام لتحقيق الأهداف المنشودة والمقاصد الفنّية المرجوّة في ختام الخطاب النصّي الدّرامي[2].

بناء على ما سلف ذكره يمكن القول أنّه أصبح ينظر إلى مفارقة زمنية جانبت الاستباق ارتدادا "**باتّجاه الماضي، انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء لحدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر**"[3] فلا بدّ أن نكون على دراية أنّ زمن الارتداد الفنّي يتيح للمتلقّي خوض تجربة التنقّل الزّمني خلفا؛ لإبراز المخبوء من الحوادث السّالفة بحيث تدعو صاحب الصّنعة الدّرامية الحاجة الماسّة لاستخدام الإرجاع الفنّي حينما يشرع في إطلاق المجريات يقتضي من حين لآخر "**استعادة ومضة من ومضات الذّاكرة من خلال موقف**

[1] ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص103.

[2] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002، ص209.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص16.

ما أو شخص أو إشارة ترتبط وتكون هذه الحاجة نابعة في ثغرة زمنية ما أو تنوير الأحداث الحاضرة عبر أزمنة الماضي"[1] فكثيرا ما يركّز عليها الكاتب الدّرامي آناء عملية تشييد صرحه الدّرامي لما له من دور فعّال في الولوج إلى الزّمن الماضي من الزّمن الحاضر، ما يستلزم وقف التّعاقب الزّمني التّقليدي للمجريات؛ من أجل العودة إلى الوراء لملاحقة واقعة ماضوية بطريقة خاصّة، ولمقصدية كاتبنا المعيّنة؛ إذ تجده على امتداد المساحة النصّية بتكنيكه هذا يحاول بشكل دؤوب تفعيل حركة درامية تسير بوتيرة عكسية همّها الأوحد تسليط الضّوء على نقطة آنفة.

2/الاستباق:

جنح أصحاب الصّنعة الدّرامية بكلّ طاقاتهم إلى الارتقاء باستراتيجياتهم الفنّية، فأخذوا ينبّشون بدقّة وعناية عن روافد وممكنات تسهم في تطوير مستوى العملية الإنتاجية تمهيدا لخطوة الإفادة من أدوات تعبير درامي؛ تمّ الاستعانة بها لخدمة السّياق الإبداعي الدّرامي على وجه التّحديد؛ بتفعيل أداءات لعب درامي قامت قائمتها على التّداخل فيما بينها؛ ما يفضي إلى تخطّي التّوظيف السّطحي إلى ذلك العميق المعبّأ بلغة درامية مائزة لها مبرهناتها.

يروم المبدع إلى تثبيت الوسائل البنائية الدّرامية وتأثيثها بالشّكل الذي يريده، فتعبر بنا إلى مرحلة تجهيزات تقنيات فاعلة، من المرجّح أن تسيّب الدّراما دراميتها في حالة تغييبها؛ لذا آثر استخدام آلية الزّمن بضرب استباقي من طراز مغاير صنع اختلافه عن باقي الآليات الآنفة الذكر يكون "**بالاتّجاه نحو المستقبل بالنّسبة إلى المرحلة الرّاهنة"**[2]، جرى توظيفها بمصاحبة هذه الأخيرة في أحد نقاط التقاء كافّة التّقنيات الجوهرية المؤلّفة

[1] بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2015، ص104.

[2] عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، 2009، ص75.

للأنموذج المثالي للمنجز النصّي الدّرامي التي كسرت أحادية التّمظهر والتّوظيف باشتمالها على توليفة ثنائية زمنية متعاكسة تتجلّى بصورة وجودية مباشرة؛ ائتلفت فيها اللّحظة الرّاهنة باللّحظة الآتية يتمّ بمقتضاها الخروج عن التّسلسل المنطقي وتكسير البنية الخطّية المنتظمة من خلال الوثب بالزّمن وثبة إلى الأمام بوتيرة متسارعة للانتقال من الزّمن الحاضر إلى الزّمن المستقبل، يتبدّى بطريقة مختلفة جمعت الأزمنة المتخالفة في بوتقة الصّهر الواحدة.

من المعلوم أنّ هاته التّقنية الاستباقية فتحت المجال لتغيير مسارات المجريات المأنوسة في سبيل رسم مسلك استشرافي تعمّد التّنامي صعدا ليؤدّي وظيفة تطلّع ما هو قادم بالولوج إلى المستقبل، وكثيرا ما ينزع مبدع يمتلك حسّا دراميا عاليا إلى اعتماد أداة القفز عبر الأزمنة تستوجب تحوّلا من حالة إلى أخرى نسف رتابة الطّرح الاعتيادي بتسلّلها إلى المستقبل لاستجلاء صور واقعة بعملية تنبّؤية اصطبغت بصبغة افتراضية تحفل بتصاعد درامي متواصل بوسعها توقّع تفاصيل الحادثة قبل أوان وقوعها الحقيقي في زمن الدّراما[1] وما ينبغي الإشارة إليه أنّ هذا النّوع الاستشرافي سجّل أعلى مستويات الحضور عن طريق ممارسة تلاعبات زمنيّة لا تتقيّد بمنطق التّراصف المألوف، وأخذت تراوح بين اللّحظة الآنية واللّحظة الآتية.

إنّه نسق يركّز في المقام الأوّل على الأرجحية والاحتمالية والتّرقبات والتطلّعات السّابحة في اللاّيقينيات وتقوم على إيراد مجرى سيحصل في الزّمن الآتي القريب أو البعيد[2] وتقديم "**زمن التوقّعات والتنبّؤات، وصيغ التّحذير والتّهديد، حيث يتمّ الحديث عمّا سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه**"[3] "**وعليه فالأحداث لا تتعاقب وفق تاريخية واضحة**

[1] ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص74.

[2] ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات العامة للكتاب، دمشق، 2011، ص230.

[3] عبد الحميد بورايو، منطق السرد:دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص134.

بل تتقاطع وتتزامن"[1] وبناء على ما سلف ذكره يمكن القول أنّ النّمط الاستباقي مبني على التّفاعلات الحثيثة بين الأزمنة التي تفضي إلى تهشيم الخطّية المنطقية بالتّمهيد لانطلاقة آنية تتّجه صوب المستقبل؛ لتمارس وجودها مع الممكنات بعد مرحلة تجاوزات تعدّت البؤرة التي وصل إليها العمل من أجل عرض سلسلة من المجريات اللاّحقة، وإتاحة الفرصة للجهة المتلقّية بتكهّن أمور لم تتحقّق بعد، ومن المحتمل أن تقع مستقبلا إذ تتجلّى قدرتها وإمكانيتها بفتح آفاق تقديرات وتخمينات لامتناهية تخرج عن دائرة التّمظهر السّكوني بتحايل فنّي صريح عن سابق تصميم وتدبير، اتّسع مداه إلى الأقاصي لبلورة مقاصد ومرامي الخطّة الدرامية في الأخير.

[1] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص32.

الفصل الثّاني:

تمظهُرات الدّراما في القصيدة العربيّة المعاصرة.

الفصل الثّاني: تمظهرات الدّراما في القصيدة العربيّة المعاصرة

- مفهوم القصيدة
- ماهية القصيدة العربيّة
- مراحل تطوّر القصيدة العربيّة عبر العصور الأدبية
- صلة الشّعر بالدّراما
- انتقال القصيدة العربيّة من الغنائيّة إلى الدّرامية
- الحضور الدّرامي لدى الشّعراء العرب المعاصرين

1. مفهوم القصيدة:

توجّه ابن رشيق بالحديث عن القصيدة في مصنّفه العمدة قائلا أنّها "**إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإبطاء بعد سبعة أبيات غير معيب عند أحد من النّاس.. ومن النّاس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد**"[1].

لو استأنسنا بما جاء به عبد اللّطيف الطيّب في منجزه الموسوم ب(**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**) لألفيناه يصرّح أنّ القصيدة "**هي في عرف النقّاد القدماء ما تؤلّف من عشرة أبيات فأكثر أو سبعة فأكثر، ومن دون ذلك فهو قطعة أو مقطوعة**"[2].

بيد أنّنا لو ألقينا نظرة أنعام وإمعان على كتاب لسان العرب لصاحبه ابن منظور نلمح أنّه ثمّة تطرقا جليّا للقصيدة مفاده أنّها لا تعدو أن تكون سوى "**منظوم القول**"[3].

أمّا عن الباقلاني في عمله إعجاز القرآن يذهب إلى أنّ القصيدة "**ما بلغت العشرين بيتا أو أكثر**"[4].

بناء على ما سلف ذكره يمكن القول أنّ ما القصيدة في الحقل اللّغوي عند الغالبيّة السّاحقة من المعجميين الأكفاء سوى أبيات منسابة أخذت منحى التّتالي والتّوالي، تتخيّر أن تطول حينا وأن تقصر حينا آخر؛ في سبيل الخروج بتوليفة شعرية متماسكة في الأخير.

2. ماهية القصيدة العربيّة:

ألفت عقلية برزت بين أحضان بلاد العروبة ممارسة طقوس ابتداعية، خرجت بتراكمات شعرية أحرزت قصب السّبق بتأنّق مبناها وتألّق معناها في الأوساط الأدبية منذ العصر الجاهلي وصولا إلى معاصر فترات تبلورت من خلالها أبهى النتاجات النصّية التي

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ص188–189.

[2] عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1970، ص777.

[3] ابن منظور، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، 1984، ج4، ص410.

[4] أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص257.

أخذت ثلاثة صنوف: الغنائية والملحمية والدّرامية[1] وذهبت بفنّيتها المتعالية إلى أبعد الحدود، بدأت بفكرة ما توقّف إلحاحها، بل جاشت بحضورها لترتمي في متاهة كلمات انسابت شعرا؛ ما هو إلاّ "**كلام منغّم مثير، يفيد علما ومعرفة ببواطن الأمور وخفايا النّفوس وحقائق الحياة**"[2] مع العلم أنّه أرسى قواعد الصّمود والبقاء، يستوقفك اكتماله ونضوجه من الوهلة الأولى، نما عن مقدرة عالية ما تضاهيها أخرى حاملة بحقّ وبجرأة لا بخفوت الاستحياء كلّ سمات الخلق والنّسج التي انبثقت عن مبدعين امتلكوا ناصية نظم ارتأت الرّيادة بصورة مستمرّة بتفعيل إستراتيجية فنّية مهّدت الطريق من أجل الدّخول إلى عالم البناء من بابه الواسع، تدفّقت فيه شاعرية خارج التّخوم الواهية على سجيّتها التّلقائية متجلّية في قصائد عربية مترعة العمق والجمال مرّ طيفها تاركا من الأثر البالغ والعميق ما يخلّد في تاريخ الأدب العربي.

من هنا لا بدّ من وقفة حتمية على محطّات تعريفية يأخذ بها القارئ كي تقرّبه أكثر من سحر القول الشّعري؛ من خلال الاستئناس بما جاء به شوقي ضيف في كتابه **(النقد الأدبي)** حينما نوّه بحديثه قائلا أنّ القصيدة بصريح العبارة تمثّل "**عملا شعريّا تامّا، فهي ليست مجرّد أفكار تجمع من هنا وهناك، وإنّما هي خبرة تامّة للشّاعر بمجموعة من المشاعر والأفكار والأحاسيس من خلال موضوع معيّن من موضوعات الحياة**"[3] فأخالني أنّ شوقي ضيف يحيلنا بتصريحه هذا إلى حقيقة مفادها أنّها ضرب شعري كامل اكتسح السّاحة الأدبية وما عليها بشيوع ما بعده ذيوع لا يقتصر على مجرّد وجود تلك الصّورة الذّهنية المتفاقمة التي تخاطفتها أنامل شاعرية بالتّوليف أبياتا أخذت مسار التّوالي.

يؤكّد شوقي ضيف على ضرورة وجود تجربة ضافية وافية لصاحب العمل من شأنها أن تفسح المجال للتّعبير عمّا يجول في الدّواخل من عواطف ثائرة ومشاعر شاغلة انتهت

[1] ينظر: خالد محمد فارس، معجم الفنون الأدبية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ج1، ص46.

[2] موافي عثمان، نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، 1992، ص03.

[3] شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962، ص153.

تركيبة شكلية ومضمونية متكاملة "**لم تخضع لبناء واحد، ولم تأخذ شكلا واحدا**"[1] اتّسعت بهذا القبيل الذي يندرج ضمن مادّة الشّعر من أجل تسليط الضّوء على إحدى الموضوعات المتعلّقة بالأمور الحياتية البالغة الأهمّية، وكأنّما يلبس كتابته الفنّية التي أغرقت في صنوف العفوية والتّلقائية مشاعر ومواقف محطّة من محطّات الحياة.

إنّه لمن المنصف القول أنّ بذور العبقرية الإبداعية كانت من نصيب العقل العربيّ، للحظة يعود بنا أدراجا إلى الوراء في ربوع مملكة الفترة الزّمنية الجاهلية، حتّى نقف بشيء من الانبهار أمام خلق شعري تولّد في خريطة الوطن العربي الكبير، لا يكاد ينقطع البتّة عن استهوائنا استثنائيته المنقطعة النّظير، جعلت صداها يتردّد هنا وهناك في أروقة الحقبات، ترغمك وبقوّة تفاصيله الفنّية التي لا يمكن التّغاضي عنها على وقفة تأمّلية على انطلاقة فعلية جريئة سرّحت التّعثر المانع من إنتاج صنوف الشّعر.

يتسنّى للفكر العربي الخلاّق خوض غمار نظم تراه أوغل في استخدام الألفاظ المنتقاة بعناية فائقة بطريقة أعطت الاهتمام للتّركيب المنسّق ظهر للعيان مؤسطرا بحرف عربي مشكّلا من أبيات متناظرة ذات أوزان وقواف، زد على هذا أنّه متراص الكلمات، محكم النّسج، متين البناء، قد يتبدى على مدى أبيات قليلة نمرّ عليها مرورا سريعا، وقد يتاح لها فرصة الظّهور بخصوصيّة الطّول، فتجدها تنداح طويلة "**وفيها تفاصيل وجزئيات كثيرة، ولكنّها متّحدة في كثرتها**"[2] ولا يكاد يختلف اثنان على أنّه تبوّأ مكانة هامّة في السّاحة الأدبية، وخرج عن أنامل شاعرية لا ننكر مقدرة أصحابها على استخدام الآليات الفنّية، وطرائق فنّية ترافدت في بنية قصيدة عربية نجحت إلى أبعد الحدود.

يبدو أنّ القصيدة العربية في أبسط صورها "**خليقة فنّية جمالية عضوية، لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فهي لا معنى محض ولا هي مبنى محض، بل مبنى ومعنى**

[1] سعد بوفلاقة، الشعريات العربية–المفاهيم والأنواع والأنماط، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، ط1، 2016، ص124.

[2] أحمد زياد محبك، الشعر العربي الحديث، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران،ط1 ،2018، ص180.

معا، وهي كذلك بناء موضوعي ذو معنى ينعم بوجود معنى خاص به"[1] فحدث أن عرف أنموذج شعري تأسّس على منطق الشّكل والمضمون يملي عليه الوعي الفنّي مفاتيح الولوج إلى العالم الأدبي ذي الطّابع العربي متمظهرا في أكمل صور التّلاحم بعد أن هيّأت الذّات الشّاعرة الظّروف لإعداد مشروع يقوم على أساس ثنائية تأليف لا يكاد يخرج عنها، أتى ماثلا للعيان مركّبا من مكوّنين رئيسيين أوّلهما مكوّن هيكلي، وآخر موضوعي تناغما معا من أجل الخروج في نهاية المطاف بمنظومة مكتملة تلاقى فيها المنحيين في فضاء متآلف.

اللاّفت أنّ القصيدة العربية ما هي إلاّ ثمرة نبوغ عربي صنع التميّز في تاريخ الفنون العربية برمّتها تتمثّل في "**مجموعة من الأبيات ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية موحّدة"**[2] بحيث تتبوّأ فيها هذه الأخيرة "**دورها الوظيفي من طبيعة استئثارها بمزايا ثلاث لغوية، صوتية، دلالية"**[3] أو بعبارة أخرى لون شعري استدرجته ثلّة من الشّعراء إلى ميدان التجلّي منذ عصور زمنية طويلة بملامحه الفريدة من نوعها، مرتكزا في الأغلب على وحدتي المبنى والمعنى المحوريين التي من شأنها أن تعطي منظومة تآلفية متكاملة صيغت بأسلوب شعري اكتسب خصوصيته، نزعت إليه الذائقة الفنّية.

لعلّ أهمّ ما يميّز القصيدة العربية بما أنّها "**إنشاء لغويّ شعريّ يتميّز بشكل فنّي عالي التّصوّر ويستخدم لغة رفيعة حساسة"**[4] انطلاقها من موضوع معيّن تدفّق أبياتا شعرية أخذت في مسار التّعاقب كي تفتح باب امتداد تجاوزت فيه سبعة أبيات؛ بحيث يتألّف البيت الشّعري الواحد من مصراعين أو شطرين اثنين، يطلق على الجزء الأوّل منهما صدرا هو في حقيقة الأمر أليق بمقام صدارة البيت، أمّا بالنسبة للجزء الأخير منه يسمى

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، ص19.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات الأدب، دار الوطنية للكتاب، 2009، ص225.

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة– بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص101.

[4] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص366.

عجزا؛ إذ تلتزم أواخر الأبيات الشّعرية بقافية تحدّدها، كما أنّه يرتبط بعضها مع بعض ارتباطا وثيقا حاملا في فحواه رسالة يرغب في إيصالها للجهة المتلقّية بشيء من السّلاسة الشّعرية، آخذا بعين الاعتبار قواعد النّظم وقوانينه.

تجدر الإشارة إلى أنّ القصيدة العربية هي بصريح العبارة "**مأثورة كلامية توصّلت بتجارب موصولة-وقيل بلقيات-إلى فلذٍ، إلى مجموع إيحائي، يعطّل بتعدّدية الأصوات وعي المتذوّق ويتكوّن في لاوعيه بأثر من مساواة لحالة الشّاعر جوهرا وشكل الجوهر**"[1] وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّها أقوال مأثورة صادرة عمّن جادت بهم قريحتهم؛ لاستثمار الملافظات المتوالية؛ بلغة متفرّدة اتّسمت بخصوصيّة إبداعية ارتأت أن تغامر في توثيق دقائق الأمور الحقيقيّة؛ بحسّ الصّدق العالي.

3. مراحل تطوّر القصيدة العربيّة عبر العصور الأدبية:

أ. القصيدة الجاهلية:

كانت القصيدة الجاهلية بمثابة تمهيد لمسار شعري انتقى من الكفاءات أبلغها، ومن الألفاظ أفصحهما؛ إذ اتّخذت شكلا مركّبا من أبيات، كلّ بيت منها منفصل عن البيت الذي سبقه والذي يليه، إلّا أن استقلالية الأبيات الشّكلية تصنع الوحدة الموضوعية، فيتّخذ هذان الشّطران المكوّنان من صدر وعجز معا جملة من الكلمات سليمة التأليف والموزونة حسب بحور الشّعر العربي آخذين منحى التّتابع لتخرج قصيدة متّسقة وتامّة كمّل بعضها بعضا، حيث يتكوّن البيت من شطرين اثنين أطلق على الشّطر الأوّل مسمّى الصّدر، أمّا الشّطر الثّاني مسمّى العجز، كما أنّ كافّة أبيات القصيدة تختتم بقافية شعرية كأنّها فواصل موسيقية، وهذه التّشكيلة من الأبيات الصّانعة لقصيدة متكاملة توزن على البحور العروضية، وتنظم على حزمة من التّفاعيل يتمّ كتابتها بناء على قواعد العروض التي أسّسها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

[1] حسين بيوض، الرسائل السياسية في العصر العباسي الأول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1966، ص285.

تطيّر صيت القصيدة الجاهلية بالقديمة والعمودية والتّقليدية والكلاسيكية، ومن المعلوم أنّ قصيدة هذه المرحلة الصّادرة عن "**الشّاعر الجاهلي الذي يحسّ إحساسا واضحا بأنّه كان يقبل على صناعته إقبال الصّانع على حرفته**"[1] لم تلبث أن انفكّت عن أساليب الطّرح الارتجالية التي أطلق فيها الشّعراء العنان لطاقاتهم الإبداعية لإلقاء منظوم الكلام اللّفظي ينساب على لسانهم كسلسبيل سيّالا تصل في بواكيره الأولى بشتّى أمورهم الحياتية اتّصالا وطيدا[2]، فتنبثق منه العبر والعظات والمعاني، وتكتسي تركيبة الحروف هذه أصواتا بان جانبها الفصيح والبليغ الذي أسر بانسيابيته المطلقة أسماع الحضور؛ بما أنّهم قاموا بتفعيل بديهتهم الفنّية لحظتها دون سالف إعداد أو سابق تحضير.

تتبدّى هيئة القصيدة القديمة عن طريق الشّفاهة في مجالس العرب العوام منهم والأعيان التي حرّكت ملكة ابتداع الكلام الموزون والمقفّى بواسطة "**العلامة التي تفكّ الارتباط بين الأبيات**"[3]، فأثارت قريحتهم في فسحة مسامرة واستئناس إنشاء عذب القصيد كان حسن الوقع في الأذن.

وصلت إلينا قصائد ما قبل الإسلام والتي تعدّ من أقدم الأشعار بهذا العدد الضّخم مع أنّه لم يصل كاملا عن طريق الرّواية الشّفهية، مع العلم أنّه في ذلك العصر كان لكلّ شاعر راوية يحفظ شعره ويقوله ويعلنه وينقله ويستحضره بين الفنية والأخرى ويردّده أمام الملأ ليصير معلوما بين النّاس.

الشّاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى الذي يعدّ أحد فحول الشّعراء أنذاك كان راوية للفحل شاعر تميم في الجاهلية أوس بن حجر، بعد ذلك التحق بمصاف الرّواية الشّاعر المخضرم الذي عاش الحقبة الجاهلية والإسلامية المكنّى بأبي المضري صاحب قصيدة البردة المشهورة كعب بن زهير ليكون راوية لوالده زهير بن أبي سلمى، وقائمة الروّاة طويلة

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1943، ص08.

[2] ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2003، ص15.

[3] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة–قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرفة، الجزائر، 2009، ص86.

والقصائد وقتذاك كانت تعتمد بالدّرجة الأولى على طريقة المشافهة؛ لما لها من دور فعّال في نقل معاني الكلام البليغ الصّادق في التّعبير والتّصوير الذي اختار أن يقرأه صاحبه بصوت جهور ونبرة قويّة، كما حرّك هدأته آناء العمليّة الارتجالية وانطلقت بداية تتحرّك من غير قيد وتعابير وجهه التي صاحبت الإنشاد الشّعري بأسلوبها الإفصاحي الحركيّ الصّامت.

تجدر الإشارة إلى أنّ القصيدة العربيّة الجاهلية ما هي إلاّ ذلك الموضوع المنظوم بشكل شعري يتألّف من أبيات لربّما قلّ عددها أو جَمَّ، تمّ تدوينه في الفترة الممتدّة قبل بعثة رسول الله ونبي الإسلام وخاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم دامت قرنا ونصف قرن قبل البعثة النّبوية والتّكليف بالرّسالة المحمّدية، فظهرت بهيئة تعبيرية فنّية مرصّعة بالإثباتات، مزدانة بالشّواهد لنمط معيشة القبائل في شبه الجزيرة العربيّة في العصر الجاهلي، ولطريقة تفكيرهم، فكان هذا الكلام الموزون المقفّى مرآة عاكسة لصورة قبائل العرب السّامية الحقيقية من غير أن يمسّها التّحريف[1] ومن الحقائق المقرّرة التي لا شية فيها أنّ هذا الضّرب الشّعري يعتبر من الفنون الأدبية الأولى التي تداولتها ألسنة العشائر العربية التي تنحدر من شبه جزيرة العرب في سالف العصر والأوان، وجعل شاعر الجاهلية قالبا نصب عينه يصبّ فيه ما يجول في خاطره من عواطف وخواطر وأفكار بجمل متناسقة، وعمّا يدور في خلجات المتكلّم بالقياس الشّعري، وعبارات متساوقة، وتراكيب جزلة، ومعاني عويصة.

لقد مالت نفوس العرب القدماء ناحية منظوم القول الذي يتوجّب أن يكون مثاليا في بنيته وصياغة كلماته[2] لأنّ هؤلاء الشّخوص الذين كرّسوا أنفسهم لخلق الشّعر ألبسوا أفئدتهم وروحهم ثوب ألفاظ قويّة السّبك، تبدو في هيئتها وكأنّما عانق فيها الكلم الشّعور ليكون

[1] ينظر: محمد لطفي جمعة، الشهاب الراصد، مطبعة المقتطف و المقطم، مصر، ط1، 1962، ص62.

[2] ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008، ج1، ص16.

أصدق معبّر عن صميم الشّاعر الحقيقي بطريقة تتحلّى فيها أرقى المعاني أسمى الدّلالات.

من المؤكّد أنّ القصيدة الجاهلية المتوفّرة على "**أسباب النّضج والكمال**"[1] كانت ولازالت ذات منزلة عالية وأثر مرموق؛ بما أنّها من أقدس فنون الأدب عند العرب التي تركت بصمتها راسخة في التّاريخ الأدبي، استوى عودها في عصور قديمة؛ لذا سمّيت بالتّقليدية أو الكلاسكية، التزم فيها الشّعراء بكتابة أبيات كلّ بيت يتألّف من شطرين يكون أوّلها صدرا والثّاني عجزا، مع التقيّد بوزن وقافية موّحدة في كافّة أبيات القصيدة، وأكّد هذا الموضوع الشّعري وجوده في الحقل الأدبي منذ أقدم العصور بلغة قوّية ومتينة ولسان طليق فصيح.

عييت أقلام وأفواه الأمم أن تأتي بقصائد تضاهي فيها هذا النّوع المنطوق باللّغة العربية الأصيلة لغة قريش الأولى الذي استطاع أن يعبّر عن أحوال العرب قبل الإسلام، وعن مظاهر الحياة في العصر الجاهلي من نواحي متعدّدة السّياسية منها والاجتماعية والثّقافية والاقتصادية...وهلم جرا.

ما كانت هذه القصائد في فجر التّاريخ العربي سوى نتيجة طبيعية دلّت على قوّة فكر غير اعتيادية، وحدّة عقل تعدّت حدود الاتّجاه المتعارف عليه، كما دلّت على الحصافة والنّجابة والنّباهة البدويّة، ولابدّ أن نكون على دراية أنّ بداياتها الأولى كانت على صِهاء النوق والإبل والخيول، وبين أحضان أراضي خصبة في مجال قاحل، اكتسى رمالا ذهبية ناعمة، تثير دهشتك مدى الأفق فيها، وصفاء سماء يسحر الألباب، وفي سبسب رحب تتعالى أصداء الطبيعة[2] فرأت القصائد نور الوجود عند راكب الوجناء الشديدة والكوماء العظيمة والفرس الأصيلة، وفي ظلّ ساحة خضراء وسط مساحة برّية فسيحة؛ أين تنصب النخيل بعلوّها السّامق الشّاهق يتدلّى منها جَريدُها وسعفهَا، وتبدو عليه الفضفضة والتَبَجُّحُ،

[1] كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار الكتاب الإسلامي، ط2، 2008، ج1، ص44.

[2] ينظر: حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي و تاريخه، دار الجيل، بيروت، ط2، 1991، ص93.

وفوق ذرّات من الإبريز الخالص، وكثبان رملية مهيبة ومشعّة تطرحها الرّياح ذات اليمين وذات الشّمال، وتحت سقف أبهر العقل والنّظر تظهر زرقته مع طلوع الفجر، وتنجاب حمرته مع غروب الشّمس، وعلى عراء رحراح لاحدود له، ترتفع رنّات ونغمات مكوّنات العالم المادّي.

في بداية العصور التّاريخية كانت الأشخاص المنحدرة من أصول عربية والمتحدّثة باللّغة العربية الفصحى في طليعة حقبتهم ينظمون قصائد توفّر فيها عنصرا الوزن والقافية حاملة معانٍ لغوية[1] دون أن تكون لهم دراية بعلم العروض، وأوزان الخليل، وقواعد الشّعر العربي؛ لأنّهم اعتمدوا في ذلك على السّليقة والسّجية وعدم تحميل أنفسهم جهد التملّق والتكلّف لصناعة الكلام الذلق الطلق، فقد وقع على سمعهم صوت الحقّ اللّطيف الصّادر عن نتاج الأشجار وتحرّك أوراقها وارتعاش أعضاء هبّت عليها النّسائم العليلة وأصوات أصدرتها الإبل من زغروت دلّ على الحرج والفرح وإهطال دلّ على الشّوق والتّوق ورغاء عبّر عن السَأم والتأفّف وَضج عبّر عن اندعارها وانزعاقها، فراق لهم همس الفضاء الطبيعي وما يحتوي وراق لهم أن يجهشوا بالنّواح لمجرد أنينه، كما هنأ لهم أن يفترّوا ضاحكين لبهجته، فقرّروا أن يكونوا انعكاسا آدميا عوّل على لغة طبيعية وأن يكونوا صداها المعبّر عن ألحانها.

يجدر القول أنّ القصائد كانت تجرى على ألسنة الشّعراء؛ بما أنّ قرائحهم فاضت وأسعفتهم لابتداع منظوم القول حينما أطلقوا النّفس على سجيّتها لتكوّن أشطرا متناظرة لا تكاد تخلو البتّة من الوزن والفاصلة الشّعرية ذات وظيفة نغمية حقّقت أيضا الوحدة والانسجام، وكانوا على استعداد لترجمة أحاسيسهم ومكنوناتهم بطريقة شعرية تلقائية من وحي خيالهم لأنّه لم تكن لهم معرفة بأصول أوزان الشّعر العربي ومايعتريها من زحافات وعلل قد تحدث تغييرا إمّا بالزّيادة أو النقصان، ومع هذا لم يجد فحول الشّعراء أيّة صعوبة لأنّهم كانوا على قدر كبير من الفصاحة والبلاغة والبراعة والبيان والتضلّع اللّغوي.

[1] ينظر: محمد غنيم، تعريف الشعر و فائدته و فضله و عناصره، دار الكتب المصرية، مصر، 2009، ص48.

استبانت ملامح القصيدة العربية الجاهلية الأولى ما هي إلاّ **"كيان دينامي متكامل"**[1] عند قبائل تنحدر من نسل عربي سامي، يتواجدون في شبه الجزيرة العربية عندما كانوا يسترسلون في الكلام على طبيعة من غير تصنّع، ويعبّرون بعمل انعكاسي طوعي من دون تخطيط مسبق، جسّد بدوره معاني الكينونة، وصوّر تصادم الأنا بالواقع في لحظة أخذت تظهر فيها الانفعالات والأحاسيس والأفكار التي يتسنّى للعرب التّعبير عنها حول الأشخاص والزّمن والبيئة والهوى والفتنة والحياة بشكل كلمات.

ما يجب ذكره أنّ قصيدة هذا الزّمن ظفرت بمنزلة عظيمة لدى الجاهليين لا تضاهيها منزلة، وكأنّما كان منظوم القول المكوّن تكوينا متضافرا أناجيلهم المقدّسة، ولدرجة أنّ العرب قديما كانت تقيم احتفالا طافحا بالابتهاج والاغتباط بمناسبة حدث استثنائي بان فيه من أبنائها شاعر متألّق رفع شأن القبيلة إلى مصاف الأفضلية حتى أصبحت تعرف باسمه، بل إنّ أبدع القصائد كانت تكتب بماء الذهب وتعلّق على أستار الكعبة في الفترة التي سبقت مجيء رسالة الإسلام، فكانوا يطأطئون رؤوسهم لها تذلّلا مثلما خضعوا ساجدين للأوثان والتّماثيل التي كانوا ينحتونها كالصّنم هبل واللات ومناة والعزى فقامت العرب بانتقاء أجود القصائد الطويلة ليتمّ كتابتها بخيوط من الإبريز الصّافي على مادّة خيطية حريرية وضعت على أستار الكعبة[2] فقد أوضحت معظم مصادر التّاريخ أنّ عهد القصيدة الجاهلية يمتدّ بين مائة سنة من الزّمان إلى مائتين قبل عصر صدر الإسلام كأقصى حدّ.

اعتبر الجاحظ مدّة هذا الشّعر وجيزة بالمقارنة مع عمر البشرية المتناء، فجاء على لسانه أنّه جديد النّشأة أوّل من سلك مسلكه ومهّد دربه الشّاعر الجاهلي البارز امرؤ القيس الذي تغنّى بعشق الصّيد وركوب الخيل وحبّ الخمر والتشبّب بالحبيبة وذكر محاسنها[3] كما لا تكاد تخلو قصيدة هذا العصر من مكوّنات المحيط الخارجي ومجموع العناصر والقوى

[1] إليوت وريتشاردز مكليش وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص160.

[2] ينظر: أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع (شرح الزوزني)، دار الآداب، الجزائر، ص07.

[3] ينظر: محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص25.

والبنى والكيانات الظّاهرة التي التفّت حول الشّاعر الجاهلي أينما حلّ وارتحل، والتي وقعت نصب عينه أينما صرف وجهه، ومن مشاعره التي استولت عليه والانفعالات التي مرّت به من مقت وميل وتهيّب وتجلّد وسخط ورضى وغير ذلك ظهر نتيجة التّأثر بالعوامل الخارجية، فتنعكس عموما على شكل ردود أفعال تجاه المواقف الحياتية والظّواهر الحسّية والمصوّرة والتي جعلته يتوجّه بشيء من الميل ناحية قضايا معيّنة.

قرّر شاعر المرحلة الجاهلية أن يستهلّ قصيدته بالوقوف على الأطلال والتأوّه على الديار المهجورة؛ بحيث تتراءى فيها أناه في أرقى صوّرها ماسحة هبوة الغموض ليتبدّى أصدق خيط وشائجي أعلن تعلّق روح الشّاعر بأمكنة سرى فيها الدّمار ولم يتبقّ منها إلاّ الآثار في صورة شعرية تربّع على عرشها الغزل؛ الذي افتتح به قصيدته ليعبّر عن مدى حنينه للأيام الغابرة وذكريات جمعته مع الحبيبة فيما مضى[1] وحريّ بنا في هذا الصّدد أن ننوّه أنّ شاعر الحقبة الجاهلية الحافلة بشتّى ضروب المعارف ألف أن يفتتح بناءه الثّابت الأركان الذي تناظرت فيه الأبيات والتزم كلّ الالتزام بعنصري الوزن والقافية الأساسين بالوقوف على مواطن خالية طواها الرّحيل، وأصبحت بقايا تبدو ماثلة على الأرض في تجربة زيارة بانت فيها توليفة اللّقاء والفراق والاشتياق الدّامي الذي يعبّر عن شدّة تشبّث العربي بوطنه ومدى اقترانه العميق بأرضه ودرجة اعتزازه وإخلاصه لأهله.

جرّب النّاظم الجاهلي مجيء مكان ما تزال طلوله ورسومه ظاهرة بعد مغادرة أصحابها رغبة منه في استرجاع أحداث سابقة في ومضة عانق فيها الحاضر الغابر، واستدعاء ذكريات جميلة خلف الآثار العتيقة، فجمد مكانه مدهوشا أمام القدرة التي قامت بتحويل حيّز مفعم بالحياة إلى مساحة مقفرة متروكة خاوية على عروشها لا ناس فيها سوى ذلك الرّكام وتلك الشّظايا الموجودة التي خلّفها قاطنوا هاته الرّقعة آنفا، لتحيل على حياة سابقة سلكت مسلك الهجران.

[1] ينظر: حامد محمود رزق، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص129.

كان المبدعون يستحضرون تفاصيل اللّحظات القديمة، وسرعان ما يشعرون بفظاعة موقف جرّ خلفه نوبات بكاء أدمعت العيون، ويهيم بهم الشّوق، وتختلج في سويدائهم الأحاسيس، فتنصبّ القصائد المتميّزة انصبابا، كما تنصبّ دموعهم من أعينهم[1] فكانت القصائد الجاهلية بمثابة سجلّ عن حياة العرب قبل بعثة النبي–صلى الله عليه وسلم– يتضمّن حقائق عظيمة وأخبارا كثيرة، وقامت بتصوير ملامح البيئة الجاهلية قبل ظهور الإسلام أحسن تصوير في شكل شعري محمّل بشحنات روحية شعورية تتصبّب أبياتا أخذت منحى التّتابع؛ لتعبّر عن أحوال العرب في تلك الأزمنة، وتؤرّخ للأحداث التي مرّوا بها قبل البعثة المحمّدية.

كان الشّاعر الفحل وقتذاك يسطّر اللّحظة المهمّة والمفرحة في ذهنه، ويرسّخ زمنا من وحي الذّكريات يرتعش له الوجدان فرحا وترحا، لا زال إلحاحه يقرع أجراس التجلّي في عالم السّلوان والنسيان، فإذا ما جمع رحله واستوقفته ومضة من الماضي تتجسّد في الذّاكرة[2] نهض واستنهض، وقف واستوقف، أجهش بالبكاء واستبكى المحيطين به.

عثر ناظم القصيد القديم بظاهرة الوقوف على ما تبقّى من الآثار الفنّية بالغة الجمال والتميّز على ضالّته، واعتبرها متنفّسا عن دواخله المتوتّرة وعواطفه المتأجّجة، وعن تفكير أرهق كاهله، بل ومجالا أفسحته العادات الفنّية المتوارثة التي نسج فيها الخلف على منوال السّلف ليرفّه بها الشّاعر عن نفسه من مسؤوليات وضغوطات القبائل التي وقعت على عاتقه، وبالتّالي اعتمد على هذه الوسيلة الشّعرية لغرض البوح عن مشاعره بطريقة فنّية خاصّة ابتدأها بوصف الدّيار العتيقة التي أقام فيها أحبّته والبكاء عليها، بعدها تكلّم عن حالته الوجدانية وعن خلاّنه ومقرّبيه، ثمّ أبحر في قاموس وصفي محاولا من خلاله التّعبير بأسلوب فنّي، وجرّب تصوير مشاهد البيداء، ونقل صورة الطبيعة الصّحراوية، بعد ذلك

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات–مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص58.

[2] ينظر: زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993، ص24.

انتقل إلى الهدف المنشود من بناء الصّرح الشّعري[1] فظلّ شاعر هذا العصر ينظم القصائد بهاته الصّورة التي يتسيّد مطلعها تضافرا منقطع النّظير لأطلال "**تتكلّم، وكلامها يسمعه الشّعراء**"[2] وغزل أبى الاكتتام حارا عنصرين افتتاحيين على درجة بالغة من الأهمّية تجعلنا نخترق سريرة صاحب النصّ الشّعري، عن طريق تلك البوابة الاستهلالية التي تمكّننا من الوغول إلى ذاته، لهذا أصبح مفتتح القصيدة الجاهلية القائمة من أجل ذكر ديار كادت آثارها أن تمحى مؤشرا تقييميا حدّد جميل منظوم القول من ركيكه، فوجودها دلّ على مدى فصاحة لسان النّابغة العربي واقتداره على التّعبير بأسلوب طلق تحاشى التّعقيد بطريقته الواضحة لدرجة أن أضحى المُعرض عن هذه القاعدة بعيون النقّاد ذا وصمة شعرية ألقت به في ركنة الرّداءة.

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أنّ الشّاعر الجاهلي اعتمد في بناء قصيدته على المقدّمة الطّللية وذكر الحبيبة، فيها تطرّق لما "**طرأ على الدّيار من خراب وموت وإقفار**"[3] كذلك يتوجّه إلى الابتداء بالحديث عن الخمر التي يفخر بها والتي تغلغلت في أدقّ تفاصيل حياته "**كأنّها ظلّ شاحب، نلمحها، لكنّنا نكاد لا نراها بواقعية وصدق**"[4]، أو عن مرحلة ذروة الطّاقة والهمّة وعنفوان الشّباب ونظيرتها تلك التي تأتي دون سابق إنذار لتحيل على الطّعن في السّن ومرور العمر، وعقب هذا التّمهيد يتطرق في فحوى كلامه إلى التفنّن في وصف قوّة وصلابة وسرعة سفينة البدوي في بيدائه ورفيقة حلّه وترحاله وحافظة أسراره وآلامه ورصد لوحة الإبل السّائدة في الوسط القبلي أو يصوّر أنيسة الدّرب قرينة الشّموخ والأبهة والأصالة خيل أظهرت كبرياءها بخطوات باسقة الشّاهدة على انتصارات العرب في

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1914، ص71.

[2] نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، كنوز المعرفة، عمان، 2012، ص218.

[3] فليح مضحي أحمد– سلمان علوان العبيدي، آفاق النص– قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط2، 2005، ص14.

[4] إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ص25.

ساحات القتال، بعدها ينتقل إلى الغرض الرّئيسي الذي يرمي إليه سواء كان وصفا أو مدحا أو هجاء أو رثاء أو فخرا أو غزلا أو غير ذلك من الأغراض.

لو وجّهنا العدسة صوب غرض الفخر لألفينا قصائد عن هذا الشّأن الكثير لأنّ البيئة الصّحراوية لا تكاد تخلو البتّة من العصبية القبلية الأمر الذي جعل معظم القبائل تشارك في المعمعات لتنطلق في الحال ألسنة الشّعراء وتتولّى مهمّة تعظيم البطولة وتفخيم منزلة القبيلة[1]، فكان العربي صاحب عزّة نفس بالفطرة جعلته يتغنّى بذاته ومعشره من أجل خلق صورة يهابها الخصوم، وتجعلهم يقعون في حيرة من أمرهم ويعيدون التّفكير مرارا وتكرارا قبل أن يقفوا في طريق الشّاعر وعشيرته.

أمّا عن غرض الغزل فيعدّ من أصدق الأنواع التّعبيرية التي يحاول عن طريقها الشّاعر الإفصاح عن سريرة المحبّ، والولوج إلى وجدان المحبوبة، وكشف دواخلها؛ لأنّه يصدر من سويداء قلب المحبّ، ويجري حول موضوع المرأة[2] فقد أولى شعراء هذا العصر عناية فائقة به، وقلّما يغيب عن قصائدهم، فجرّبوا عن طريقه إبراز انفعالات النّفس، وإظهار الاشتياق إلى المحبوبة في لحظات ذاقوا فيها مرارة الوداع[3] كما ذكروا محاسن المرأة ومفاتنها وصوّروا احتشامها واستحياءها وعفافها، والسّبب راجع إلى أنّها احتلّت حيّزا كبيرا في نفس الشّاعر الجاهلي لدرجة أن أصبح النّسيب مقوّما افتتاحيا مهّد الطريق لانطلاقة الأبيات المتتابعة.

بيد أنّ غرض الهجاء حظي بمكانة خاصّة عند العرب القدامى، وقد كان نتيجة المشاحنات والمخاصمات والصّراعات والعصبيات القبلية، وهذا النّوع نقيض المديح فيه تعداد لسوءات المرء، ومعايب سلالته، ونفي المناقب والمآثر عنه[4] فكان الشّعراء يودّون من خلاله أن يستحقروا قدر إنسان آخر، ويحطّوا من شأنه، ويكشفوا مقابحه، وظلّوا يشنّون

[1] ينظر: سراج الدين محمد، المبدعون في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ص09.

[2] ينظر: أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ط1، ص03.

[3] ينظر: سامي يوسف أبو زيد ومنذر ذيب كفافي، الأدب الجاهلي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2011، ص98.

[4] ينظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب–من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، 1999، ج1، ص63.

هاته الحروب اللّسانية بين الفينة والأخرى، بحيث كانت تطرحها ألسنتهم السّاخطة الكارهة بطريقة فنّية لتغدو لعبة تطارد المعارض أينما ذهب، فوجّهوا سهام القذف اتجاهه لتكون وصمة عار له، فقد كان هذا الغرض بمثابة أرشفة لمجريات من صلب واقع سحيق العصور لم تكن لتعرفها لولا تلك النّماذج التي جاءت على شكل وقيعة بالأشعار، تمّ اللّجوء إليها لإخلاء سبيل الطّاقة الوجدانية والتّعبير عن غيظهم واستيائهم في أبيات منتظمة.

يجدر القول أنّ القصيدة الجاهلية مرآة عاكسة لحياة العرب قبل الإسلام؛ بل ومصدر تاريخي تضمّن من الحقائق والمعلومات ما لا يعدّ ولا يحصى، وما هذه الأخبار إلاّ نقطة من عباب جاهلي متناء، فلم يأت إلاّ ذلك النّزر الضئيل منه لأنّه أضلّ سبيله إلينا بين ثنايا العصور، كما جاء هذا السّجل الزّمني لمحة مطوّلة عن مظاهر الحياة الفكرية والسّياسية والاجتماعية والأخلاقية والدّينية القديمة؛ حيث حوّل كلّ صغيرة وكبيرة باتّخاذه طريقة وصفية تلقّفت الأمور المحيطة به بمنتهى الدقّة؛ بما فيها من هيماء ورمال ونبات وفرس مستخدما في ذلك أغراضا شعرية تتوافق مع موضوعه.

لم تخل مقدّمة القصائد من الوقوف على الدّيار القديمة و"**مرابع الصّبا**"[1] التي أقام فيها الأحبّة وعافوها لتبقى آثارهم وأطلالهم راسخة، فتتحرّك العاطفة ويدمع الفؤاد وتسترجع لحظات مضت وانقضت، وينتقل الشّاعر في رحلته الوصفية من المقدمة الطّللية التي تمثّل "**أقدم أشكال المقدّمات**"[2] إلى تصوير مشاهد من قلب البيداء بسيادة نمط التّرحال الذي عوّل بشكل كبير على مطايا النّوق والأفراس لينتهي إلى الغرض الرّئيس من بناء القصيدة، فلو وردت هذه الأخيرة بالحدّ الأدنى لقانون الطّول المتعارف عليه سبعة أبيات وتجاوزته بالعدد القليل أو الكثير، فإنّها تظلّ ثابتة الوزن والقافية والرّوي من بدايتها إلى غاية منتهاها[3] وهذا المصدر الشّعري قام بتوثيق الأحوال والأحداث التي مرّ بها في ذلك الزّمان، فلم يترك جانبا من جوانب نمط المعيشة في العصر الجاهلي إلاّ وتطرّق له؛ لأنّه اعتبرها

[1] غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي قضاياه أغراضه أعلامه فنونه، مكتبة الإيمان، سوريا، ط1، 1992، ص31.

[2] حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص97.

[3] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1960، ص184.

شكلا تعبيريا عن مجمل خبراته وتجاربه الحياتية على حقيقتها، دون أن يتمادى في تصويره وينحو ناحية المغالاة، فيقوم برسم لوحة فنّية لا تكاد تغيب عنها الحيثيات الصّغيرة والتّفاصيل الدّقيقة والمشاهد الجزئية؛ باعتماد لغة قويّة وتراكيب فخمة وألفاظ جزلة وعبارات فصيحة بعيدة كلّ البعد عن التكلّف والتصنّع بمعان صعبة، ناهيك عن غلبة المحسّنات اللّفظية والمعنويّة وموسيقى أبدت جانبها الصّاخب حينا والهادئ حينا آخر.

ب. قصيدة صدر الإسلام:

ظهرت ملامحها الأولى بظهور المعجزة الربّانية حينما بعث الله سبحانه وتعالى محمدا صلى الله عليه وسلم برسالة الإسلام لتشرق شمس الهداية في شبه الجزيرة العربيّة، بعد عصور عاشتها البشرية في ضلالة وكفر، تفتقد بصيصا من النّور.

في العصر الإسلامي أقدم الشعّراء بخطوات جريئة وثابتة ليخوضوا معركة لغويّة بذلوا فيها كلّ ما في وسعهم ليكونوا مضحّين في سبيل تأييد الدّين الإسلامي الجديد الخاتم للدّيانات السّماوية والقائم على كلّ الرّسالات التي أنزلها المولى جلّ وعلا والمستقيم الصّادق الرّقيب الشّاهد عليها والمحفوظ بحفظ الله الحفيظ العليم[1] فعرفت قصائد صدر الإسلام أنّها ضرب تعبيري جيّد وهادف، التزم بقافية موّحدة منحت كافّة الأبيات نغمة موسيقية متجانسة، ما هي إلاّ "**ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشّعر وأسلوبه**"[2] وتقيّد بنظام التّفعيلات والوحدات الموسيقية التي تتردّد على نحو التّتالي، الواحدة تلو الأخرى، وقام على الإيمان الرباني والتصوّر الإسلامي والعقيدة الإسلامية.

كانت بداية الشّعر الإسلامية مع عصر صدر الإسلام، ويشمل تلك الفترة الزّمنية الممتدّة من بعثة سيّد الخلق نبيّنا محمد –صلى الله عليه وسلم– وبداية الدّعوة السرّية في مكّة المكرّمة، عندما أمر الله تعالى رسوله بتبليغ الرّسالة، وتنتهي بانقضاء أيّام الخلفاء الرّاشدين، والتي تزامنت مع نهاية العقد الرّابع في التّقويم الهجري أو الإسلامي بتبعات مقتل

[1] ينظر: عمر سليمان الأشقر، الرسل و الرسالات، دار النفائس، الكويت، ط2، 1983، ص255.

[2] محمد أزهري، مصطلح القافية من الأخفش الأوسط إلى حازم القرطاجني، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص145.

أمير المؤمنين ورابع الخلفاء الرّاشدين علي بن أبي طالب –رضي الله عنه– وقيام دولة بني أميّة وبداية خلافتها.

اكتسبت القصائد هيئة جديدة مع ظهور مشكاة الشّريعة التي ختم الله تعالى بها الرّسالات السّماوية، بدت فيها "**القوّة التّركيبية السّحرية**"[1] وهي ترسم حدودا وفق المعتقد الحقّ، وتولي عناية تامّة باختيار لبق الكلام، البريء من التّجاوزات البذيئة، فكانت هذه انطلاقة جديدة لشعراء جاهدوا أنفسهم بفطامها عن التفوّه بألفاظ غير لائقة، ودرّبوا ألسنتهم على التحدّث بكلمات أخلاقية، فهرعوا إلى مسح قطرة مداد سالت على القرطاس وزحزحت تلك النقطة السّوداء التي غلّفت القلوب في زمن الزندقة، وصقل الألفاظ وتهذيب المعاني بصرف النّظر عن الأمور المعيبة الخارجة عن طريق التقّى والهدى، والتوجّه إلى محاكاة ألفاظ المصدر الأوّل للتّشريع الإسلامي كتاب الله المعجز عند المسلمين القرآن الكريم والسنّة النّبوية المطهّرة.

كان الشّاعر فيما مضى بين أحضان العرب في العصر الجاهلي وسيلة للتّفاخر والتّباهي بين القبائل؛ بما أنّه حسامها اللّساني المسلّط على خصومها، والنّاطق باسم عشيرته العريقة والمتحدّث الرّسمي عن مفاخرها ومآثرها، والذي سخّر هذا اللّسان ليحسن الثّناء والإطراء على سادة القبيلة وقادتها وفرسانها.

بيد أنّ الشّعر في رحاب إسلامية شهد تحوّلات جذرية؛ إذ قامت قائمته على صرح متين من محاسن الأخلاق وفضائل القيّم ومعالي المثل، فتحرّر النّاظم من العصبية القبليّة التي كان غارقا فيها، وارتقى بنفسه نحو سبيل السموّ، وكلّف قريحته بخدمة المجتمعات البشرية برمّتها، وطلع من قوقعته الضيّقة، وانتقل من حالات حصار قبليّة إلى مرحلة لا حدود لها؛ عنوانها الوحدة القائمة على الإيمان، فحمّل نفسه مسؤولية تقديم يد العون للأمّة الإسلامية وإمدادها ثراء منقطع النّظير من التجلّد والتصبّر والتحمّل والقدرة على مجابهة بأساء وضرّاء تجاوزت الحدّ العادي؛ لشدّة تفاقمها وتزويدهم بشحنات تحفيزية تعزّز ثقتهم

[1] أ.ارتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مصر، 1963، ص312.

وتلهمهم جراءة ما بعدها جسارة لاقتحام الهيجاء الطّاحنة والدّامية وتمثيل مفهوم الجهاد في سبيل الله على أكمل وجه، فتوجّهت قصائد هذا العصر ومضامينها القائمة على وضع العقيدة السويّة إلى توحيد الشّعوب وإسقاط مبدأ التحيّز لجماعة معيّنة؛ بترسيخ فكرة جعل الأمّة كالجسد الواحد والتخلّي عن خصال الجاهليين المنبوذة المتفشّية قبل الإسلام؛ بما فيها من التّفاخر بالأحساب والأنساب.

أخذت قصائد صدر الإسلام الصّادرة عن صدق القول[1] منحى آخر، وطبعت بطبائع الإسلام بعدما كانت في مرحلة سابقة لا تتجاوز حدّ العشائر؛ باتّخاذها قرار الانضواء تحت لواء القبيلة؛ بأسلوبها الذي عمد إلى تصوير مجرى الأحداث وقتذاك، بالإضافة إلى التّعبير عن حياة العرب أيّام الجاهلية، فأعلنت انطلاقة طاولت فيها بعزمها تلك السّحائب في الأفق وسلبت انتباه الجميع بألفاظ تربّعت على عرش الجمال اللّغوي ومعان أقبلت بتألّقها لتبعث نورا في الأفئدة غطّى ببريقه عتمة تفاصيل ولّت وانقضت، ومضامين سارت على الهدي الرّباني والنّبوي؛ لتؤدّي دورها الرّسالي، وترفع راية التّوحيد الخالي من شوائب الشّرك، فيها محاولة صريحة لتجلية أسرار تعاليم الإسلام المقدّسة التي شرّعها المولى عزّ وجلّ لعبادة المسلمين في التّنزيل العزيز والسنّة النّبوية المطهّرة من عقيدة وتنسّك وخضوع وطاعة ومبادئ وأخلاق.

من باب الإنصاف لابدّ من التّنويه أنّ شعراء هذا الزّمن لم يتمرّدوا على ثوابت القصيدة التّقليدية، وقد كان لهم القدم الأولى في صون أصول وقواعد هذا الفنّ الأصيل سواء في ناحية الشّكل أو المضمون، فلم يجرّبوا مطلقا استئصال جذور الموروث الجاهلي، وقد سارت على نفس النّموذج الشّعري القديم عند بناء القصيدة وحتّى مع مرور الوقت ظلّت تحمل طابع المحافظة.

لا مناص من إتّباع نهج السّابقين، وخير ما يسرّ النّفس العربية؛ بما أنّ الذّائقة تعلّقت بالقالب التّقليدي والنّمط القديم والمعايير الفنّية والثّوابت الكلاسيكية المتعارف عليها التي

[1] ينظر: سراته البشير أحمد، القصيدة الإسلامية بين سطوة الواقع وغواية الفن، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص20.

تحكم القصيدة العربية، فرامت عصبة الشّعراء الإسلامية إلى الالتزام ببناء محدّد ما هو إلّا امتداد للقصيدة الجاهلية، حار وجها جماليا وخصوصية فنّية تميّزه وراق لهؤلاء اعتماد اللّغة المفهومة والبسيطة والسّلسة والبعيدة كلّ البعد عن الإبهام والغموض والتّعقيد والتّلميحات الملغزة وإيحاءات عويصة لا يتحدّد المقصود منها، وتركّز على البعد الشّعائري في عصر الرّيادة الدّينية[1] فجاء هذا التّعبير الفنّي المنظوم بشكل شعري؛ ليسمي راية المعتقد الحقّ الذي لا عوج فيه، يقف في وجه الخصم، يوسّع رقعة الإسلام ويسوّي الأمور ويمهّد السّبيل لإنشاء هويّة إسلاميّة شعارها الاعتدال والاستقامة والصّلاح، وبرهن على موقفه الملتزم عن طريق الإشادة بالدّين الجديد وتمجيد خصال الرّسول صلى الله عليه وسلم المحمودة التي اختصّ بها الله جلّ وعلا رسوله الكريم عن باقي الأنبياء والمرسلين وخلق الأنام.

لابدّ من الإشارة أنّ الشّاعر الجاهلي عندما شهد مطلع الفجر الإسلامي وهو يوقع بطهارته ونقاوته جنان النّاس؛ ليتشبّثوا بحبله أفواجا أفواجا لأنّ راية الإسلام العظيم حلّقت عاليا الأمر الذي جعله يبدي ردّة فعل هجومية وشرسة ويظهر موقفه المسيء والعنيف، فاصطبغت دواخله بصبغة عدائية انساقت وراء شعور الانتقام؛ حيث رفع شعار ممانعة نداء الحقّ للخلق والدّعوة إلى الله تعالى التي تشتمل على أوامره ونواهيه[2] فقد بدأت بعثة النّبي صلى الله عليه وسلم في أقدس بقاع الأرض مكّة المكرّمة؛ ليخرج الأمّة من ظلمات الجهالة والضّلالة إلى الرّشاد والسّداد بتبيان جوهر العقيدة الإسلامية الصّحيحة التي تنجد الإنسان من وكر الخزعبلات والأهواء وتحتضنه في جناح الهدى والتّقى، وكان يحثّ على الشّريعة السمحة والسّبيل العظيم والصّراط المستقيم في الأشخاص المقرّبين وأهل مكّة ووفد الغرباء بعدها قرّر رسول الله الخروج للهجرة هو وأصحابه رضوان الله عليهم لنشر رسالة الإسلام لأنّ أعوان وأعيان قريش لم يكونوا على استعداد لقبول الرّسالة المحمدية.

[1] ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية–كتاب الشعر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ص105.

[2] ينظر: عيد الله رشيد الحوشاني، منهج ابن تيمة في الدعوة، دار إشبيليا، الرياض، 1996، ص51.

ما إن بانت ثمرة نجاح التّبليغ للدّين الأولى التي باتت مصدر إرعاد لسطوة قريش القبلية الوثنية، الأمر الذي جعل ألسنة الشّعراء العصاة تلفظ سموم الإهانات مجرّبين إلحاق الضّرر بسيّد الخلق؛ من خلال قصائد هجائية متطاولة كلّها تلفيقات واختلاقات[1] ليأتيهم الردّ مباشرة من قبل جمهرة شعراء مسلمين لم يهدأ لهم بال إلّا بمواجهة شعرية حاربت كلّ أشكال الأشعار الإلحادية السّاخرة التي طالت بذاءتها ورداءتها.

وقف الشّعراء المسلمون جنبا إلى جنب لإبداع قصائد ضدّ الإساءة لأشرف الخلق جميعا على وجه الأرض، ونصرة الدّين الحنيف والنّبي الكريم الذي اصطفاه المولى تعالى ليحمل الدّعوة الإسلامية إلى العالمين في أرجاء المعمورة، وتعريفهم بما تضمّن من تعاليم دينية مقدّسة وأحكام شرّعها الخالق لعباده، فوردت أجمل أبيات الشّعر المنافحة في عصر صدر الإسلام ردًّا على الهجمات الشّعرية الشّرسة التي قام بشنّها شاعر زنديق غارق في الشّرك.

لعلّ حسّان بن ثابت والحطيئة والنابغة الجعدي وعبد الله بن رواحة والخنساء وكعب بن مالك وأبو ذؤيب الهذلي من أبرز شعراء العصر الإسلامي الذين سخّروا ملكتهم الشّعرية؛ لخدمة المعتقد الصّحيح، ومدح شمائل نبيّ الله وسيرته العطرة، فقد حدّد الرّسول صلى الله عليه وسلم موقفه إزاء ضرب القصيدة، حيث اتّخذها أداة دفاعية تصدّت لهجمات عابدي الأصنام المعادية، يؤيّد به تبليغ الرّسالة والدّعوة الإسلامية وترسيخ هذا الدّين في نفوس المؤمنين، الذي كلّف بنشره للعالمين من أجل تخليصهم من التّيه في الظّلمات، وبالتّالي تمّ تعظيم منظوم القول لما له من قيمة فنّية وجمالية، وقدرة على إحداث تغيير في الأفعال التي تصدر عن الإنسان ظاهرة كانت أم باطنة[2] فلطالما منع نبيّ الله طريقة التّهاجي بالتّعيير والتّحقير والتّشهير بمثالب الأعداء المعنوية ومعايبهم الجسدية، ونهى عن كلّ أشكال التّقاذف؛ حينما يتأجّج الشّقاق ويتراشق القوم بألسنتهم ويرمي بعضهم البعض

[1] ينظر: عبد الرؤوف زهدي وآخرون، أدب صدر الإسلام والدولة الأموية، دار حنين، عمان، 2007، ص16.

[2] ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص75.

الآخر بالأهاجي المقذعة التي تولّد ضغينة وكرها شديدين في النّفوس وتورّث تشتّت وتفرّق المجتمع العربي؛ لأنّه في الأساس الشّريعة الإسلامية التي ختم بها الله تعالى الرّسالات السّماوية، تدعو إلى تطهير الاعتقاد وتوحيد الرّبوبية؛ الأمر الذي جعل نبيّنا الكريم يستنكر تبادل الإهانات التي تنهال فيها كلّ جهة بوابل من الذمّ رغبة منها في تشويه صورة الأخرى، والذي يصنع بدوره قطيعة علائقية انزلقت وراء مشاعر المقت والبغض، فجاء الإسلام ليلمّ شمل النّاس جميعا؛ لذا كان لا بدّ من التخلّي عن مثل هذه الأغراض المستقبحة التي وقفت كجسر منيع أمام الرّوابط الإنسانية.

بات واضحا أنّ قصيدة عصر صدر الإسلام ما هي إلاّ امتداد للقصيدة في العصر الجاهلي، لكن لا يمكن التّغاضي عن مدى التّغيير الهائل الذي أحدثه موضوع الدّعوة في الأساليب والمعاني، فقد شهدت تحوّلات ارتقائية انطلقت بنوازع النّفس الدّاخلية والرّغبات الأحادية والإرادات القبلية من موضع مقيّد جعلوا له سورا اتّجاه فكر أوسع تحرّر من طوق معنوي أحاق به من كلّ حدب وصوب ليعرقل إمداده، حيث غادرت حقبة التّمحور والمحايدة والجزئية إلى توحّد عربي كان الأثر الأوّل الذي تركه الإسلام في الحياة الشّعرية وظلّ راسخا.

تمّ إقصاء اللّون الهجائي كما ذكر سالفا؛ بما أنّ آثار ضموره كانت مع الإرهاصات الأولى لعصر صدر الإسلام؛ ما فتح السبيل لصحوة جديدة تلت نقطة انطلاقة لأنواع شعرية اعتلى عرشها شعر الفتوحات الإسلامية المفعم برّوح العقيدة الحقّة، والمستوحى من الشّريعة الصّحيحة البعيدة كلّ البعد عمّا سواها من ترّهات وتزييفات الأديان المحرّفة، الزّاخرة بالتّعاليم والأحكام والمبادئ والقيم الإسلامية.

تلك الإنجازات الشّعرية عكست مدى قوّة الدّين الحنيف التّأثيرية التي انتشلت الأرواح من غياهب الزّندقة المكفهرّة إلى مصدر انبثقت منه الأنوار، وقد سلّطت هذه الحقبة الضّوء على الجانب الدّيني، وأعلنت سيادة الإسلام التي مسّت الحياة الفكرية العربية وأحدثت حركة تنويرية تعلّقت بالوجدان ضدّ الجّاهلية، وتبدّلت مضامين القصائد ومدلولاتها التي لم تلبث

أن انفكّت عن السّمات العقائدية، فموقف عقيدة التّوحيد من التّعبير الفنّي الذي اتّخذ شكلا شعريا لا يتعارض على الإطلاق مع التّجارب التي يمرّ بها المرء في حياة طافحة بالمواقف[1] فقد شهدت الحقبة التّاريخية الإسلامية تحوّلات جذرية، وعرفت قصيدة هذا العصر صحوة ويقظة فكرية بمجيء الإسلام لا تتنافى والنّهج القديم بدءا بالمقدّمة الطّللية مرورا بالوصف ثمّ الدّخول إلى الغرض الرّئيسي، وأظهرت استنكارها لجملة من الأغراض التي تتخالف مع التّعاليم الإسلامية، والأسس الدّينية، والمبادئ السّامية التي تشمل الأوامر والنّواهي على سبيل الذّكر لا الحصر: نهيه تصوير مجالس الخلاعة واللّهو والمجون، والتفنّن في وصف الأنبذة والخمور، والملحمة الشّعرية الفاحشة التي تطعن هذا وذاك بشائن الكلام، والغزل الحضري الصّريح.

مع جميع المنعطفات التي مرّ بها البناء الشّعري استطاع جيل الشّعراء الإسلاميين بجهودهم المبذولة الحفاظ على الموروث الجاهلي من ناحية اختصار الألفاظ، وقوّة التّعابير، وإصابة القول ارتجالا، وحسن الصّياغة، وتهذيب الكلام، بعد ذلك تأدّبوا بالذّكر الحكيم؛ تبدّت آثاره واضحة في أفكارهم وعواطفهم وعباراتهم[2] فاكتسبت القصائد حلّة جديدة ظهر عليها الالتزام المستوحى من الأحكام الشّرعية الصّحيحة، وتعاليم العقيدة الإسلامية السّليمة.

لا يمكننا أن نتغاضى عن حقيقة مفادها أنّه منذ ظهور الرّسالة الإسلامية انصرف أبناء جلدة المصدر الشّعري في الحقبة التنويرية إلى شيء آخر شدّ انتباههم يشعّ بالنّور، فبنزول الذّكر الحكيم الدفعي في اللّوح المحفوظ إلى السّماء الدّنيا بعدها أنزله المولى جلّ وعلا عن طريق الملك جبريل –عليه السّلام– على نبيّه الكريم بشكل تدريجي، سرعان ما استحوذ الوحي المحمّدي الشّفوي على الألباب، وأخذ اهتمام كافّة المسلمين، كما أثارت إعجابهم سمته الإعجازية من حيث المضمون والشّكل لعجز النّاس على الإتيان بمثله.

[1] ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، 1961، ص43.

[2] ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2014، ص261.

بدت معالم التّأثير واضحة على الخلق أمام عظمة معنى ومبنى المعجزة الإلهية، وتبوّأ الشّاعر في حيّز إسلامي مسؤولية توجيهية؛ حاول من خلالها إلقاء دروس تدعو إلى الامتثال بالسّيرة الصّالحة القائمة على القرآن الكريم والسنّة النّبوية المطهّرة التي أحدثت **"ثورة غيّرت من حياة العرب"**[1]، كما جرّب تقديم النّصائح والإرشادات للنّاس من أجل اتباع شرع الله وبلوغ الهداية والصلاح وتبيان الذّات العليّة والرب الأوحد الذي لا شريك له خالق السّماوات والأرض والبشر والكائنات على اختلافها، وعلاوة على هذا أفسحوا المجال في متونهم الشّعرية لحضور الشّخصيات التّقية النّقية الخاضعة لأوامر الله تعالى.

من هنا يكون ناظم القصائد قد انعتق من حبل مشنقة القبيلة القائمة على النّزعة العشائرية التي تناصر القبيلة ظالمة كانت أو مظلومة، واتّخذت منحى أوسع من شأنه أن يكون أداة لإذاعة وإشاعة العقيدة الإسلامية، والسّيرة النّبوية والدّرر السنّية، فقد تحرّر من الضّغوطات الخارجية، وخطا الخطوة الأولى نحو التّصرف بحرية ما بارحت الحجر الأساس وتلك الأوامر الاعتقادية القائمة على مصادر مقدّسة، وهذا يعني أنّه لا مانع من تجاوز التحوّط، ولا بأس من إلقاء أبيات يستخدمها أصحابها لنصرة الدّين الحنيف وتنفيذ الواجب الشّرعي من خلال مجابهة الأطراف المعادية[2] ما دامت بعيدة كلّ البعد عن المهلكات والمكاره، وليست منقادة للأهواء، ومعرضة عن الجهالة والضّلالة، ومقتفية أثر السّداد والرّشاد، ومتجنّبة الوقوع في الملذّات والابتذال الفكري والانحلال الأخلاقي، فكانت المادّة الشّعرية مصطبغة بصبغة عقائدية.

لا شكّ أنّ الإسلام تمكّن من إحداث أثر كبير في القصيدة العربية؛ بحيث لا تكاد تخلو مضامينها من الأحكام الشّرعية والتّعاليم الإسلامية السّامية، وعدّت نافذة فنّية على مربع مقدّس، مع العلم أنّ موضوعاتها تحوّلت من محطة طافحة بالوصف الذي يحمل في طيّاته حيثيات أيّام الخوالي بعد أن استغرقت الشّاعر تفاصيل عادت أدراجا إلى الوراء أين

[1] يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص10.

[2] ينظر: عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص09.

ذاكرة الماضي على حين غرّة إلى محطة لا زال الشّعراء الإسلاميون يطرقون فيها باب الوصف، فإذا ما وجّهنا أنظارنا صوبه في عصر صدر الإسلام يتّضح أنّهم جعلوا هذه الوسيلة التّعبيرية لتصوير مشاهد المعامع الشّديدة، والملاحم العظام بنزير المعدّات والتّجهيزات، وتسجيل حروب المسلمين الهامّة والفاصلة التي غيّرت مجرى التّاريخ والتي ستبقى خالدة ما دام أنّها اهتمّت برفع لواء الدّين الإلهي الأكمل الذي ارتضاه ربّ العالمين لعباده أجمعين.

توجّه الشّعراء بنتاجاتهم إلى تمجيد الله سبحانه وتعالى، وذكره بأجلّ السّمات وأفضل الصّفات، ومدح رسول الله وتعداد شمائله صلى الله عليه وسلم وإظهار منزلته الجليلة في قالب شعري، بعد أن جاشت مشاعرهم الصّادقة، وهامت إلى الفرار من دواخل الجنان إلى معلن الأبيات.

الظّاهر أنّه قد تمّ إحلال افتتاحية جديدة مكان تلك الصّورة الشّائعة والمعهودة التي يستهلّ بها كافّة الشّعراء قصائدهم بالوقوف على ما ظلّ من بقايا الدّيار[1] فراحوا يخوضون تجارب جديدة خرجت عن التّقاليد الفنّية الشّائعة في الحقل الشّعري الجاهلي في أسمى صور التّخلي عن دستور العرب الجمالي بطريقة ليست بمعزل عن نمط الحياة الإسلامية لأنّ المتون الشّعرية التي تمّ تأليفها في الحقبة الإسلامية سايرت وقائع هذه الفترة لا سيما تلك الأحداث المتعلّقة بالدّعوة المحمّدية؛ لحمل الدّين الصّحيح إلى أصقاع العالم[2] يبدو جليا أنّ القصيدة العربية بانت عليها ملامح التّحضر الإسلامي، تستشعر فيها الرّوح العقائدية التي تستجيب لطبيعة الحياة الإسلامية الجديدة.

لاحت تباشير تركيبة شعرية تحرّرت من سلطة الطّلل السّائدة قديما، وسيادة الصّورة النّمطية المتعارف عليها في عصر ما قبل البعثة النّبوية، وتأثّرت بالذّكر الحكيم بشكل كبير، فلا مناص من القول أنّ الشريعة الحقّة منحت السّاحة الإبداعية في تلك الفترة مادّة

[1] ينظر: المسعودي أبو الحسن علي، روح الذهب والمعادن الجوهر، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1948، ص101.

[2] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي–العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط7، ص42.

يتبنّاها الشّاعر، ويبني عليها قصيدته بيتا تلو الآخر، وأفسحت المجال لجملة من الموضوعات الجديدة التي لم يكن لنا بها عهد سابق؛ لأنّه تمّ إيجاده عن طريق واقع تبليغ الرّسالة المحمّدية والأحوال الحياتيّة التي وضعت بين يديه تحفة فنّية ثمينة غنيّة بالمبادئ والقيم الإسلامية المستوحاة من القرآن الكريم والسّنة الشّريفة[1] فتقوّى الوازع العقدي المتّصل بالمولى جلّ وعلا، واتّخذ الإيمان وجدانه مستقرا وملاذا، وتغلغل في شعابه حتّى أنّ المسلم المبدع جاشت قريحته بأداء شعري مستمدّ من النّصوص القرآنية الكريمة.

ج. القصيدة الأموية:

يعتبر العصر الأموي من أهمّ العصور الإسلامية فيه أصبحت زمام القيادة بحوزة السّلالة الأموية، فتأسّست عاصمة الخلافة الأموية على يد معاوية بن أبي سفيان، والتي دامت سيادته زهاء قرن من الزّمان؛ تراءت طاقة هذه الحقبة الزّمنية الهائلة بتبوّء الفنون الأدبية الشّأن الأسمى والأرقى، مع العلم أنّ المادّة اللّغوية قد جرفها تيّار التّغيير؛ إذ نجد مدلولاتها في أقصى اتّساع لها، فقد رافق مسيرة فكّ استغلاقها عدد من الألفاظ المميّزة تمّ إضافتها إلى قاموس اللّغة العربية؛ لتغدو جزءا لا يتجزّأ من النّظرة اللّغوية المتوارثة من عهيد العصور.

يبدو أنّ مشاوبة المصطلحات الجديدة لدّرر أصيلة تلفظها ألسنة عربية لجاهلية المحتد كانت نتيجة مبادرة تسلَّمت فيها قصب السّبق، وحاولت إحلال الفتح محلّ الغلق؛ بالخروج من المنطقة الضيّقة إلى عالم لا حدود له، فقد اتّسعت رقعة الدّولة الإسلامية في العصر الأموي عن طريق أعظم الفتوحات التي قام بها كبار الخلفاء.

ممّا لا ريب فيه أنّ القصيدة العربية بلغت أوج ازدهارها في عصر أموي مشرق، مع العلم أنّ جذوره الأولى تعود إلى فترة زمنية سبقت ظهور الإسلام تدعى الجاهلية أقل ما يقال عنها حقبة خلاّقة للنّموذج الشّعري الأصيل، تستمر مسيرتها حتّى تدرك عصر صدر

[1] ينظر: رومية وهب، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص196.

الإسلام الذي أحدث تحوّلات دينية ضربت عمق البنية العربية، وتمضي في سبيلها حتّى تبلغ المرحلة الأموية.

ما منظوم القول في عهد بني أمية إلّا استتمام لشعر الإسلاميين الذي رسّخ حضوره في الحقل الشّعري سلفا، كما لا يكاد يخلو من تطوّرات ودّ من خلالها الشّعراء مسايرة الحياة الجديدة؛ لأنّه ثمّة هناك نقلة نوعية أمحت فيه خصلة تقديم الولاء للقبيلة بتجاوز تحدَّى منطقا مسلَّما به، وقرّر الخروج عن حدود شبه جزيرة العرب؛ ليكتنف بيئات جديدة ومناطق أخرى كبلاد الشّام وبلاد خرسان ومصر والمغرب والأندلس، زد على هذا بلاد الغال والسند وكذلك بلاد ما وراء النهر التي تضم أقاليم سمرقند وطشقند وترمز وفرغانة وخوارزم ومرو.

من الواضح أنّ الانفتاح على الثّقافات الأخرى أثّر بشكل كبير على نتاجاتهم الشّعرية، فلم تبق على صورتها تلك الجاهلية التي عهدناها، ففي ظلّ هذا الجوّ المشحون بالتحوّلات لابدّ من تغيّرات في القصيدة الأموية فقد عمدوا إلى افتتاح أشعارهم بمقدّمات دينية كان أوّل بروز لها في العهد الذّهبي للإسلام، وبعد ذلك تطيّر صيتها في الحقبة الأموية، فقد تمّ استبدال الصّورة الشّائعة، وديباجة القصيدة الجاهلية القائمة على حافز الوقوف على الأطلال وما تبقّى من آثار الدّيار إلى مفتتح عقائدي محض[1].

صمّم شعراء بني أمية على كسر القواعد؛ باعتمادهم طريقة تجديدية تسلّمت هيكل القصيدة العربية وتلك الصّورة التي كان عليها الإبداع الشّعري في مراحل سابقة بالتّغيير، فاستعملوا إمكاناتهم اللّغوية للخروج عن دائرة القديم، ولعلّ أبا نوّاس أوّل من اتّخذ خطوة مخالفة النّموذج النّموذجي، وكثيرا ما نلمح نزوعه التّجديدي التّواق إلى تجاوز النّظرة المحدودة، ومحاولة ترك بوتقة الاعتيادي الضّيقة، ويبدو أنّ تفوّقه اللّغوي وتمكّنه الشّعري عزّز موقفه الرّافض للنّسج على منوال نمط شعري عربي يضرب بجذوره قديم القرون، فقد

[1] ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، مطابع دار الرسالة، الكويت، 1983، ص200.

ضاق ذرعا بالنّواميس الفنّية المتوارثة، وعدّها كابحة لحرّيته الابتداعية وآفاقه الطّامحة، وأعلن بدايته المتمرّدة التي حطّمت القواعد الكلاسيكية حاملا لواء الثّورة، فما أراد أن يبقى أسير صرامة الشّعر الجاهلي، فاستبدل مطلع قصيدة لطالما بدأ بها شعراء العصر الجاهلي معلّقاتهم واعتادوا على مقدّمة الوقوف على الأطلال المتكرّرة لتذكر ما كان في الماضي بمطلع ديني صاغه متضلّع أموي أبى محاكاة النّمط القديم[1].

لابدّ من الإشارة إلى أنّ كثيرا من الشّعراء لم يتخلّوا عن التّقاليد الشّعرية، فتراهم متشبّثين بروح الشّعر الأصيل، متّبعين طريقة القدامى في نظم قصائدهم كطلل يقف شامخا على سائر النّتاجات الشّعرية، وغزل اقتحم المقدّمات غالبا ما يخلو من الانفعالات والأحاسيس الصّادقة[2] ومن بين هؤلاء ذي الرّمة وجرير والأخطل والفرزدق، فعلى الرّغم من التّطورات الحاصلة في هذه الفترة وامتداد حدودها الجغرافية واتّساع رقعتها لم تدخل في معمعة السّخرية على منهج القصيدة القديم بحجّة التّجديد، أمّا عن القسم المقابل من الشّعراء انعتقوا من تناول تجربة الانخراط الفعلي في بيئة صحراوية وسط الكثبان الرّملية وبين قوافل الجمال وعلى صهوات الخيول في مجرى حديثهم، حاولوا الانفلات بطريقة أو بأخرى من قيود الثّوابت الثّقيلة، ومسح الغبار على خطب المحاكاة المطلقة للمعنى والمبنى، فاستبدلوا تجربة البيداء والتّنقل والنّوق بتجارب جديدة حقّقتها طبيعة حياتهم[3]، ما يعني أنّ روائع أشعارهم كانت مرآة عاكسة لأحداث ووقائع هذا العصر، وسجل تاريخي يحمل في ثناياه حيثيات الحقبة الأموية، وتفاصيل عالم مشحون بالتّعقيدات بحكم احتكاك السّلالة الأموية بحضارات الأعاجم الفارسية منها والإغريقية والرّومانية إبّان الفتوحات الإسلامية[4].

---

[1] ينظر: المسعودي أبو الحسن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1948، ص 101.

[2] ينظر: شاكر هادي حمود التميمي، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص152.

[3] ينظر: سامي مكي العاني، م س، ص100.

[4] ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8، ص07.

د. القصيدة العبّاسية:

انطلقت ذوات امتلكت ناصية العطاء والسّخاء في استحضار أعلى درجات إبداع، تخيّر الاقتراب من عالم طافح بطاقات أكّدت نضوجها الفكري بشكل ملحوظ؛ وهي تمارس سلطة التّأثيث الشّعري بشتّى المقتنيات الفنّية والجمالية التي تحمل وهجها المميّز بانسيابية لامتناهية، صدرت عن قريحة فيّاضة كي تحلّق في أرحب الآفاق بحروف شعرية تتوالى في تحقيق سمة الخصوصيّة والتفرّد التي تميّزها عن بقية الفنون المتعارف عليها في السّاحة الأدبية بين أحضان فترة زمنية إسلامية بلغت ذروة النّهوض والرّقي لدرجة أن سجّلت حضورها في حافظة تاريخية كأحد أزهى العصور الإسلامية بزمام سلطان عبّاسي، لحق مرحلة جاهلية وأخرى إسلامية وبعدها الأموية.

ممّا ليس فيه من بدّ أنّ القصيدة الشّعرية العبّاسية نالت القسط الأسمى والنّصيب الأرقى، بل ومنزلة لا تضاهيها منزلة في مضمار أدبي لا يهدأ بإطلاق أفذاذ الشّعراء العبّاسيين روائع شعرية انبثقت في حقيقة الأمر عن شذرات روحية تمظهرت بقالب لغوي فنّي تامّ[1] وصورة تعبيرية بائنة لنتاج جماعي مفعم بالحيثيات الدّقيقة والتّفاصيل الصّغيرة المتعلّقة بروح الحقبة الذهبية مؤكّدا أنّها لاقت كبير الاستحسان من كثير الفئام المتلقّية، كيف لا وهاته القصيدة اتّصلت اتّصالا وطيدا بمختلف مناحي حياة العرب إلى أن حارت مرآة عاكسة لجميع مظاهر الحياة في العصر العبّاسي.

ما لا جدال فيه أنّ الصّنف الأدبي الشّعري في حقبة عرفت بالذّهبية تولّت مقاليدها سلالة بني العبّاس تحلّى بقدر أجدى من الفنّية التي ميّزته عن كلّ ما سواهم من الصّنوف الأجناسية الأدبية الأخرى، بعدما اتّخذ منه سيّد الحرف الشّعري قالبا يحتفظ بولائه لشذرة

[1] ينظر: أيمن البلدي، في الشعرية و الشاعرية، دار المعارف، القاهرة، 2003، ج1، ص10.

من فكر وعاطفة لا تموت، تسري في تمديدات فنّية لم تُخل بالشّرط الشّعري سرعان ما صادفت عطاء لغويا لا ينضب، يليق بقصيدة عبّاسية ارتقت إلى عالم تسود فيه أسس ومعايير الفحول المبرزين وثّقت في ثناياها الحياة بكافّة جوانبها لهذا العهد على وجه التّحديد بملامح يغتالها الخلود بين كوم من الملامح ملاحقة التغيّرات لحظة بلحظة، ما فارقت أيّة عهدة.

ترى الشّاعر العبّاسي يبدأ بشغف طقوس تسجيل تلك الحمولات الفكرية والرّوحية في نسق من الصّياغة الشّعرية بعناية فائقة؛ حيث أنّه "**صوّر حياتهم ورسم مواقفهم وأشاد بذكر وقائعهم وفخر بمآثرهم وعاب بعض مثالبهم**"[1] وهذا يجعلنا لا نتغاضى عن حقيقة مفادها أنّ النّظم الشّعري تبوّأ مهمّة تدوين تفاصيل حضارة عبّاسية بكلّ صورها؛ ذلك لأنّها حظيت بمكانة كبيرة ما بعدها أخرى الأمر الذي جعل الأنامل الشّاعرية تتخاطفها على حين غرّة؛ لتكون محطّ التّوظيف في نتاج إبداعي رسم خطوط الثّقفية والتزم بنظام الأوزان؛ إذ سطع نجمه لأوّل مرّة في مقرّ الخلافة العبّاسية على يد ألمع الشّعراء العبّاسيين وتحديدا "**بالعراق حيث الرّواية الكثيرة والشّعر المهذّب، وحيث الحصافة المستفادة بالعلوم الكثيرة التي شاعت بالعراق في تلك الأيّام**"[2].

من الجدير ذكره أنّ جمعا غير قليل من النّاطقين باللّسان الفصيح منظوم قول بدؤوا مرحلة جديدة قامت قائمتها على أساس تشكيل نموذج مراوغ لا يتأتّى إلاّ بتلبيتها لنداء التّغيير البعيد الذي استلزمه الطّور التّاريخي بشتّى ظروفه[3] بعدما استفاقوا من غفوة أسر احتذائي طالت بغضب تجديدي ينحو باتّجاه إكساء القصيدة حلّة مغايرة من شأنها مواكبة العصر العبّاسي بكلّ تطوّراته؛ بما أنّهم ما وقفوا بمعزل عن لعب فعلي يضمن للنّتاج

[1] أحمد محمد محمد عوين، من قضايا الشعر الجاهلي، دار الوفاء، ط1، 2002، ص09.

[2] محمود مصطفى، الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي إلى غاية العصر الأيوبي، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، 1967، ص74.

[3] ينظر: رياض شنتة جبر، الشعر العربي والفلسفة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص210.

الشّعري انخراطه في إطار التّغيير إلى الحدّ الأقصى؛ ما أنبأ عن ميلاد حركة اتّخذت من التّطوير على صعيدي المبنى والمعنى مذهبا ونهجا؛ ما يعني أنّهم آثروا الخروج عن بوتقة الكتابة الشّعرية ذات الطّابع التّقليدي آخذين مسارا آخرا لا تروقه صرامة الاشتراطات، ولا وميض المثاليات لدرجة أن أصبحت تفاصيلها تنحو شيئا فشيئا من ناحية الأفول.

تجد الشّعراء العبّاسيين في حالة تأهّب عظيم للارتقاء بالقصيدة العربية عبر طرح الأطياف الشّاحبة أرضا، والاستجابة لصوت الإبداع الدّاخلي؛ ليسير بهم خطوة فخطوة مدعومين بذلك الوعي الفنّي العالي الذي لا سيّ له إلى سبل اتّسمت بالجدّة، ونأت عن سكونية التّراثيات رويدا رويدا؛ ذلك لأنّها أخذت بعين الاعتبار تلك المتغيّرات التّاريخية، زد على هذا المجرى الآني اللّحظوي لهاته المرحلة التي ارتأت لها قصيدة مولودة في رحمها توائم روحها وتطوّراتها ومستجدّاتها ومعطياتها المختلفة؛ في حقيقة الأمر طارؤها حتمي لا محالة يستعصي تلافي وقوعه، ولعلّ كلّ هذا راجع إلى حركات عصيان غير مسبوقة مهّدت لانقلاب اجتماعي من نوعه وقف في وجه الموروثات التي أرساها القدماء في زمن عصف فكري لم نر له نظيرا في حقب سلفت، جاء في رحلة جدارة ضمّت في جنباتها سمات منحتها توهّجها وتفرّدها[1] ما جعلت من شعر في غاية اكتماله ونضجه يضرب وثيق الوثاق مع الحياة العبّاسية بكافّة جوانبها الاجتماعية منها والاقتصادية والسياسية.

لعلّك لا تعجب لمجرّد رؤيتك كبار الشّعراء آناء عملية نظم القصائد قد صاروا يجدون المتعة الفنّية في محطّة ابتداعات تخيّرت لنفسها العدول عن طريقة صنّاع الأشعار في عصور لتالدة المحتد؛ بما أنّ القصائد ما هي إلاّ نتاجات فنّية تضمّ بين دفّتيها لحظات إنسانية ومعطيات حقيقية لتكون مرآة عاكسة لأحداث هذا العصر بتغريدة شاعرية ترضي ذائقة عربية دحرت حالات الانغلاق دون تردّد ولا توان، من شأنها استيعاب التّفاصيل

[1] ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص91.

الحياتية بشتّى نحاياها في فترة عبّاسية شهدت تغييرا واسعا بانتقالة مفاجئة من مربع البداوة إلى مرتع الحضارة، حصد منها الفنّ الشّعري حصّة الأسد.

بطبيعة الحال حار النّزوع التّجديدي يقحم نفسه بين الفينة والأخرى بسبب التأثّر بمظاهر هذه الحضارة ومدخلاتها المترامية الأطراف؛ ذلك لأنّه يتناسب مع جديدها ومتغيّراتها؛ ما يعني أنّه كان لتطوّر الحياة العبّاسية أثر كبير على الحياة الأدبية والشّعرية منها على وجه الخصوص.

ترى الشّعراء العبّاسيين يعزفون عن نهج الأوّلين باتّخاذهم مسارا مستقلاّ استعاضوا فيه مقدّمة طللية غزلية؛ هي مكوّن بنائي أساسي في الشّعر العربي القديم الذي يصوّر جزءا محوريا من حياة العربي، قامت قائمته على استحضار الغابر من الأمور؛ من خلال الوقوف على آثار الدّيار ورسومها التي قد رحل أهلها عنها.

من المعلوم أنّ مثل هاته المطالع تنهال عمّن "**تهيم بهم الصّبابة، وترتعش في أعماقهم العواطف**"[1] بالمقدّمة الخمرية كما الشّاعر أبو نواس الذي عدّ من أبرز شعراء هدم عرش العتبات الشّعرية الموروثة بطرح تجديدي على وجه الشّمول، وبشعر خمري لا يهدأ على وجه الخصوص بما أنّه "**يريد التّوفيق بين الشّعر والحياة الحاضرة، بحيث يكون الشّعر مرآة صافية تتمثّل فيها الحياة، ومعنى ذلك العدول عن طريقة القدماء، لأنّ هذه الطّريقة تلائم القدماء، وما آلفوا من ضروب العيش، فإذا تغيّرت ضروب العيش هذه، وجب أن يتغيّر الشّعر الذي يتغنّى بها**"[2] فورد مطلع خمري ليحلّ مطلع طلل لا يكاد ينأى عن مواءمة هذا التحوّل، ويبدو هذا الأمر لمطالع شاعر مرحلة تاريخية جاهلية وأخرى عبّاسية تعارضت علاقتهم الرّوحية بين مظاهر حياة بدوية مائز عناصرها الأطلال وأخرى

[1] عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، دراسات منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998، ص58.

[2] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط14، ج2، ص90.

مناقضة لها تماما[1] راح فيها أبو نواس يحمل لواء التّحديث بجرأة فنّية عالية استملكت نصيبها الأجدى من الحرّية، فانطلقت قريحته في إدرار نماذج تناسب ظروف عصره، استهلّها بمقدّمة خمرية بعيدة كلّ البعد عن المعطيات المرجعية لفحول جعلوا من الطلل والغزل مدخلا إلى عالم القصيد؛ إذ تجده في معظم "**مطالعه يتعمّد نسف القديم واستبداله بما يتلاءم والحضارة التي يعيشها، والمذهب الذي يتبنّاه، وقد يلجأ في مطالعه إلى نهي الشّعراء إلى اتّباع سنّة أسلافهم**"[2] حيث لم تقف المحاولات التّجديدية عند تغيير المقدّمات، بل تخطوها إلى ما عداها وأخذوا يتلقّفون الأغراض المتاحة منذ القديم بالتّطوير على سبيل الذّكر منها لا الحصر غرض المديح الذي استهلّ فيه الشّعراء أضرب الابتداعات من خلال "**تجسيم صورة الممدوح وليس رسمها فقط، بحيث تصبح بالتّماثيل أمام النّاس فتكون قدوة لهم ومثال يحتذى به، ويحظى الشّعراء بالحمد والثّناء في الوقت ذاته**"[3] وعلى ما يبدو أنّهم اختاروا طريق المبالغة في توصيف الممدوح إلى درجة كبيرة مع حرصهم المفرط في رفع مكانته أمام النّاس ململما مثلى خصاله وفضلى صفاته مضفيا عليها شيئا من القدسية، فيبرز في نموذج شعري لا نكاد نبالغ إذا قلنا أنّه تخطّى حدود الحقيقة إلى رحابة الخيال، تنافسوا فيه على تعظيم الخلفاء والقادة والسّاسة وأصحاب المناصب العليا في الدّولة العبّاسية؛ حيث أنّهم اتّخذوا من هذا الضّرب الفنّي وسيلة لتكسّب العطايا والهبات.

من الجدير ذكره أنّ لون الوصف الشّعري ظهر بحلّة متجدّدة في حقبة تاريخية عقبت سابقتها الأموية، مع العلم أنّ له حضورا بوظائف محورية في غابر العصور، لدرجة أن عدّ ركيزة القصيدة العربية ودعامتها؛ حيث أنّه اتّجه اتّجاها واضحا نحو الفرادى والاستقلالية، بعدما استجاب صنّاع الأشعار لدعوة النّهوض والتّطوير الفكري والثّقافي الذي يناسب ما وصلت إليه الحضارة العبّاسية، ما سمح لقرائحهم أن تتفجّر وصفا بانت فيه "**قدرتهم على**

[1] ينظر: أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1991، ص88.

[2] هند الشويخ بن صالح، التجديد في الشعر العربي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2008، ص65.

[3] شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص160.

التّصوير وقد ساعدهم على الإجادة فيه والسّمو بخياله ومعانيه ما ردّدته مظاهر الحضارة وألوان الثّقافة وكثرة مشاهداتهم، ممّا يفتح أكمام الشّاعرية، وينمّي الإحساس بالجمال ويقوّي ملكة التّصوير، ولقد نضجت خواطرهم بكثير من الأوصاف التي تناولت كلّ ما وقعت عليه عيونهم"[1] فأخذوا يولون اهتماما خاصّا لوصف كافّة المظاهر الحضارية التي تراها أعينهم، بالإضافة إلى المناظر الطبيعيّة مسايرين تلك التحوّلات لدرجة أن برعوا في تصوير الأشياء المادّية كالقصور والبيوت والجسور والبساتين والحدائق والأنهار والسّحاب والأمطار وغيرها من الملامح التي اكتست روعتها في العصر العبّاسي، وتفنّن الشّعراء في رصد تبرّجها في روائع استأثروا لها أن تتملّى بالجمال الحسّي.

ممّا لا شكّ فيه أنّ المرحلة التّاريخية العبّاسية قد توسّع نطاق الشّعر فيها، وأخذ يشقّ سبيل التّطوير بسبب انفتاح فكري جعلهم يقحمون مواضيع جديدة ما ورثوها عن أسلافهم في قصائدهم إقحاما من ذلك ابتداعهم لغرض الحكمة الشّعري الذي ازداد شيوعه وذيوعه بالغا ذروة البلاغة والمتانة، ضامّا في جعابه تجاربا فعلية تستشفّ فيها من الوهلة الأولى جدّية طرح لا تكاد تخلو من النّصح والوعظ والإرشاد والتّوجيه.

هـ. القصيدة الأندلسية:

يراد بها ذلك الصّنف الشّعري المنبثق من أيبيريا الإسلامية أو إسبانيا الإسلامية المعروفة بالحضارة الأندلسية الذي بقي في مستهلّ نشأته ينهج على طريقة الشّعراء القدماء ويسلك مسلك النّموذج الشّعري الجاهلي والإسلامي والأموي والعبّاسي، فيوحي للوهلة الأولى أنّه وريث موروث أثيل أتى من رحم لغة الضّاد السّامية في صورة أبيات منظومة منسابة ذلك لأنّه تعقّب أثر المشارقة.

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص177.

حاولت طائفة من شعراء الأندلس محاكاة أهل المشرق عند بناء قصائدهم، وتوجّهوا إلى اتّباع منهج الأسلاف لأنّهم مهّدوا السّبيل لمسيرة نتاجات شعرية حافلة، فاستطاعوا الظّفر بشأن مرموق على المستوى الإبداعي، كيف لا وحضارة المشرق العربي سجّلت أوّل ظهور لقصيدة استوت في هيئتها الجاهلية النّاضجة نضجا فنّيا عاليا، فتتبدّى لنا صورة التزام أون البدايات الأولى لا مراء فيها، وثمّة شيء ما يشدّهم للنّسج على منوال المشارقة.

بعد وقفة مطوّلة على منظوم قول وليد أزهى فترات الحضارة العربية الإسلامية في كنف أندلسي بدت ملامحه مشابهة إلى حدّ كبير للتّجربة المشرقية لدرجة استعصى التّمييز بينهما، فلا يزال يستمرؤه إحساس عتيق، والظّاهر أنّ الضّفة الأيبيرية الإسلامية جسّدت انتماءها لكتلة مشرقية بزغ نورها سبقا وفوقا، وبطبيعة الحال أكّدت الصّلة الثّقافية بين مهبط للوحي تجلّى بهيئة مشرقية ضخّت من الأشعار أرصنها وأجزلها بالبقاع الأندلسية.

من دون أدنى شكّ انتقلت المؤثّرات المشرقية إلى الحضارة الأندلسية عن طريق وفود جهابذة المسلمين الذين حملوا راية الفتح الإسلامي، ومن المؤكّد أنّ شاعر هذه الفترة لم يتخطّ التّجربة السّابقة، فظلّ في بداية الأمر عالقا بين ثنايا طريقة تمتدّ جذورها إلى زمن ضارب في القدم، فقد كانت تباشير القصيدة الأندلسية الأولى عبارة عن تقليد لما أبدعته القريحة العربية فيما مضى، لم تلبث أن انفكّت عن نطاق المشرق العامّ، فتجدها على حين غرّة بين الإقدام والإحجام؛ لتطرق باب الاستحداث، وما تزال تحذو حذو النّتاجات الشّعرية المشرقية، وكان لابدّ لحامل مداد النّظم أن يرشق أبياتا بذات الصّيغة التي اعتمدها الشّعراء المشارقة القدماء[1]، وعلى هذا الأساس يمكن القول أنّ باكورة الشّعر الأندلسي كانت شديدة الولاء لمادّة شعرية مشرقية عتيقة، قد أعلنت انتسابها لهذه الأخيرة لفترة طويلة، كثيرا ما ترى ناظما أندلسيا يحوم ويجوب داخل مضمار المشرق، ولابدّ أنّ أثر ثقافتهم يتراءى بمنتهى

[1] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1960، ص417.

الجلاء في جلّ أعمالهم، فأحاقت بهم حالة الالتزام بنمط حاز قصب السّبق وحمل في طيّاته الكثير من المظاهر الأثيلة المتعارف عليها.

لربّما تجد الشّاعر الأندلسي يتعمّد محاكاة نموذج اكتسب هيئته منذ زمن بعيد تعمّدا صريحا خالصا ممّا يشوبه، ومازال نداء التّجارب الآنفة يتردّد في زحمته؛ ما يجعل تمسّكه بتقاليد القصيدة العربية والالتزامات المفروضة والذّوق الذي تربّى عليه القدامى أمرا بديهيا، فلا مناص من القول أنّ القصيدة الأندلسية في بدايتها الأولى اتّخذت منهج فحول الشّعراء مبدأ بعدما ضاقت بها المسالك الإبداعية، وكانت تنحو عقب الفتح الإسلامي ناحية المحافظة على الأسلوب القديم فاعتبرتها أسوة على درجة عالية من الأهمّية لا مانع من الاقتداء بها والسّير على مثالها[1]، لطالما كانت تشدّها جذورها العربية إلى أصدق النّصوص الشّعرية، الأمر الذي جعلها تنضوي تحت لواء التّقليد والسّير على خطى السّلف في نظم الشّعر؛ وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى عمق الوشيجة بصياغة ورثناها عن العهد الجاهلي على يد ألمع الشّعراء، وموجة التّأثّر بمحاولات ضليعة لها القدم الأولى، ومن المعروف أنّها ما خالفت التّقاليد الشّعرية، فقد كانت حريصة كلّ الحرص على الشّكل بل والمضمون الذي أطلقه القدامى؛ بما أنّها تميل إلى الموضوعات الكلاسيكية السّائدة في الأوساط المشرقية؛ لتبدو قصيدة هذا العصر في أوّل ظهور لها مصطبغة بصبغة تقليدية محضة اقتفت أثر الشّعر العربي الأصيل.

بطبيعة الحال تضمّنت القصيدة الأندلسية في هذه الفترة تحديدا من المعاني أصعبها، ومن العبارات أجزلها، ومن التّراكيب أفهمها، ومن الألفاظ أرصنها، ولربّما كانت الثلّة الأندلسية تتّخذ عالم الآباء والأجداد مثالا يستحقّ أن يحتذى به من حيث الطّبيعة البدويّة السّاحرة التي اكتست كثبانا رملية تخطّت مراحل الجمال إلى ما عداه، وتوسطت هدوءها الصّحراوي ينابيع فيّاضة، ونخيل ألقت سعفها هنا وهناك، صدرت عنها أشعار متزمّتة

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، ص32.

بأصالة نهج القدامى، ما حادت عنه البتّة على الرّغم من تلك المسافة التي طالت واستفحلت بين عالمهم وذلك العالم البعيد جدًّا، وكأنّها تستوحي منه معالم المثالية[1]، فمنذ اللّحظات الأولى نستشعر تعلّق الشّعراء الأندلسيين بتجارب بني جلدتهم الأولى، وإذا ما رفعنا السّتار عن نتاجاتهم لوجدناها متطبّعة بالطّابع المشرقي، تسير على خطى الأسلاف رافعة راية الانتماء إلى الأصل، ففي ومضة خارج عن حدود حيّز شبه الجزيرة العربية مازالت دماء المشرق تسري في عروق الأندلسيين، تراهم ينتسبون إلى العمق الحضاري المشرقي.

إنّ الخطاب الشّعري الأندلسي ليس بمعزل عن التّراث اللّغوي العريق والطّافح مادام الإحساس بالولاء للأنموذج القديم مترسّخا في لحظة اضمحلت فيها الحدود، فبعد وقفة مطوّلة على القصيدة الأندلسية يتبيّن لنا بمنتهى الشّفافية خصوصيات المدرسة التّقليدية المشرقية من البداية؛ بمطلع الوقوف على الأطلال، وذكر ما تبقّى من آثار الدّيار كادت أن تمحيها سلطة الحياة، وتذكّر الأيّام الخالية أو تلك المقدّمة الغزلية الشّائعة منذ قديم العصور أو وصف ما يُمتطى وسط ظروف البيداء ورحلة تعاظمت فيها العقبات والصّعوبات وصولا إلى باب يُعنى بالإطراء والثّناء[2]، من الواضح أنّه تمّت صياغة الخطاب الشّعري الأندلسي على طريقة الشّعراء الأوائل، ولو نظرنا لحال ناظميه لرأيناهم يمشون على خطى فحول الشّعراء في عصورهم المتألّقة، ويستمدّون من التّراث العربي العريق، ويحافظون على تقاليد القصيدة العربية النّاضجة، ويحذون حذو معجزة شعرية نالت حظّها من الأسبقية والأفضلية، فظلّوا مشدودين بالعبقرية المشرقية؛ لذا انخرطوا في صفوف قدّست الإبداعات التّالدة، وصانت البناء التّقليدي للقصيدة العربية.

[1] ينظر: نافع محمود، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990، ص94.

[2] ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص33.

إذا ما تتبّعنا مطالع أعمال الأندلسيين تتجلّى لنا سيادة الماضي المشرقي الفذّ؛ بمفتتح قائم على الوقوف على بقايا الدّيار بعد رحيل أهلها أو بمدخل غزلي عبّر عمّا يختلج دواخلهم من شوق وتوق للمحبوبة انتقالا إلى وصف وسيلة الارتحال وأبنيتهم في العراء، زد على هذا تطرّقهم لصورة المدح الشّائعة في عهيد العصور.

جاء الشّعر الأندلسي أقرب ما يكون إلى الأشعار التي نظمها القدماء، وما هو إلّا امتداد لمنظوم القول العربي المشرقي، ومن دون أدنى شكّ لا يمكنهم الاستغناء عن النّتاجات الشّعرية الشّامخة في الفترات الذّهبية، فما كانت القصيدة الأندلسية عقب الفتح الإسلامي سوى أنموذجا مقلّدا عن تجارب الأسلاف البارزة.

لا يخفى على أحد أنّ المحاكاة تعدّ أحد أهمّ الخصائص الفنّية التي ميّزت الشّعر الأندلسي في مستهلّ أمره، ومن المؤكّد أنّ الغالبية السّاحقة من معشر شعراء أيبيريا الإسلامية فضّلوا البقاء في إطار عنوانه التّقليد والالتزام بنهج القدامى، ومماثلة طريقتهم، ومحاكاة موضوعاتهم، واتّباع نفس المسار الذي أخذه السّابقون، والتّمسك بأطر وسنن القصيدة العربية المتوارثة عبر العصور، ففي هذه الفترة تحديدا غلبت سمة التأسّي، وبانت سيطرة الطّابع المحافظ بشكل واضح.

من دون مبالغة الأنموذج الكلاسيكي المشرقي لا يغدو أن يكون الجذع الأصل اندرجت تحته فروع، وعلى ما يبدو الفنّ الشّعري الأندلسي نال نصيبه منها؛ لتتجلّى أمامنا رابطة وطيدة لا جدال فيها بين أصل وفرع انبنى عليها، مع هذا لا ننكر أنّ شعر هذا العصر جاء مناسبا لأذواق النّاس وأجوائهم، مع العلم أنّ نتاجات المقلّدين لم ترصد شيئا عن الحياة الأندلسية الجديدة لأنّ الهويّة العربية الأصيلة مازالت راسخة، وما بارحت جوارحهم المكان الأوّل وعالم الآباء والأجداد بعد، فآثروا لنفسهم الاستلهام من سجلّ

الماضي الضّخم[1]، ومن يستقرئ الشّعر الأندلسي يجد بروز سمات متشابهة لبناء أهل المشرق العربي إلى حدّ كبير، ودليل ذلك مقطوعاتهم السّاحرة التي أثبتت مقدرة شعراء هذا العصر الفنّية على أداء الاحتذاء على أكمل وجه.

ممّا لا ريب فيه أنّ التّباشير الأولى على وجه الخصوص للانطلاقة الشّعرية في رحاب أيبيريا الإسلامية بقيت عالقة بين أحضان ثوابت روائع القصائد العربية النّموذجية، فلم تكد تبرحها؛ بما أنّها صورة من صور الإبداع المتأصّلة على مدى قرون، توجّهت بكلّ طاقاتها إلى الاحتفاظ بجمالية النّصوص الشّعرية التّقليدية المتعارف عليها، ولم تغب ملامح الشّعر العربي التّراثي، فكان لابدّ من حضور شطحات ومرحات طائفة النّاظمين المتألّقين التي لا يمكن التّغاضي عنها، وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ القصيدة الصّادرة عن الحضارة العربيّة في الأندلس في هذه المرحلة حصرا لم تستقلّ استقلالا كلّيا عن الشّعر المشرقي الخّالص بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، حيث كان الأندلسي ينظر إليه بعين الإخلاص والوفاء بحكم انتمائه إلى العالم العربي واعتماده على ذات اللّغة، فقد لاحظنا إبّان العصر الأندلسي الأوّل من خلال وقفتنا على المقطوعات الشّعرية التي لاقت رواجا كبيرا في أواسط الأدب؛ نلمح أنّه ثمّة تشابها كبيرا بان بصورة جليّة بين قصائد هذه الفترة وأخرى جذورها ضاربة في القدم.

آثر الشّعراء الأندلسيون أن يستعينوا بلغة المشارقة، ونخصّ بالذّكر تلك المحاولة الأولى الخلاّقة التي تربّعت على عرشها لغة شعر جاهلي، لا يختلف اثنان على أصالتها وجماليّتها وفصاحة ما بعدها بلاغة، فأبت ميولهم الإبداعية إلّا أن تضمّ بين جناحيها طريقة فحول القدماء ومن تبعهم من المتضلّعين، تبدو أزلية الاعتماد، فوجّهوا كلّ طاقاتهم للحفاظ على ثوابت القصيدة التّقليدية، وحرصوا بشكل كبير على بناء فنّ شعري يضاهي النّموذج الجاهلي والإسلامي والأموي والعبّاسي، والتزموا بنظم القصائد على النّحو الذي

[1] ينظر: حسن أحمد النوشي، التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص457.

كان عليه بين أيدي السّلف البّارع في أزهى فترات الابتداع الشّعري، واتّخذوا الخطوة الأولى نحو محاكاة نصوص المشارقة.

لا مناص من القول أنّ الأداء الإبداعي للتّجارب الآنفة الفذّة يعدّ اللّبنة الأولى للقصيدة العربية في حرز أندلسي، وبالتّالي بقي النّتاج الشّعري الأندلسي يتعقّب أثر منظوم القول في المشرق العربي، ويسير على خطاه من ناحية نهج البناء الشّعري وأساليبه وعباراته وألفاظه، قد جاوز مقادير التّقليد؛ إذ استحوذت عليه روائع الشّعراء السابقين، وما حادت عن تقاليد القصيدة العربيّة، وبطبيعة الحال اختار الشّاعر الأندلسي صياغة موضوعاته بطريقة تكون فيها مماثلة لمضامين وأفكار وأخيلة ونهج المشارقة[1].

صحيح أنّ القصيدة الأندلسية في المرحلة الأولى لم تكن إلّا شعرا عربيا مشرقيا خالصا، بحكم اعتمادها على المحاكاة والمحافظة، لكن مع مرور الوقت آثر الشّعراء الأندلسيون خوض تجربة تجديدية من نوع آخر، وحاولوا شقّ طريقهم نحو الإبداع والاستحداث، فبادروا بدورهم بخلع الطّاعة، وقرّروا الخروج عن حيّز احتذّ فيه الامتثال إلى آفاق تحمل في طيّاتها معالم الجدّة، وتمرّدوا على مرحلة تقليدية سابقة، وذهبوا إلى أخرى تجديدية همّها الأكبر نيل مشعل الإجادة في الشّأن الشعري، بعدما أرهقتها التّبعية أمدا طويلا.

كان لا بدّ من تفجير الطّاقات الإبداعية، وأخذ الشّعراء خطوة ينأون بها عن الهامش؛ ليكتسحوا مساحة عنوانها النّهضة الفنّية، يبدو أنّها تفتقر إلى اللّمسة الأندلسية الخلّاقة، فجرّبوا الانعتاق من النّفوذ المشرقي، وإحلال الإجراء الاستنباطي محلّ الأداء الاحتذائي؛ لأنّهم كانوا أسرى النّموذج التّراثي، فأرادوا فكّ أغلال التّقليد، وطرقوا باب التّغيير ثائرين ليس على شكل القصيدة فحسب وإنّما على مضمونها كذلك رغبة منهم في الخروج عن الموروث الشّعري الثّابت، زد على هذا اتّخاذهم صياغات نالت حظّها الأجود من الجدّة.

[1] ينظر: شوقي ضيف، م س، ص416.

إنّ القصيدة العربية في أحضان أندلسية لم تبق على حالها؛ تراها تتعدّى تلك الصّورة الشّائعة في أعظم عصور النّظم السّالفة، ولعلّ المتوغّل في الشّعر العربي في الأندلس يظهر له أنّه أخذ منحى التّطوير؛ بما أنّ الرّقعة الأيبيرية الإسلامية عرفت تغيّرات كثيرة، مع العلم أنّ هذه البيئة الآسرة كانت الملهم الرّوحي الذي دفع الشّاعر الأندلسي وبقوّة لينفض الغبار عن نفسه، وليحرّك قدراته التي بإمكانها أن تخرجه من عالم استفحل فيه الاتّباع إلى نقلة شعرية لا يكاد يخلو مضمارها من وجود سمات مميّزة وخصائص لا سيّ لها بعيدة كلّ البعد عن الصّورة التّقليدية المتعارف عليها في العصور القديمة.

امتلك شاعر هذا العصر جرأة ما بعدها جسارة جعلته يبدأ بأولى الخطوات لكسر حاجز الخوف كان كثيرا ما يُساوره إذا ما أراد مخالفة المساق الشّعري الذي أقره السّلف، فتجده يبذل قصارى جهده على انتهاج سبل جديدة من شأنها أن تواكب روح الحقبة الزّمنية الأندلسية، حيث جرّب الانفلات من قيود القوالب الكلاسيكية الجاهزة؛ بتطلع فنّي ثار في وجه التّبعية والتّقليد، وفجّر ينابيع إبداعية همّها الأكبر التّخلص من نمطية القصيدة المشرقية سواء من ناحية الشّكل أو المضمون، كيف لا والمندوحة الأندلسية شهدت تحوّلات كثيرة كانت مبرّرا حقيقيا جعل الشّاعر الأندلسي يخوض تجربة فريدة من نوعها، مستنطقا رصيده الهائل ليؤسّس موضوعات تميّزت بحدّتها لتتناسب مع المجرى النّهضوي الحاصل في الرّقعة الأيبيرية بزمام إسلامية، بعدما كان يستعير شعره من أمثلة السّابقين، ها هو يحمل راية التّطوير والتّجديد بعد انتهاء مرحلة الفتوحات على أيدي المسلمين لتدرك البلاد الأندلسية عقبها طورا استقرت نحاياه على تعدّدها وانتقلت من حال إلى حال آخر أفضل بكثير؛ انقشع فيه البارق المحمدي.

لعلّ أوّل ما يُلاحظ في الحضارة الإسلامية بين أحضان الأندلس على وجه الشّمول، وفي الحقل الشّعري على وجه الخصوص بروز طائفة من الشّعراء المبدعين شغلهم الشّاغل

التحرّر من سطوة نهج الآباء والأجداد، والتّمهيد لشيء جديد يبرز فيه نبوغ لا يتكرّر[1] ولا ينفصل بتاتا عن روح هذا العصر، ويتطلّع لمواكبة تفاصيله وحيثياته.

بالحديث عن القصيدة الأندلسية التي تلقّفتها أنامل جيل مجدّد أعلن الثّورة على الصّورة النّمطية السّائدة منذ تالد العهود يتجلّى لنا أنّها لوحة فنّية طبق الأصل عن حياة تتبوّأ المقام الأوّل في التّحضر، فما كانت أعمال هؤلاء وأصواتهم المنسابة شعرا سوى لمحة مختصرة أو لوحة استطالت وجادت؛ لتصوّر بيئة الأندلس الجديدة، وعلى الأرجح أشعارهم تجاوبت مع التّغيرات الواقعة في البقاع الأيبيرية؛ إذ يتبدّى ذلك في جمال عباراته وسهولة ألفاظه ورقّة معانيه ودقّة تصويراته التي كانت مرآة عاكسة لحياة متحضّرة، تراها تنأى عن مظاهر البداوة الشّائعة وتقترب أكثر من طبيعة لا تعجب من اهتمام شاعر هذا العصر البالغ بها، فكثيرا ما تجده يتغنّى بجمالها وسحرها حيث يستخدم شعره لعرض أواصف هذه البلاد، حيث أثبتت الطبيعة الأندلسية وجودها في كافّة قصائد الجيل الجديد من الشّعراء[2]، والحقّ أنّنا إذا تعقّبنا أثر القصيدة الأندلسية نجد أنّها ولجت إلى مضمار الابتداعات بعد أمد استفحلت فيه النّموذجية، إذ قرّرت الابتعاد عن نهج الشّعر العربي عند المشارقة بعض الشّيء، ورسم سبيل التميّز؛ وذلك في مرحلة شهدت فيها أرض إسبانيا الإسلامية استقرارا في جوانب شتّى الاقتصادية منها والسّياسية والاجتماعية كذلك.

ترى الشّعراء الأندلسيين بعد مسيرة أسيرة الموروث القديم بحذافيره، يتّجهون إلى منحى آخر من شأنه أن يتناسب مع وضع البيئة المتحضّرة ومتغيّراتها، فتتجلّى نتاجاتهم الشّعرية الجديدة بميسم أندلسي خاصّ، وليد الحضارة الأندلسية؛ وما هو إلّا تجسيد لحقبة زمنية نالت نصيبها الأفيد من الازدهار والرقيّ.

[1] ينظر: صلاح جرار، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص13.

[2] ينظر: محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، 2000، ص112.

ممّا لا ريب فيه أنّ الشّعراء الذين شقّوا طريقهم نحو التّجديد تأثّروا كلّ التأثّر ببقعة أرضية أمدّها المولى جلّ وعلا بجمال أخذ يناهز حدود الكمال؛ ليغدو مصدرا حقيقيا حرّك طاقاتهم الاختلاقية، فقد كان هذا الحيّز السّامر والزّاخر منهلا يستلهمون منه طافح الأفكار وحافل المعاني؛ وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على شخصية أندلسية توّاقة للتّجديد، انغمست في تفاصيل مندوحة بان عليها التّحضر، حيث أنّ ملامح الجدّة لا تكاد تنفصل عن إنجازاتهم الشّعرية التي بدت بشكل واضح.

من المعلوم أنّ القصيدة الأندلسية اتّسمت بسلامة الصّياغة ورقّة الألفاظ وعذوبة العبارات وجمال المعاني وجزالة ما بعدها متانة وانسجام آسر يسري سحر تأثيره في الألباب، وأعرضت عن البداوة الموروثة عن شعر المشارقة؛ باتّخاذها اتّجاها محدثا جانب الصّورة النّمطية المتعارف عليها في سابق العصور، ولربّما كان هذا الميل التّجديدي بمثابة تأكيد على حقيقة تبلور الشّخصية الأندلسية المبدعة، وتعبّر عن نضجها الفنّي؛ إذ استطاعت الخروج من بوتقة محاكاة المعنى والمبنى الشّعري الجاهلي، الإسلامي، الأموي، والعبّاسي أيضا إلى مرتع النّزوع التّجديدي الذي أعاد النّظر في مسألة نظم القصائد على طريقة الشّعراء القدماء الفحول منهم والجهابذة.

كان لابدّ من بروز نتاجات تملّكت شيئا من الفرادى، واتّصفت بخصوصية أندلسية منقطعة النّظير ولا ندّ لها عند مأثورات الأسلاف في أزهى عصورهم، ولعلّ ذلك يبدو جليّا في قصائدهم التي لم تلبث أن انفكّت عن وصف اللّوحة الطّبيعية الرّائعة التي استحوذت على انتباه شعرائها؛ إذ وهب الله سبحانه وتعالى البقاع الأندلسية من كثير خيراته، وأمدّها بعظيم العطايا، فلا محيص من سحر طبيعة فيها اصفرارٌ واخضرارٌ، وفيها أبدت النّباتات بهاءها وبهارها؛ بحلّة خضراء مليحة، وأغصان تترنّم قسامة ووسامة، وتترنّح بفعل هبوب لفحت، وفيها بريق ونورة الأشجار ونباتات واضحة المحيا طيب وأريج، وأصوات تتعالى هنا وهناك، نتجت عن تمايل ما تفرّع من جذع الشّجر من أغصان، وأوراق، وترديد تغاريد،

وزقزقات العصافير، والبلابل، وفيها سلسبيل مستساغ ومستطاب استحوذ انتباه النّاظرين بلونه الفضّي وقت الإصباح والذّهبي وقت العشيّ[1]، ومن دون أيّة مبالغة فعلا البلاد الأندلسية جنّة الله على الأرض، فقد أكرمها ببهجة طبيعية ما بعدها نضرة.

بخوض رحلة استكشافية عن مواطن الجمال في تلك الفترة المعبّقة بنفحات العقيدة الحقّة والدّين الإسلامي الصّحيح، لا تكاد تلقى مكانا آخر يناهز أو يتجاوز فردوس دار الدّنيا الأندلس في سحره وروائه، فلا مثيل لأرض منَّ عليها الخالق بأثّ الهبات وكثّ النعمات، ذلك لأنّه ميّزها عن بقيّة الأماكن بطبيعة تخطّت حدود الرّوعة إلى ما عداها، فما كان للشّعراء وسط هذا الزّخم الجمالي الشّديد سوى حشد قواهم لإطلاق درر شعرية في وصف الطّبيعة الأندلسية.

غير أنّنا في هذا الصّدد يصحّ أن نلفت النّظر إلى نقطة هامّة لا يُمكن التّغاضي عنها ألا وهي أنّ شعر الطّبيعة قديم قدم القصائد الجاهلية، ولعلّك لا تعجب لمجرّد مصادفتك لنصوص تقفّت أثر البيئة على مرّ العصور، فحتما ستلقى الشّاعر الجاهلي المذهول ببيدائه يوظّف عبقريته ليصف مكانه الأوّل وملهمته الأساسية الصّحراء التي خلّدتها قرائح جادت بنعت تفصيلي تسلّم شتّى جوانبها أهلها وفرسها ونوقها وسماؤها ورمالها؛ ما يعني أنّ الشّاعر على وجه العموم منذ بدايته الأولى سخّر ملكته الشّعرية لتكون مرآة عاكسة لوسط حسّي أطلقت به المشاعر من كلّ حدب وصوب، وذلك بالاعتماد على أداة الوصف الجوهريّة، وبالتّأكيد نقطة انطلاقة وصف الطّبيعة كانت في سالف العصر والأوان وبدون نقاش باكورتها الأولى جاهلية بامتياز، حيث تمالكت نفسها ورسّخت حضورها حتّى في ظلّ رحلة أزمان لا مناص منها، فتجدها بعد مرحلة اكتمال نضوجها هذه في حقبة زمنية إسلامية تعقبها الأموية ومن ثمّ العبّاسية وصولا إلى الأندلسية التي طار ذكرها في الآفاق، فكل طور إلّا وله شعراء من بني جلدته، حملوا راية الوصف عاليا،

[1] ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1974، ص259.

وحاولوا ذكر تفاصيل محيط عاشوا فيه في مساحة قصائدهم، ففي هذا السّياق نخصّ بالذّكر شاعر الحضارة الأندلسية الذي توجّه بكلّ طاقاته لتصوير رقعة حباها الله تعالى بطبيعة خلاّبة تدعى الأندلس، وبالطّبع تستحوذ على الانتباه بمرتفعاتها العالية الخضراء، وسهولها الواسعة النّظرة، وبارتفاع أصوات الطّيور الشّجية وهي على أغضان بهيّة، وبالمظاهر الفنّية التي تجعله يعيش لحظة ذهول، وتعتريه الدّهشات الواحدة تلو الأخرى، وقد برز ذلك في الأعمال الشّعرية الأندلسية على وجه العموم، إذ زخر بصور مختلفة تجسّد المحيط الطّبيعي الأندلسي[1]، فشغفت نفوس المبدعين بهذا الوسط السّاحر حبًّا، الأمر الذي جعلهم يبتدعون قصائد في وصف الطّبيعة "**كأنّنا نراها أوّل مرّة**"[2]؛ ما يعني أنّهم عبّروا عن هذا الشّغف الشّديد بعدّة أبيات منسابة بان فيها بشكل واضحٍ مدى تعلّقهم بتفاصيل بلاد الأندلس.

صحيح أنّ النّتاجات الشّعرية الأندلسية بقيت بعد مسيرة فتوح المسلمين للبقاع الأيبيرية مجرّد أداءات ما بارحت المحاكاة بتاتا، فعلى الأرجح ما كانت أشعار البدايات الأولى بين الأحضان الأندلسية سوى تقليدا لأنموذج أوجدته العبقرية المشرقية، وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ القصائد اتّسمت بالمحافظة على منظوم قولٍ ظهر لأوّل مرّة في المشرق العربي، وبما أنّه كان على قدرٍ عالٍ من الأهمّية في السّاحة الأدبية استطاع أن يكون باكورة في حضارة إسلامية أندلسية جديدة استوى عودها، ولازالت متشبّثة بالموروث، وتنسج على منوال الأسلاف، غير أنّه بعد حقبة حافلة باتّباع آثار القدامى والحذو حذو المعنى والمضمون والشّكل وأغراض التّجارب الشّعرية لفحول الشّعراء الأوائل ومن تبعهم على مرّ العصور، برزت أطراف نادت بضرورة شقّ الطّريق نحو عالم مفعم بالابتداع.

[1] ينظر: إيليا الحاوي، شرح ديوان البحتري، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ج1، ص283.

[2] محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص22.

لابدّ من تحريك الجانب المتقاعس الذي اعتاد على طريقة التّقليد، والانخراط في صفوف تجديدية عمدت إلى خلق نوع شعري متحضّر لم يرد عند الشّعراء السّابقين؛ ذلك لأنّه وليد هذه الفترة تحديدا، ظهر في كنف الحضارة الأندلسية، ويبدو أنّ الفنّ الأدبي الذي جاء تحت اسم الموشّحات كان أوّل ثمرة أندلسية محضة نالت حظّها الأوفر من التميّز؛ لتمكّنها من الخروج من حيّز شعر عربي أحاقت به القواعد والسّنن الفنّية النّموذجية من كلّ جهة.

بطبيعة الحال فنّ الموشّحات المستحدث الذي "**يعود إلى القرن الخامس الهجري**"[1] بات لصيقا بالمرتع الأندلسي؛ ذلك لأنّه نشأ بين أحضان هذه البلاد، وبالتّالي استطاع الشّعراء الأندلسيون المجدّدون أن يتركوا بصمتهم راسخة في مربع الابتكارات، فقد لاقت محاولاتهم التّحرّرية من التّبعية المشرقية نجاحا كبيرا، كان حصيلته موشّح ظفر بشيء من الفرادى، فلا تكاد تجد له مثيلا في أعمال المبدعين السّالفين، وهذا الأمر يؤكّد أنّ هذا الفنّ الأدبي الذي تألّق نجمه في هذه الفترة حقًّا هو أندلسي صنعته طاقات توّاقة للتّطوير في هذا الخصوص.

لابدّ من الإشارة أوّلا وقبل كلّ شيء إلى أنّ الموشّح "**كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألّف في الأكثر من ستّة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التامّ، وفي الأقلّ من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتامّ ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات**"[2].

بعد وقفة مطوّلة على هذا الفنّ الشّعري المتميّز في إحدى إلماعات نصوص الشّارحين يتّضح لنا بجلاء أنّه عبارة عن شكل من أشكال الكلام المنظوم، ارتأى له ناظموه أن يُبنى على أوزان استثنائية بخروجهم عن أوزان الخليل ابن أحمد الفراهيدي، فلا غرابة إذاً

[1] محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، 1980، ص41.

[2] ابن سناء الملك، دار الطراز في الموشحات، تح: جودت الركابي، دمشق، ط2، 1977، ص32.

أن نجد هذا القالب الغنائي الذي استحدثه الموحّدون ثائرا على الأوزان التّقليدية المتعارف عليها، كاسرا رتابة اكتسحت الميدان الشّعري في سابق العصور؛ بطريقة تخلّصت من صرامة قواعد الشّعر العربي، وتجاوزت وحدتي الوزن والقافية.

ما ينبغي قوله أنّ هذا الضّرب من الشّعر العربي المستحدث الذي أوجده نبوغ الثلّة الأندلسية خرج عن تلك الأعاريض الخليلية الشّائعة؛ إذ تمكّن من فكّ قيود النّماذج المألوفة وكسر ثوابت البناء النّصي العربي التّقليدي لتشييد بناء شعري خرج عن النّمطية السّائدة، بعد أن استفحلت فيه المحاكاة إلى آخرها قامت قائمته على الإبداع، فيكون هذا الصّنف من القصائد الذي سجّل أوّل ظهور له في كنف الحضارة الأيبيرية الإسلامية من أبرز الثّمار الأدبية التي أكّدت ابتعاد ناظميها كلّ البعد عن دائرة الاتّباع، وقدرتهم على التّجديد في الشّعر الأندلسي، ومسايرة التّحوّلات التي طرأت على البقاع الأندلسية.

لا بدّ أن نكون على دراية أنّ الموشّحات من تصوّر آخر ما هي إلّا نوع من أنواع الكلام المنظوم الذي جاء به أهل الأندلس، وأخذوا "**ينطقونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعرايضها المختلفة، يسمّون المتعدّد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كلّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، ويسبّون فيها ويمدحون كما يُفعل في القصائد**"[1].

من الواضح أنّ الشّعراء الأندلسيين عندما التمسوا قربا من الرّواية الشّعرية في إقليمهم من أجل تنقيحها وتهذيبها ومراجعتها؛ لتتجلّى أمامهم نسخة هذا العصر التي لا تكاد تخلو من البلاغة والزّخرفة والتّنميق، فما كان لهم سوى التوجّه نحو ابتكار ضرب من ضروب الشّعر المستحدثة؛ لأنّ هذا التّزيين كثر ووصل حدّ المبالغة، الأمر الذي استلزم حركة تجديدية جعلت القصائد تبلغ ذروة الرقيّ والنّهوض.

[1] ابن خلدون، المقدمة، دار النشر باريس، باريس، ط3، 1857، ص391.

لعلّ ابتداع فنّ موشّح لا منازع له أخيرُ دليل على ولوج هؤلاء الشّعراء إلى مصاف التّطوير، ولو كان في مرحلة متأخّرة نوعا ما، لكنّها ومع تأخّرها أحدثت ثورة على تقاليد قصيدة عربية، جاءت على طراز واحد حتّى مع مرور العصور الأدبية، وتخطت مرحلة الالتزام والرّتابة؛ بالتّحرّر من وحدة الأوزان والقوافي، مع العلم أنّ له أنواع مختلفة أعلنت انفصالها عن البحور الشّعرية التي جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وخروجها عن أعاريض الشّعر العربي التّقليدي، كما لا يخفى على أحد أنّ هذا الكلام المنظوم ظهر وملامح الفرادى بادية عليه في "**قلب الحضارة الأندلسية، وبين أقصى مظاهر الرّفاهة في سعة ما بعدها دعة، وبزغ نجمهُ في وسط تجمهر فيه المغنّون والمغنّيات؛ إذ لجأوا لحظتها إلى اعتماد نمط مستحدث من الشّعر، قام بترجمة شخصية الأندلس الفنّية، وسلّط الضّوء على عناصر لاقت شيوعا وذيوعا في البقعة الأندلسية من تقدّم وتنعّم وغير ذلك**"[1]، ومن هنا يجدر القول أنّ الموشّحات فنّ من الفنون الشّعرية المميّزة التي أبدعتها عبقرية الشّعراء الموحّدين الذين حملوا راية التّجديد، وأرادوا رسم طريقهم بعيدا عن الصّورة النّمطية التي تسيّدها الأنموذج القديم، ويبدو أنّ التّجارب التّطويرية التي بادر بها هؤلاء تمخّض عنها هذا الشّكل الجديد الذي لا نظير له في الشّعر العربي المشرقي؛ لأنّه وُلد في كنف الحضارة الأندلسية، وأصبح سمة لصيقة بأهل الأندلس.

و. القصيدة الحديثة:

تعدّ القصائد أداة سامية من أدوات التّعبير عن العواطف والأفكار الخصوصية والعامّة[2] ضمّت في جعبتها تفاصيل حياة العرب حتّى الجزئية منها، فقد جعل منها الشّاعر وسيلة بوحية كشفت عن حقبة زمنية ما، بعد أن منّت عليه سليقته بأبيات منسابة فيها من التّاريخ أصدقه ومن الثّقافة أرقاها ومن المآثر أعتقها، ومن دون أدنى شكّ كانت ولازالت

[1] فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص325.

[2] ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ص44.

القصائد التي استقصت من السّنن تدوّن وقائع وتجارب الحياة وتقاليد المبدعين وبيئة العرب الحقيقية في سجلّ أزلي؛ ذلك لأنّهم صوّروا حياة معشر هؤلاء تصويرا صادقا.

لقد سلّط الشّعراء الضّوء على كلّ ما يتعلّق بهم، واتّخذوا من ظروفهم وأحوالهم وأيّامهم وأنسابهم ومفاخرهم مادّة شعرية نالت نصيبها من الإبداع، وكان مصيرها الخلود في ديوان سجّلت فيه أشعار العرب القيّمة، وحفظ فيها هذا الموروث الثّمين الذي يحتوي الكثير عن هؤلاء القوم وعلى مدى قرون طويلة.

لربّما كان من الأحرى أن نشير إلى أنّ مبرّر ميل العرب المعلن ناحية هذا الفنّ الشّعري وعنايتهم البالغة به لأنّه منبع العلم والمعرفة، وسفر لسداد الرّأي والحنكة، وملاذ منيع حصين حاوي لمآثرهم التّاريخية، ومخزون حافظ لأخبارهم وأيّامهم؛ باعتماد أسمى الفنون وأرقاها التي بإمكانها أن تتعقّب أثر الحضارة العربية في فترة من الفترات، وتُغطّي كافّة نحاياها بطريقة فنّية وإبداعية؛ حيث تتجلّى مظاهر حياتهم في صورة أبيات موزونة ومقفاة أخذت منحى التّعاقب، ووقعت من أفواه شعراء جادت قرائحهم لابتداع ونظم قصائد تضمّنت أمور العرب في أبهى حُلّة.

لا مناص من القول في هذا السّياق أنّ القصيدة العربية في جميع الأطوار نالت منزلة عالية وتمتّعت بخصوصية تُميّزها عن غيرها من الفنون الأدبية؛ إذ لا تكاد تجد لها نظيرا ولا مثيلا، ذلك لأنّ هذا النّموذج الشّعري شقّ طريقه نحو السّبق والفوق في وسط تجمهرت فيه الأشكال الأدبية.

بينما نحن نخوض مهمّة تصفّح المتون نلفى إشادة بحقّ الضّرب الشّعري من طرف ألمع أعلام القرن الثّالث الهجري وأبرزهم في مؤلّفه الموسوم بالشّعر والشّعراء جاء فيها أنّ هذه النّصوص الشّعرية الرّفيعة اتّحدت معا لتكوّن كتاب العرب في كلّ ما يخصّهم من تراث، وتاريخ ضارب في القدم؛ بل وكنزهم الثّمين الذي يشكّل تحفهم الفنّية؛ لأنّهم قيّدوا فيه

أنباء البُسلاء وأيّام حروبهم وأحداث انتصاراتهم، وديوانهم النّفيس الذي صان موروثهم الأدبي كي ينتقل من السّلف إلى الخلف، كما كتب لحيثياتهم الماضية المجد والخلد، وسجّل ما عندلت به أصوات علمائهم وعظمائهم ووجهائهم من مواعظ وعبر فصيحة وأمثال في غايّة البلاغة والجمال وأمثلة عن خبرات الحياة[1].

وجد شاعر حديث الحقب نفسه أمام محطّة النّهوض الفنّي التي اتّجهت إلى إحداث اليقظة الأدبية[2] بتحليقها به في إحدى لحظات الاستجابة التّلقائية إلى آفاق ابتداعات لا متناهية، تدعو بشكل أو بآخر إلى صحوة شعرية استوجبها روح الوجود الرّاهن[3] تسمح باقتناء جديد الممكنات، بعد غفوة طالت بين شرانق الثّوابت والمعايير الكلاسيكية كانت كما الأساس المتجذّر ما من شيء بمزحزحها في المراحل الذّهبية المنصرمة؛ ذلك لأنّ هويّته تحمل ملامح الحضور المستحدث التي تضطرّه بصورة مستمرّة إلى اجتهادات كثيرة في مجال الخلق الشّعري، وإلى المزيد من التّطوير في النّظم العربي؛ ما مهّد لمشهد مختلف تخرج من أعطافه رؤية جديدة من شأنها أن تقاسم فحول الشّعراء رقيّهم وسموّهم، وتناسب العقليات المبدعة الشابّة ساقها الانبهار بالمقدّمات المبتكرة إلى تبديل مسارات ما اكترثت لمعاذير الرّكود والجمود "**وتمرّدت لإنتاج التمرّد**"[4]، فبدأ الشّاعر محمود سامي البارودي بعدما تعاضدت الظّروف الأدبية بخطوات التّحديث الشّعري الصّريح والجريء ودفقات التّجديد التّدريجي.

أخذ رائد الإحياء يستعمل موهبته الشّعرية الفذّة لإثبات وجوده في المعترك الأدبي بتحفه الفنّية التي أكّدت مفارقتها للمعطى الأدبي العهيد[5] وراهنت على النّهوض والبقاء،

---

[1] ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار لمياء العلوم، ط1، 1984، ص05.

[2] ينظر: فرحان بدري الحربي، الشعر العربي الحديث– قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص18.

[3] ينظر: سحر خليل، مختارات من الشعر العربي الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010، ص131.

[4] جودت كساب، الخطاب الشعري العربي الحديث– المصادر والآليات، دار اليازوري، عمان، ط1، 2010، ص09.

[5] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص145.

كيف لا وهي صادرة عن "**الأب الرّوحي لمدرسة الإحياء التي نستطيع أن نؤكّد أنّها أحدثت انعطافة حقيقية في تاريخ الشّعر العربي الحديث**"[1]، حيث أنّه انطلق بحرّية في عملية الخلق الفنّي مع صفوة من المبدعين في هذا المجال الذين تشاغلت جهودهم في تطوير القصيدة العربية؛ بل انتشالها من وسط تراكمات المألوف والمأنوس الهائلة[2]، فوثبوا تلك الوثبة الرّائعة في عصر النّهوض الشّعري؛ ما هي إلاّ ردة فعل على التّقوقع في القوالب الجاهزة ردحا طويلا من الزّمان، تسمح لها بالتحرّك نحو آفاق مغايرة آخذين على عاتقهم مهمّة الارتقاء بالقصيدة العربية الحديثة؛ بالاستعانة بأفكار تجديدية على قدر كبير من النّضج.

بالطّبع إنّ الرّوح الحداثية اتّصلت اتّصالا بميل "**الشّباب العربي في التحرّر من قيود الشّعر العربي القديم في الوزن والقافية، والتّعبير عن آمالهم وآلامهم في قالب شعري منفتح على آفاق النّفس والكلم العربي، وهذا ما نجده عند الشّعراء المحدثين حيث يرون أنّ القصيدة هي مجموعة من العناصر الطبيعية المؤلّفة من موضوع وهيكل وتفاصيل وموسيقى، فهي فيما بينها تؤلّف بنية لا يمكن فهمها**"[3] بحيث نلتمس أنّهم أولوا فائق عنايتهم لتغيير شمل البناء الشّكلي الخارجي، بالإضافة إلى المضامين والمعاني، وللانتقال من حال تقاعس اعتاد الأخذ والمحاكاة إلى مسارات حداثية يسودها الاختلاق والابتداع في مناحي كثيرة؛ الذي يساير حركة تجاوز الإملاءات والمعطيات العربية مع النصف الثّاني من القرن التّاسع عشر؛ بحملهم لواء تطوير التّأليف الشّعري وإنقاذه من عصر انحطاط وانحدار سابق تكفّفت فيه القرائح وأصيبت فيها الملكة ببلوى الركاكة والعجز.

[1] سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث الشعر، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2014، ص34.

[2] ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج7، ص71.

[3] ياسين بغورة، مظاهر التحديث و إمكانات التجديد في الشعر العربي الحديث–نماذج مختارة، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد18، العدد 1 ديسمبر2022، ص492.

لا مجال للشكّ أنّ "**التّفكير في الخروج عن المتوارث يعني إيجاد البدائل المناسبة في الكتابة حتّى يتحقّق للممارسة الإبداعية الجديدة كيانها المستقلّ والمقنع إبداعيا ونظريا**"[1] وحريّ بنا في هذا الصّدد أن ننوّه أنّه عقب تباشير النّهضة العربية ظهرت مدارس شعرية من جيل الروّاد المحدثين الذين رفعوا راية التّجديد عاليا في أرحب الآفاق من أجل مواكبة موجة التحوّل الحتمي على سبيل الذّكر منها لا الحصر: مدرسة أطلق اسم الدّيوان يبدو سجلّها حافلا بأبرز الأسماء الذين تبوّؤوا دورا نهضويا ناضجا في تشكيل خارطة شعرية مفتوحة خرجت عن المعتاد العربي ووظيفة النّهج على منوال السّلف بين أكداس تلك الطّرائق النّمطية "**كعبد الرّحمان شكري وإبراهيم المازني وعبّاس العقّاد، قاموا بدور كبير في خدمة الشّعر العربي الحديث**"[2] زد على هذا مدرسة أبولو التي وقفت بحسم على ساق التّطوير في الإنتاج الشّعري سواء من ناحية الشّكل أو المحتوى، والتي تأسّست على يد جماعة يمثّلون بحقّ شابّا عربيّا يسوقه طموحه إلى منحنيات الجدّة البعيدة كلّ البعد عن شوائب التّقليد من بينهم: خليل مطران، وأحمد زكي أبو شادي.

صرّح أحمد زكي أبو شادي في ديوانه الصّادر سنة 1908 قائلا: "**هذا شعر عصريّ ...هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصد، لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره...بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها**"[3] فيبدو جليّا للعيان من خلال ما سبق ذكره أنّه قد اتّجهت القصيدة العربية في المشرق اتّجاها واضحا نحو التّحديث على يد ثلّة من الشّعراء أرادوا بعث روح الحداثة في جسد المنجز الرّاهن؛ بمحاولات جادّة بلغت أوجها في القرن العشرين، ويمكن اعتبار رسالة التّجديد هذه ضرورة لا بدّ منها في عصر النّهضة الأدبية يفرضها الذّوق الأدبي الحداثي.

---

[1] عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية (التاريخية و الرهانات)، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص178.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2002، ص53.

[3] أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2012، ص44.

ز. القصيدة المعاصرة:

انطلقت قصيدة انبثقت عصرنتها من رؤية عربية ترتكز على فكرة تحوّلاتية تحمل مستجدّات كثيرة؛ ما هي إلاّ نتيجة يقظة أدبية أتاحت فرصة الممارسات في إحدى لحظات الوعي التي من شأنها التّحليق بأجنحة اندفاع دائما ما تبالغ في الإحساس بالواجب الفنّي في سماء الابتداعات المتنائية، همّها الأوحد الارتقاء بالتّوليفة الشّعرية ليس من ناحية المبنى فقط بل حتى في معناها كذلك.

لعلّك لا تعجب لمجرّد رؤيتك حصيلة نداءات متتالية تعالت أصداؤها هنا وهناك لتدعو بشكل أو بآخر إلى ممارسة التّجاوز الفنّي من أوسع أبوابه من أجل تحقيق عصرنته بعيدا عن أيّة رقابة أبوية في عمليات تجديدية لربّما تبلغ أقصى الآماد "**وضعت نفسها منذ البداية ضمن طموح جذري، ورسمت عبر هذا الطّموح، تاريخا من التّجاوز**"[1] وجد فيها شاعر الأحقاب الرّاهنة متنفّسا لشطح فكري لا متناهي، يستحقّ الاستعراض العلاني أمام أعيان وجدت اللذّة في تلقّي سخاءات القرائح المتفجّرة التي توائم مقتضيات العصر بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى؛ هي في حقيقة الأمر ليست بمعزل عن استقصاء دقائق التّفاصيل الواقعية بكلّ متغيّراتها حتّى تكون أمرا مطروقا في المنابر الأدبية العصرية، طرح نفسه كخيار مائز حامل للرّؤية الحالية، برز بروزا إيجابيا يسترعي الانتباه بشيء من الجراءة التي حدت به إلى ضفاف مغايرة نوعا ما، انتشلته الأنامل الطّامحة من التخبّط في حصار الكلاسيكية؛ عثر فيها على فسحة لإطلاق استرسالات استباحت التّمادي لتترجم عمق الارتباط بتوجّه يرسم صورته الجديدة بكلّ جوانبها على النّحو الدّقيق.

لا يكاد يختلف اثنان على أنّ الإنشاء الشّعري المعاصر بات "**يطرح رؤية للحياة، ويشكّل نسقا فريدا من الإبداع، وصار همّ الشّاعر الحقيقي أن يقدّم قصيدة تجمع في**

[1] إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط1، 1979، ص10.

إهابها بين سمات الأنواع الأدبية الفنّية المختلفة"[1] وعلى ما يبدو أنّه أصبح يتّكئ توكّأ تامّا على توجّه فنّي توفّر على قسط وافر من الاستثنائية التي لم تغفل عن الاستخدامات المفتتنة بإطلاق فكر يضطرم تعدّدية، وجدها أمثل طريقة تتناسب والتحوّل الفكري، فينهض بوظيفة تقديم تجربة جديدة لها خصوصيتها التي تميّزها عن سابق المراحل الأدبية؛ ترى من الضّرورة أن ترتبط ارتباطا وثيقا بظاهرة التّشكيل المدمج من تقرير طاقات اختلاقية تتمتّع بحقّ بفنّية عالية سادها تألّقها لتعضيد مكوّنات بنائية تخفق في خامات الاختلاف بعضها مع بعض في سبيل بلورة كتابة شعرية عربية معاصرة منفتحة على فنون عدّة.

لا يخفى على أحد أنّه "**قد بدأت التّجربة الشّعرية الجديدة استجابة لتطوّر حتمي في الواقع العربي المعاصر، وكانت نتاجا نابعا من واقع التحوّلات السياسية والاجتماعية، ولم تكن ولادتها مرتبطة بأيّ قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط السّائدة في بلدان ما وراء البحار**"[2] فلا مناص من القول أنّه استبانت تباشير عملية ابتداعية تنطلق في إدرار تعبيرات لا تكاد تنفصل عن حضارة حبلى بمعطيات واقعية يدفعها نزوع التّجديد نحو شقّ سبيل الارتقاء الجمالي؛ بدقائق تعارضات سرمدية لا تنتهي، حيث وضعت نصب عينيها محاكاة العديد من مشاهد الوجود الإنساني مع فرض المعيار الفنّي الخاصّ بها، تجدها ماثلة بأقصى درجات التّماهي.

أصبح من مسؤولية الذّات الشّاعرة ملامسة الوجود الحقيقي المقرون بالتّناقضات والتّصادمات بنحت جمالي وقف على مختلف الآليات بالتّوظيف المكثّف؛ لتتراءى أمام الجهة المتلقّية صورة شعرية مستنسخة عن تلك الصّورة الواقعية أيّما استنساخ، وإنّها لمحاولة عصرية استوعبت شتّى المناحي الحياتية[3] مستهلّة مسيرة ترسي متآلفات غير مسبوقة، أخذ فيها البناء الشّعري الرّاهن الصّادر عن وعي عربي "**يتضافر في تشكيله**

---

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2000، ص33.

[2] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص27.

[3] ينظر: إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص159.

الواقع والتّراث، الحاضر والماضي، الذّات والموضوع، إنّه بناء جدلي جديد، يهتمّ بالإنسان لا بالفرد، بالقضية وليس بالموضوع كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا، والتّصوير أثرى رمزية، والكلمة أبعد دلالة، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى، لأنّ القصيدة المعاصرة للقراءة وليست للخطابة والغناء، كما اقتربت اللّغة من لغة الحياة، لأنّ القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة، وإنّما في قدرتها الدّلالية والرّمزية"[1] وممّا لا ريب فيه أنّ الإلماعات الشّعرية المعاصرة نأت عن الوقوع في المماثلة الكلاسيكية؛ بعدما نشأ الميل المصرّ على الخروج عن التّقاليد القديمة في أحد أطوار النّضج، وناهزت تيّارا يحمل قرار التّغيير بالشّكل التّدريجي على صعيدي الشّكل والمضمون الذي استوجبته مقتضيات العصر الطارئة.

4. صلة الشّعر بالدّراما:

استدرج شاعر معاصر الحقب تفكير تجديدي حلّق به على أجنحة ابتداعية بكلّ نوازعه الموضوعية إلى أحياز تبسط للتبدّل الشّعري أرحب الآماد، لطالما استفزّته أنظمة النّسخ العادية بتبنّيه ظاهرة تتّسم بالابتكار، توقع القصيدة العربية في بؤرة لاستجماع اتّجاهات ثارت على الدّائرة النّموذجية على صعيدي المبنى والمعنى؛ لتنتقل بها حسب ضرورة العصر من حال إلى حال انبلجت عصرنته؛ بتحريك بوصلتها نحو مناخات تطوّر فنّي لا سيّ له تأبّط تمرّدا يمارس رشاقته التي تتحرّك تدريجيا للحدّ الأسمى والأرقى منذ لحظات الانقلاب الشّعري الأولى لاختبار مدى عصاميته في تأسيس معطى تجديدي مغاير، يتشبّث بالابتداع لا الاتّباع كخيار أخير، بعد صنع قرار الاستفاقة من غيبوبة التّقليد الذي بدا وكأنّه معطّل عن الحضور في وقت سابق، بيد أنّ تقاسيمه أخذت تتراءى شيئا فشيئا بالقسط الأجدى البعيد كلّ البعد عن العشوائية والعبثية.

[1] طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص11.

قاد مبدع هذا العصر طموحه إلى الانعتاق من الصّورة النّمطية العتيقة بالخطو خطوات حثيثة ناحية نطاق يستحوذه وجود توسّعي يطلق تكتيكات جديدة افترشت المجال الأفسح لإدرار تحف شعرية مصحوبة بآليات تعبيرية مميّزة؛ نستشفّ فاعليتها التي لا تكاد تخلو من بعد درامي استلزمته الحاجة الماسّة، فأصبحنا نتصادف مع قصائد عربية "**بحوزتها معرفة ورسالة**"[1] انعطفت انعطافا فريدا تصيّدتها إغراءات العصر التي تبلورت خصوصيتها؛ لتوحي لنا من الوهلة الأولى عدم استطاعتها الرّضوخ للعزلة وميلها إلى خلق علاقات ثنائية محكومة بالتّرابط الوكيد؛ اضطلع بدور جديد غير مسبوق بشكل احترافي رصين استملك مشروعيته الفنّية في ظلّ التخلّص من الأنساق الثّابتة قدر المستطاع؛ لتتبدّى تجربة من أكثر التّجارب نجاحا على الإطلاق؛ تجوهر فيها ألق درامي ضارب في القدم يجرّنا للحظة إلى الحقيقة القائلة أنّ الوشيجة الوثيقة بين المنجز الشّعري والعمل الدّرامي بكلّ ما يحمله من مقتنيات تقودنا إلى رجعة تاريخية تليدة في منطقة الحضارة الأوروبية وفي الرّقعة الأثينية على وجه التّحديد، أخذ يمسّها الخفوت بعض الشّيء بين الفينة والأخرى إلى أن تلقّفتها الإسهامات العربية بالإقحام في الخطابات الشّعرية التي زاد بريقها ووهجها؛ بل أضرمت جذوة أوشكت أن تهدأ.

نقارب الصّواب بالحديث عن الحقيقة القائلة أنّ القصيدة العربية حارت تملك مفاتيح الولوج إلى عوالم اشتغلت بتطوير فتنة الحرف ومغنطيسية اللّفظ وجاذبية الاختلاق، تلفاها متحصّنة بأرصدة مرجعية ومخازن ثقافية تتحيّن الانزلاق على سطوح بياضات تألّقت أيّما تألّق بعدما سادها نزوعها للتّأقلم ما أمكن مع آخر صيحات التّحديث، تنحو بها طبيعتها نحو ما هو تضافري وليس انعزالي، يوغل في الانفتاح على ضرب درامي يجترّ تعاضدا ارتقى في نضجه الفنّي إلى أعلى المستويات، استبان طوعه الموائم للّحظة الرّاهنة والملائم للذّوق المستجدّ الذي بات ضرورة حتمية لابدّ أن تطال العملية الإبداعية.

[1] بغالية أحمد، أشكال الخطاب الدرامي، فضاءات المسرح، العدد الثامن، 2017، ص106.

يحضر هاجس شعري جاز له اختراق تخوم الكتابة الشّعرية ليضفي لمسة يحقّق بها وجودا مائزا أومض وتملّص من صفاد الضّجر الاعتيادي، وتملّك قابلية شعرية احترفت اللّعب في حلبة التّغيير التي فتحت باب التّعالق على مصراعيه الذي تراكمت فيه مختلف المعطيات الأجناسية؛ مؤسّسة تشكيلة عربية معاصرة استقت ديناميتها من صميم التّفاعل النّوعي بين الشّطحات الشّعرية والممكنات الدّرامية تحت ظلّ انفتاح غير مسبوق خلّد قيمة التّمظهر العلائقي الذي أعطى الصّدارة لثنائية الشّعري والدّرامي التي تتبلور بتقاسيم سبق وفوق جانبت عموما التوجّه الأحادي والاستقلالي؛ ذلك لأنّه "**لم تعد الأجناس الأدبية في سياقاتها الحديثة بمنأى عن مناخات بعضها، بل أخذت في التّقارب الشّديد في ما بينها في أفق العصر الحديث، حيث تلاشت إلى حدّ كبير تلك الفواصل الحدودية الصّارمة بين الأجناس، وتداخل الشّعري بالنّثري فضلا عن الإفادات التي نهلت منها الفنون الأدبية الكثير من التّقنيات والآليات كالرّسم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون الجمالية القريبة في حساسيتها من الأدب، بعدما ثبت للمشتغلين في حقل الفنون الأدبية وتطوّراتها أنّ نمو الأدب وازدهاره نابع من ذلك التّلاقي الحميم والمنتج والمثمر بين الفنون الأدبية والفنون الجمالية الأخرى**"[1] وعلى ما يبدو أنّ الأسوار الموضوعة بين الصّنوف الفنّية المتعارف عليها قد اضمحلّت ببلوغ أسمى مستويات التّفاعل انفساحي توجّهه في مغايرة معاصرة مثّلت منعطفا حاسما في تاريخ الأدب برمّته، لطالما استهوتها علاقات تناصّية باعدت ضروب الجمود والرّكود التي نادت بفكرة نقاء الجنس الأدبي؛ الذي يخشى العدول عن الطّرق الانعزالية، وناهزت أحياز إمحاء تخوم وحدود من إرساء السّلطة السّلفية لم يعد فيها التّمييز والتّفريق بين الأشكال التّعبيرية ذا أهمّية؛ نظرا لعكوفها على عقد قران أجناسي وجد أنّه من الضّرورة الانفتاح على التجدّد والتبدّل والتوجّه الإبداعي الذي

[1] علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا–نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص232.

يجوهر نسخة عصرية نظامها ثنائي اقترض حقّ التّداخل والتّمازج الذي يكتسب الفاعلية القصوى.

أطلق الشّاعر العنان لنفس امّداحي تسلّلت عبره اتّجاهات فكرية تدلي بدلو تحرّر مطلق تتعالى أصداؤه في جميع الأنحاء؛ ليلفت انتباه المتلقّي إلى توليفة نوعية طافحة بالرّوح الشّعرية، محتشدة بدراميات لا محدودة حاولت أن تتكثّف فنّيا في سبيل خدمة تجربة تبدو مندمجة بحضور شعري وآخر درامي، اكتسب طابعا فريدا يتنافى والأحادية.

لربّما كان في هذا الصّدد من الأجدى القفز ارتدادا والرّجوع أدراجا إلى الوراء للارتماء بين ثنايا آنفة تكتنفها حقائق تاريخية تجانب الغلط وتآلف الصّواب بشأن القضيّة القائلة أنّ الأطياف الدّرامية على اختلافها اخترقت إلماعات النّصوص الشّعرية في عهيد العهود؛ بحيث لا يخفى على أحد أنّه قد "**عرف الشّعر العربي منذ عصوره الأولى بعض الملامح الدّرامية فكلّ قصيدة أنت تطالعها تلفحك بلفحة مأساوية واضحة، ويعضّد ذلك سمات الانفصام والانشقاق النّفسي والمصيري التي وسمت الكثير من الشّعراء. ففي شعر طرفة بن العبد مثلا، مأساوية بيّنة المعالم، وفيه تقمّصات. وفيه وعي ولاوعي، وفيه الإنسان المكتفي القرير، والإنسان المملق الفاقد الحظّ، وفيه غير ذلك الكثير. فطرفة كان ممزّق الذّات مشتّتا... هذا يعني أنّ المأساوية كانت قائمة في ضمير القصيدة العربية**"[1] ثم إنّه باقتحام المشهد الشّعري القديم؛ يتراءى نزوع درامي مثقل بالمقتنيات التي تحقّق الاتّساق والانسجام بتفعيل وقفة تأمّلية مطوّلة؛ ذلك لأنّه تخيّر في معظم الأحيان طريقة تواري استقامت خلف المتتاليات الشّعرية التي لا ترمى جزافا بانبثاقها عن وعي فنّي عالي، يدرك قيمة هذا الأسلوب الصّيغي المميّز الذي استترت فيه الممكنات الدّرامية حتّى مع استرسالها كي تؤدّي الوظيفة الفنّية الموكلة إليها على أكمل وجه.

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص137.

كثيرا ما تلفى الحسّ الدّرامي المتعالي يحمل أوزار شطح تراجيدي يقرّ الظّهور بأعلى درجات الإسهاب على مستوى بناء فنّي يتّسم بالتّواشج، بعدما انتوى المبدع مداهمة أسوار الدّراما في سبيل التقاط الرّوح المأساوية ذات الطّابع المميّز؛ كي يبثّها ببراعة فنّية عالية في منجز اكتسب مشروعيته، ورفع السّدال عن جمال وبهاء حرف شعري خالل ظلامية أحداث متعاقبة ترنّحت ردحا طويلا من الزّمن لدرجة ترسيخية لم تلبث أن بارحت الوجود المأساوي.

كلّ ما فات يعود بنا باندفاع أدراجا إلى الخلف بالجوار من مشهد أدبي عالمي يجوب في آفاق شيوع ما بعده ذيوع، ولا يكفّ عن حيازة العديد من الحيل الفنّية التي يسترفدها بين الفينة والأخرى، ليس من باب المصادفة وإنّما عن سالف تخطيط وتصميم، يجرّنا من أوّل وهلة إلى محطّة علائقية تمّ فيها إبرام العقد الفنّي بين الشّعر والمسرح، وثب وثبة عالية تجاوزت حاجز الاستقلالية إلى ما بعدها، تلفاها تؤثّث القصائد بالمقتنيات الدّرامية، حقّقت نجاعتها بانصهار أجناسي تجوهرت تباشيره الأولى في المنطقة الهيلينية القديمة التي انزاحت عن الانشطارات الأدبية إلى تشكّلات تطوي صفحات هذه الأخيرة، ثم إنّ الحديث يسوقنا إلى مرحلة النّضج والكمال، امتزجت فيها التّعابير الشّعرية الإبداعية مع المسرح تحت مسمّى وشائجي بحت.

ممّا لا ريب فيه أنّ النّماذج المسرحية الحبلى بالأداءات الفنّية والتّمظهرات الإعرابية تعدّ من أكثر صنوف الفنون اقترانا بالبناء الشّعري وبطبيعة الحال إرهاصات القصيدة الشّعرية الأولى نحت منحى مسرحيا مائزا والعكس صحيح كذلك، ومع أنّ المسرحية أضحت نوعا أدبيا قائما بحدّ ذاته ولم تنفصل قطعا عن الشّعر؛ بل استمرّت في إدرار السّياقات بالشّاكلة الشّعرية، بيد أنّه من جهة أخرى أخذ الأنموذج الشّعري في تهيئ طاقات نالت حقّ الاقتراض حتّى تلتقط العديد من الأدوات الفنّية المسرحية بالتّوظيف[1] ولربّما كان

[1] ينظر: زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص218.

من الأجدى القول في هذا الصّدد أنّ "**علاقة الشّعر بالمسرحية علاقة متلازمة، بل الباحث يستطيع القول: إنّ العلاقة العملية بين الشّعر والمسرح- من خلال تتبّع حركة التّاريخ- قد تحقّقت فعلا؛ ذلك أنّ المسرحيات التي توارثتها البشرية منذ أوّل مسرحية إغريقية متكاملة حتّى المرحلة التي تسمّى مرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الرّوماني، والتي كانت جميعها مسرحيات شعرية، وهذا يعني أنّ المسرح حينما أراد أن يتقولب في شكل فنّي، لم يجد له أداة تعبيرية أفضل من الشّعر**"[1] وعليه من المنظور التّاريخي السّائر في الموضوعية بصفة خاصّة الذي استمسك صنوفا فنّية حقّقت حضورا لافتا بالتّسجيل واستقصى تفاصيل الأمور ودقائقها؛ فإنّه ثمّة وجود لطفرة أدبية ترقى إلى أسمى المستويات مهيّأة الظّروف لتحريك الفنون ناحية واجهة مثالية، بات متاحا فيها الانفتاح على أوسع نطاق ممكن، بوسعه رصد التّعالق الثّنائي الأجناسي بين الشّعر وقرينه المسرح بكلّ خصوصياتهما الذي اقتضت سياسته وقتذاك أن تتحرّى التّلازم بين هذا وذاك، إذ استطاع أن يحجز له مكانا على الخارطة اليونانية.

إنّ البناء المسرحي منذ تباشيره الأولى في الحضارة الغربية اتّصل اتّصالا مستحكما بالعمل الشّعري الأمر الذي دلّ على مدى نضوجه؛ بل إنّ كافّة المسرحيات هاته اكتسبت هيئة شعرية بائنة لا مراء فيها؛ ما جعلها مشدودة دائما إلى مصاف الأفضلية وكلّها تفاصيل وحيثيات تجرّنا إلى الحقيقة القائلة أنّ الدّراما قد تسنّى لها إحراز حيّز ملموس على المندوحة الشّعرية على مرّ العهود الأدبية المختلفة؛ بل استطاعت أن تحفظ لنفسها مكانا يمارس سيادته الفنّية بشيء من التّفاوت تارة بالتجلّي وتارة أخرى بالتّخفي وصولا إلى مرحلة حديثة أخذ فيها العمل الشّعري العربي يتطوّر في المنحى الدّرامي سواء في مبناه أو في معناه "**وهذا ما قرّره الدكتور عزّ الدّين إسماعيل عندما رأى أنّ الشّعر العربي أخذ يتطوّر في القرن العشرين نحو المنهج الدّرامي تطوّرا ملحوظا؛ وهو لا يعني بذلك كتابة أعمال**

[1] رمضان عطا محمد شيخ عمر، البنية الدرامية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، 2011، ص25.

درامية كمسرحيات شوقي مثلا لأنّ المسرحية عمل درامي بالضّرورة سواء اكتتب شعرا أو نثرا، إنّما قصد بذلك التّطور تحوّل القصيدة من الغنائية الصّرف ومن ناحية التّجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثّل في القصيدة الدّرامية"[1] ثم إنّ ما ينقله تاريخ الأدب عن الطّور الحديث أنّ الشّعراء ها هنا استجابوا لنداء التّجديد الذي جعلهم يتوجّهون بشعرهم العربي إلى اقتحام مجال درامي استباح للموضوعية مكانا؛ من الواضح أنّها تأخذ دورا تجاوزيا بامتياز ينأى بها عن الوقوع في شراك الذّاتية.

من الممكن استخلاص أنّ الحقل الأدبي رفع راية تجانس أجناسي تعدّدي تمثّل إلى حدّ كبير في تمظهرات علائقية؛ ما هي إلاّ استجابة لنداء الرّيادة القريب الذي يجعلنا أمام انعطافة فنّية حقيقية منقطعة النّظير في تاريخ الأدب برمّته، بدت مثاليتها ماثلة وهي تسوقنا إلى محطّة لتقاطع فنّي استدرجت من عمق اللّحظة المشحونة بالتّجاوزات المتعالية فنّا شعريا وآخر مسرحيا دون الاكتراث للأساليب الاستغلاقية؛ ما أفضى إلى تجميعة من نوع آخر تلمس فيها مدى التّداخل البنائي الذي من شأنه تخليص أنموذج قامت قائمته على التّمازج من أي ارتباطات مسبقة خانقة استطردت في تقليص المساحات التّعبيرية، ومن ثمّ التّقليل من كثافة الغنائية والمباشرة.

لا يخفى على أحد أنّه وسط هذا التّلاقي الفنّي **"يتمّ احتدام البؤرة الدّرامية وتوهجّها، هذا العبور إلى الآخر، عندما ينتظم النصّ الشّعري يتجلّى في مستوياته التّعبيرية والتّخييلية، ويزرع في تضاعيفه نطفة المأساوية التي تتمثّل في فقدان اليقين بأحادية المعنى والامتثال لانخطافات التعدّد وتحوّلاته"**[2]،ومن هنا تتأتّى تصانيف ذات فاعلية عالية واحدة تشعّرت وأخرى تمسرحت بوشيحة التّعالق الوطيد[3] وفي الأخير يمكن القول أنّ المبدعين مهّدوا الطّريق لانطلاقة علائقية تنمو بشاكلة تلاحمية تستحضر البعد الأدبي،

[1] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر– تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة– الشاعر محمد مردان نموذجا، ص18.

[2] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995، ص122–123.

[3] ينظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية– دراسة الرواية– مسائل في المنهجية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص21.

لطالما أغرتها تجربة مجانبة التّخوم الفنّية ومتاخمة تقاطعات أجناسية تأتي متناسقة تمام الاتّساق، تقدّم في مجملها منظومة أدبية متكاملة؛ ما هي إلاّ صورة قصوى للتّفاعلات التّناصية و"**ثمّة علاقة تزاوج، تربط بين الشّعر والدّراما بكافّة أنواعها، وهذه العلاقة لم تضعف خيوطها إلّا في حقب متأخّرة ويبدو أنّ الشّعراء المعاصرين، بدؤوا بإعادة صلة الرّحم بينها**"[1] والملاحظ من كلّ هذا وبكلّ جلاء مدى عمق الانفتاح الأدبي الذي يترتّب عنه عناق الشّعري بالدّرامي يطالعنا من خلاله قدرة اخترقت المأزق الانغلاقي، وشرّعت الباب لمشروع إبداعي انبرى مشتغلوه على تسليط الضّوء على بؤرة التّلاقي الفنّي الذي أثبت وجوده عبر التّاريخ.

5. انتقال القصيدة العربيّة من الغنائية إلى الدّرامية:

إنّه لمن المنصف بعد نزهة ناظر قارئ ألقى شتات النّظرات على صفحات التّاريخ الشّعري وتقفّى أثر حتى تلك الشّذرات منه القول أنّ القصيدة العربية كانت ولازالت تتربّع عرش الأدب وما فيه بجدارة أولى المراتب، كيف لا وجهابذة الشّعراء فجّروا طاقاتهم الإبداعية الكامنة للعلن، وبذلوا أقصى المجهودات في سبيل تقديم أنموذج شعري عربي يرقى إلى أعلى الدّرجات غير منتظرين مسحة من كفّ المعجزات تخلّصهم من مأزم تنميق أعمى لا تغيير فيه يذكر.

ترى الشّعراء يعلنون ختام فقرة التّقليد لتحلّ محلّها نقيضتها الابتداعية استدعتها الضّرورة الحتمية؛ إذ انبثقت عنهم بوادر حركات تجديدية خرجت من بوتقة السّلف الضيّقة بحكم وعيهم بمنطق التحوّلات البديهي، ونحن على مرفأ التّلقي التّاريخي يتبدّى لنا جليّا أنّ بشائر النّهضة الشّعرية التي استملكت فائض التّغييرات والتطوّرات قد أتيحت لها فرصة

[1] إسماعيل محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص48.

الظّهور في النصف الثّاني من القرن التّاسع عشر للميلاد لربّما يصل إلى درجة لم تحدث مطلقا آنفا في المسار الشّعري، بعدما مضت ثلّة من الشّعراء المعاصرين نحو طريق التّجديد وخلق أنواع شعرية مستحدثة؛ ما هي إلاّ حصيلة تصوّراتهم ورؤاهم بالغة العمق التي تحرّرت من القيود النّظمية الخانقة وأخذت على عاتقها مهمّة إماطة اللّثام عن عمل شعري شاع عنه جنوحه ونزوعه إلى التّحليق في عوالم الإبداع، وممّا ليس فيه من بدّ أنّه لا أحد ينكر أنّ تلك المحاولات الفعلية والجادّة التي تروم إلى التّطوير نالت حظّها الأوفر من التألّق من الطّراز النّادر في حقبة زمنية معاصرة مزهرة.

بيد أنّ بداياتها الأولى التي تمظهرت بشيء من الخفوت، كانت مع السّابقين من الشّعراء أي أنّها تضرب بجذورها إلى قديم العصور، وتعود إلى الوراء إلى عهود لعهيدة المحتد، ثمّ إنّ هذه النقطة قد أجمع على صحّتها الكثير، وهذا ما نجده عند **حمدي الشّيخ** في مؤلفه **(النقد الأدبي الحديث)** حينما أثبت أنّ الخروج عن ظاهرة المحاكاة لظاهرة قديمة في حقل الأدب في قوله "**أنّ الثورة على القافية تهيّئ لمذهب جديد من الشّعر وتفسح الطّريق لاستقبال المواهب الشّعرية على اختلافها وتتيح للأدب العربي أن يعرف شعر الرّواية، شعر الوصف، وشعر التّمثيل**"[1] فلو أنّنا عدنا أدراجا إلى الخلف وقلّبنا أوراق السّجلات التّاريخية وانهمكنا في تلقّف رسائل مابين السّطور قبل السّطور نفسها بتدقيق ما بعده تمحيص؛ يتّضح لنا بجلاء أنّ الإرهاصات الأولى للتّجديد في بنية القصيدة العربية كانت في أزهى الحقب الزّمنية القديمة برمّتها؛ أي في مرحلة عبّاسية ذهبية أخذها منعطف التحوّل نحو ذروة النّضوج والرقي؛ بما أنّها أنجبت ألمع الشّعراء المولّدين أو المحدثين الذين انطلقت سليقتهم في إدرار شعر مولّد ما حذا حذو القصيدة الكلاسيكية؛ لأنّ موجة التّجديد العاصفة كانت كفيلة بأن تزعزع الثّوابت الفنّية المتعارف عليها قبلا، فقد تربّع عرش هؤلاء الشّاعر أبو تمام الذي حقّق حضوره المجدّد من خلال تفجير ثورة داخل نظام الأنموذج

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 2010، ص55.

الشّعري القديم، مجرّبا بممارسة الانفتاح بعنفوان متمرّد همّه الأوحد مجاوزة النّمطية الشّعرية بكلّ صنوفها المتشعّبة التي غدت سننا متجذّرة على مرّ العصور إلى أن علو كعبه في الشّاعرية، وساقته جديد الدروب لابتداع حديث الضروب، بعيدا كلّ البعد عن نهج السّلف من الشّعراء القدامى، ثمّ إنّ المواقف الشّعرية حول هاته الظّاهرة تباينت بين مؤيّدين ومعارضين.

أخذ الشّعر في مسار التطوّر والنّهوض حتى بلغ ذروته في مرحلة أندلسية شرّعت باب المجازفة الفنّية على مصراعيه؛ كي تنبئ عن ميلاد موشّح أندلسي ما هو إلاّ فن شعري غنائي جاء نتيجة اللّقاء العربي الاسباني المحتدم، وخرج عن أعاريض الخليل؛ إذ طاله التّلاعب في الأوزان والقوافي[1] ومن الواضح أنّ هذا الضّرب المستحدث ما التزم بضوابط الشّعر العربي بجذوره عند المشارقة، بل أعرب عن تجاوزه للطّريقة الوزنية أو التّقفوية الرّاسخة في البناء الشّعري القديم مشكّلة بذلك لونا من ألوان الانعتاق الإبداعي الذي اجتبى الأليق والأنسب من الممكنات التّجديدية.

لا مفرّ من الوقوف لبرهة على هتافات حرّة تعالت أصداؤها مع بداية العصر الحديث معلنة بزوغ شمس تطوير شعري انكفأ على الحذو حذو المأنوس والمألوف من الطّرائق لحظة استفحال محاولات ريادية ما شاكلت السّوابق من الأساليب، أخذ فيها أصحابها على عاتقهم يزفّون بشائر فجر شعري جديد اشتدّ عوده بشكل تدريجي بعد مرحلة آنفة نال منها الخفوت.

من المعلوم أنّه قد "**تحوّل شكل الشّعراء وتغييره وتطوّره تحوّلا وتطويرا وتغييرا لمهمّة الشّاعر الذي صار أقرب إلى روح الشّعب بعيدا عن الزيف والافتعال لا يمدح ثريا ولا أميرا ولا ملكا، ولقد أثّر الشّكل الجديد في الشّاعر حتّى لو أنّك قارنت بين شعر شاعر ما في الشّكل الجديد، وشعره ولو عاد على الشّكل التّقليدي وجد نفس الشّاعر الأصيل**

[1] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، مطبعة دار المعارف، مصر، ط4، 1967، ص145.

الصّادق الشّاعرية المجدّد الجريء التّجديد في شكل المنطق"[1] وبعد تكتّلات من نوع أدبي أقامها لفيف من الشّعراء المحدثين فسحت الطّريق لبرنامج تجديدي في القصيدة العربية سواء من ناحية المبنى أو المغزى، استند على ابتداع استدعته الضّرورة الملحّة لتحديثات جديدة تأتي بين الحين والآخر لتفرض سطوتها بالتّوظيف في الأوساط الشّعرية أثناء طليعة اليقظة الأدبية الصّادرة عن نزوع توّاق لخلق شعري يوائم الأطر الحديثة؛ بابتعاده عن قوانين ومحدّدات في غاية الصّرامة سطّرتها ذوات تضطلع بدور إتّباعي أثمرت عن حركة تجاوز تقاليد الشّعراء القدامى المقدّسة؛ من أجل إفساح المجال لجيل جديد أعلن رفضه بعد أن تحيّن اللّحظة الشّعرية بشيء من الاحترافية؛ لاجترار قصائد تجمّعت في حاضرة التّقليد الأعمى؛ باتّخاذ خطوة انتقالية جعلته يتحرّر من قيود الكلاسيكية الصّارمة في أنظمتها وقوانينها المقرّرة على شاعر سالف الحقب لطالما كان أسير حتميات فنّية تحدّ من استقلاليته وما من سبيل وقتذاك من إقصائها إلى أن دعت الحاجة الماسّة إلى ممارسة صوغ شعري يراهن هذا الجديد، ويواكب روح العصر الحديث من عمق الانفتاح، وتوجّهات فكرية اتّخذت الرّشاقة أسلوبا والمرونة منهجا.

انطلقت بواكير المراوغة الهروبية عن سنن الكتابة الشّعرية التّقليدية بقلم نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب الشّاعري الذي تألّق نجمه في مضمار التّجارب المجدّدة والرّيادية الطّامحة لأنّ **"في الشّباب العربي نزعة إلى التحرّر من قيود الشّعر العربي الموروث هم لا يريدون أن يقدّموا أشعارهم بالقافية، بل يريدون أن يتحرّروا من قيود الوزن التّقليدي، الذي تركه لنا العرب القدماء، ويذهبون في هذا التحرّر مذهبهم في شأن القافية، يغلو بعضهم فيرسل الكلام إرسالا، يطلقه من كلّ قيد لفظي"**[2] فلا يفوت ناظر المرحلة الحديثة أنّ عباقرة عصر التّجديد الشّعري قد أخذت رايات توجّههم الجديد في الإنشاء الشّعري سواء من الناحية الشّكلية أو المضمونية، تترامى هنا وهناك أمام العيان،

[1] رمضان الصباغ، في النقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص63.

[2] طه حسين، من أدبنا المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، ص24.

وبدأ يتعالى صوت معارضتهم فكرا هندسيا شديدا لا يحبّذ التّبعية، حرّا يفتح واسع المجال أمام كتابة شعرية انسابت بتلك الرّوح الحداثية أيّما انسياب، بعيدة كلّ البعد عن هالة مثالية رافقت الأسلاف أينما حلّوا وارتحلوا، فما من أحد ينكر انعطافتها التي يستوقفك اندفاعها الزّائد وتجاوزها الجّامح الذي لم يلبث أن انفكّ يشاكس السّمت الكلاسيكي المعهود؛ ما أفضى إلى حدوث تحوّلات غير مسبوقة تتجلّى بانتقال القصيدة العربية من الغنائية التّقليدية المباشرة إلى الدّرامية المستحدثة المتكاملة بعدما "**صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرّة للتّخفيف من شحنتها الذّاتية اللائبة، وتعزيزها بعناصر أخرى يتمّ اقتراضها من فنون مجاورة**"[1] التي تسهم على اختلافها بصنيع يخطو نحو مسرحة البناء الشّعري نظير ما يحتشده من قيم درامية ذات الفاعلية الهائلة التي تخطّت رسوم وطلل النّموذجية لتخرج قصيدة تعجّ بالمفارقات ملغّمة بالشفرات مشحونة بالومضات الرّمزية المكثّفة، توحي لك عن وعي الشّاعر الفنّي العميق في وقت تعالت فيه صيحة التّحديث.

تشاغلت الجهود العربية بفضل انبعاث صوت نهضوي كان "**بمثابة المنبّه الذي أيقظ الشّرق العربي من سباته الطّويل العميق**"[2] في المرحلة الحديثة بتجارب تجديدية التمست المعاذير للذهنية التّقليدية، وراحت تخالف مسار الشّعراء الفحول، متّجهة إلى مسارات جديدة مبدؤها الانزياح وخرق السّنن والأعراف الفنّية العربية القديمة المعهودة؛ باتّخاذ أجدد الطّرق قصد تأكيد عملية انتقال القصائد من غنائيتها إلى دراميتها.

تزايد سلالة انتهاك نواميس المألوف الشّعري أبدل الموقف الاتّباعي حركة ابتداعية بانت ملامحها التّجاوزية القصدية كلّ ما يعنيها هو استحداث نماذج تتماشى وروح العصر، وتنأى بنفحاتها الجديدة عن الدّائرة التّقليدية المحدّدة، ومن ثمّ "**يتساقط وهم أنّ الشّعر حين يتمرّد على اللّغة إنّما يهدم هذه اللّغة، ويبقى أنّ تمرّد الشّعر على اللّغة يعني نقل هذه**

[1] علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص234.

[2] إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص27.

اللّغة من طور التحجّر والجمود إلى طور المطاوعة والتطوّر، ورفض أن تظلّ طاقاتها الهائلة مأسورة في قوالب، ومعطّلة عن ابتداع قوالب جديدة"[1] ومن هنا يمكن القول أنّه إذا ما عثرنا على مفاتيح الولوج إلى العالم الشّعري؛ لرأينا أنّه قد طرأت على القصيدة العربية الحديثة تحوّلات وتغّيرات كثيرة حينما جرّت شاعر حديث الحقب انبثاقات خلقية تفضي إلى ضرورة حشد القّرائح تمهيدا لإيجاد أماكن جديدة تظهر بمظهر الإبداع؛ بالاستعانة "**بلغة أصيلة تعمل على إرساء أسس كينونتها"**[2] بعد أن أوشك أن يسقط في نطاق إتّباعي قامت قائمته على النّسج على منوال الفحول من الشّعراء؛ بإقامة قطيعة مع منطق التّجاوز والمغايرة، وكاد أن يفقد الأنا الشّاعرية نزوعها التّجديدي لمبرّر تراكمات قوانين موروث شعري عربي نحت نحو التأبّد.

انطلقت الأداءات الشّعرية بعد أن ضربتها صحوة غير مسبوقة ترتمي في أحضان التطوّرات والضجّات الفكرية؛ لتنبأ عن ميلاد نصّ شعري جديد ما لملم الشّتات السّلفي، وإنّما سلك سبيل انعتاق فنّي استنطق الصّمت الابتداعي الذي تربّص بالذّات الشّاعرة ردحا طويلا من الزّمان، التي كانت رهينة أصول وقواعد لربّما لا تف بالغرض الرّاهن، فما كان لها إلّا إطلاق نماذج إبداعية جديدة تكتنفها الدّينامية واللاّمنطقية والانفتاح اللاّمحدود؛ بحيث تلائم طارئ تطوّرات حاضر وتوائم قادم شطحات المستقبل، مع العلم أنّها اكتست في مسارها التّجديدي طابع الفردانية التّوليدية والاستقلالية الصّوغية التي لا نظير لها.

للحظة وجد المبدع نفسه أمام مربع محاط بهالة تحوّلات يجادل مبادئ الإرث المتعالي مجادلة لا تفقد للودّ قضية، ثمّ إنّ توجّهه الغارق في الحداثة جعله يقف مطوّلا خارج طابور التّبعية ليتلقّف إبدالات وممكنات فنّية تحوّلت بين يديه إلى تقنيات على درجة كبيرة من الفاعلية، راحت ترافق نتاجا اتّجه اتّجاها مغايرا في حلّه وترحاله؛ لتبدو كما لو

[1] محمد أحمد العرب، ظواهر التمرد في العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه تحت إشراف أ.د أحمد الشرباحي، كلية اللغة العربية، قسم الأدب و النقد، جامعة الأزهر، ص120.

[2] محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص52.

أنّها خصّيصة شعرية جديدة نظرا لتوظيفهم لها بنسبة كبيرة، والتي ساهمت بدورها في بنية قصيدة بعيدة كلّ البعد عن الثّوابت التّعبيرية التي أثّثت سالفا "**ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفرّدا خاصّا، أصبح بناء هذه القصيدة على قدر من التّركيب والتّعقيد، يقتضي من قارئها نوعا من الثّقافة الأدبية والفنّية الواسعة، ولم تعد القصيدة الحديثة تكتف بالاتّكاء على التّقاليد الشّعرية الموروثة، وإنّما انطلقت إلى الفنون الأخرى، تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنّية ما يساعد على تجسيد الرّؤية الشّعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد**"[1] بداع فتنة الشّعراء المحدثين بمشروع تحديث شعري عربي اكتسب هويّته الحداثية من تقديم شاعرين ذاع صيتهما في المعترك الأدبي ريادة وتألّقا، أخذا يتصيّدان أنسب الفرص من أجل تسليط الضوء على تجارب إبداعية حقّة، تحمل في ثناياها رؤى بالغة الفرادى، أثبتت حضورها العربي بشيء من النّضج الفنّي عن طريق اتّخاذ خطوة استباقية تمنح الشّرعية السّلطوية للحراك الشّعري الصّادر عن هواجس تمرّد تجعلنا لوهلة أمام عطاء يطاول أعنان التميّز، ويؤسّس بجرأة أفقا شعريا يزدان بطرق المغايرة والمخاتلة ما تضاهيها أخرى عنونته صاحبته نازك الملائكة بالكوليرا، زد على هذا منجز بدر شاكر السيّاب الشّعري الذي جاء تحت عنوان هل كان حبّا؟[2] والتي تقع في صميم الخلق الفنّي، وتدخلنا تلقائيا في سجال تباييني حول الأسبقية الزّمنية في تأسيس الشّعر العربي الجديد[3] ومع ذلك فإنّ الرّيادة التّاريخية، ومن كانت له حظوة نيل لقب السّبق في الكتابة الشّعرية الجديدة لا تهمّنا كثيرا، ولكن ما يعنينا في غمار هذه المناوشات الأدبية بخصوص مسألة تحقيبية هو المختلق العربي الذي يمثّل تحدّيا كبيرا للشّعراء المحدثين؛ بما أنّهم أسقطوا مبدأ المحاكاة، وخطوا خطوات كبيرة خارج نطاق التّقليد حاملين راية التّحديث عاليا، بعدما أصبح هاجسهم الدّائم التوجّه بحرفهم الشّعري إلى ذائقة المستقبل لتسليط الضّوء على

[1] علي زايد عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص24.

[2] ينظر: إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص269.

[3] ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص15.

"العلاقات المترابطة القائمة بين المرسل والمتلقّي ومدى تأثيرها"[1] ولتتصادم مع هذا الأخير؛ بل تصل لدرجة أن تصدمه بقصيدة مغايرة سواء من ناحية المغزى أو المبنى، خرجت للأوساط الأدبية حبلى بالحركة المستمرّة، وبأفق حرّ وسيرورة حتمية في تجدّد دائم، استبدل السّكون بحضور الحيويّة اللاّفت الذي لا تشوبه شائبة الجمود البتّة، في لحظة أخذت فيها الملامح القبلية تشيع نمطيتها؛ ليتأتّى شطح وافد يزخرفه الانزياح من كلّ حدب وصوب **"ليبرز التّنوعات والتّداخلات التي تحدث بين نصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتّجاه اكتسابه خصائص لتظهر خصائص أخرى غيرها"**[2] كي يلازم جسد القصيدة ولا يفتأ يثبت فاعلية شاعرية حداثية ما بعدها أخرى، لا تتحقّق إلّا بالتّفكير الدّرامي المائز الذي اخترق كلّ الخطوط المباشرة، حتّى يعزّز الرّسوخ الأجناسي الذي انطلق من فكرة قصدية تؤيّد الاندماج الأدبي.

لنا في المجال الشّعري كوكبة من الشّعراء تعطّشوا لبعض المتطلّبات الدّرامية التي تزايد إلحاحها؛ بما أنّها وسائل على قدر عال من الحيويّة التي شأنها أن تضمن شيئا ليس بضئيل من المعاصرة، وبدؤوا بأولى الخطوات الإجرائية الحثيثة الأكثر فاعلية على الإطلاق، اتّجهت اتّجاها واضحا نحو توظيف تقنيات تمظهرت في كثير الأشكال؛ هي في حقيقة الأمر مستعارة من الأجناس الأدبية المجاورة.

استعان الشّعراء في هذه الانعطافة الخلاّقة على مقدرة فنّية وأخرى شعرية، استطاعت فعلا تحقيق التّعالق النّصي النّوعي؛ بتكسير قدسية مبدأ صفاء الجنس الأدبي في مساحة انفتحت على طاقة تلاقح نأت عن مسألة الأحادية؛ لتقترب شيئا فشيئا من ثنائية أدبية زعزعت الثّوابت الفنّية الأكثر شيوعا منذ سنين طويلة.

---

[1] محمد داود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، منشوراتcrasc، 2014، ص82.

[2] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2010، ص57.

تعالت أصوات تنادي بالحرّية الإبداعية "**لا تعتمد على قانون واحد قدر اعتمادها على طاقة غير عادية**"[1] بعد أن دعتها الحاجة الملحّة لفكّ قيد تنميطات التصوّر القديم؛ بطريقة تبدّل نوعي يشعّ توهّجا حتّى تقدّم تجاربا معاصرة وصلت إلى مرحلة تداخلات مختلفة، ألقت سلطة الضّرب الأوحد في سبل التّراجع الحتمي الذي يؤكّد اللّقاء المحتدم بين القصائد الشّعرية وأقصى ما أمكن من المكوّنات التي تعمل على تحقيق أكبر قدر من الدّرامية لربّما يصل إلى الكثافة بل إلى ما عداها.

بطبيعة الحال "**استخدام الشّعر في الدّراما خليق على أيّة حال بأن يحقّق قدرا أكبر من الشّعور بالمتعة والاندماج بفضل طبيعة الشّعر ذاتها**"[2] واللّافت للنّظر أنّ صوت الحشد اللّوني المنبثق من دواخل الشّعراء المعاصرين بنبرة درامية أعطت الفاعلية للتّوظيفات المتلوّنة تجاوزت المأنوس والمألوف الشّعري كي تطغى خصّيصة التفرّد؛ لتقديم عطاءات إبداعية تولّدت من التّصادم الأجناسي بعد انتفاضة ثنائية الألفة النّوعية الصّارخة التي روّضت فكرة التّقوقع الأحادي؛ باتّخاذ مسالك كتابة انزياحية فيها ميل واضح نحو خلق ائتلافات للاختلافات الفنّية، تأتّت عنها نماذج أعطت الأولوية للصّلات النصّية باقترافها مأثرة التحوّل في التشكّل، لا يتمّ إلّا عبر ممارسة الانحراف شيئا فشيئا عن الطّرائق الاعتيادية التي حنّطت ردحا طويلا من الزّمان، فتضع المتلقّي أمام إطلالة جريئة على ظاهرة التّفاعل بين الشّعري والدّرامي التي أسهمت في تحقيق سمة تميّز زلزل خرائط الثّوابت وما عليها؛ بتفعيل طّاقات ابتداعية أخذت تطارد ما أتيح لها من المعطيات المستوحاة من فنّ الدّراما حتّى تقحمها في بنية قصيدة معاصرة إقحاما استفزّ بحسّه الحركي تلك البنية الدّائرية المغلقة، وبنظرته الموضوعية يتّجه اتّجاها جلّيا نحو مساحة درامية انفتحت على مختلف الأجناس الأدبية، وتخيّرت من الوسائل التي تؤدّي من الأدوار الدّرامية أجداها التي تتلاءم وروح المعاصرة باستغلال أطراف مختلفة تصارعت، وأصوات

[1] ثابت الآلوسي، شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، ص15.

[2] أحمد مشاري العدواني، الشعر والدراما، عالم الفكر، الكويت، ص06.

متعدّدة تفاعلت، انطلقت نحو طرح أمثولة شعرية مائزة أكّدت تعالقها مع أدوات الضّروب الأدبية الأخرى ذات حضور استثنائي انبثقت عصرنته[1] ومن البديهي أنّ هذا التّجريب الفنّي الجادّ، المنفلت من برودة الفردانية الأدبية أحسن تمرير تقنيات استقت مشروعيتها من صلب التّفكير الدّرامي حتّى يتسنّى لها خدمة البناء الشّعري من الجانب الدّرامي.

بالتّالي كانت حصيلة هذا الفتح الفنّي الذي لربّما استعصى على الكثير توليفة شعرية رافقتها أطياف درامية صادرة عن وعي حداثي أماط اللّثام عن جانب التّداخل الأجناسي، واهتدى بطريقة جديدة من نوعها فتحت الباب على مصراعيه لتمازج القصيدة العربية بمختلف الأدوات من معترك الدّراما على قدر كبير من الفاعلية.

6. الحضور الدّرامي لدى الشّعراء العرب المعاصرين:

أ. الدّراما في شعر نزار القباني:

مسّت القصيدة الشّعرية المعاصرة سياسة تحوّل من إقرار شاعر عربي ساقه توقه التّجديدي إلى اللّعب في ميدان اللاّثبات؛ ذلك لأنّه ضاق ذرعا بالمعايير والأصول والمسلّمات الفنّية المتوارثة عن جيل القدماء التي اكتسحت معترك الأدب وما فيه ردحا طويلا من الزّمان، فاستهوته لعبة الخلق التي تتّكئ على مجابهة كنهوت السّائد الشّعري وما يضمّه في جعابه من قواعد قبلية وقيم سلفية همّها الأوحد الإعلاء من شأن مشاريع تبيح الفاعلية التّحديثية في الطّرح الشّعري النّابعة عن روح متمرّدة واجهت ديكتاتورية الحضور الاتّباعي؛ بمرونة الوجود الابتداعي الذي وقع على عاتقه تبنّي قضية أناس "**في حالة فعل، مأساويا كان أو كوميديا أو واقعيا**"[2] والذي انفتح على ثقافة مزج أجناسي قامت

[1] ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر–قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص47.

[2] رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص19.

قائمته على إقحام أدوات إنجازية فنّية جيّدة فيه إقحاما من شأنه أن يمنحه طابعا دراميا بامتياز.

لا محيد في هذا الصّدد من الاستئناس بالخطابات الشّعرية القبّانية التي تلحّ على التّماس القويّ بتكنيكات درامية اكتسبت شرعيتها علما أنّه لمن الصّعوبة أن يتحقّق الطّابع الدّرامي في القصيدة إلّا باعتماد آليات في غاية الأهمّية؛ بحيث أنّ إمكانية وجود دراما متكاملة في حالة غياب الإمكانات الدّرامية استحالة لا محالة[1] فكثيرا ما يلجأ نزار القباني شاعر الغضب السّياسي والمرأة والرومانسية إلى استخدام العديد من التّقنيات الدّرامية التي تخدم أعماله على سبيل الذّكر منها لا الحصر: الشّخصية، الصّراع، الحوار، المكان، الزّمان... وهلمّ جرا، ولا تتحقّق الدّراما إلّا بوجودها.

لا شكّ أنّ هذا التّلاحم الأجناسي قد شكّل انعطافة هامّة في شعره؛ بحيث أثرت جانب الدّرامية فيه، وأسهمت في التّخفيف من كثافة الغنائية، ودلّت على قدرة شاعرنا الفذّة في بناء قصيدة شعرية أخذت منحى دراميا يدنو إلى مفارقة الطّريقة المباشرة، فلنا وقفة مطولة بعض الشّيء على أكثر الأدوات الدّرامية الحاضرة في الكتابة القبّانية.

1/المكان:

بات وجوده في التّجارب الشّعرية المعاصرة على وجه العموم والقبّانية على وجه الخصوص أمرا ملحّا؛ لأنّه يعدّ مكوّنا جوهريا لابدّ منه، كيف لا وهو يلعب من الأدوار أبرزها في بناء القصائد، فلم يغفل شاعرنا قطّ حينما جادت عليه قريحته عن إدرار تحف شعرية جعلت حصّة الأسد للبنية المكانية عن طريق تصويرها أو استدعائها أو تخيّلها ضمن ثلاثية زمانية سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل[2] ولعلّ هذا التّوظيف المكاني في المتن الشّعري يحيلنا على حقيقة مفادها أنّ نزار القبّاني احترف التّحليق في

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، ص278.

[2] ينظر: جيهان أبو العمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوتي، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص64.

مرابع التّفاعلات النصّية، التي صرفت النّظر عن فكرة تشرذم فنون كلّ على حدة؛ بذريعة فردانية الجنس الأدبي ونقائه، وذهب إلى التّقليص من حجم الهوّة السّحيقة بين ما هو شعري وكافّة الوسائل الدرامية؛ ممّا يسمح بتداخل وتمازج أخذ في سبيل الشّيوع والرّواج.

ما من غرابة أن يبلغ الجنسان الأدبيان بهذا التّعالق مبلغ التّماهي لدرجة توهم المتلقي وتجعله وسط دوّامة تتخاطف فيها الإشكالات الأجناسية بخصوص مادّة نصّانية؛ هي في الأساس شعرية تمسرحت أم مسرحية تشعّرت، ها هو شاعرنا يقتنص من فضاءات الدّراما أمكنة هي ملهمه الأوّل، بل يستغلّ سخاءها إلى أبعد الحدود عن طريق عملية إطلاق تكثيف مكاني تنزاح جغرافيته جانبا، مفسحة المجال لسطوة دلالات تدعو القارئ لوقفة تأمّلية اتّخذت الإنعام شريكا، تودّ من خلالها الذّات الشّاعرة الكشف عمّا يجول في الدّواخل من مشاعر وأحاسيس.

بالتّالي يمكن القول أنّ تفكير شاعرنا الدّرامي جعله يشقّ سبيله نحو مغامرة الانفتاح، وفكّ المغاليق محاولا الإفادة من وحدة مكانية تمظهرت بوجود حيّ نابض حافل بكثير الرّؤى والتصوّرات في مقطع قال فيه:

"قَمَرٌ دِمَشْقِي يُسَافِر فِي دَمِي

وبَلابِل وسَنَابِل وقِبَاب

الفُلُّ يَبْدَأُ مِنْ دِمَشْق بَيَاضه

وبِعِطْرِهَا تَتَطَيَّبُ الأَطْيَابُ

والمَاءُ يَبْدَأُ مِنْ دِمَشْق فَحَيْثُمَا

أَسْنَدْتَ رَأْسَكَ جَدْوَلٌ يَنْسَابُ

والحُبُّ يَبْدَأُ مِنْ دِمَشْق فَأَهْلُنَا

عَبَدُوا الجَمَال وذَوَّبُوه وذَابُوا

والخَيْلُ تَبْدَأُ مِنْ دِمَشْق مَسَارَهَا

وَتَشُدُّ للفَتْحِ الكَبِير ركَاب

والدَّهْر يَبْدَأُ مِنْ دِمَشْق وعِنْدَهَا

تَبْقَى اللُّغَات وتُحْفَظُ الأنْسَاب

ودِمَشْق تُعْطِي للعُرُوبَة شَكْلَهَا

وبِأَرْضِهَا تَتَشَكَّلُ الأحْقَابُ"[1].

يبدو جليّا للعيان من فحوى هاته المقطوعة الشّعرية الماثلة أمامنا شغف شاعر الحب والسياسة نزار القبّاني بالمكان، فتراه يأخذ الحيّز الأكبر منها بتناثره هنا وهناك بشيء من التّكثيف، وكأنّما يتحيّن أمثل الفرص ليفرض سطوته بالحضور المتتالي والمتوالي، الذي "**يخلق أنماطا من التّوازيات الموزّعة**"[2] بكلّ ما يحمله من معاني ودلالات، يكون في حقيقة الأمر "**مقصودا إليه لأسباب فنّية، وليس للتردّد ذاته، وإلاّ عدّ مجرّد حلية صناعية أو دليل عجز أو قصورا في التّعبير وذلك بأن يؤدي المكان المكرّر دورا خاصّا ضمن سياق النّص العامّ، فالشّاعر حين يعمد إلى تكراره في سياق النّص إنّما يريد أن يؤكّد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها**"[3]، فهاهي الممكنات الدّرامية تمارس فوقيتها تحت مسمّى الأخذ والعطاء الفنّي بشكل لافت، وبفاعلية خارقة في أرض قصيدة حقّقت فيها الاستمرارية.

[1] محمد رضوان، أسرار القصائد الممنوعة لشاعر الحب والحرية، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2004، ص220.

[2] شكري عبد المجيد أحمد الطوانسى، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي السنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص142.

[3] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010، ص169.

عند نبش التّجارب القبّانية لنا عديد اللّقاءات مع سلطان المكان، الذي يتبدّى تارة باسم الوطنية وتارة أخرى باسم الدّمشقية؛ ما استوقفتنا سماته الجغرافية والعمرانية الخرساء البتّة؛ وإنّما أثار انتباهنا تنصّله من ربقة المادّيات عن طريق إضفاء سمات أنسنة زحزحت بآثارها السيكولوجية والإيديولوجية إقليدية الأحياز المكانية، فتغدو مشحونة بتلك الطّاقة من الانفعالات والمشاعر والأفكار.

يتحوّل الفضاء الهندسي إلى قوّة فاعلة نابضة بالحياة على جاهزية إحداث التّأثيرات لدى الجهة المتلقّية، وبإعادة النّظر في المقطع الفائت يتّضح لنا بجلاء ترف مكاني دمشقي ملأ بياض صورة أرشيفية ما وجد نزار نفسه فيها للحظة، وتجده يوظّف أرضية الانتساب المكاني دمشق باسمها الصّريح مرارا وتكرارا من مطلع القصيدة إلى غاية نهايتها؛ بحيث لا تفوته الإفادة من التّفاصيل المعيّنة، والجزئيات الصّغيرة تأخذها المقدرة الإبداعية القبّانية إلى ندحة مكانية تتخطّى باتّحاد بعضها مع بعض الحدود كي تعمل على خدمة السّياق الشّعري؛ إذ أنّه انطلق في تقديم عنصر مكان محفوف بجزئياته الحقيقية التي لا تعدّ ولا تحصى بمنتهى الدقّة، أخذت تلفّ أبياته المنسابة من كلّ حدب وصوب نذكر منها: البلابل، السنابل، القباب، الفل، الماء، الجدول... وهلمّ جرا.

ممّا تجدر الإشارة إليه أنّ نزار اهتمّ برصد تفاصيل دمشق هي في حقيقة الأمر جزء لا يتجزّأ منه يتجلّى ويتوارى بين الفينة والأخرى خلف مشاعر الشّاعر، وما يجول في خاطره وما يمور في داخله، وما يتولّد عنها من مواقف، وردود أفعال وانعكاسات[1] فيتناثر شتاتا من الأماكن الدّمشقية تفيض بشاعرية لحظة تفجير أصوات بوحية، تنقلك لوهلة من النّمذجة المكانية اكتسب شعريته، يكاد يؤنس بحضوره القويّ كلاّ من ذات الشّاعر والذّات المتلقّية.

[1] ينظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص86.

2/الشّخصية:

إنّ النّاظر للتّجارب الشّعرية القبّانية حتما سيلفى من الوهلة الأولى محاولاته الدّؤوب في خلق أجواء تعالت وتيرتها الدّرامية في مرحلة تلاقح وجدت أنّه من الضّروري أن تتسرّب أدوات فنّية إلى القصائد؛ كي تكسر فكرة نقاء نوعي حدّ مجال التّأليف بحدود أجناسية فاصلة؛ ليفتح الباب على مصراعيه لظاهرة التّداخل المستحدثة ذات منحى توليفي درامي، ويفسح المجال أمام الذّات الشّاعرة، حتّى تطلق العنان لموهبة اقتربت خطوات من حقول أدبية مجاورة، كي تستفيد من أساليب إجرائية متوسّلة من تقنيات درامية من شأنها أن تمنح شاعرنا فرصة الارتقاء بنصوصه إلى الدّرامية بواسطة أدوات جديدة نلمس طواعيتها ومرونتها وفاعليتها في إعادة ترتيب النّموذج الشّعري؛ ليتمظهر بطابعه الدّرامي الذي نأى عن الجانب الغنائي المتموضع في الذّات والتفت إلى الموضوعية غير المباشرة.

يستمرّ خطّ التّحديث القبّاني بعناصر فنّية لا تحقّق سوى الكمال والنّضوج، وتخدم بطريقة المسرحة بنية القصيدة، فكثيرا ما تجده يجنح إلى رفد شعره بشخصيات تنهض بأدوار درامية وصراعات لا تنطفئ، أشعل شرارتها خلافات القوى التّراكمية انغمست في معترك الحركة والتوتّر، وما جرّبت اتّخاذ موقف الحياد في ذلك الحيّز القارّ، بل حاولت خلق جوّ دينامي باعتمادها التقنّع الرّمزي المتشعّب الصّنوف.

تترنّح هاته الأطراف الفاعلة الأواسط الشّعرية، وتقوم بلعب أدوار حاسمة من شأنها تأكيد الحضور الإبداعي في بنية القصيدة، كيف لا والشّخصية الدّرامية تعتبر من أهمّ العناصر في التّكوين الدّرامي من الأساس ذلك لأنّها الوسيلة التي تخرج مشاعر وأفكار المؤلّف من حافظة الأسرار إلى مساحة ديمقراطية تعبيرية بطريقة تتعمّد تجسيد هاجس ألحّ وروده كمّا هائلا من الكلمات وردود الأفعال[1] فيكاد يكون من البديهي التّأكيد على أنّ الشّخصية الدّرامية كانت ولا زالت الأداة الأولى التي لا يكتمل العمل إلّا بها، يقحمها

[1] ينظر: صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط2، 2005، ص144.

الشّاعر بين الفينة والأخرى في تجربته الشّعرية؛ كي تتّسم بسمة درامية واضحة من الطّراز المائز، الذي ضاج بالحيويّة وتخلّص من ضيّق الغنائية.

الظّاهر أنّ نزار افتتن بنمط حرّية فنّية ساقته للحظة إلى منحنيات درامية لها خصوصيّتها التي تحمل طابعا مزدوجا أكّد ضرورة ترابط الشّعري بالدّرامي؛ من خلال مكوّنات خرقت حدود الأجناس الأدبية، كشخصية أتيح لها إحراز الفاعلية بتولّيها رفع الوصمة الدّرامية حينما بدأت قيادة كافّة التطوّرات والأحداث نحو ذلك التّصعيد، فيذهب إلى إشراكها حاملة في فحواها تراكمات فكرية ومعنوية، وحاملة على عاتقها خدمة فكرة الإبداع الفنّي؛ باستخدام طرق اللّعب المختلفة على منصّة بوحية ارتبطت فيها ارتباطا وثيقا مع باقي المكوّنات الدّرامية؛ من أجل تحقيق الغايات والمآرب المرجوّة.

هاهي مغريات الدّراما الأبرز على الإطلاق تتسيّد القصائد تحت لواء تحديثي بتمرير عديد التّفاعلات، وسلسلة السّجالات، ومبادرة "**دفع عجلة الحركة الدّرامية**"[1] باتّجاه أكثر النّقاط تعقيدا وتوتّرا؛ لتنتهي عقبها إلى حلّ تنفكّ فيه الخيوط الدّرامية المتشابكة؛ وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الشّخصية تشارك بقسط جزيل في الذّروة الإنتاجية الدّرامية، كأنّها الوقود المحرّك، تعرّي المسكوت عنه، وتسير قدما لتفاجئك بتناميها مع مجرى الوقائع، وعملها بخطوات ثابتة على تحريك خطّ سير الأحداث تحريكا حثيثا إلى الأمام، وتأجيج الصّراع الملقى على كاهلها؛ ممّا أثمر عن قصيدة شعرية يتناولها المتلقّي بدراميتها الماثلة بوجهها المأساوي أو الملهاوي، دون أن نغفل على أنّ الشّاعر يستطيع بواسطتها إظهار التّناقضات للعيان، زد على هذا مضيّها من واقعة راهنة إلى واقعة أخرى لاحقة بشكل تصعيدي لا يتمّ إلّا بتفاعلها مع باقي العناصر الدّرامية المتعارف عليها، وإبرازها لأفكار لطالما تردّدت على مخيّلة صاحب العمل في مقاطع حوارية أو مقطوعات بوحية خرجت من قيد الذّات إلى مساحة استباحت ممارسة التّعبير.

[1] علي عواد، غوايه المتخيل المسرحي–مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص62.

الجدير بالذّكر أنّ شاعر الغضب السّياسي نزار القبّاني لجأ إلى توظيف شخصيات هي في حقيقة الأمر "**العامل الثّاني بعد الفكرة الأمّ**"[1] تتماشى مع تفكيره الدّرامي، وغالبا تسترعي اهتمامه المنعرجات التّاريخية، فيخترق جدار الصّمت متوسّلا شخصيات لها وجودها التّاريخي كما لها ثقلها ووزنها أيضا؛ ما يكسب عطاءه الشّعري زخما دراميا ما بعده زخم عن طريق مداخلتها التي من شأنها تحطيم سكونية القصيدة، بالإضافة إلى "**توسيع الأفق الدّلالي**"[2]، ومثال ذلك مقطع قال فيه:

"الاسْمُ: جَمِيلَة بُوحِيرد

رَقْمُ الزِّنْزَانَةِ: تِسْعُوناً

فِي السِّجْنِ الحَرْبِي بِوهْرَان

والعُمْرُ اثْنَانِ وعِشْرُوناً

عَيْنَانِ كَقِنْدِيلي مُعَبَّد

والشَّعْرُ العَرَبِيُّ الأَسْوَد

كَالصَّيْف..

كَشَلَّالِ الأَحْزَان

إِبْرِيقٌ لِلْمَاء.. وَسَجَّانٌ

وَيَدٌ تَنْضم عَلَى القُرْآن

وامْرَأَةٌ فِي ضَوْءِ الصُّبْحِ

---

[1] عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح–نشأته وآدابه..وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص293.

[2] إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص70.

تَسْتَرْجِعُ فِي مثل البَوْحِ

آيَاتٌ مُحْزِنَةُ الإِرْنَان

مِنْ سُورَةِ مَرْيَم والفَتْحِ

الاسْمُ: جَمِيلَة بُوحِيرد

اسْمٌ مَكْتُوبٌ بِاللَّهَبِ..

مَغْمُوسٌ فِي جرْحِ السُّحُبِ

فِي أَدَبِ بِلَادِي. فِي أَدَبِي"[1].

يتعمّد نزار القبّاني في أسطره المتوالية المجتباة أعلاه بصورة واضحة استعمال أهمّ العناصر الدّرامية التي تلعب دورا كبيرا للغاية في خدمة معطى شعري تنجم عنه رؤى وصنوف وأنماط جمالية[2] في الواقع ما بوسعه الاستغناء عنها لكونها تعمل وفق منحى المسرحة على تحقيق شيء من الجودة الدّراماتورجية التي يريدها لا مكان بينها لتفاصيل العبث واللاّجدوى، وتأكيد ارتباط الشّاعر ارتباطا وثيقا بممكنات إبداعية من فنون الأدب المجاورة؛ بحيث تتمظهر لتعلن تراجع المنحى الغنائي؛ بل تصل لدرجة أن توغله بشكل تدريجي في بوتقة الغياب.

من باب الإنصاف التّحليلي عند نبش المقطع المذكور سلفا محاولته مغازلة المشروع القومي العربي ما وجد نفسه بمعزل عن قضاياه، لعلّك تعجب لحضور شخصية جميلة بوحيرد بصورة احتشادية آخذة الحيّز الأكبر؛ إذ لا تفوته الإفادة قدر المستطاع من متسيّد اللّعبة الدّرامية، جرّب شاعرنا تصوير ملامحه وتفجيراته الدّرامية المنبثقة بين الحين والآخر أيّما تصوير؛ وهو يمتطي صهوة فاعلية لم نر لها سيّا هو في حقيقة الأمر تكنيك فنّي

[1] نزار القباني، الأعمال الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت، 1960، ج3، ص694.

[2] ينظر: طارق العذاري، آفاق نظرية ومسرحية في الفن المسرحي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص72.

موضوعي مستعار من مجال الدّراما توظيفه حتما سيضفي شيئا من الدّرامية والموضوعية على شعره.

الملاحظ أنّ الشّاعر أجاد اختيار شخصية جميلة بوحيرد مجرّد استدعاء حضورها في السّاحة الشّعرية مسؤولية كبيرة ليست بالهيّنة تقع على عاتقه، كيف لا وهي أيقونة الثّورة التّحريرية في الجزائر وفي العالم العربي، وأحد أهمّ رموز المناضلة والمقاومة ضدّ أبشع أنواع الاستدمارات على الإطلاق سنين الجمر والرّصاص، سطّر اسمها في سجل الخلود حيث استعصى على نزار قلب صفحة شخصية ترتدي ثوب الصّمود والكفاح وتجاوز عمق جرح لا زال مفتوحا ومرارة وجع باغ حدّ الثّمالة من ويلات الشّبح الفرنسي.

تجد الشّاعر يوفّق في استخدام أداة قلم هي كسلاح تعبيري الأكثر حدّة، برهنت على التفاته الضّميري؛ بخوضه جولة في رحاب التّاريخ الجزائري الحافل بالبطولة وتوقّفه لبرهة على محطّة مهمّة مطلّا على مسرح ينزف مقاساة ومعاناة من كلّ جهة يدحرها حزم وعزم جزائري لا يعرف للإحباط مكانا، حتّى يترك مساحة عريضة تمارس فيها الشّهيدة الحيّة دورا سلطويا عن طريق حملها راية الثّورة عاليا أمام الملأ.

هيمنت الشّخصية بوجودها الحقيقي، وباسمها الصّريح المتردّد مرارا وتكرارا على مفاصل المقطع الشّعري من المطالع وصولا إلى الخواتيم بعدما تواشج الحرف الشّعري بالمكوّن الدّرامي كي يرسم لوحة فنّية اعتمدت بالدّرجة الأولى على البنية الأهمّ[1] لتفي بحقّ جميلة بوحيرد بما أنّها تفيض تفاصيل درامية وتبرز في الوقت نفسه تمرّده على السّياق الغنائي، وجرأته على اختراق التّابوهات الموروثة، ويباغت على حين غرّة يأخذ بزمام تفكير ونزوع دراميين يرشقان الأشعار مغريات درامية في غاية الفاعلية، تعكس توجّه نزار البعيد كلّ البعد عن الإطار الذّاتي، وسطحية كلمات ترمى جزافا؛ بمغادرته دائرة المباشرة المألوفة

[1] ينظر: حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص63.

ليبدأ تعاطيه مع "**فاعلية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتّقليد، وتلبّست بروح متمرّدة رفعتها من سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها ويميّزها**"[1].

3/الحوار الدّرامي:

إنّ من يقرأ النّصوص الشّعرية للشّاعر نزار القبّاني يلحظ مدى استطاعته الانزياح عن السّائد الفنّي في حيّز اختلافي أسّس منعطفا إبداعيا يروم إلى اللّعب الشّعري المتجدّد ويقوم على مبدأ الانفتاح الفكري على أصناف أجناسية تضعه لوهلة أمام "**مجموع العلاقات الصّريحة أو الضمنية التي تربط نصّا ما بنصوص أخرى**"[2] ما يسمح بحدوث صلة تفاعلية بين القصائد والوسائل الدّرامية، فارقت المعهود في تاريخ الشّعر العربي كي تتواءم مع خصوصيات المرحلة الحداثاوية؛ وذلك باتّخاذ شاعرنا غير تلك الطّرق المعبّدة بثوابت الأوائل القدامى، بطول دربة ومراس تلمس الحدود الفنّية وتغرف من منابعها الدّرامية ما شاءت بعدما، أعلنت تمرّدها ورفضها تكرار الطّرائق النّمطية المتعارف عليها في سالف الحقب، وخروجها بتجربة انزياحية؛ تتمظهر بحضورها الخاصّ وتجلّياتها الفريدة والمتميّزة، نجمت من الأساس عن ثورة شعرية حتّمت الأشكال الابتداعية الجديدة المفتوحة التي سطّرت اتحادية الشّعرية بمكوّنات درامية، جعلتها في مأمن من الوقوع في مأزم تقليد الشّكل والمضمون المرسوم منذ الوجود الشّعري الأوّل.

يبدو أنّ العبقرية الشّعرية القبّانية أوجدت سبيلا مغايرا خارج خارطة الثّقافة الأبويّة والأسس المحنّطة، يمثّل رصدا لتجربة استدركت الأوضاع التّحديثية؛ بمحاولة خرجت من ركام المحاكاة؛ بتوأمة للشّعر والدّراما في توليفة تنأى عمّا هو تنميطي إلى ما هو حراكي يحمل سمة التميّز.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص06.

[2] دومنيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص70.

من الملحوظ أنّ نزوع نزار الدّرامي بان حينما لجأ إلى حشد أعماله بأدوات درامية تكفل له نصيبا أجدى من الدّيناميكية واستمرارية قوّة حركية مشبوبة بالتأجّج، قرعت أبواب الاستفحال لتحقيق المبتغى الشّعري، تضمن في ثناياه تفجيرات ترميزية وإيحائية ودلالية بعيدة كلّ البعد عن الطّرح المباشر، فقد أحسن استغلال من التّقنيات الدّرامية تلك الحوارية التي تلعب دورا هامّا وبارزا يصبّ في خدمة البناء الدّرامي لكونها "**من أهمّ عناصر التّأليف المسرحي، فهي التي توضّح الفكرة الأساسيّة وتقيم برهانها وتجلّي الشّخصيات وتفصح عنها، تحمل عبء الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية**"[1] فالحوار إن صحّ القول يعتبر أداة رئيسية عادة ما يستخدمها الشّاعر لعرض مجرى الوقائع الدّرامية للجهة المتلقّية دون حاجة إلى وسيط معيّن.

يستعان بالحوار لبلورة شخصيات في حالة من التّفاعل والتّشابك، كما تكشف صراعات القوى المتضادّة التي أخذت منحى التّنامي والتّصعيد، مع العلم أنّه صار "**يلزم وجود ثنائية يرسمها الشّاعر فلا يمكن للحوار أن يكون فرديا، بمعنى هنالك آخر وهذا الآخر ليس بالضّرورة أن يكون شخصا ربما كيانا معنويا يرسمه الشّاعر إذ يشترط التّناوب بين اثنين ليكون الوضع أكثر تعقيدا**"[2] ومن المعلوم أنّه "**يعكس الصّورة الكاملة للشّخصية، وما تحمله من صفات وتجليات، فهو وسيلة مهمّة جدّا لكشف الصّراع والشّخصيات**"[3] ثمّ إنّه يمكن استجلاء هذا الأسلوب الحوار في معطى قباني جاء فيه:

"أَنْعِي لَكُم، يَا أَصْدِقَائِي، اللُّغَة القَدِيمَة والكُتُبِ القَدِيمَه

أَنْعِي لَكُم..

كَلَامَنَا المَثْقُوب، كَالأَحْذِيَة القَدِيمَه..

---

[1] علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، دار المعارف، 1989، ص81.

[2] المصطلح النقدي الواقعية الرومانسية الدرامة والدرامي والحبكة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1977، ص329.

[3] أثير محسن الهاشمي، الأنسنة في مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص54.

ومُفْرَدَاتِ العُهْرِ، والهِجَاءِ، والشَّتِيمَه

أَنْعِي لَكُم.. أَنْعِي لَكُم

نِهَايَة الفِكْرِ الذِي قَادَ إِلَى الهَزِيمَه"[1].

أوّل ما يشدّ انتباه الفئة المستقبلة من خلال ما سلف ذكره آنفا تجديل شاعر الغضب والسّياسة نسيجه الشّعري بواسطة أداة بنائية مائزة تصل أعلى سقف المعاصرة بالشّكل اللّازم من شأنها تحقيق مبتغاه الفنّي كما ينبغي؛ بل وحمل أفكاره ورؤاه بصورة خلّاقة لا تتأتّى إلّا باقتحام معترك مغايرة المأنوس والمألوف الذي التفت إلى استخدامات جديدة يعنيها تداخل نوعي تتراءى شعريته ودراميته في الآن ذاته؛ ما يوقد التّوهجات الإبداعية الحبلى برسالة فكرية؛ إذ تلفاها ماثلة بتفاعلها مع عناصر أخرى من خلال تدفّقات كلامية آثرت التّصريح بدلا عن التّلميح بتلك النّبرة الجهورية التي استرسلت في ديالوجات لا تهدأ من تجاذب شخصه وشخوص هم أصدقاؤه، طغى عليها الشّطح التّراجيدي الذي يمارس بغيه وعسفه "**بنكسة يونيه ثمرة شديدة المرارة أصابت نزار في مقتل، وهزّته من أعماقه، لكنّه رفضها بقوّة وبحسم ولكنّه صمّم على أن يبرز الأسباب التي أدّت إلى تلك النّكسة حتّى نتجنّبها فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النّكسة" المانيفستو الذي ضمنه احتجاجه ومعارضته وغضبه وحزنه. ويعرف نزار أنّه لم يكتب في كلّ حياته الشّعرية قصيدة بمثل هذه الحالة من العصبية والتّهيج كانت صرخة حادّة وجارحة أودعها نزار خلاصة ألمه وتمزّقه**"[2] فما السّجالات المتوالية في الأسطر المنسابة هذه سوى عن حالة شعورية انهال عليها التّرح والقرح قبل التّعبير عن حالة شعرية انهارت عليها المعطيات والممكنات الفنّية والدّرامية.

[1] محمود رضوان، أسرار القصائد الممنوعة لشاعر الحب والحرية، ص30-31.

[2] المرجع نفسه، ص30.

ب. الدّراما في شعر صلاح عبد الصّبور:

إنّ طبيعة الحياة الأدبية في حالة دائمة من المراوغة التحوّلاتية، تتأهّب بشكل مستمرّ لاحتواء أيّة مفاجأة إبداعية جديدة تصنع الفرادى التي تنأى فيها صنوفها الشّعرية من قبضة إملاءات فطاحل الشّعراء الأسلاف وطرائقهم التي بقيت ثابتة على مدى حقب أدبية مديدة.

تجد ألمعي النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة ترسم دائرة الانفتاح الجريء على الأجناس الفنّية الأخرى، اقتضاه منطق تحديث قرّر اقتحام الفضاءات المجاورة في إحدى لحظات المناورة الفارقة في المسار الشّعري، والانغماس في عوالمها الفنّية؛ كي يتسنّى لها التقاط الممكن من أدواتها، تتّكئ من دون أدنى شكّ على مقدرة شعرية لا يحظى بها إلّا ذلك الشّاعر المبدع الذي يسوقه توقه إلى الجنوح إلى حيّز أوسع، خرج عن التّقاليد الفنّية المتوارثة التي لربّما تعيق طموح من يبتغي الانتقال بشاعريته إلى راهنه؛ حتى يفتح كبير الأبواب لمشروع التّواشج الجديد الذي استوجبته مرحلة انبثقت عصرنتها منح فرص التّرابط الوثيق للقصيدة العربية المعاصرة مع مختلف البنى الدّرامية بما فيها من صراعات، وشخصيات، وحوارات، وغيرها من البنى المتعارف عليها التي تتأسّس عليها الدّراما، وبطبيعة الحال هذا الالتقاء النّوعي المنفلت عن الوجود الأوحد يجعلها تتّسم طابعا دراميا بامتياز.

1/الصّراع الدّرامي:

أصبح من اهتمامات الشّاعر صلاح عبد الصّبور توظيف الكثير من عناصر الدّراما في نصوصه الشّعرية بعد أن قرّر توسيع نطاق التّحرير أكثر فأكثر؛ عن طريق الانفتاح على الفنون الأخرى، تحت مسمّى تثاقف أجناسي خلق جوّا تفاعليا تستهدف فيه القصائد أدوات تصبّ في خانة البناء الدّرامي المعروفة، متعدّية ما يمكن أن يكون هنالك من نمطية؛ من أجل بزوغ أمل التّجلية باتّخاذ خطوة مهمّة، جعلت شعرا نشأ بين أحضان

الغنائية يدنو شيئا فشيئا من الدّرامية التي تنبني على العديد من المعطيات، بحكم علاقة تصاهر بين الفنّين اللاّفتة بخصوصيتها التي احتفت بتنوّع أجناسي تجاوز منطق مغاليق لا يدرّ سوى فرداني النّماذج.

انطلقت الطّاقة الشّعرية بأداء التّشكيل الثّنائي الذي أزاح فكرة نقاء الجنس الأدبي، وراح يشرّع باب التّداخل على مصراعيه؛ كي يقتحم أسوار الدّراما، ويتلقّف مكوّناتها التي تساهم بفاعل الأدوار بالاستخدام في معمارية قصيدة عربية معاصرة، تتمظهر للعيان بجلاء وهي تنحو بوتيرة التّصعيد منحى الدّرامية المصحوبة بأطياف الاحتمالات الفنّية وومضات الإيحائية التي تستهوي المتلقّي بالدّرجة الأولى؛ بما أنّها استطاعت استعارة مائز التّقنيات احتمالية صرف النّظر عنها استحالة لا محالة لأنّها تركت بصمة واضحة المعالم في كتابة شعرية معاصرة تخطّ سبيلها النّهضوي بشكل دؤوب على سبيل المثال منها تقنية الصّراع الدّرامي التي تعدّ ركيزة من الرّكائز الرئيسية التي ينبني عليها البناء الدّرامي[1]، ويتمّ اعتمادها بشكل أساسي؛ بحيث لا يتحقّق الطابع الدّرامي إلّا بوجودها، ولا ثمّة دراما مكتملة الجوانب دون منظومة صراع درامي وقع على عاتق شخصيات جمعتهم علاقة صدامية لا تكاد تخلو من التّناقضات والاختلافات التي كشفت السّتار عن كافّة الملامح لربّما لفّها الغموض من جرّاء حرارة التّفاعل[2] هي في حقيقة الأمر أداة فنّية لا يستغني عنها أبدا صاحب العمل الإبداعي، بصفتها جزءا أساسيا من الهندسة الدّرامية؛ إذ حازت لنفسها حضورا دائما من أجل تقديم لوحة تصل بالدّيناميكية والحركيّة إلى الذّروة وكأنّما تلاحق الأعمال حيثما حلّت وارتحلت؛ لتؤكد وجودها بتلك الخطوات الجريئة التي اتّجهت اتّجاها بائنا نحو تأسيس انحصر تركيزه صوب تفجير الأعماق الدّرامية إما بميلودراميتها أو بكوميديتها أو بتراجيديتها.

[1] ينظر: عبد القوي علي صالح العفيري ومحمد بن ظافر بن علي القحطاني، تجليات الصراع الدرامي في مشهدي الافتتاح والخاتمة في المسرحية النثرية اليمنية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 65، المجلد 10، يناير 2023، ص56.

[2] ينظر: نصر محمد عباس، الدراما المسرحية رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، ط1، 2011، ص21.

تبرز في ثنايا التّشكيلة النصّية صراعات درامية من خلال صدام حادّ لقوّتين أساسيتين تسيران بلهفة إلى أن تدخلا في معمعة شرسة قد تجابه فيها الذّات ذاتها أو تنتقل إلى مجابهة ذوات أخرى؛ بحيث تجرّب كلّ قوّة كسر القوّة المعارضة "**الأمر الذي يدفع الحدث إلى الأمام من موقف لآخر في حركة مستمرّة تسير بالبناء الدّرامي إلى ذروة رئيسية للأحداث، ثمّ إلى النّهاية**"[1] فيجنح شاعرنا صلاح عبد الصّبور في مرحلة انبثقت عصرنتها عيش حالة انعتاق وتمرّد فنّي في مسرح اللاّمشروطات إلى إشراك أطراف في تطوير الصّراع من خلال إظهار التّمايز بينها والحاصل بسبب المواقف المتشابكة بشكل رهيب، تسير وفق خطّ زمني مرتّب، حاملة تفاصيل فكرة جوهرية انطلقت شرارتها منذ البداية وصولا إلى نقطة ختامية حتمية لا فكاك عنها استلزمت للافتتاحيات خواتيم تقفل الملفّات مع إعطاء صورة واضحة لوجود احتدامي ما ينفكّ أن يتعقّد ويزداد.

من دون أية مبالغة بتنا نلاحظ أنّه صار الصّراع الدّرامي روحا نابضة لا بدّ منها من شأنها أن تكسب عملا إبداعيا تعالت شاعريته نصيبا أجدى من الدّرامية، كما أنها أيضا "**هي التي تولّد الحركة وتنمّي الأحداث وتمنحها التوتّر والدّلالة والتّمايز عن الأحداث العادية ويضفي على الشّخصيات وجودا مسرحيا متميّزا، وهو مصدر الجاذبية والتّشويق وإثارة اهتمام المشاهدين**"[2] ويتجلّى عادة بواسطة قوى متناقضة الأفكار، الإرادات، الرّغبات، التوجّهات والمقاصد[3].

إنّ متأمّل المتون الشّعرية العربية المعاصرة على وجه العموم وأعمال صلاح عبد الصّبور الشّعرية على وجه الخصوص؛ يتّضح له أنّ الأساليب الدّرامية نالت قسطا كبيرا من عنايته؛ بما فيها الصّراع؛ ذلك لأنّه أيّد فكرة تداخل الأجناس الأدبية بعضها مع بعض، وأخذ يمارس اختلافا نوعيا اكتسب مشروعيته بعد أن تلاشت الحدود الفاصلة بين الشّعري

[1] جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص90.

[2] شكري عبد العزيز، فنون النثر العربي الحديث، القاهرة، 2008، ص128.

[3] ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص222.

والدّرامي كانت قد قيّدت حرّية الشّاعر التّدبيجية ردحا طويلا من الزّمان؛ وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على انزلاقه التّفاعلي بصورة مباشرة مع مجرى الحدث الشّعري الرّاهن، بالإضافة إلى مدى استطاعته مواكبة ما يحصل من تجديد وتطوير التّجارب الشّعرية، وبدأ يستحثّه نزوعه الدّرامي إلى تلافي منهجية النّماذج الأولى المثقلة بقوانين الفحول الصّارمة عن طريق النّسج الشّعري على منوال درامي انفتح على مصراعيه، لم يلبث أن انفكّ عن توظيف أدوات التّعبير الدّرامي الهامّة إلى حدّ كبير.

نظرا إلى الأهمّية المتزايدة التي حظيت بها الدّراما، بدأ صلاح عبد الصّبور يستقطب من عناصرها الصّراع الدّرامي، ويدسّه في ثنايا قصائده لدرجة أن غدت سمة بارزة أخذت تسري في معظم نتاجاته، بما أنّه "**موطن الأثر الحقيقي في النّص الشّعري الدّرامي، لأنّه يدفع الشّاعر إلى التّجرد عن ذاته من خلال تناوله حادثة معيّنة، ثمّ يعمل على تحديد مساره الشّعري في العمل الدّرامي معتمدا على براعته في التقاط بعض التّفاصيل التي تعطيه القوّة والقدرة على إحداث توتّر في عمله الدّرامي يؤدّي إلى شدّ انتباه المتلقّين**"[1] يشعرك من الوهلة الأولى بمقدار قوّة شاعرنا على استغلال تكنيكات تمليها المساقات الدّرامية أيّما استغلال؛ لأنّه ألغى فواصل الأنواع الأدبية اعتمادا على منطق تعالق نصّي تقفّى أثر مكوّنات الفنّ الدّرامي المجاور ليقف برهة على مكوّن الصّراع تحديدا، ويرتبط به ارتباطا وثيقا، ارتقى بتشكيلته الشّعرية إلى مستوى عال من الدّرامية، ولعلّ هذا الملمح متبلور في موضع قال فيه شاعرنا صلاح عبد الصّبور:

"يَا صَاحِبِي إِنِّي حَزِينٌ

طَلَعَ الصَّبَاحُ فَمَا ابْتَسَمْتُ وَلَمْ يُنِر وَجْهِي الصَّبَاحُ

وَخَرَجْتُ فِي جَوْفِ المَدِينَةِ أَطْلُبُ الرِّزْقَ المُبَاح

[1] عباس عبيد عليوي، المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام1995، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1998، ص65.

وَغَمَسْتُ فِي مَاءِ القَنَاعَةِ خُبْزُ أَيَّامِي الكفَاف

وَرَجَعْتُ بَعْدَ الظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشٌ

فَشَرِبْتُ شَاياً فِي الطَّرِيقِ

وَرتقْت نَعْلِي

وَلَعِبْتُ بِالنَّرْدِ المُوَزَّعِ بَيْنَ كَفِّي والصَّدِيق

قُلْ سَاعَة أو سَاعَتَيْن

قُلْ عَشَرَة أوْ عَشْرَتَيْن

وَضَحِكْتُ مِنْ أُسْطُورَةٍ حَمْقَاء رَدَّدَها الصَّدِيق

وَدُمُوُع شَحَّاذِ صَفِيق"[1].

تلحظ الفئة المتلقّية أمام ناظريها من أوّل وهلة توليفة درامية بكلّ خصوصياتها صنعت تميّزها؛ بل راهنت على خلق نمط تخطّى كافّة أشكال التّنميطات في "**لحظة كونية، تتداخل فيها مختلف الأنواع الأدبية نثرا، وحوارا، وغناء وملحمة وقصة، كما تتعانق فيها الفلسفة والعلم والدّين، فليست القصيدة شكلا من أشكال التّعبير فحسب، وإنّما هي كذلك شكلا من أشكال الوجود**"[2] بحيث لجأ شاعرنا إلى اعتماد صلات أجناسية في إطار تقاطعي من نوعه جسّد أبهى صور التّلاحم اللّوني بعدما منحت ذرائع العصرنة للذّات الشّاعرة قدرا أكبر من الحرّية الصّياغية، ألفيناها في أوسع امتداد لها في خطّ درامي متنامي، بيّنت فيه مقدرتها الفائقة في اجتباء تقنيات التّشكيل الدّرامي؛ لما لها من أثر كبير

[1] صلاح عبد الصبور الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ، بيروت، 2006، ص187.

[2] أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، 1963، ص117.

في خدمة المنجز الشّعري بتحقيق درامية ذات منحى تصاعدي، والتّخفيف من حدّة الغنائية الشّعرية المألوفة.

راح صلاح عبد الصّبور في مسار إرضاء الشّغف بجديد التّجارب التي سجّلت دخولها إلى عالم عمل على شرعنة تجنيس لا ينطلق في الكتابة إلّا بإشراك أخذ بزمام الاستثنائية التي لا تدع للشكّ مجالا بشأن تأسيس فهم استفزّ المأنوس النّتاجي، وتسنّى له طرح سياق شعري مختلف أفاد من المعطيات الدّرامية الفاعلة أيّما إفادة.

حينما يعاين المتلقّي التّشكيل الشّعري والدّرامي المذكور أعلاه يجد أنّ صاحبه حلّق في فضاءات الابتداعات، وفتح جديد الآفاق؛ باتخاذه أولى الخطوات نحو اقتناء تقنية تخصّ فنّ الدّراما لا تقلّ أهمّية عن باقي التّقنيات الأخرى؛ لكونها تنطوي على فائدة الموضوعية والدّرامية؛ إذ يلمح النّزوع الجليّ نحو الدّرامية بحضور الصّراع الدّرامي على مستوى أسطر شعرية منسابة تتّسم بنوع من المراوغة الفنّية تضعه أمام جلسة تأمّلات لتراجيديات يتردّد صدى جحيمها هنا وهناك.

2/الزّمن الدّرامي:

خاض الشّاعر صلاح عبد الصّبور مغامرة رشق الحروف في السّاحة الشّعرية بشيء من الجدّية، سالكا منحنيات تجديدية، رافعا لواء النّهضوية عاليا في الآفاق التي من شأنها أن تستوعب نزوعه التوّاق والمستمرّ نحو الانعتاق الفنّي عن دائرة المحاكاة والتّقليد المشرقي المحدّد بالمشروطات والقوانين الشّعرية التي أقرّها فطاحل الشّعراء الأوّلين من كلّ حدب وصوب.

ترى شاعرنا رغم تمسّكه بنمط بناء كلاسيكي بلغ أوج رقيّه، يتخيّر دروب تجاوز نأت عن نطاق التوسّل من دنيا الإملاءات التي أعلنت استسلامها للتوجّه الاتّباعي؛ كي يسطّر

لمشهد شعري ضمّ في جنباته أطيافا ابتداعية تتبدّى للعيان "**تركيبة معقّدة من قيم الزّمن**"[1] "**المعروف والمحسوس والمعيش والمتداول**"[2] ما توارثت حمل راية تقليد الشّكل والمضمون الشّعري القديم، بعدما استهلّ نشاطا فنّيا تملّص شيئا فشيئا من صرامة أسس عائلة صنوف الأدب المقدّسة، ليجد نفسه في مساحة عصرنة تحمل طابع مناورة شعرية ما توارت نهائيا، راق لها إضفاء لمسات تطوير من نوع آخر في سبيل تخليص القصيدة العربية من ربقة النّموذجية الاعتيادية؛ بعكوفه على خلق جوّ تفاعل يتداخل فيه الوجود الشّعري مع شتّى معطيات البناء الدّرامي لحظة انفتاح الأبواب الأجناسية على مصراعيها، بعدما نفرت عن هدأتها وأحاديتها؛ لتقترب خطوات نحو حيّز من التّفاعل الخلاّق؛ ما أنبأ عن ميلاد نتاج جديد على قدر أجدى من الفنّية.

حريّ بنا في هذا الصّدد أن ننوّه أنّه لجأ شاعرنا آناء عملية تشييد بنائه الشّعري بحكم طموحه إلى استخدام حقّه في التحرّر الفنّي الذي يحمل معه تفجير الوشيجة بين القصيدة والأدوات الدّرامية التي تمسّ سبل العصرنة، مرتقيا بحرفه الشّعري إلى منعطفات ابتداعية لا سيّ لها؛ باعتماده بشكل واضح على أساليب جوهرية في العمل الدّرامي لا يختلف اثنان على مدى أهمّيتها البنائية؛ هي في حقيقة الأمر مستعارة من الفنون الدّرامية التي لها كبير الأثر في تحقيق الدّرامية البعيدة كلّ البعد عن الغنائية؛ ما يجعل الشّعر باعتماد هاته المقتنيات يتّجه اتّجاها واضحا نحو الدّرامية التي لا تشوبها شائبة الطّرح المباشر.

الظّاهر أنّ صلاح عبد الصّبور أحسن استغلال أسلوب الزّمن الدّرامي منها بشاكلة مغايرة تلافت منطقية التّتابع والتّعاقب[3] واستطاع إدراجه في مشروع أكّد وجود آصرة وثيقة بين مختلف الصّنوف الأدبية، أعلنت فيها المادّة الشّعرية ترابطها الصّريح مع عنصر الزّمن المستعار من ساحة الدّراما.

---

[1] أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص75.

[2] هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص09.

[3] ينظر: محمد حسين أبو الحسن، النص السردي المتمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018، ص202.

للحظة نستشفّ من هذا التّشابك النّوعي الذي لم يكن متاحا في مراحل آنفة مدى مقدرة الشّاعر على الانفلات عن مألوف الطّرائق كي يرسم واقعا شعريا جديدا بتفاصيل وظلال درامية أدّت المهمّة الموكلة إليها على أمثل وجه؛ لتتجلّى في نهاية المطاف تشكيلة ذات ملامح خاصّة أمام العيان نأت عن السقوط في المعترك الغنائي، واستفادت من أسّ الزّمن الذي ينبني عليه العمل الدّرامي المتكامل، كيف لا وهو "**حقيقة مجرّدة لا تدركها الصّورة الصّريحة ولكنّنا ندركها في الأحيان والأشياء، فالزّمن روح الوجود الحقّة ونسيجها الدّاخلي، فهو ماثل فينا بحركته المرئية حيث يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا**"[1] أو بمفهوم آخر "**وسط غير محدّد وشبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث فيكون لكلّ منها تاريخ**"[2] فيخوض صاحب الحسّ الدّرامي رحلة زمنية خرجت عن حصار الهدأة بتموّجاتها الدّرامية التي تكسب البناء الشّعري نوعا من الحيويّة والحركية المتنامية في انسيابية مطلقة مضاعفة القيمة الدّرامية.

نلمح تجلّي عنصر الزّمن في مقطع صلاح عبد الصّبور الذي يسعى فيه جاهدا إلى تحقيق الانفتاح بصيغته التّراجيدية قال فيها:

"فِي كُلِّ سَمَاءٍ

حِينَ تَدُقُّ السَّاعَةَ نِصْفَ اللَّيْلِ،

وَتَذْوِي الأَصْوَات

أَتَدَاخَلُ فِي جِلْدِي، أَتَشَرَّبُ أَنْفَاسِي

وَأُنَادِمُ ظِلِّي فَوْقَ الحَائِطِ

أَتَجَوَّلُ فِي تَارِيخِي، أَتترهُ فِي تِذْكَارَتِي

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص13–14.

[2] محمد بوزواوي، معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص114.

اتَّحِدُ بِجِسْمِي المُتَفَتِّتِ فِي أَجْزَاء اليَوْمِ المُمِيتِ

تَسْتَيْقِظُ أَيَّامِي المَدْفُونَة فِي جِسْمِي المُتَفَتِّتِ

أَتُشَابِكُ طِفْلاً وَصَبِيّاً وحَكِيماً مَحْزُوناً

يَتَأَلَّفُ ضَحِكِي وَبُكَائِي مِثْلَ قَرَارٍ وَجَوَابٍ

أُجَدِّلُ حيلاً مِنْ زُهْدِي وَضَيَاعِي

لِأُعَلِّقَهُ فِي سَقْفِ اللَّيْلِ الأَزْرَقِ

أَتَسَلَّقُهُ حَتَّى أَتَمَدَّدَ فِي وَجْهِ قِبَابِ المُدُنِ الصَّخْرِيَّةِ

أَتَعَانَقُ والدُّنْيَا فِي مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ

حِينَ تَذُقُّ السَّاعَة دَقَّتَهَا الأُولَى"[1].

يتجلّى لمتمعّن الأبيات الشّعرية التي استعانت بوسيط لغوي بحوزته الأفكار والعواطف[2] عطاء درامي ينتهي ليبدأ ولا يبدأ لينتهي، مارس فيه شاعر على مستوى عال من الوعي والنّضج الفنّي وظيفة اقتناص أساليب الفنون الدّرامية المجاورة بشكل صريح لا تشوبه شائبة التّواري البتّة، بعدما ألغى نزوعه الدّرامي كافّة الحدود الفاصلة بينما ما هو شعري وما هو درامي؛ ليتلاقى هذا وذاك في إحدى البؤر الابتداعية التي تجسّد انفتاح النّص على الآفاق الدّرامية "**بعيدا عن شرك الاستطالات الشّعرية التي لا تغني التّجربة اللّغوية والدّلالية للقصيدة**"[3]؛ إذ نستبصر بنية زمنية تستهوي شاعرا على جاهزية الأخذ

[1] صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، 204.

[2] ينظر: محمد فوزي أحمد بني ياسين، اللغة خصائصها–مشكلاتها–قضاياها–نظرياتها–مهاراتها–مداخل تعليمها–تقييم تعلّمها، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010، ص15.

[3] فليح مضحي أحمد، سلمان علوان العبيدي، آفاق النص– قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2013، ص62.

الفنّي التي تقرّبه خطوات من مساحات التّكثيف الدّرامي باختراقها بشرعية مكتسبة تخوم المغاليق، يجعلها أمام إسهام درامي فاعل من شأنه مسرحة القصيد وطرحه من منطلق اختلاقي مغاير يضيف إليه الجديد[1]، ففي الأسطر الشّعرية الفائتة شظايا زمنية مفعمة بالنّفس الدّرامي بدت في المطالع بصورة تعمّدت فيها الانفلات من أشكال الإضمار؛ بلجوئها إلى طرق الانجلاء لكونها جزءا مهمّا يلعب دورا كبيرا في تحقيق الفاعلية الدّرامية.

يتخيّر صلاح عبد الصّبور للزّمن مواضع الاستهلال حينما ذكر عبارة **في كلّ مساء**، وبعدها ذكر كذلك **حين تدقّ السّاعة نصف اللّيل** وهي أوّل ما يستحوذ انتباه المتلقّي، وراحت بانسيابيتها تأخذ وجودا مميّزا "**كفنّ زمني**"[2] حتى في خواتيم المواضع ممرّرة رسالة شاعرنا التّراجيدية دون تورية بكلّ تفاصيلها الشّاعرية عن حياته الجوانية التي اتّخذت منحى استثنائيا في لحظات المساء التي يستهلّ فيها رحلته الصّوفية الذّاتية الرّوحانية السّامية البعيدة كلّ البعد عن الأمور الحسّية التي لا تتوقّف عن منحه مفاتيح الخلاص الإيمانية من تسلّط التّيه والضياع.

3/المكان الدّرامي:

لم يكن الشّاعر صلاح عبد الصّبور بمعزل عن فضاءات الدّراما المائزة يتلقّف منها تقنياتها ليصبّها في إلماعات نصوصه الشّعرية صبا آناء فتوحات قصائد انبثقت عصرنتها، وأحسن فيها شاعرنا انتهاز الفرص عن طريق استثمار التّقاطع الشّعري الدّرامي، في ثنائية تنزع نحو التميّز عكف فيها على توطيد علاقة التّفاعل بين الأجناس الأدبية المختلفة التي فرضها ذوق فنّي عصري راق له الانفتاح لنسج قصيدة عربية بخيوط شعرية وأخرى درامية؛ إذ تظهر مقدرته الفنّية حينما استدعى حضور بنية مكانية باعتبارها أداة تعبيرية درامية

[1] ينظر: نبيل حمدي الشاهد، السرد بين الماهية والهوية– قراءات في نصوص سردية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص20.

[2] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998، ص26.

"تتولّد عن طريق الحكاية، تتحرّك فيها الشّخصيات"[1] وتبلغ فيها الصّراعات ذروتها؛ لتكتسي طابعا دراميا بامتياز، ولعلّ الجانب المكاني بكلّ جزئياته المترعة بالشّحنات الجوانية يتموضع بشكل كثيف، فلا يكفّ عن استحضاره في حقول نصوصه الشّعرية بين الفينة والأخرى كلّما سنحت له الفرصة؛ إذ يتجلّى ذلك في قصيدة **أغنية القاهرة** التي قال فيها:

"لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي حجي وَمَبْكَايَا

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي أَسَايَا

وَحِينَ رَأَيْتُ مِنْ خِلَالِ ظُلْمَةِ المَطَارِ

نُورُكِ يَا مَدِينَتِي عَرَفْتُ أَنَّنِي غللت

إِلَى الشَّوَارِعِ المسفِلْتَةِ

إِلَى المَيَادِين التي تَمُوتُ فِي وَقْدَتِهَا

خُضْرَةُ أَيَّامِي...وَأَنَّ مَا قُدِّرَ لِي جُرْحِي النَّامِي

لِقَاكِ كُلَّمَا اغْتَرَبْتُ عَنْكِ

بِرُوحِي الظَّامِي

وَأَنْ يَكُونَ مَا وهَبْت أَوْ قدرت للفُؤَادِ مِنْ عَذَابٍ

يَنْبُوعُ إِلْهَامِي

وَأَنْ أَذُوبَ آخِرَ الزَّمَانِ فِيك

[1] أحمد السماوي، عالم القصة في سرد طه حسين، التعاضدية للطباعة والنشر، صفاقس، 1998، ص74.

وَأَنْ يَضُمَّ النِّيل والجَزَائِر التي تَشُقُّهُ...

وَالزَّيْتُ والأَوْشَابُ والحَجَرُ

عِظَامِي المُفَتَّتَة

عَلَى الشَّوَارِعِ المسفلتة

عَلَى ذرَى الأَحْيَاءِ والسِّكَكِ

حِينَ يَلُمُّ شَمْلَهَا التَّابُوتِي المَنْحُوت مِنْ جمِيز مِصْر

أَهْوَاكِ يَا مَدِينَتِي الهَوَى الذي يُشْرِقُ بالبُكَاءِ

إِذَا ارْتَوَت بِرُؤْيَةِ المَحْبُوبِ عَيْنَاهُ"[1].

من الواضح أنّ الشّاعر صلاح عبد الصّبور تمكّن من رسم لوحة شعرية بريشة فنّان مبدع استرفدت العنصر المكاني بدرجات إسهاب تشي بافتتانه بالممكنات الدّرامية المجاورة، متعمّدا تهميش المواقف الأحادية؛ من خلال الغوص في متاهة تداخلات ينتابها اللاّاستقرار، ونأت به عن الوقوع في العبثية التي تفضي إلى اللاّجدوى قطعا؛ إذ نجده يركّز في المقام الأوّل على تحدّي حدود الزّمان بشيء كالمعجزة كي يتسنّى له استدعاء حضور مكان يهفو إليه الفؤاد ليحيطه بهالة قداسة من كلّ حدب وصوب، كيف لا وهو "**النقطة الأساسية التي ينطلق منها المؤلّف هي أنّ البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة ومركز تكيّف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظلّ دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادّية، ذلك الإحساس بالجمالية والأمن اللّذين كانا يوفّرهما لنا البيت القديم**"[2] حيث تتمظهر المدينة مرارا وتكرارا على شكل متوالية مكانية حبلى بلقطات من

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص239.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، 1984، ص30.

شريط الذّاكرة التي تحفر في لحظات ماضية لا يمكنه نسيانها، مسدلة هالة سوداوية قاتمة بفرط ترح وقرح حدّ النّخاع، حاملة في ثناياها رسالة بوحية تتداخل فيها مشاعر وأحاسيس يعتريها التّيه والوحشة، فترتمي المشاهد المأساوية بين أنامل شاعرنا لتعكس حالته الجوّانية بين الاغتراب والتّوق لمدينته القاهرة وملاذه وانتمائه وكيانه الحقيقي.

ج. الدّراما في شعر بدر شاكر السيّاب:

تلقّف متنبّي العصر بدر شاكر السيّاب بتلابيب جديدة تغري الخطاب الشّعري في معناه ومبناه؛ بارتياد عوالم اختلاقية تعطي الأفضلية لمشاريع تطويرية قامت قائمتها على التّغيير، فبدأت بالتّشكل مذ أن طار ذكر سمات التّفكير الدّرامي في الآفاق التي تتوفّر على قدر كبير من الموضوعية المجافية للذّاتية والمتنصّلة تنصّلا تامّا من الاستخدام المباشر الذي ينأى به شيئا فشيئا عن الوقوع في الغنائية "**ثمّ إنّ الميل إلى إغناء القصيدة الدّرامية يعني ألّا يكون الشّعر تعبيرا عن الذّات بل هروب منها، ويعدّ هذا نزوعا نحو الموضوعية التي تكمن في شخصية القصيدة عبر اختفاء صوت الشّاعر، فيظلّ بعيدا عن التّأثير الذّاتي الغنائي المباشر للقصيدة، لذا نجد الشّاعر في القصيدة ذات البنية الدّرامية يستبدل بالتّقرير التّقديم المباشر للحدث دونما نسخ أو فوتوغرافية**"[1] فيتوجّه إلى مساحة شعرية متنائية اندسّت فيها تكثيفات بلغت أقصى آمادها، منساقة خلف التّورية والغموض، والملقّحة بوحدات أدائية تكتسي بعدا دراميا مائزا، يأخذ طابعا جديدا من شأنه تحقيق جمالية العبور من الانغلاق إلى الانفتاح الواسع المشوب بالتّداخل.

تظهر فيها مقدرة شاعرنا الفنّية التي تتنافى وأحادية الطّرح بلورت راهنا شعريا يتوخّى استعمال الأدوات الدّرامية حدّ الإتخام، معتبرا إيّاها وسائل بارزة لا يمكن الاستغناء عنها في محطّات تأسيسية تودع فيها الدّرامية حبلى بسخاءات الوجود المكثّف بكافّة أطيافه.

[1] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر–تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة –الشاعر محمد مردان نموذجا، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ص19.

على ما يبدو أنّ بدر شاكر السيّاب اعتلى هامة الخلق الفنّي بنسجه لوحة شعرية بخيوط درامية تنزاح بها عن الاعتيادية بتحليقها في جوّ من الانعتاق التّجاوزي بعيدا خارج سرب الأصول القاعدية المألوفة؛ لابتكار سبل الوصال الأدبي على أرضية تداخلية واسعة، شاكلت متخالف البنى بشيء من الجرأة حدّ التّماهي لصنع كلّ عصري موّحد يطوّح بنظرية تمازج نوعي ترتقي بمنجزه الذي لم يعد بمعزل عن معطيات البناء الدّرامي؛ بوجود حالة تناص حطّمت التّخوم الأجناسية في لحظة مخاتلة تستلزم بالضّرورة تفعيل الطّاقة التّجديدية لإنشاء واستجلاء التّشابك النّسقي بين الشّعري والدّرامي بعدما نال شاعرنا حقّ استثمار خادم للوظيفة الإبداعية.

1/ الشّخصية:

بدأ النّزوع السيّابي يتدانى دفعة واحدة ناحية خلق شعري تملّص تماما من النّمطية باستراتيجية تداخل أجناسي اقتضى حرّية فنّية لا سابق لها تتمتّع بحقّ استخدام تقنيات تحقّق أعلى مستويات الدّرامية بناء على علاقة تضافرية بحتة، ذات روح مغايرة تمكّن العيان من ملامسة تشكيل شعري لازم معطيات قرينه الدّرامية التي تسهم بشكل كبير في اجترار خصوصيات وسمات تجوهرت عصرنتها.

من البديهي أن يطلق شاعرنا العنان لمكنة فنّية في أسمى مراحل التّفكير الاختلاقي تليق بكتابة شعرية رفضت النّهج على منوال السّلف، وأخذت تتّصل اتّصالا وثيقا بفنّيات الحقل الدّرامي الأكثر فاعلية؛ بحيث يذهب إلى توظيف شخصيات مختلفة لذريعة فنّية محضة تعمل على تطوير البناء الشّعري بشكل أو بآخر بوصفها أطرافا محورية تزخر بدينامية وحيويّة طرحت المفارقات بشيء من الاتّساق والانسجام التي تترجم شتّى الرّغائب عن قصدية وقع على عاتقها صنع الحدث، وتصعيده من طور إلى طور يليه[1] فما من

[1] ينظر: بوعلي كحال، قاموس مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص80.

غرابة أن تصادف شخوصا درامية باعتبارهم بؤرة لإجمالي التّصوّرات والأفكار[1] تؤدّي المهمّة الموكلة إليها، مقحمة بالتّوظيف في الحراكات السيّابية ذات الرّؤية المغايرة من غير المحتمل أن تتخلّى عن مشاركتها الحاسمة؛ إذ تراها مبثوثة في تراسيم بدر شاكر السيّاب الشّعرية بأعلى درجات الانسياب من ذلك رائعة بانت ملامحها الدّرامية الجليّة قال فيها:

"يَا رَبَّ أَيُّوب قَدْ أَعْيَا بِهِ الدَّاء

فِي غُرْبَةٍ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكَنٍ

يَدْعُوكَ فِي الدّجن

يَدْعُوكَ فِي ظَلَمُوتِ المَوْتِ أَعْبَاءٌ

نَادَ الفُؤَاد بِهَا فارْحَمْهُ إِنْ هَتْفَا

يَا مُنْجِيَا فلكِ نُوح مَزَّقَ السَّدَفَا

عَنِّي أَعِدْنِي إِلَى دَارِي إِلَى وَطَنِي

أَطْفَال أَيُّوبَ مَنْ يَرْعَاهُم الآنَا

ضَاعُوا ضَيَاعَ اليَتَامَى فِي دُجَى شات

يَا رَب أَرْجِع أَيُّوب عَلَى مَا كَانَا

جِيكُور والشَّمْس والأَطْفَال رَاكِضَة بَيْنَ النّخيلات

وَزَوْجَةٌ تَتَمَرَّى وَهِيَ تَبْتَسِمُ

أَوْ تَرْقَبُ البَابَ تَعْدُو كُلَّمَا قَرَعَا

[1] ينظر: عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص181.

لَعَلَّهُ رَجَعَا"[1].

نلحظ أنّ الأسطر الشّعرية المنسابة انعطفت انعطافا مغايرا، أقام علاقة وثقى مع عنصر الشّخصية الدّرامية الذي ارتقى بها في سموات الإبداع؛ بما أنّها آثرت ألّا تبقى معزولة عن ممكنات الفنون الأدبية؛ باجتبائها أثيرا بنائيا بدا ماثلا باسمه الصّريح أيّوب أكثر من مرّة المستمد من التراث الدّيني في صورة مشهدية ملأى بتفاصيل تراجيدية لا تكاد تخلو من مشاعر الشّجى والأسى والتّحمل والتّضرع إلى المولى جلّ وعلا لاستجلاب الرّحمات، وعلى ما يبدو أنّ الشّخصية المصطبغة بطابع عقائدي سوى نموذج للعبودية المصيبة.

2/المكان:

اهتمّ الشّاعر بدر شاكر السيّاب اهتماما بالغا بالمكان؛ إذ تراه يحتلّ حيّزا كبيرا في إلماعات نصوصه الشّعرية التي سلكت مسلكا بائنا ناحية التّجديد بكلّ ألقها الإبداعي؛ بما أنّه "**الحيّز الذي يحتضن عملية التّفاعل بين الأنا والعالم**"[2]، فيبذل قصارى جهده لاقتناص أماكن محمّلة بدلالات معيّنة، وقع على عاتقها التّوظيف، خاضعة للأطر الهندسية التّقليدية إلى عوالم نابضة بالحياة انبثقت عن نبوغ شعري مبهر، انصرف في استغلال مادّة لغوية تخطّت الأبعاد الواقعية إلى ما عداها التّخيلية التي ارتسمت بطريقة رسوخ، تأبى كلّ أشكال التّهميش والإمّحاء؛ من أجل إشاعة شتّى الإيحاءات والمعاني.

لا غرابة أن تلفى المكان الذي يمثّل "**الخلفية التي تدور فيها الأحداث وتتحرّك من خلالها الشّخصيات**"[3] مهادا للاختلاقات الشّعرية ومنتهاها، يتلقّف فاعل الأدوار وأبرزها التي يسوقنا تشظيها الملحّ إلى أنموذج فنّي مراوغ تمسرحت فيه القصيدة العربية؛ بنيلها حقّ

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ج1، ص194.

[2] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الآمال، ط1، 2013، ص113.

[3] أسماء شاهين، جماليات المكان، دار القارئ للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص15.

الاستعارة المطلقة؛ بتفعيل لغة انسياب تغور في لذّة الأخذ التي تسلّلت إلى كلّ زاوية؛ كي تستحضر الأمكنة بأقاصي مستويات الإسهاب؛ لتتجلّى بسلطة تليق بها حبلى بشتاتات روحية شعورية، ما وجودها إلّا تأكيد على علاقة عميقة أحاقتها هالة القداسة من كلّ جانب، ذات التّمظهرات النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية...وهلّم جرا لكونها حيّزا وجوديا يمنحه الإحساس بالوجود، وينتشله من هاوية التّيه والضّياع.

إنّ متأمّل معظم متون السيّاب الشّعرية يجد ثمّة صلة جليّة تربطه بالمكان؛ هي في حقيقة الأمر "**عميقة الجذور، متشعّبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصبّ الشّاعر على مكان ما طابعا خاصّا، فيحوّله من مسكن خرب إلى طلل مثير، ومن حجر أصمّ، إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها؛ كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها، التي اشتهرت في الشّعر العربي ألفاظا تحمل من الدّلالات الشّعرية أضعاف ما تحمل من الدّلالات الجغرافية**"[1] فمن المهمّ جدا أن يعي القارئ أنّه ليس مجرّد خلفية خصبة تترنّح فيها الشّخصيات بمواقفها، والمجريات بتوتّراتها؛ وإنّما أرضية انتماء، وبؤرة تلاقي محكومة بعلاقة تلازمية لا فكاك منها؛ تتكشّف فيها الانعكاسات الجوّانية بمنتهى الشّفافية لكونه الشّيء الأثير لدى الذّات الشّاعرة، تستشفّ حضوره في قصيدة بدر شاكر السيّاب الموسومة ب(**في القرية الظّلماء**) التي قال فيها:

"القَرْيَةُ الظَّلْمَاءُ خَاوِيَةُ المَعَابِرِ والدُّرُوب،

تَتَجَاوَبُ الأَصْدَاءُ فِيهَا مِثْلَ أَيَّامِ الخَرِيفِ

جَوْفَاءُ...فِي بُطْءٍ تَذُوبُ،

واسْتَيْقَظَ المَوْتَى...هُنَاكَ عَلَى التِّلَالِ، عَلَى التِّلَالِ

الرِّيحُ تُعَوِّلُ فِي الحُقُولِ. وَيُنْصِتُونَ إِلَى الحَفِيفِ

[1] أحمد درويش، في نقد الشعر "الكلمة والمجهر"، دار الشروق، ط1، 1996، ص84.

يَتَطَلَّعُونَ إِلَى الهِلَالِ

فِي آخِرِ اللَّيْلِ الثَّقِيلِ..وَيَرْجِعُونَ إِلَى القُبُورِ

يَتَسَاءَلُونَ مَتَى النُّشُور!!

والآن تُقْرَعُ فِي المَدِينَة سَاعَة البُرْجِ الوَحِيد.

لَكِنَّنِي فِي القَرْيَةِ الظَّلْمَاء.. فِي الغابِ البَعِيدِ"[1].

يبدو جليّا للعيان من فحوى هذا السّياق الشّعري أنّ السيّاب انعطف بشكل مباشر صوب أحياز التلبّس بالأفكار التّطويرية، ساقها توقها للتخلّص من الإسار النّظمي المتعارف عليه، في سبيل إقامة كيان شعري جديد خرج من البوتقة التّقليدية الضيّقة.

ثمة أنفاس سيّابية متمرّدة أبت أن تبقى حبيسة التّوجه السّائد، وراحت تثبت قدرتها الفنّية معتمدة على معاذير تحديثية نبّشت عن بدائل تنزع بوضوح نحو خلق شعري استأنس بممكن قرينته الدّرامية المكان؛ هي في حقيقة الأمر في قمّة سلّم أولوياته؛ بحيث يستدعي حضورها الواقعي العيني من منطقة الوعي؛ ليستفيد من توظيفها توظيفا دراميا حقّق مكاسب فنّية كثيرة، وقاده إلى وقفة تأمّلية عميقة في موضع قرية يباغتها الغيهب من كلّ جهة متسيّدا المطالع بماثل وسمه؛ ليؤرشف تفاصيل وحيثيات تراجيدية راهنت على البقاء.

تسنّى لعدسة الشّاعر أن تلتقط لقطات المكان تحت وطأة حدس مأساوي تردّد صداه بشيء من الإلحاح "**فالقرية كمكان يبدو للشّاعر خاوي المعابر والدروب من الحركة والنشاط، وما يسمعه من أصوات إن هو إلاّ كأصداء الخريف الموحي بالتّساقط وزوال النّور والخضرة، فالقرية كلّها جوفاء لا غنى فيها ولا زخم فهي كالفقاعة الكبيرة تذوب لتحلّ وطأة اللاّجدوى**"[2] ففي المقطع ضرب من الإفادة المكانية المنخرطة في جوّ بائس

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص94-95.

[2] محمد سعدون، الإستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب-دراسة نقدية، دار الخيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2020، ص41.

يائس تكدّر صفاه، علت فيه صيحات الإحباطات المتوالية في مندوحة ميتافيزيقية معتمة، استغرقتها حالات الاستسلام بدرجات الإطناب، فتتفجر الإنثيالات السّطرية متآخية بمغريات درامية مكانية فرضت صورة مشوبة بمقاساة ومعاناة تتحدّى اللاّشعور.

3/الحوار:

راحت القصيدة السيّابية تأخذ حيّزها الدّرامي الأرحب المنطلق من حراكات انبثقت عصرنتها، سوّغتها حتميات درامية ملحّة، صرفت النّظر عن تكدّسات الطّرح الكلاسيكي؛ لتمارس أسلوب امتزاج فنّي، استلزم انفتاحا على عوالم الفنّ الدّرامي، بعد أن ضاقت بها الحلقة الشّعرية المقفلة، مع حرصها ألّا تقع في معترك تشتطّ فيه الأحادية والاستقلالية؛ ببثّها عقلية تغيير عربي أسفرت عن ميلاد وشائج بشيء من الاسترسال مع وسيلة الملافظة الجوهرية المستلّة من الحقل الدّرامي المجاور الذي استهلّ مسيرة نشر مغريات جمالية لا سيّ لها، استباحت ازدواجات فنّية لا سابق لها.

لا يكاد يختلف اثنان على أنّ خطابات بدر شاكر السيّاب الشّعرية استفادت من عطاءات أداة المكاشفة الحوارية سواء بشقّها الديالوجي أو المونولوجي التي اكتنزت كثير الطّاقات، صانعة التّفاعلات دافعة الأحداث، واستنبطت حاسم المحتويات التي استدرجها التّعبير على حين غرّة، راح يستعين بالقدر الأجدى من المخزون اللّغوي لطرح الصّياغة ذات الطّابع الحواري، مصفوفة كلّها إفشاءات وإبداءات تجانب إيحاءات ودلالات على جاهزية تعدّدية أقرّت بلاّمحدودية؛ باعتبارها جزءا أساسيا يلعب دورا بارزا في خلق درامية اكتملت جوانبها، تتسلّل عبرها المضامين النّصية سياقات كلامية أكّدت تضافرها مع أدوات فنّية أخرى تحقّق التّمام الابتداعي؛ هي في حقيقة الأمر "**الكلام الذي يتمّ بين شخصين أو أكثر كما أنّه يطلق على كلام الشّخص الواحد تجاوزا، حوار ويتميّز الحوار في النّصوص المسرحية بأنّه يدفع إلى تطوير الحدث الدّرامي وتجليته، ويعبّر عمّا يميّز الشّخصية من النّاحية الجسمية والنّفسية والاجتماعية والبيولوجية، ويولّد المتلقّي الإحساس بأنّه مشابه**

للواقع على أنّه ليس نسخة حرفية منه ويوحي بأنّه نتيجة أخذ وردّ بين الشّخصيتين المتحاورتين"[1] وما يمكن ملاحظته ها هنا أنّ ما الحوار الدّرامي سوى أسلوب من أساليب المكاشفة الفنّية، ما بقي حبيس السّكوت والسّكون.

يعتمد المؤلّف الدّرامي على الحوار بشكل أساسي لدرجة أن عدّه قوام عمله بوصفه أداة تعبيرية راقية تستخدمها الأطراف الفاعلة اتّكاء على لغة الملافظة؛ لاستجلاء لعب درامي قامت قائمته على الجدل وتسليط الضّوء على علائق أسّت على دعائم اختلافية بامتياز ساقها توقها للوقوف مطوّلا على أفكار واتّجاهات في غاية الأهمّية؛ لتمنح البناء في الأخير قيمته الدّرامية، ثمّ إنّ "**إمكانية تحقيق الدّراما مرتبطة بإمكانية تحقيقه بوصفه فعل من الأفعال التي به يزداد أمدها النّفسي عمقا والحدث الدّرامي تقدّما**"[2] فكثيرا ما تصادف شاعرنا يجدّل متونه الشّعرية بخيوط حوارية، اعتبرها مظهرا من المظاهر التي تتّجه إلى فتح أفق الإبداع، أخذت إنثيالاتها التّفاعلية تأنس ثبوتية الأبنية التي لا تؤمن بالقطيعة الأجناسية إطلاقا، فبدأت بتفعيل الطّاقات اللّغوية لتنفيذ وصيّة نصّية تحتلّ أعلى منزلة باستتمامها لعبة الثّنائيات النّوعية في رائعة مطوّلة جاء فيها:

"مِثْلَ خَيْطٍ مِنَ النُّور بَيْنَ الصَّبَاحِ

والدُّجَى فِي سَمَاءِ الشِّتَاءِ الحَزِينَةِ

ثُمَّ تَغْفُو عَلَى مَا تحِسُّ المَدِينَة

حِينَمَا يُزْهِرُ التُّوت والبُرْتُقَال

حِينَ تَمْتَدُّ جِيكُور حَتَّى حُدُودَ الخَيَال

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهارتها التعبيرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص69.

[2] فؤاد صالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص50.

حِينَ تَخْضَرُّ عُشْباً يُغَنِّي شَذَاهَا

والشُّمُوسُ التي أَرْضَعَتْهَا سَنَاهَا

حِينَ يَخْضَرُّ حَتَّى دُجَاهَا

يَلْمَسُ الدِفْء قَلْبِي فَيَجْرِي دَمِي فِي ثَرَاهَا

قَلْبِي الشَّمْسُ إِذْ تَنْبُضُ الشُّمُوسُ نُوراً

قَلْبِي الأَرْضُ تَنْبُضُ قَمْحاً وَزَهْرَاً ومَاءً نَمِيراً"[1].

دون مقدّمات تتتالى أسطر شعرية سيّابية مونولوجية لا مراء فيها تشدّ انتباه المستقبل للحظة إلى صورة مشهدية درامية تتصدّرها سلطة صوت واحد، راحت تمسك بزمام المسار الدّرامي على أمثل وجه؛ من خلال تراصفات لغويّة استوعبت فكرة القصيد، جاء حضورها لضرورة مقصدية درامية نظير إسهاماتها الكبيرة في "**كشف أغوار الشّخصية وتجلية جوانبها الفكرية والنّفسية وتحليل سلوكها**"[2] فيفعّل هذا التّكنيك بطريقة استرسالية استسلمت للإبانة والإذاعة؛ باستدعاء أنا تحتّم عليها بوح تفاصيل جوّانية بنسج خيوط مونولوجية في أحياز انغلاقية تستعير صائتا تستفيد من وجوده أيّما استفادة، ينادي بشكل أو بآخر إلى الإصغاء إلى التّردّدات الدّاخلية الحاصلة بين الشّاعر وذاته وسط بيئة صدامية تضجّ بالانفعالات.

لحظة النّبش عن فؤاد السيّاب في العالم المتخيّل تسمو درجة غرائبيّته التي تتلذّذ بتناطح الأنا مع ذاتها، فحاول بهاته الطّبيعة الحوارية التي تمسك بتلابيب الملافظة تخطّي المعترك الحسّي بشيء من الجنون إلى ما عداه الذي يحمل أثقال أحلام لا تنضب مطلقا

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 2005، مج2، ص106–107.

[2] ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري–دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة–مجلة فصلية محكمة، العراق، ص08.

في مناخات شطح استشرافي طابعه تفاؤلي بامتياز، ودّ الانسحاب من واقع تكثيف الآلام إلى مستقبل تحقيق الآمال المرجوّة، والرّجوع إلى المكان الأوّل والملاذ الحقيقي.

الفصل الثّالث:

تجلّيات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش.

الفصل الثّالث: تجلّيات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش.

- بنية الشّخصية الدّرامية
- بنية الصّراع الدّرامي
- بنية الزّمن الدّرامي
- بنية المكان الدّرامي
- بنية الحوار الدّرامي

1/ تجلّيات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش:

أ. بنية الشّخصية الدّرامية:

طرأت موجة تحوّلات كان لها عظيم الأثر على التّجربة الشّعرية الجديدة في العالم العربي، بعد رغبة ملحّة في إقحام معطيات درامية تتجلّى بكلّ وضوح لتعكس قدرة الشّاعر الإبداعية الفائقة في توظيف أهمّ المكوّنات الدّرامية التي كان لها دور بارز في الشّعر العربي المعاصر، فاستعارة شخصية درامية فاعلة بدأت تخفّف من حدّة الغنائية التّقليدية بشكل تدريجي حتّى وصلت إلى نقطة تجاوز ولج في أقاصي الدّراما في وقت غابت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية.

راحت النّماذج الشّعرية تبدي نزوعها الدّرامي بوجود طاقات جديدة مفعمة بالحياة عملت على مسرحة القصائد، ولا شكّ أنّ الكوكبة المتميّزة من أبرز أعلام الشّعر العربي المعاصر خاضوا في تجاربهم الابتداعية غمار التّزاوج الذي تجانب طبيعته التّمايز[1] بين ما هو شعري ما هو درامي، ولجأوا في كثير من الأحيان إلى استدعاء الشّخصيات واستخدامها بما يتناسب مع النّص، وبطريقة أسقطت الضّمير الفردي والرّؤية المحصورة، وحاولت استعراض وجهات نظر متعدّدة تتبيّن عن طريق الشّخصيات الفاعلة، تردّد صوتها الجماعي؛ لتوضّح مدى انفتاحها الدّلالي.

لقد سطّرت الأقلام المشتغلة عمق الميادين الدّرامية على أنّها مكوّن رئيسي يعود إليه الكاتب لكي يرصد مجرى الأحداث، ويكشف ما تفعله الشّخصية، وما تحجبه وما تضطر إلى مواجهته من صراعات، وما تعرضه من عقد تكون مادّة حيوية تقدّم العمل الدّرامي[2] فيبدو أنّ الشّخصيات الدّرامية وقع على عاتقها دور إحياء الحركة، وتقديم تصرّفات وصدامات بسيادة لغة حوار يجري على لسانها؛ بما أنّها محرّك أساسي تولّى مهمّة تأدية

[1] ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، بيروت، ط1، 1971، ص11.

[2] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1980، ص57.

الوقائع على أكمل وجه دون حاجة إلى تدخّل صاحب العمل؛ ذلك لأنّها كلّفت بوظيفة لعب الأدوار القيادية والثّانوية وتجسيد الأفعال وصنع الأحداث والتّفاعل مع بعضها البعض الأمر الذي جعل الغنائية تأخذ القسم الأصغر، بعد أن تقلّصت مساحتها ليفسح فضاء واسع من الجهة المتلقّية لأنّ الدّرامية **"تهيّئ المتفرّجين نفسيا لمشاهدة شخصيات قادرة بإمكاناتها على تحريك استجابتهم، وعلى فرض الاهتمام بتفاعلاتها أثناء بحثها عن أهدافها وعلى هذا الأساس لكي يتضمّن الأدب عنصر الدّرامية المتوقّع في المسرح لا بدّ من أنّ تتوافر فيه شخصيات مؤثّرة ، لأنّها مورّطة في فعل من شأنه تحريك انفعالات المشاهد وخياله ووضعه في حالة اهتمام"**[1].

بما أنّ الشّخصية جزء لا يتجزّأ من التّوليفة الدّرامية لجأ محمود درويش إلى توظيفها في إطار درامي كعنصر رئيس لما له من دور فاعل في إثراء محتواه الفكري والرّوحي، وإذا ما تتبّعنا التّجربة الشّعرية الدّرويشية نلحظ وبصورة جليّة حضور مادّة حيويّة عملت على ترجمة الأحداث والمشاركة في تقديم المواقف المعقّدة من خلال النّزاع الذي تخوضه الإرادات المتعاكسة[2] حيث أنّها خلقت حاجزا هائلا أمام النّظرة الأحادية، ثمّ بدأت بالانزلاق نحو مربع الإحاطة والاتّساع؛ لتتبدّى ملامحها القومية التي منحت قيمة كبيرة للوجود الجماعي، وتحرّرت من التّفكير الفردي وذلك في أبيات جاء فيها:

"سَجّل أنَا عَرَبِي

وَرقْمُ بِطاقَتِي خَمسُون أَلْف

وَأَطْفالِي ثَمانِية

وَتاسِعُهم.. سَيَأتِي بَعْد الصيْف

[1] إبراهيم حمادة، هوامش في الدرامى والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص153.

[2] ينظر: شكري عزيزالماضي، فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، 2008، ص128.

فَهَلْ تغْضَب

سَجّل أنَا عَرَبِي

وَأَعْمَلُ مَعَ رِفَاق الكَدْح في مَحْجَر

وَأَطْفالِي ثَمَانِية

أسلُّ لهُم رَغِيفَ الخُبز

والأثْوابَ والدَفتَر

من الصخْرِ

ولا أتَوسَّلُ الصدَقاتِ من بَابِك

ولا أصْغر أمَامَ بَلاط أعْتَابك

فهَلْ تغْضَب"[1].

في السّطور الشّعرية السّابقة يتبيّن انهماك الشّاعر في استجلاء صورة شخصية العربي العامّة بكلّ تفاصيلها الدّقيقة؛ وهي تقوم "**بتنفيذ الفعل الدّرامي وتحقيق تجسيداته للوصول إلى الأهداف المرجوّة**"[2] وتحمل راية الامتداد الفعلي لهويّتها الضّاربة في أعماق التّاريخ قدما وأصالة والانتماء السّرمدي للمكان الأوّل؛ وهي في الآن نفسه تتقلّب على رمضاء البؤس وتتجرّع مرارة المعاناة الحقيقية وسط ظروف شديدة القسوة، رافقتها منذ نعومة أظافرها، واستمرّ كابوسها المروّع يرافقها بلا هوادة ولا رحمة في جميع مراحل حياتها في معترك ينبغي أن تبدأ فيه أشياء وتنتهي أشياء أخرى.

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2017، ص186–187.

[2] منير الحافظ، مظاهر الدراما الشعائرية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص49.

في المقطع الذي بين أيدينا تسلّح درويش بأداة الشّخصية الدّرامية التي حملت على عاتقها مسؤولية عظيمة، تمثّلت في كونها النّاطقة باسم الجماعة والشّعب الفلسطيني على وجه الخصوص، ولعلّ ذلك يبدو واضحا في مطلع خرجت فيه عن صمتها بعبارة **(سجّل أنا عربي)** التي تحمل في فحواها روح الاعتزاز والافتخار بالانتساب العربي، والعلاقة المتينة بتراب الوطن التي أثمرت ولاء لا مقابل له، في وقت تكالبت فيه القوارع والفواجع، وتأزّمت فيه الأمور واشتدّت، فتراها تتجمّل بالقسوة وتتحلّى بالثّبات وتقف صامدة في وجه ضربات الكيان الصّهيوني الموجعة.

بعد وقفة مطوّلة على أبيات القصيد نستشفّ حضور شخصية قدّمت لنا أمثولة كونية عن حجم المعاناة الفلسطينية القومية، نستشعر في تراصف كلماتها المشحونة بالغضب النابعة من مرحلة القومية العربية صيحة وطنية، وكأنّما يوحي لك العربي والصّوت الواحد النائب عن الجماعة بمشاركته الفعلية نضاليا وثوريا؛ بما أنّه أحد أبناء الوطن المفدى.

أراد الشّاعر من خلال شخصيته "**تفجير تجربته النّفسية داخل عملية الكتابة، بعيدا عن القوانين الصّارمة التي فرضها الزّمن الطّويل للقصيدة العربية**"[1] وإحداث قفزات إيجابية وفارقة من شأنها أن تصعق محاولات العدوّ اليائسة؛ بمبادرة إحياء الوعي الجمعي لتصنع من فصائل المقاومة الفلسطينية أداة مواجهة حتما ستظفر بتأييد الجميع، فتعاظم بأسها لتكشف الوجه القبيح للمستعمر الصّهيوني أمام البشرية جمعاء في مقدّمة جاهرت فيها بعربيتها التي نشأت من خاصرة المعوّقات والتّعقيدات الوجودية، وانعتقت أكثر فأكثر من تضييق الأسرلة والصّهينة والعبرنة، فجاء هذا الممثّل الشّرعي للشّعب الفلسطيني في ظلّ غياب الحلول العادلة، وأعاد بلورة مفهوم الهويّة المقدّسة وتعبيد الدّروب الوعرة دماء طاهرة لا إسفلتا.

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، ص162.

ظهر العربي وهو يمارس نشاطه الفلاحي المتوارث عن أبيه الذي ورثه عن جدّه، فيقطع بحكم انتمائه في الخريطة الطّبقية المجتمعية إلى الطّبقة الدنيا رحلة مرهقة محفوفة بالمتاعب، صادف فيها من صنوف الشّقاء الكثير؛ ليسدّ بهذا العمل رمق عائلته ويدرّ بيديه الطّاهرتين نفعا وكسبا طيّبا، ولعلّه مثال حقيقي عن رجل فلسطيني كادح وضع كرامته وعزّة نفسه وكبريائه فوق رأسه رغم الظّروف المزرية والمتأزّمة الخارجة عن نطاق إرادته التي أجبر على العيش فيها، وشموخ ما بعده سموق يليق بمنزلتها ولا يرضى المهانة مرّغ أنف العدوّ في التّراب، فلا الهجمات ولا الشنّات ولا الطعنات بوسعها الحدّ من أنفة الفلسطيني، فإن تسقط كرامة هذا الرجل الأبيّ أو تهان أمام سلطات الاحتلال الإسرائيلي الجائرة في قراراتها والمستبدّة في إجراءاتها استحالة لا محالة، فصوت الأنا العربيّ صات فخرا واعتزازا بالانتماء لطبقة على بساطتها لا تعرف للتّنازل والاستكانة مكانا، والانتساب لبيئة ريفية شريفة تخصّبت رفعة وعزّة.

لطالما عدّ محمود درويش الشّخصية أحد أهمّ المكوّنات الدّرامية في تشكيل تأليفه الشّعري، فكثيرا ما تتمظهر في سطوره بمنتهى الجلاء أو على عكس ذلك تماما بطريقة غير مباشرة اجتبى فيها الإخفاء؛ وهي تستجيب للقانون الدّرويشي الأساسي، وتنفّذ خطوة فخطوة محتواه بفنّية فائقة، وتنتقل إلى عوالم تعبيرية، وتبدأ باستخدام اللّغة لتأسيس شكل من أشكال التّواصل يحمل في ثناياه مختلف المعاني والدّلالات، طرح فيه طرف المادّة الكلامية وتلقّاها الطّرف الآخر لنسج الأواصر داخل بنية المتن الدّرامي، زيادة على علاقة حوار يجري على ألسنتها، تأكّد حضورها اللاّفت بنهوضها بدور فاعل من شأنه تثوير البنية الدّرامية من خلال بناء وتحريك وتطوير الأحداث بأفعالها وسلوكاتها وأقوالها.

هيمن على إجراء العنصر الحرّاك في غالب الأحيان صفة توصيف مشاهد درامية متعاقبة يكمّل بعضها البعض الآخر، ودائما ما تنهال عليه البلايا والمساحة بالحركة

والصّوت والصّخب والدوي[1] فتبدع مخيّلة الشّاعر في رسم ملامح شخصية تسيّدت نصّه بحضور حيويّ وأداء حركيّ، يتعانق مع كافّة المكوّنات الدّرامية بما فيها من حوار وصراع ومكان ...وهلم جرا تعانقا تكامليا يكمّل فيه البعض البعض الآخر، معتبرا إيّاها ضرورة درامية لا بدّ من وجودها لأنّها أخذت مركز الصّدارة بسبب ما تقوم به من حبك الواقعة، وتجسيد الحدث، وتقديم أفكار ومشاعر المؤلّف في سياق انفرد بالقيم الدّراماتيكية، وبسط رؤاه، ومرّر تصوّراته؛ وهو في قمّة نضوجه الفكري والفنّي ينأى عن الغنائية ويدنو من الدّرامية، فقد عمّر بناءه بحجر الشّخصية الدّرامية الأساس في أسطر أخذت منحى التّلاحم أنشد فيها:

"أنَا أحْمَد العرَبِي – قَالَ

أنَا الرصَاصُ البُرتقالُ الذِكرياتُ

وَجدتُ نَفسِي قُربَ نَفسِي

فابتَعدتُ عنِ الندَى والمشْهَد البَحريّ

تَل الزَعْتَر الخَيْمة

وأنَا البِلاَد وقَدْ أتَتْ

وتقمّصَتْني

وأنَا الذهَابُ المُستمِرّ إلى البِلاَد

وجدتُ نَفسِي ملْء نَفسِي ...

راحَ أحْمَد يَلتَقي بضُلوعِه ويَديْه

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الثقافي والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص91.

كانَ الخُطوةَ-النَجمةْ

ومنَ المُحيطِ إلى الخلِيجِ منَ الخلِيجِ إلى المُحيطِ

كانُوا يُعدُّون الرِمَاحَ

وأحْمَد العَرَبِي يَصعدُ كيْ يَرى حيْفا ويَقفِز"[1].

يبدو حضور الشّخصية الدّرامية جليّا في النتاج الشّعري الدّرويشي وتحديدا في بدايته من خلال حملها اسم أحمد الأكثر قداسة وشهرة في ربوع العالم العربي والإسلامي؛ لتستهلّ مسيرة اكتسحت فيها المساحة الأكبر؛ بتلاحق أنا أخذت تكشف برغبة جامحة باستخدام بين العبارات ما يدور في الخلجات، وما يعتمل في الدواخل؛ بحيث لا يكتمل وجودها إلّا عبر تقنية منطوق فكري ينساب كلمات معبّرة؛ ما هي إلّا صدى لما في النّفس، ولقد "**سمّى درويش أحمد العربي بهذا الاسم وهو يقصد به أحمد المشرّد، أحمد المنفيّ، أحمد المنعزل الذي يسأل تكرارا وبإلحاح يريد الهويّة، هو أحمد الذي لا يتخلّى عن انتمائه العربي**"[2] فبخوض رحلة تأمّلية في رحاب الأسطر الشّعرية الفائتة نلمح في التّمهيد شخصية البطل أحمد العربيّ المحورية في أول ظهور لها على مساحة شعرية لا ضوابط لها، ينفلت في لحظة حسّية ملتهبة عن أسوار شاهقة، وينطلق ليفرض حضوره بنبرة تتّسم بالحدّة والشدّة والانفجار وتمضي لتمارس فعل البوح علنا مزّق بجراءة ما بعدها جسارة ورقة الكتمان والإكنان إربا إربا.

تبدأ الشّخصية بعملية استنطاق الذّات من داخلها بصياغة لغويّة تدفّقت أمام ناظرينا شعرا وصل ذروة الصّدق؛ لأنّه في الأصل رصدٌ لحالة المؤلّف الشّعورية في لحظة أعار فيها درويش صوته الشّعري بحكم عطاءاته الفنّية اللاّمتناهية ووضعها في مصاف إفراج

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص20-21.

[2] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص106.

درامي لتقود هي بذاتها الصّراع؛ إذ تظهر منذ الوهلة الأولى أنّها من أكثر الشّخصيات القادرة على إدارة قوّة الاختلاف الدّرامية التي تأخذ طابعا مأساويا يحاكي الواقع بدرجة عالية من الكفاءة.

لا شكّ أنّ "**أهمّية الشّخصية نابعة من أنّها المحور الأهمّ في العمل الدّرامي الذي يبرز الشّاعر عبره الصّراع والأفكار التي يريد توصيلها، وتلك الشّخصية متفاعلة مع العناصر جميعها، فهي بنية ضمن النّظام تتأثّر في بقية العناصر وتؤثّر بها، ومن الممكن أن تتلبّس بقية عناصر البناء الدّرامي في الشّخصية لتختزل سير الأحداث وتتنامى معها**"[1] فترى درويش في مشهد درامي بحت يرفع السّتار عن شخصيته الأساسية المنتقاة من العالم الحقيقي؛ لتقف لأوّل مرّة على أرضية شعرية بصورة مباشرة، تعالى فيها صوتها المدوّي المصحوب بأصداء قويّة كميّة توارت خلفها بنبرة منهكة للغاية وبدأ يتّسع مداها بعيدا عن ضيق الأفق؛ باعتناقها مبادئ القومية العربية لطالما دعت إلى وحدة الشّعب العربي من المحيط إلى الخليج، وبان إحساسها ونزوعها الواعي الذي اتّخذ من القومية والحسّ الجمعي والشّعور العربي المشترك اتّجاها.

لقد استخدم الشّاعر الأنموذج البشري أحمد العربي وجعله يدير دفّة تجربة، حمل أعباء شعب فلسطيني يبحث عن طوق النّجاة من قبضة الكيان الصهيوني العاتي الباغي بكلّ رباطة جأش، ويطلق بدوره صرخات عربية قومية مدوّية تحمل معاني الصّمود والإباء، وثورة اخترقت جدار الصّمت لتصل إلى المسامع والأفئدة.

كان الشّاعر يودّ أن يطلعنا على شريط ذكريات دامي سجّل وقائع أليمة في زمن النّكبات والنّكسات من مجازر دموية متلاحقة ارتكبت بحقّ الشّعب الفلسطيني الحاصلة بأكبر مخيّمات اللاّجئين الفلسطينيين مخيّم تل زعتر، فكان حصيلة هذا التربّص الإسرائيلي الجائر تفريق الجمع، تشتيت الشّمل، وتضييق الحيل والسّبل، واستهلاك طاقاتهم بشكل

[1] الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص276.

كبير، وويلات زلزلت الأرض تحت أقدامهم، وتراكم معضلات جسام وسط دوّامة مجازر شحيحة أقداح المسرّات مبعزقة أقداح الإتعاس، راح ضحيتها الآلاف من الأبرياء "**وحقّقت بذلك أكبر أمنية للعدوّ، وهي أن ينشغل العرب بأنفسهم، وتراق الدّماء العربية بأيد عربية، وتستنزف القوى والطّاقات خارج ميدان الصّراع الحقيقي**"[1] فاسترعت اهتمام الشّاعر حقبة مأساوية من تاريخ فلسطيني تأبّط مقاساة ومعاناة حفرت أثرا بالغ العمق في وجدانه وروحه؛ ما ولّد ردود أفعال احتدمت غيظا، معلنة تواشج صدى الذّاكرة ونفس تعاطت الفواجع بجرعات زائدة وبدأت مسيرة مواجهة صريحة أماطت اللّثام عن شتّى التّفاصيل من مجريات تنضح كربا وعذابا بسبب المكائد المعادية والمدبّرة من طرف كيان صهيوني ماكر، استفحلت جرائمه غير المشروعة بحقّ أبناء الشّعب الفلسطيني.

علاوة على هذا جادت الشّاعرية الدّرويشية بنفثات تمجيدية أشادت بمآثر شعب صنع المجد بتقديم أرواحهم رخصة فداء لوطنهم والقدس، وتغنّت بتضحيات الشّجعان وصمودهم في وجه المحن؛ لتبقى شاهدا على مرّ السّنين وتترسّخ في الذّاكرة الجماعية، فحاول الشّاعر توثيق الصّمود البطولي أمام مخطّط الإبادة الوحشية الصّهيوني الذي حطّم الأرقام القياسية بممارساته الانتهاكية الرّامية إلى اقتلاع الوجود الفلسطيني من مكانه الأوّل قسرا وجبرا.

بالعودة إلى السّياق الشّعري (أحمد زعتر) تطالعنا شخصية أحمد العربيّ المحورية بكلام تعريفي عن نفسها؛ وهي تقفز من حصار زمان ومكان قرّر مصيرها الحتمي كنازح لاذ ببلدان الشّتات هروبا من أعمال التّعذيب والتعسّف؛ ليكتسب هيئة ملحمية بطولية فجّر فيها الشّاعر طاقاته الكامنة "**لنراها تتحكّم في توجيه النّص الشّعري**"[2] وتلعب دورا أساسيا في رصد صورة توهّج شعور ينمو بين أحضان الهويّة العربية، بالإضافة إلى الثّوابت

[1] فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987، ص125.

[2] بو طيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999، ص55.

الوطنية والكينونة الفلسطينية، ففي لحظة بين فراغ الحاضر وامتلاء الماضي استجمع قواه المبعثرة هنا وهناك، وخطا خطوة إلى الخلف ليقف على أطلال أكبر المآسي التي أحاقت به من كل جانب، فتجود العين بالدّموع الذّوارف وسط برك الدّم ركام الجثث رائحة الموتى وجراح تنزف من كلّ جزء من جسد مخيم تل زعتر، فبعدما ضاقت به السّبل لجأ إلى ذاته التي ألفى في تفاصيلها عوضا عن فردوس الوطن الضّائع بمنحه طاقة نضالية تنتشله من براثن الإحباطات والإخفاقات.

حارت الشّخصية الدّرامية محطّ تركيز وعناية عند الشّاعر محمود درويش باعتبارها المحرّك الرّئيسي لكافّة المكوّنات البنائية التي ينهض عليها العمل الدّرامي؛ حيث ذهب إلى اتّخاذها تقنية لتقديم الأفكار والمشاعر والانفعالات الدّاخلية، وأصبحت ضرورة درامية ملحّة لا بدّ من وجودها في أيّ عمل يرقى إلى درجة التميّز، لأنّها المحور الأهمّ الذي يسهم الشّاعر من خلاله في بناء مشهد صراع بلغ ذروته القصوى، وخلق تأثير درامي واضح ومباشر.

يمكن عدّ تعارض القناعات هذا مبرّرا لجانب الاستهلال اتّسم بطريقة جديدة عملت على خلق جوّ ملائم لبداية خطوة من خطوات الأداء التي تبرز قوّة حضور مواقف ناتجة عن أحداث متسلسلة الواحدة عقب الأخرى، تولّدت عنها القيمة الدّرامية؛ ما يعني أنّ الكاتب كلّف شخصيته بالوظيفة الأكثر تأثيرا على الإطلاق بدء نسج خيوط الصّراع الدّرامي من مشهد الافتتاح وصولا إلى الاختتام، فينبثق فيه فعل درامي يلفّه الجدل بين الإرادات بين الفينة والأخرى.

نجد المادّة الحيويّة تشارك في حلبة الصّراع بأداءات فاعلة، وتذهب إلى ترجمة المجريات إلى حركة تلبية للضّرورة الدّرامية التي من شأنها بلورة رؤية صاحب النّتاج؛ لهذا نجدها تأخذ دور الريّادة في المتون الدّرويشية على سبيل الذّكر قوله:

"فلسطِينيةَ العْينينِ والوَشمِ

فلسطِينيةَ الاسْمِ

فلسطِينيةَ الأحْلاَم والهَمِّ

فلسطِينيةَ المِنديلِ والقَدمَين والجِسْمِ

فلسطِينيةَ الكَلِمات والصّمْتِ

فلسطِينيةَ الصّوْتِ

فلسطِينيةَ المِيلادِ والمَوتِ

حملتُك فِي دَفاتِرِي القَدِيمة

نَار أشْعارِي

حملتُك زادَ أسْفارِي

وباسْمِك صحتُ في الوِديَان:

خُيولُ الرُّومِ! أعرِفُها

وإنْ يتبدَّل المَيْدان !

خُذُوا حَذَراً:

منَ البَرقِ الذي صكَّتهُ أُغنِيتي على الصوان

أنَا زينُ الشَّبابِ، وفارسُ الفُرسان

أنَا. ومحطِّمُ الأوْثانِ"[1].

بعد وقفة مطوّلة على أعتاب المقطع الشّعري الفائت نلحظ أنّ الشّاعر أطلّ من شرفة حداثية، ورأى آليات تتّسم بالجدّة تلوّح في الأفق بشكل مستمرّ كشخصية درامية نالت فرصة التّتويج في ميدان الشّعر، بعد أن أبدت تألّقا منقطع النّظير من ناحية ظهورها الفعّال في تطوير بنية النّص الشّعري بالدّور الذي تصطنع به، والوظيفة التي أسندها لها صاحبها وشاء لها أن تحطّ الرّحال في بنائه الدّرامي.

لا مناص من القول أنّ هاجس الدّرامية لاحق شاعرنا أينما حلّ وارتحل، فتخيّر من تقنياتها "**وحدة بنائية تقوم عليها أركان العمل على المستوى الفنّي والموضوعي، وتنطلق منها أفكاره وتشكّل منها أوصاف وصور الواقع في أشكاله المختلفة**"[2] فتوجّه بكلّ طاقاته لإبراز ملامح شخصية جوهرية تطرح نفسها إقحاما في مساحة معطاة توحي لك من الوهلة الأولى بنزوعها الدّرامي.

عمد الشّاعر إلى استثمار أنموذج على درجة من الفاعلية ليمنح نصّه قوّته وعنفوانه يتّضح أكثر فأكثر؛ بتفعيل تلك الطّاقة اللّغوية التي صاتت بروحها الإنتاجية؛ وهي تنهض بدور تأجيج صراع تبلور بشكل جليّ في خطّ أفقي تصاعدي؛ وهي تخدم مسار الأحداث وتدفع بها إلى الأمام من موقف إلى الموقف الذي يليه؛ بصفة غير منقطعة، فتحمل على عاتقها عبء الواقعة الثّقيل، فتعمّر المكان وتملأ الوجود الدّرامي بأفعالها وممارساتها ومشاركتها في صنع الأحداث.

يبدو أنّ درويش رسم بقلمه الشّاعري شخصية فلسطينية كان لها حضور واضح، ولم يتوقّف عند حدّ الاستحضار اليتيم؛ وإنّما وظّفها توظيفا مكثّفا ووسّع وجودها داخل مضمار

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص443.

[2] نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، مرايا الوهم للشاعر محمود آموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012، ص35.

القصيدة المعاصرة بشكل متكرّر"**يعمل على تواشج الأبيات في ائتلاف تامّ ، ودلالية تتجلّى في توالد الصّور وخروج بعضها من أعطاف بعض**"[1]، فنجدها ترد باسمها الصّريح مرّة وتعيد الكرّة أكثر من مرّة في سياق راهنت فيه على المستوى الدّلالي قبل الجمالي، وكأنّما أراد الشّاعر بهذا الإلحاح الابتداعي تسليط الضّوء على نقطة حساسّة نوعا ما، والظّاهر أنّه تفنّن في تشكيل ملامح شخصية وطنية تتبنّى الفكر الوطني آخذة اسم البلد الجريح فلسطين لا اسما شخصيا ولا لتلصيق شكلي؛ بل لكونها أداة من شأنها أن تؤدّي المهمّة الدّلالية المسندة إليها على أمثل وجه، فتظهر صورة المعشوقة الفلسطينية بكلّ تفاصيلها بعينيها ووشمها باسمها بأمانيها بمآسيها بصوتها بصمتها وتتوحّد مع الوطن فلسطين المقدّس.

بدأت هاته الشّخصية التي تعدّ المحور الأهمّ في العمل الدّرامي[2] تأخذ بشكل تدريجي ملامح الأرض، الوطن، فلسطين؛ قرعته قوارع الدّهر بصنوف البلايا في لحظة تعلّق استدعت حاملا رمزيا للتصوّر الدّرويشي والرّؤيا الجماعية، فتكتسب الحبيبة بعدا رمزيا في غاية الأهمّية، وتغدو هي الوطن بأكمله، ففي شعلة الثّورة تقّلد الشّاعر صوته سيفا في محاولة توّحد فيها الهاجس وتماهى فيها البلد مع المرأة واختلط فيها حب الوطن مع حب الحبيبة، وصارا شيئا واحدا لا تكاد الفئام المتلقّية تفصل بينهما؛ ليعبّر وراء ستار الغموض والاستخدامات الموحية بأصدق العبارات عن مدى حبه لأرضه الأمّ وعمق ارتباطه بها، ناهيك عن إفصاحه عن انغراس وتجذّر المواطن الفلسطيني بمكانه الأوّل والأخير، وبلد أجداده الزّكي رافعا راية البقاء الأبدي، فما دام من عمره بقيّة لن يتنازل عن ذرّة من تراب فلسطين رغما عن أنف المعارك الشّعواء التي تشنّها قوّات الاحتلال الإسرائيلي.

[1] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010، ص187.

[2] ينظر: هبة خالد سليم، السيكودراما وتطبيقاتها في العملية التعليمية، دار آمنة للنشر، عمان، 2019،ص21.

بحكم وعي محمود درويش بالتّراث عاد آناء تشكيل عمله الدّرامي أدراجا إلى الوراء، وألقى نظرة على الإرث الإنساني العربي والغربي الذي خلّفته الأجيال السّابقة للأجيال اللاّحقة، وأخذ يقحمه في قصائد ويحنّط تفاصيله الصّغيرة بلغة شعرية لا تكاد تخلو من المسحة الجمالية، ولا بدّ أنّ هذا الاستمداد من هذا الكنز التّراثي الفكري يعتبر من أجرأ المبادرات الإبداعية التي حقّقت التميّز والتفرّد مقارنة بسابقاتها من التّجارب؛ ذلك لأنّه أفاد مادّته الدّرامية من مصادرها المختلفة على سبيل الذّكر منها لا الحصر تلك الأساطير الأكثر بروزا والمتمخّضة من مخيّلة بشرية خرقت سقف المعقول، وخرجت عن المألوف، والتي عرفت على أنّها سلسلة قصص عجيبة متوارثة منذ عصور موغلة في القدم الطّافحة بصنوف الأعاجيب والخرافات في لحظة توارى فيها الخيط الرّفيع الفاصل بين خيال لا يقرّ به العقل وحقائق لا مناص من شدّة واقعيتها ليعقب صدام الضدّيات علاقة حتمية، فيتداخل عالم الماورائيات بما فيه من قوى غيبية زعم الإغريق بعظمتها في الأزمان الغابرة وعالم الظّواهر بما فيه من كائنات حيّة وظواهر طبيعية[1] فلا يخفى على أحد أنّ الخطاب الدّرويشي انفتح على جميع الثّقافات، ودسّ أساطير حضارة إغريقية تبقى جزءا من التّراث الغربي في ثنايا ابتداعه دسّا، فسبقت شاعرنا اللّهفة لاستحضار شخصيات أسطورية مستلهمة من منابع شتّى بهدف خدمة قصيدته؛ إذ نجد روحها مبثوثة في أسطر قال فيها:

"كانَ أُوديسَا فَارِسا

كانَ فِي البَيتِ أرْغِفةٌ

ونَبيذٌ وأَغطيةٌ

وخُيولٌ، وأَحذيةٌ

وأَبِي قَالَ مرَّةً

[1] ينظر: آنس داوود، الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، 1975، ص19.

حِينَ صلَّى علَى حجر

غضَّ طرفاً عنِ القَمرِ

وَأحذر البَحر، والسَّفر"[1].

أوّل ما يلفت الانتباه في هذا النّص الشّعري تفنّن محمود درويش في توظيف الشّخصية الأسطورية توظيفا جليّا وصريحا أخذ الحيّز الأكبر من خلال ذكر اسم أوديس في البداية والمعروف كذلك باسم أوديسوس أو عوليس أو أوليس بطل ملحمة الأوديسا الشّعرية المنسوبة إلى الشّاعر الإغريقي هوميروس التي تضمّنت في جعبتها رحلة خاضتها شخصية وقعت ضحية للحظّ العاثر؛ الأمر الذي جعلها غير موفّقة في جميع الخطوات التي تقوم بها.

تلاقفت شخصية أوديس طول مسارها أهوال وأخطار تملأ القلوب روعا وجزعا، فبعد انتهاء حرب الطّروادة بسقوطها استعدّ أوديس للعودة إلى وطنه، وانطلق في مغامرة محفوفة بالمتاعب، ويبدو أنه سلك طريقا طويلة للغاية لا تخلو من الخطر؛ إذ صادف حينها العديد من التّجارب الشاقّة التي أخّرته من الرّجوع إلى بلاده زهاء عشر سنوات تيها في بحر اتّساعه لا نهائي إلى أن يجد ضالّته في نهاية المطاف، ويصل إلى مقرّه الأصلي ويلاقي أشخاصا تربطهم به صلة قرابة ويتعرّف عليهم مجدّدا بعد سنوات طويلة مضت في الحروب والمهالك والضّياع.

يبدو أنّ الشّاعر استعاد التّراث الإنساني العالمي، واستثمر مرجعياته الثّقافية، واتّكأ على أعرق الحضارات على مرّ التّاريخ الغربي، وانفتح على العطاء الشّعري عندهم في العصر الهلينستي، واستعار منه الشّخصيات الأسطورية الأكثر شيوعا وذيوعا على

[1] محمود درويش الأعمال الكاملة، ص382.

الإطلاق، فقام بترميم بنائه الدّرامي بشظايا من عالم الأساطير، وتفاعل مع القديم والمعاصر تحت سقف القصيدة.

لعلّ تداخل الأزمان هذا يمنحه شحنات موضوعية ودرامية قصوى خفّفت من حدّة نزعته الغنائية بالتّوظيف الميثولوجي، وكأنّما لم يبق للشّاعر خيار فنّي آخر سوى العودة إلى حقب زمنية ضاربة في القدم، ونهل أساطيرها، وطرحها في إلماعات نصوصه الشّعرية للتّعبير بنبرة جمعية انسحبت من هامش، فتنوب ملامحها الخاصّة التي أخفت وجه الشّاعر في لحظة خارج حدود الزّمن؛ لتفصح عن طريقة مجاراته للأمور ومتطلبات النّسيج الاجتماعي[1] ومن الواضح أنّ الأسطورة الأوديسية وجدت طريقها إلى التّجربة الدّرويشية باسمها الصّريح.

أصبحنا نرى شخصية تحلّت بسمات العمق تمارس حياتها الفنّية على مساحة يلفّها الغموض من كلّ حدب وصوب، بعد أن قرّر الشّاعر بدء مسيرة تفاعله مع المرجعية الإغريقية العهيدة، ونخصّ بالذّكر استعارته لقناع البطل أوديس متّخذا منه أداة إفصاحية شبه محايدة تجرّدت من ذاتيته لتعبّر بصورة نأت عن المباشرة عن مخاوفه الكامنة وعن تجاربه التّراكمية، فيجد نفسه يرشق الكلمات والعبارات وراء غطاء فنّي أخفى وجوده الحقيقي، وترجم مواقف وظواهر، وصاغ أفكارا يريد إظهارها، فتولّدت عن هذه التّقنية الفذّة حمولات دلالية عميقة ومكثّفة لا اعتباطية قادت دفّة التّشكيل الشّعري إلى منحى آخر اجتازت فيه سور الأنا وسبي وقعت فيه الذّات خلف القضبان إلى انطلاقة نحو آفاق موضوعية بعيدة كلّ البعد عن الأحادية، رسمت مسارا فاصلا ساهم في الإعلاء من شأن الدّرامية.

[1] ينظر: عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا– دراسة النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص43.

تسوقنا شخصية تحمل في مطاويها كثافة درامية إلى عمق الوجود التّاريخي، واستعادة دلالات ومعاني تجربة عودة أوديس إلى بلاده، بعد أن استطاع بدهائه تخطّي العقبات التي اعترضت طريقه، وانفتحت ذاكرة درويش على الماضي، وأبدع في إسقاط الموروث الأسطوري اليوناني على نصّه الشّعري الجديد في حالة تعالق ثنائية الماضي والحاضر الضدّية، وفي محاولة جدّية تناولت الشّخصية الأسطورية وضمّنتها في سياقها المعاصر؛ لتعبّر عن قضايا الوقت الرّاهن وحالة الشّتات و"**البعثرة واقتلاع الإنسان الفلسطيني من جذوره ليعيش بعيدا وأحيانا بعيدا عن أهله يعاني التمزّق والألم بعد أن فقد كلّ شيء تقريبا**"[1] والهجرة الضّنكة المأساوية التي يعيشها، ورحلة اللّجوء الأليمة كانت نتيجة الممارسات الصهيونية الظّالمة بحقّ فلسطيني فرض عليه الارتحال والتّهجير والضّياع والتّشريد خارج بلده الأمّ عنوة وإكراها لا طوعا، فيعيش على أمل العودة إلى وطنه الأصلي، فتتآلف تجربة أوديس الغابرة مع واقع فلسطيني حاضر يواجه فيه "**كثيرا من الأهوال والمخاطر**"[2] فكلتا الشّخصيتين قابلتا العديد من التّحديات والحواجز والمشاقّ من أجل الرّجوع إلى أرض الوطن.

استفاد درويش من أسطورة أوديس لكونها طاقة حيويّة من شأنها تحريك هدأة المشاعر والخواطر التي خرجت عن قيود سطحية استفحلت، وأخذت ترتقي لتستوعب أفكاره ومأساته؛ كي تتبدّى بترميزية شقّت طريقها نحو ذروة لا يطالها إلاّ المتلقّي الثّقيف المطّلع على المرجعية التّاريخية والواقعية والتّخييلية أيضا، فتوظيف أسطورة أوديس يرمز إلى التّيه والضّياع الذي يليه بعد ذلك التّلاقي، ولتحيل على الظّروف العصيّة التي مرّ بها الفلسطيني ومع ذلك ما زال بداخله أمل جميل للقاء المكان الأوّل الذي من شأنه أن يبدّد كابوسية وسوداوية واقع لوّنته أيادٍ سالبة.

---

[1] ماجدة محمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، ط1، 1992، ص11.

[2] رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، دار الهدى،ط1، 2009، ص296.

باتت ظاهرة استخدام الشّخصيات التّراثية ذوات الوجود الحقيقي من أبرز السّمات الفنّية في المتون الشّعرية المعاصرة تعمل وفق مبدأ التّعاضد مع غيرها على "**دفع عجلة الحركة الدّرامية إلى الأمام**"[1]، فمدّ الشّعراء المعاصرين جسور ترابط بالغ العمق مع أهمّ المصادر التّراثية، ولا يفوتنا أنّهم وجّهوا اهتمامهم إلى تقفّي أثر حصيلة ضخمة جمعت بين السّرحات النثرية والشّطحات الشّعرية لجيل الأدباء والشّعراء السّابقين لاستثمار الإرث العربي القديم استثمارا مبدعا جاءت به مناهج انفتحت على المكوّنات التّاريخية، فأخذوا يستلهمون الأنموذج العهيد ويوظّفونه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تجاربهم الشّعرية.

كان الاستخدام التّراثي منعطفا جديدا غازلت فيه القصائد جزءا مهمّا من الذّاكرة يمتدّ إلى حقبة زمنية بعيدة في ومضة ارتسمت فيها إبداعية أعلنت إسقاط الماضي على الحاضر، فقد سبقتهم اللّهفة للرّجوع أدراجا إلى الوراء إلى زمن غابر بسط كفّه معطيات تاريخية لا حصر لها لإسقاطه في قالب شعري جديد، فألقوا نظرة فاحصة على مخزون تراثي تليد يعبّر عن عمق الحضارات المتعاقبة، وقرّروا شحن أعمالهم بالموروث القديم.

عنيت أقلام الشّعراء العالقة بين ثنايا الماضي بنسخ سطور تحتوي في طيّاتها ثروة عريقة تفوح بعبق عتيق ما استطاعت سلطة الزّمن أن تخفيه، وأخذت قصائدهم العربية المعاصرة تتغنّى بالأسلاف وما خلّفته قرائحهم من مأثورات وروائع لغوية عظيمة، نالت قصب السّبق وكتب لها الشّاعر المعاصر المجد والخلود في أبياته المنسابة، ولعلّ هذه الخطوة الكبرى بيّنت مدى عمق علاقة المبدع العربي الحداثي بأشكال كنوز الأجيال القدماء المتنوّعة، كيف لا وهذا الاستمداد الواعي لخلاصة السّابقين المكثّفة أعلن عن ميلاد أعمال درامية ترتقي إلى أعلى الدّرجات، انبثقت عصرنتها التي عقدت آصرة متينة بالتّراث الأدبي بعد أن مسّتها موجة تحوّلات التحم فيها الماضي مع الحاضر، فنراها بحلّتها المتمايزة بعميق الدّلالات وبعيد الإيحاءات ماثلة أمام أعيننا.

[1] عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب، القاهرة، 2005، ص23.

ذهب درويش إلى الاستفادة من المعطى التّراثي لأنّه بعينه "**الينبوع الدّائم التّفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصّلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشّعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلّما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسّكينة**"[1] فمن البديهي أن يتأثّر بمصدر ثريّ من مصادر الإلهام الشّعري، ويثري تجربته الجديدة بتراكمه المعرفي والثّقافي، وينهل منه أبرز شخصياته وأعلامه، فيعيد تدبيج معطياته بصورة مستحدثة حتّى يعمّق قنوات الاتّصال بين زمنين واحد ولّى وآخر أتى؛ جاعلا منه وسيلة تعبيرية في وقت حار فيه التّمويه لغة يفعّلها داخل تشكيلته الدّرامية كلّما ضاقت به نفسه وأرهقه استفحال المآسي لينفّس عن غيظه ويترجم ما يدور بداخله ويقلّب صفحات الواقع المعاصر عن ذات اليمين وذات الشّمال.

يتّكئ الشّاعر على معين تراثي كي يقف في وجه الحاضر، ولا شكّ أنّ هذا التّوظيف العابر للعصور الرّافض للانحباس في فترة زمنية معيّنة دلّ على مدى موسوعية هذا "**الشّاعر العظيم والمكتشف العظيم في عالم الجمال والوجدان**"[2] وعلى ثقافته ووعيه واطّلاعه الواسع ووقوفه على عتبات الإرث العربي القديم؛ حاملا لواء الانتماء والانتساب للأصول والجذور العربية.

بدا ظاهرا للعيان افتتان محمود درويش كغيره من الشّعراء المعاصرين بأكثر الظّواهر انتشارا في الشّعر العربي المعاصر؛ حيث استرعت اهتمامه تقنية جديدة انصبّت على المعطى التّراثي مخترقة الأزمان؛ وذلك من خلال استدعائها ثلّة من الشّخصيات البارزة في الرّبوع الأدبية وإعادة توظيفها في سياق إبداعي نال نصيبه من الجدّة[3] لتحمل أبعادا تتلاءم مع رؤياه الخاصّة، وتتواءم مع روح العصر الذي يعيش فيه، فبالغوص في القصائد الدّرويشية نستشفّ أنّها ظفرت بالقدر الأكبر من عنايته، كثيرا ما تصادفها باسمها الصّريح

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص09.

[2] خالد الكراكي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989، ص21.

[3] ينظر: ليديا وعد الله، التراث المعرفي في شعر عز الدين المناصرة ، دار المجدلاوي، سطيف، ط1، 2004، ص127.

أو بشكل آخر خلق حركة مراوغة بطريقة التّواري، وأخذ يضمّن في فسحته الشّعرية مادّة ثرية تعبق برائحة الماضي البعيد وتزخر رموزا ومعاني، فقد وقع اختيارنا على مقطع اكتسحته حضورا ورد فيه:

"كَبِرْنا، أنَا وجمِيلُ بُثينةَ، كُلٌّ

علَى حِدَة، فِي زَمانَين مُختَلِفينْ...

هُوَ الوقْتُ يفْعلُ مَا تفْعلُ الشمْسُ

والرّيحُ، يَصْقُلُنا ثُمَّ يقتُلُنا حِينَما

يحملُ العقلُ عاطِفةَ القَلبِ، أو

عِندَما يبلُغُ القَلبُ حكمتَهُ

يَا جَميلُ! أَتكبرُ مِثلكَ، مِثلِي، بُثينةُ؟

تكبَرُ، يَا صَاحِبي، خارِجَ القَلبِ

فِي نَظرِ الآخَرِين. وفِي دَاخِلي تَستحِمُّ

الغَزالةُ فِي نبعِها المُتدفِّق مِن ذَاتِها

هِي، أمْ تِلكَ صُورَتُها؟"[1]

استهلّ محمود درويش مقطعه الشّعري باستحضار أكثر شخصية تراثية أدبية استهوته، وتخيّر لها وجودا مباشرا يبدو ماثلا أمام أعيننا باسم جميل بثينة الصّريح، فما كفاه ما يملك من متاع فنّي حتّى ألقى نفسه غور منجم لا ينفذ؛ ليستلهم منه أعلاما دمغ

[1] محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ص497.

برقّة آثارها وعذوبتها وسلامتها من الجفاء والتّعقيد، لكي يجعلها بؤرة جوهرية فاعلة، ويوظّفها توظيفا حركيا معاصرا في حراكه الدّرامي.

استحثّت شاعرنا قصّة عذرية المنابع تراجيدية الختام لهيام ساسه العذاب والفقدان؛ بدور شخصية جميل القيادية والحقيقية التي تعود إلى التّراث العربي القديم الذي بات رسوخه جليّا من ذاك الزّمن البعيد[1] فجعل لها مكانا جليّا في أسطره الشّعرية، وأخذ ينتقي من ملامحها ما يناسب تجربته، وبدأ باستخدامها بتمظهرات فنّية بشكل لافت لا يكاد يخلو من الإيحاءات والدّلالات التي تفيض عمقا، فتسعفه في حمل ولو بعد من أبعاد تجربته المعاصرة.

اتّجه الشّاعر محمود درويش بطاقته القصوى وبعينه المتلصّصة الفاحصة ليستقي من أجواء التّراث الأدبي شخصية عاشقة تطيّر صيتها في آفاق الجزيرة العربية في تباشير دولة بني أمية الأولى وارتبط اسمها بمعشوقته بثينة عن طريق عدد من الأشعار العفيفة المنبثقة عن حرارة المشاعر الطّاهرة؛ ذلك لأنّه عثر في تفاصيلها على ما يقوّي قصيدته ذات العمق التّاريخي الكبير بانتقالها من المستوى الشّخصي إلى مستوى إنساني عامّ أضفي عليه صبغة أنطولوجية انفتحت على مصراعيها، فيعانق المجرى الشّعري الأفق الإنساني في محطّة علائقية تشكّلت كينونتها بانفلاتها من دائرة الزّمن المحدّد لتكون نقطة انطلاقة تجربة تأويلية حملت مشعل المعاني والدّلالات، واكتسبت أبعادا إيحائية شاملة وواسعة؛ ما يعني أنّها تخلّصت من سمات الغنائية المغلقة في الفردية والذّاتية وأخذت تميل بوضوح نحو إطار يعجّ كثافة درامية تعطي الأنموذج الشّعري قدرا[2] فبالعودة إلى المقطع الفائت نلمح تسيّد شخصية من خامات تراثية إلى جانب الذّات الشّاعرة في انسيابية جليّة لصيغ

[1] ينظر: مبروكة الشريف جبريل، الخطاب النقدي العربي المعاصر–الخطاب الجابري نموذجا، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، بنغازي، ط1، 2005، ص648.

[2] ينظر: محمد عبد الله منور، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2007، ص44.

الجمع، واستحضار من بطون التّاريخ لضرورة التقنّع الملحّة بالاستعانة بضمير المتكلمين الجمعي.

أصبحت ظاهرة محاكاة الموروث القائمة على تجربة حسّية حالية فيها التفاتة إلى الوراء صنعت لقاء مع السّلف وما تركه من آثار عقائدية أدبية فنّية للخلف شأنا دائم الحضور في الشّعر العربي المعاصر، بعد مرحلة انفتاح لا سيّ لها تجاوزت حدود الأمكنة والأزمنة، وشرع فيها الشّاعر الموسوعي بتقليب صفحات سجلّ تاريخي ينطق عراقة وأصالة ويفيض بعطاءات أعلامه، فيوطّن نفسه على وثاق متين يصل بينه وبين الأشخاص الأخيار القدامى، ويطلق العنان لباكورة استلهامية أخذت تضمّ في جعبتها ما يناسب واقعه وظروفه؛ ليثري تجربته الشّعرية المعاصرة بنماذج مضيئة من مقدّسات التّاريخ العتيقة حاملة بعدا جديدا من أبعاد الشّاعر المعاصر الذي رفع لواء التّغيير وجاء بخطّة درامية تشابكت مع غالبية الثّوابت التّاريخية وحرصت بتوجّهها الفنّي الذي تقفّى أثر ماض عريق صوّر معالم الحاضر، وجمعت بين الضدّيات في تشكيلة درامية نالت نصيبها من الجدّة؛ ذلك لأنّها أعادت تأسيس بناء تصادم فيه الزّمنين الماضي والحاضر من أجل نقل أفكار ورؤى وتجارب ترقى إلى درجة الصّدق؛ بما أنّها وظّفت المعطى التّراثي توظيفا فنّيا يخدم القصيدة العربية المعاصرة.

إنّ استدعاء الشّخصيات التّراثية في المنجز الشّعري المعاصر جاء كلمحة بالغة الوضوح تشير إلى استطاعة الشّاعر على التّعامل مع مصدر تدفّق معطيات تاريخية ووعيه بالحضارات ونتاجاتها، ناهيك عن مدى موسوعيته، سعة ثقافته، وتجاوزه المكاني والزّماني، ولعلّ الحضور التّراثي في الإنتاج الشّعري المعاصر لم ينشأ من عدم؛ بل كان لداعي إدراك قيمة موروث حقّقت إمكاناته الفنّية ثراء كبيرا، ونماذجه التّراثية غنى كبيرا، دائما ما ترشق خيوط الأواصر في وجدان الأمّة بمبادئ شعورية روحية ومعنوية محدّدة؛ إذ يكفي استخدام هذه المادّة لإثارة تعدّد دلالي وتنوّع إيحائي أكّد صلته المكينة بدخيلة الفئة

المتلقّية[1] ما يعني أنّ شاعر هذا العصر لا ينظم الشّعر لمجرد طرح أبيات أخذت منحى التّعاقب فحسب؛ وإنّما يتجاوز هذه المرحلة بأشواط ليلقي الضّوء على الجهة المستقبلة لأنّه يعي بالضّبط الوسيلة التي بوسعها أن تؤثّر بشكل كبير عليها، فيحفّز طاقاتها ويستنهض وعيها ويثير مشاعرها، وتتكوّن عندها إرادات وتصوّرات وأفكار وآراء جديدة تدعم الإبداع الشّعري ذلك لأنّه تضمّن رمز حضارتهم السّابقة مع إضفاء المسحة المعاصرة.

انشغل الشّاعر المعاصر بتشكيل "**نظام شاعري للواقع الملموس يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون، يستمد قوّته من أيديولوجية المعنى والإلهام والوحي**"[2] استعانت بأثمن ما بحوزة الأمّة من إرث أخذ في الارتقاء إلى درجة اللاّمادية، فبدأ يرتاد فضاء لا تخمد جذوته البتّة أهمّ المصادر المقدّسة وأبرز الشّخصيات الدّينية، وعندما أعلنت الأساليب الشّعرية عجزها أمام التّعبير عن الدّواخل والكشف عن البواطن حلّت ضيفة على أمكنة تاريخية ووقفت طويلا على عتباتها؛ لتمهّد طريق العبور نحو عالم الاستمداد تلقّف الشّخصيات الدّينية التي تختزنها الذّاكرة الإنسانية، مضفية عليها هالة التّقديس، جاعلا منها أداة إفصاحية من شأنها نقل تجارب الشّاعر المبدع بمنتهى الشّفافية؛ ذلك لأنّه عوّل عليها في إخلاء سبيل إحساسات نابعة من الرّوح وإعتاق مشاعر استولت عليه.

يبدو أنّ "**الموروث الدّيني مصدر أساسي من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدّوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصّة**"[3] فقد نحا هؤلاء منحى جديدا ولجأوا إلى وسيلة من وسائل انفتاح القصائد الشّعرية على عالم تراثي يحمل في طيّاته تجارب الأجيال المكثّفة، وأخذوا يستلهمون من منبع إلهام شعري لا مثيل له امتدّ عبر العصور؛ ذلك لأنّهم وجدوا في هذا الملاذ المعين ما يسعفهم

[1] ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ص16.

[2] مريم جبر فريحات، النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2015، ص670.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص76.

على التّعبير عن تجاربهم الشّعورية الخاصّة على حقيقتها كثيرا ما نجدهم يسترفدون بأهمّ المصادر نظرا لقيمتها وحضورها الواسع، بعد أن قرّروا خوض غمار اجتباء ما يتوافق مع الفكر المعاصر، وبدؤوا يستخدمونها كرموز، تمثّل مواقفهم وقضاياهم ومفاهيمهم، فتعكس بفنّيتها حالتهم الحضارية الحالية وما خاللها من ظروف يعيشونها، كما تترجم رؤاهم وتطلّعاتهم.

من يعاين النّصوص الشّعرية الدّرويشية يلمح منذ الوهلة الأولى توظيف الشّاعر لشخصيات دينية مشحونة بنفحات قرآنية، تستلهم معطياتها من الموروث الدّيني؛ ما هي إلاّ مظهر من مظاهر شخصية الشّاعر يصرّ على التّواري خلف رموز قدسية لا تعدو أن تكون مساقط لإحساسات شتّى متناثرة، وأوضاع عدّة معاصرة، وتفجير لقيم فنّية من سحر أداء درويشي مهّد لبلورة تشكيل شعري تجرّد نوعا ما من المحمولات الغنائية، مستبيحا وجودا دراميا مترامي الأطراف؛ بإضفاء الصّبغة الدّينية حيث نجد ذلك في قوله:

"أَنَا يُوسُف يَا أَبِي، يَا أَبِي، إِخوَتِي لاَ يُحبُّونَنِي، لاَ يُرِيدُونَنِي بَينهُم يَا أَبِي، يَعتدُونَ عليَّ ويَرمُونَنِي بِالحَصَى والكَلامِ، يُرِيدُونَنِي أنْ أَمُوتَ، لِكَي يَمدحُونِي، وهُم أوْصَدُوا بابَ بَيتِك دُونِي. وهُم طَرَدُونِي منَ الحَقلِ. هُم سمَّمُوا عِنبِي، يَا أبِي. وهُم حطَّمُوا لُعبِي يَا أَبِي. حِينَ مرَّ النَّسِيم ولاعبَ شَعْرِي غَارُوا وثَارُوا عليَّ وثَارُوا عليكَ، فمَاذا صَنعْتُ لهُم يَا أَبِي؟ الفَرَاشَاتُ حَطَّت عَلَى كَتِفَيَّ، ومَالَتْ علَيَّ السَّنابِلُ، والطَّيرُ حَطَّت عَلى رَاحَتي، فَمَاذَا فَعَلْتُ أنَا يَا أَبِي، ولِمَاذا أنَا؟ أَنْتَ سمَّيْتنِي يُوسُفاً وهُم أوْقعُونِي فِي الجُبِّ، واتَّهمُوا الذِّئبَ، والذِّئبُ أَرْحَمُ مِن إِخْوتِي، أبتِ هَلْ

جَنَيْتُ عَلَى أحَدٍ عِنْدمَا قُلْتُ: إنّي رَأيْتُ أحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً، والشَّمْسَ والقَمَرَ رأيْتُهُم لِي سَاجِدِين"[1].

في الأسطر الشّعرية الفائتة استحضار بائن لا مراء فيه لشخصية اجتمع لها شرف النبوّة والإمامة والفقه والمعرفة والعفّة والطّهر والجمال خُلقا وخَلقا ألا وهو نبيّ الله يوسف الصّديق عليه السّلام الذي اجتباه المولى جلّ وعلا لمهمّة تبليغ رسالة النبوّة؛ ليؤكّد الشّاعر صلة وثيقة لا تكاد تنقطع إطلاقا بمصدر الموروث الدّيني الدّائم السّخاء والعطاء، ففي تفاعله مع المرجعية الدّينية اعتمد محمود درويش بشكل أساسي على تقنية التقنّع الجديدة؛ حيث أخذ فيها يتلبّس القناع "**فلا يظهر صوته ولا شخصيته ولا ملامح تجربته، وتهيمن الشّخصية التي تقنّع بها**"[2] ويبدو أنّه اختار شخصية لها أثرها الفاعل في هذا الوسط المادّي، واستغلّ قصصها ومواقفها، وبدأ يتوارى خلفها؛ ليفصح عن رغباته، ويعبّر عمّا يريد بالاستعانة بهاته الأداة الرّمزية السّحرية التي من شأنها التّعبير عن تجاربه في سيّاقات إبداعية في لحظة التقاء يتداخل فيها صوت الشّاعر مع صوت الشّخصية المستوحاة من الخامات المقدّسة.

لقد عمد درويش على استحضار جوانب من قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام؛ كما صوّرها القرآن الكريم بعد أن حلّق بفكره وثقافته في عالم العطاءات العقائدية اللاّمادية؛ ليتّخذ منها رمزا "**يضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر، وعندما يتّخذ الشّاعر القناع، فإنّه يذوب فيه، ويتوارى في أعماقه، معتمّدا عملية تفاعلية بينه وبين شخصية تؤدّي إلى صهر مكوّنات التّجربة، وتوحّد بين المستعار والمستعار له**"[3] فاجتبى درويش لنفسه شخصية يوسف الدّينية يختبئ خلفها بعدما حمّلها بوقف الأنا لينطلق معبّرا في فسحة من الحرّية تتقاطر تلميحات وتصريحات عن

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، مج2، ط1، 1994، ص395.

[2] خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص212.

[3] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2003، ص184.

موقف يريده ويحضر بوح غامض بإلقاء صرخة شاعرية واقعية مدوّية تحمل في طيّاتها الكثير؛ بما أنّها أيقظت الوجوم الذي خيّم طويلا، فتنأى عن ذاتية تتوسّل الرّومانسية ليطغى أسلوب درامي مكثّف كثيرا ما يرتاد المرجعيات.

ذلك النّداء البعيد لا يزال يتردّد على مسمعه؛ ليعلن أنّ ساعة العودة إلى التّراث قد أزفت في لحظة خارج حدود الزّمان والمكان كلّ شيء فيها محتمل، والتّفكير الدّرويشي العابر للحدود جعل القصيدة تكتسي مسحة موضوعية درامية عالية خرجت عن نمطية الغنائية.

حريّ بنا أن نذكر أنّ الشّاعر استدعى شخصية يوسف في عمله الشّعري، وجعل منها وسيلة فنّية للتّعبير عن تجربته بصورة غير مباشرة، وتقنية من شأنها التّخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة[1] حيث أنّه ذهب إلى توظيفه توظيفا رمزيا، فبالعودة إلى مطلع القصيدة نلمح بجلاء أنّ الشّاعر استهلّه بتوجيه نداء انفعالي وجداني مشحون بالتبرّم والاستياء والشّكوى لأبيه بسبب الابتلاءات التي حلّت عليه، والمكائد التي حاكها له إخوته غير الأشقّاء من التّخطيط لإزهاق روحه عمدا، وإلقائه في قعر الجبّ، وتلك اللّحظات السّوداوية التي تصدر عنها أصوات المعاناة من الأعماق صنعها الإخوة الخصوم بسبب رفضهم التقاطه لانتمائه إليهم.

يبدو أنّ الشّاعر توجّه في خطابه الشّعري إلى إحياء تفاصيل قصّة يوسف عليه السّلام المقتبسة من القرآن الكريم؛ لتكون رمزا يجسّد صميم الواقع الفلسطيني، كما تحوّلت الشّخصية النّبوية إلى رمز اللاّجئ الفلسطيني الذي أجبر على عبور حدود مكانه الأوّل عنوة، والصّدمات تلو النّكبات التي يعيشها لأكثر من خمسة عقود جرّاء ممارسات الإرهاب الإسرائيلي وقفت حجر عثرة أمام إحراز فردوس الحرّية.

[1] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سورية، 2017، ص13.

ما يبعث الأسف جعل قضيّة المسلمين الأولى على مساحة هامشية؛ بل على أدراج النّسيان بتعمّد واضح وسط تقاعس الإخوة العرب لنصرة البلد الأبيّ مكتفين بصيغ مجاملة فارغة من أيّة مبادرات فاعلة، فينتاب ابن فلسطين شعور الألم الممزوج بالحرقة كلّما رأى المجتمع العربي باقٍ على تجاهله آخذا زمام التّنفيذ والتّحرّك بعيدا عنه.

من البديهي أن يكون الإرث الدّيني من أهمّ المصادر التّراثية التي تعيدنا إلى جذور الماضي البعيد متّصلا اتّصالا حتميا لا انفكاك عنه بنفس الشّاعر محمود درويش؛ ذلك لأنّه أخذ يفرض نفسه على المعترك الشّعري بوقفات درامية واستطاع أن ينتصر على نفسه بقدرة إبداعية تمتلك فرادتها، وبدأ يشقّ سبيله نحو تحوّلات منقطعة النّظير، توسّع فيها أفق النّص الشّعري العربي الدّرويشي؛ بالتفاتة استلهامية هي الأجدر من نوعها، أدرك فيها عمق نماذج غابر الأزمان وثرائها، وراح يوظّفها كإطار فنّي لرؤية معاصرة أكثر اتّساعا.

هذه الصّحوة التّجديدية التي أعلنت انصهار الأصالة والمعاصرة كانت أوّل خطوة جادّة، بلغ فيها شاعرنا قمّة ذكاء شعري ما قطع صلاته بالموروث أيّا كان نوعه في انسيابية تحمل الكثير من الدّلالات الثّرية والمعاني الجديدة التي غالبا ما تكون مقصودة، فيلجأ الشاعر إلى إقحام عنصر خارجي ينتمي إلى خامات تاريخية دينية و"**ينطلق في سلوكه ومعاملاته ومواقفه المختلفة من مجموعة مبادئ دينية يفهمها فهما واعيا، ويدعو إليها ويدافع عنها ويكتسب لذلك قدرا من الاحترام والتّوقير من معظم أفراد المجتمع**"[1] ويتمّ إدخاله في النّص الشّعري بطريقة إيحائية يتحوّل فيها إلى متن مفتوح اكتسب أرحب الأبعاد المعبّرة عن التّجربة المعاصرة.

لا يخفى على أحد أنّ الشّخصيات المقدّسة كان لها بصمة واضحة في القصائد الدّرويشية؛ ذلك لأنّه وجد فيها ملجأ موحيا ينفّس من خلاله عن مشاعر دفينة أرهقها الإسرار؛ حيث جرّب أن بفصح عن طريقه في لحظة تألّق شعري عن حالة شعورية ترقى

[1] عبد الرحمان محمد الراشد، الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص73.

إلى درجة الصدق، فتنبثق صورة ماتعة تتصاعد شيئا فشيئا من خلال المشاهد الجزئية، حتّى تبلغ حالة من النموّ الكامل ينساب بفرط وجدي احتوته ضوابط الكتابة الدّرامية التي سجّلت حضور شخصية دينية تتقاسم البوح مع الشّاعر؛ بل في معظم الأحيان تمارس التّعبير عنه وتطفئ ثورة الكتمان بتسرّبات قامت بتعرية ما يختلج في الأعماق من أحاسيس وتصوّرات ورؤى.

لقد بان نزوع درويش الشّديد نحو الثّقافة الدّينية حينما أثبت قدرته على التّعامل مع العطاءات الحضارية المعنوية، وعلى وجه الدقّة شخصيات مقدّسة؛ ما هي إلاّ دليل على إلمامه بالجوانب التّاريخية وسعة اطّلاعه على الوسط الدّيني، فاستعارة شاعرنا المعاصرة لشخصية من فضاءات مقدّسة طغى على الكثير من إبداعاته، لأنّها كانت ضمن دائرة اهتمامه، وانطلقت ذاته المبدعة في استثمار مادّة روحية تقف شاهد عيان على تجربة درامية نالت حظّها الأوفر من الجدّة.

لعلّ متصفّح أعمال محمود درويش يرى بشكل واضح ميله لتوظيف تراثي يكاد ينفرد به ليقع اختيارنا على مقطع شعري يستحقّ الوقوف عليه بالاستجلاء والتّحليل قال فيه:

"أَلُو أرِيدُ يَسُوع

نَعَمْ! مَنْ أَنْت؟

أنَا أحْكِي مِن إسرائِيل وفِي قَلبِي مَسَامِير..

وإكلِيلٌ مِن الأشْوَاكِ أَحْمِلُهُ

فأيُّ سَبيلٍ أَخْتارُ يَا ابن الله..أيُّ سَبيلٍ؟

أأكْفرُ بالخَلاصِ الحلْوِ أَمْ أَمْشِي؟ وأحتَضرُ؟

أقُولُ لَكُم: أَمَاما أيُّهَا البَشرُ!"[1]

ما يمكن ملاحظته جليّا من خلال الأسطر الشّعرية المذكورة أعلاه ميل الذّات الشّاعرة إلى توظيف معطيات تاريخية تفيض ثراء وغنى؛ وذلك لوجود وشيجة وكيدة بينها وبين تراث ضارب في القدم، فقد أخذ الحيّز الأكبر من التّأليف الشّعري الدّرويشي بعدما حلّقت بثقافتها إلى عهيد العهود؛ لتخلص لروح الموروث في لحظة ضربت فيها الكوامن الجوّانية النّواقيس معلنة العودة إلى الوراء؛ للبحث عن المثال المفقود في الواقع الراهن، فتخرّ النّفس بالعواطف النّبيلة بعدما كانت تئنّ تحت وطأة الصّمت، وتجيش بالمشاعر السّامية؛ لتتجلّى بمقدرة فذّة على تطويع المبنى لخدمة المعنى أبياتا منسابة تتدفّق أحاسيس جيّاشة، فما كان أمامها سوى الفرار من سطوة مراسم مآسي استفحلت فيها أدورا التّراجيديا.

من الواضح أنّ درويش انصرف بكلّ طاقاته إلى أقصى مكان بين أحضان تراث يحميه من ظلامة هذا العالم؛ ليبدأ مسيرة تجديدية حافلة تطرّق فيها إلى استلهام شخصية من مصدر ديني أخذت اسم يسوع كما هو موضّح في مطلع القصيدة، نجده يحسن استغلالها ويحمّلها صوتا نضاليا يتغذّى بالثّقافة الثّورية، بعدما استكمل مسيرة تأمّلات عميقة في حصيلة التّراث الدّيني غلبت عليها نزعة عمق موغلة في التّاريخ، تحمل عبق الماضي محاولا استخدام شخصية المسيح استخداما معاصرا لأنّ "**التّراث المسيحي بما يتضمّنه من معالي الولادة المعجزة والصّلب والفداء والتّضحية والبعث لهو غنيّ بالإيحاءات والرّموز الشّعرية المتناغمة مع عذابات الفلسطيني وصموده وتضحياته، وتبدو صورة التّطابق واضحة بين الفادي المسيح والفدائي المقاتل الفلسطيني، فكلاهما يصل وذروة العطاء بالاستشهاد من أجل القضيّة والخلاص للآخرين**"[2] والجدير بالذّكر أنّ الشّاعر قد تخلّص من شدّة القيود التي تفرضها النّمطية، وانغمس في مرحلة تاريخية قديمة

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، مج 1، ط5، 1977، ص255 –256.

[2] عز الدين المناصرة، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص172.

وأخذ يستقي منها أهمّ المصادر بشكل مباشر، ويتلقّف منها ما يغني تكوينه الشّعري المعاصر من شخصيات وأصوات طاقات تعبيرية ذوات وجود حقيقي حارت في يده وسيلة إفصاحية تترجم ما يختلج في الطّوايا وما يعتلج في النّوايا، وتكشف في جوّ نسيج شعري مشحون بالإيحاءات الدّالة يسترعي التفاتة جماعية على تجارب ومواقف وقضايا شاعرنا المعاصر.

لربّما ذلك الحضور الفاعل المؤثّر لشخصية يسوع من التّراث المسيحي تنتقل من مناشدها بالصّفح وتحمّل المحن إلى انطلاقة كفاحية لإبراز رؤياه المعاصرة، والتّعبير عمّا يجري حوله من وقائع وأحداث تراكمية بنبرة درامية، فتحيل على وجه الدقّة على شخصية رجل فلسطيني في عزّ سخائه الثّوري الواعي، وعلى رأس مهمّته النّضالية التي يتولّى بنفسه مسؤوليتها؛ وهو على أتمّ الاستعداد للاستشهاد وتأدية الواجب المقدّس من أجل تخليص الأراضي الفلسطينية من تمادي الشّراذم الصّهيونية في شرعنة الطّغيان، وواقع استدماري مزري بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى من صنع أيدي آسر مدنّسة.

ب. بنية الصّراع الدّرامي:

ارتبطت الذّات الإنسانية بالصّراع منذ صرخة الميلاد، منذ الظّهور الأوّل من نشأة الخلائق على وجه الأرض، ولعلّ قصّة قابيل وهابيل المذكورة في الخطاب القرآني كانت أنموذجا للصّراع الإنساني الأوّل، فتنطلق شرارة كشفت لنا بجلاء أولى ثمار النّزاع في تاريخ البشرية في عهد نبي الله آدم عليه السّلام بين البداوة والحضارة، وبين الثّقافة الرّعوية والزّراعية، وتندلع أوّل المواجهات في سلالة البشر بين الخير والضّير، بين النّور والظّلمة، بين الطّيبة والقسوة، بين القيم النّبيلة وأشكال الرّذيلة؛ لتدخل بعدها الذّات الإنسانية في مأزق الأواصر العنيفة وتظلّ تتخبّط عند تخومه، فيتحوّل هذا الصّراع بين القوى إلى مسألة أزلية من غير المستطاع محوها بأيّ حال من الأحوال ما دام ثمّة كيانات بشرية نابضة

بالحياة تتربّع عرش العالم المادّي ببنيتها الدّينامية، وحار أمرا وجوديا ثابتا آخذا منحى الاستمرار منذ الوجود الأوّل، متّصلا بالجنس البشراني من أجل تحقيق رغبة البقاء.

سرعان ما بانت ملامح صراع درامي "**بين القوى المادّية بعضها ضدّ بعض، أو الذّهنية، بعضها ضدّ بعض؛ أو بين القوى المادّية والذّهنية معا**"[1] استهلّ مسيرة محاكاة الحياة الحقيقية، وبدأت بخلق أداءات ما هي إلاّ تصوير صريح لتفاصيل الواقع؛ بما أنّها ترقى إلى درجة الصّدق؛ حيث أنّه استقى مادّة بنائه من معتقد سلف بدائي أحاطت به هالة القداسة حينما لقي البشر أنفسهم فوق معترك المجاهيل، وفي واحدة من أهمّ اللّحظات التي تجمع الإنسان بالطّبيعة وتصنع صلة تفاعل متبادلة تضطرّه سطوتها أن يخوض تجربة مواجهة العالم بعقباته ومشكلاته وصعوباته وكلّ ما فيه.

إنّ التّباشير الأولى للفكر الدّرامي المبثوث في الأبنية بقلم لبق الصّياغة حذق التّشكيل نسج خيوط الأواصر مع منعطفات سابقة ستقودنا حتما إلى البداية الفعلية لفكر الإنسان الأوّل بتلك العقلية البسيطة المحكومة بالنّسقية المنطقية التي طوت صفحة الوجود الاستعصائي، وأقرّت أنّ هذا العالم اتّخذ مسارا ازدواجيا، تصادمت فيه قوّتين متناقضتين، فانتقل هذا الصّراع من التّاريخ ليكون مكوّنا محوريا لا محيد عنه في العمل الدّرامي تتلقّفه أيادي المبدعين بالتّوظيف مع إضفاء خصوصية البصمة الدّرامية.

الجدير بالذّكر أنّ الصّراع يعتبر الدّعامة الأساسية التي تتكوّن منها التّشكيلة الدّرامية، بل ومن دون أيّة مبالغة المادةّ الأوّلية التي تنبني عليها الدّراما؛ وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ احتمالية تغييبه أو الاستغناء عنه استحالة لا محالة بما أنّه "**نضال قوّتين متعارضين ينمو الحدث الدّرامي بمقتضى تصادمها، ويتّخذ هذا الصّراع بين البطل ونفسه أو بين البطل وإنسان آخر أو بين البطل وقوى الطّبيعة أو بين البطل والأفكار**

[1] الارداس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص173.

المتعارضة أو الفلسفات والآراء الاجتماعية أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والآلهة"[1] وممّا لا ريب فيه أنّ الصّراع يمثّل روح النّتاج الدّرامي؛ بحيث يعوّل عليه في خلق جوّ توتّر وتشويق وإثارة يصل فيها الفعل الدّرامي إلى لحظة انفجار تشكّل ضرورة ملحّة لتمام التطوّرات.

يتمظهر الصّراع أمام العيان بعدما داعب صاحب العمل خياله؛ لتتجلّى نصب عينيه فكرة يتعامل معها بطريقته الخاصّة لتكتسب هيئة درامية بتسيّد صراع بانت حرارته وحماسته الصّادرة من الأعماق، مانحة بدورها حياة وحركة للشّخصيات الدّرامية لأنّه قائم من الأساس على مبدأ تعارضات يتطلّب وجود قوّتين متناقضتين تنخرط كلّ منهما في معترك الخلافات؛ ينجم من شدّة المنافسة بينهما تصعيد المجريات، والدّفع بها إلى الأمام حتى تصل إلى مرحلة ذروة درامية تراكمت فيها الأفعال، واستفحلت فيها الأزمات؛ لتسلك بعدها الوقائع طريق الهبوط، ويبدأ خطّ أكثر الأزمات تعقيدا في الاتّجاه نحو ختام؛ تنفكّ فيه الخيوط الدّرامية المتشابكة، وهذا كفيل بأن يشدّ انتباه المتلقّي، ويجذب اهتمامه.

بالتّالي يمكن القول أنّ الصّراع "**جوهر الموقف الدّرامي يتفاعل مع جميع عناصر العمل الدّرامي ومقوّماته، فيمنحها الحركة والدّلالة، ومن ثمّ لا يمكن أن يكون الصّراع الدّرامي داخليا فحسب ولا خارجيا تجريديا بل لا مناص من أن يكون حيّا بواقع الملابسات والحدث"**[2] وتتّضح خيوط الصّراع الدّرامي من مشهد الافتتاح وصولا إلى الاختتام؛ بحيث تتصادم فيه رغبات إنسانية، تجرّب فيه كلّ رغبة كسر الرّغبة الأخرى، فيضع المؤلّف نقطة انطلاق حتمية لتباينات بلغت ذروتها القصوى حينما اضطرّت الشّخصية الجوهرية أن تدخل في نزاعات مع الطّرف المخالف، سعيا منها لتحقيق الغاية المرجوّة في نهاية المطاف بعد عبور عديد المحطّات، فتحمل الشّخصيات المتضاربة

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص70.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، 1997، ص571.

والصّانعة لمجرى الأحداث عبء الصّراع بعدما أتاح لها صاحب العمل فرصة المشاركة الدّرامية.

الصّراع إن صحّ القول "**بمثابة الرّوح من الجسد تمنحه الحياة والحركة**"[1] وسط فضاء درامي استوعب علاقة ثنائية جدلية، تشعرك بوجود حركة أخذت منحى التّنامي لوجود عناصر حيّة فاعلة ومتعارضة في الآن نفسه، مبدية رغبتها الصّريحة المتمثّلة في فرض إرادتها على الأخرى، فتتجاذب أطراف الحوار بفنّية عالية، وتعلن انطلاقة الوقائع في جوّ مشحون بالدّرامية، وعليه يمكن القول أنّ الصّراع يعتبر جوهر العمل الدّرامي؛ لأنّه ينشأ من جرّاء تفاعل القوى المتعاكسة مع بعضها البعض، من المستبعد أن تتّفق على رؤية موحّدة، فما كان نتيجة تشابك الأطراف في تفاعلات تتمثّل عادة بوجود طرف ضعيف والآخر قويّ سوى مواقف صراعية مكثّفة ومحتدمة ومتواصلة في منطقة التّصادم حيث تثبت وجودها.

يتجلّى الصّراع الدّرامي بطريقة أو بأخرى في سلسلة من الوقائع تشدّ انتباه المتلقّي من نقطة البداية التي يبدأ فيها الخطّ الدّرامي في التطوّر وصولا إلى أعلى نقطة توتّر درامية أخذت فيها الأحداث المنحى التّصاعدي إلى غاية حدث نازل انتهى بختام محدّد أو مفتوح؛ ما يعني أنّ هذا الصّراع يتولّد "**عن طرف معيّن موجود بين الأشياء وعلاقات معيّنة، بين الأشخاص الذين سيصطدمون ويتصارعون، ولذا لا بدّ من وجود هذا الظّرف وهؤلاء الأشخاص**"[2] ثمّ إنّ قيمة التّأليف الدّرامي تكمن وراء منظومة صراع درامي كانت حصيلة حتمية لمعطيات معيّنة، بدأت على تعدّدها تستجلب حركة الأحداث داخل العمل من جهات فاعلة اضطرّت أن تقف موقف الضدّ في وجه جهات أخرى صانعة بالتحام وتقابل وتضارب لربّما يكون في وجهات النّظر أو الآراء أو الأفكار أو المصالح أو المبادئ

[1] أحسن التليلاني، المسرح الجزائري في الثورة التحريرية، دار الساحل، الجزائر، 2013، ص159.

[2] محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوطن للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص229.

اختلافا حتميا لا مفرّ منه بلغ ذروته القصوى، ففجّر الكاتب مخيّلته وبدأ بخلق حياة في تجربة إبداعية تحمل في طيّاتها صورتين متباينتين، مشكّلة بمنطق التّنافر صراعا من غير الممكن أن يخرج عن دائرة العمل الدّرامي بما أنّه دعامة قويّة لا ينهض إلا بها.

الجدير بالذّكر أنّه زاد وعي الشّاعر المعاصر بأهمّية التّقنيات الدّرامية بكلّ أشكالها، وراح يحذو حذوها محاولا بناء قصيدة عربية انبثقت عصرنتها من خلال الخروج عن الطّريقة المعتادة، وكسر نمطية تقليدية ساقتنا إلى مبنى ومعنى اكتسى طابع جدّة واكب هذا العصر الحضاري كثيرا، فانفتحت في لحظة تستوجب عقد التّلاحم على آفاق الدّراما عندما دفعته رغبته الملحّة إلى الاستفادة من أداة من الأدوات التي استعارها من مجال الدّراما الواسع؛ ليثري متنه الشّعري بالإيحاءات المتعدّدة والدّلالات المتنوّعة؛ وليضفي عليه المزيد من الأبعاد الجمالية.

لجأ ناظم هذا العصر إلى توظيف تقنية الصّراع الدّرامي بفنّية عالية تعكس قدرته الإبداعية على احتواء العناصر الدّرامية، واعتبره من أهمّ التّقنيات في القصيدة العربية المعاصرة لدرجة أنّه من غير الممكن لأيّ بناء درامي أن يخلو منه؛ جرّاء التّقدمات التي شهدها الواقع الشّعري في الحقبة الرّاهنة، وما اعتراه من تغيّر في العقد الأوّل من القرن العشرين بسبب المشروع التّجديدي الذي تبنّاه جمهرة شعراء حملوا لواء تطوّر بلغ ذروته؛ ما جعل قصيدة هذا العصر تزخر بمعطيات فنّية جديدة شاع استخدامها بشكل مكثّف لأنّها تناسب الحياة العصريّة وتتوافق مع تجاربهم وواقعهم الحقيقي.

لعلّك لا تعجب لوجود تجربة شعرية جديدة ترتقي إلى مرحلة النّضج، تؤّكد نزوعها إلى وسيلة صراع تحقّق الدّرامية وتنأى عن الغنائية شيئا فشيئا؛ بمبذولات جريئة في السّاحة الدّرامية، أصبحت قادرة بأدواتها الفنّية التي دخلت في تشكيل بنية نصّ شعري "**يأتي محمّلا**

بروح الدّراما"[1] مصطبغا بصبغة درامية، ومتلوّنا بلونها الفريد، تمثّل عملا من أعمال التمرّد على الصّورة النّموذجية والكلاسيكية الصّارمة؛ بتسليط الضّوء على أصدق التّجارب التي اتّحد فيها الأداء الشّعري بالبنية الدّرامية.

إنّ متفحّص المنجز الشّعري الدّرويشي يلحظ أنّه يضمّ في جنباته استثمار الصّراع الدّرامي استثمارا جادّا وهادفا، فأخذ يحتلّ مكانة مهمّة في مساحته الإبداعية؛ لأنّه يساهم في تجلية الصّورة الرّاهنة للحياة العربية بمنتهى الصّدق الفنّي، فما هو إلاّ انعكاس لما يحدث، ولا يكاد يتنافى البتّة مع ما يدور في الواقع من مجريات، وما يصاحب هذه المجريات من أحاسيس تتسكّع أزقّة الدّواخل، عثر من خلالها على طريقة تكشف ما أضمرته تجربة شعرية تضرب بجذورها صميم الذّات الشّاعرة، فوجدنا معمارية قصيدة درويشية تعمّدت استخدام هذا المكوّن الدّرامي والاستفادة من توظيفه بعد تسوية معضلة الحواجز التّقليدية؛ بانفتاح منقطع النّظير لا يكاد يخلو من صراع صار أحد أهمّ وسائل القصيدة الدّرامية حتّى أنّه حار من دون أيّة مبالغة هو الدّراما برمّتها ثمّ هذا التّعارض الحاصل بين الإرادات الذي يستمدّ جذوره من تالد العهود هو سمة من سمات حياتنا بصرف النّظر عن طبيعة هذا التّضاد أو النّزاع ونوعه وحجمه[2] وبما أنّ هذا الصّراع يعدّ ركيزة أساسية ينهض عليها العمل الإبداعي ما استغنى عنها الشّاعر محمود درويش، وأفاد من إمكاناتها، وغدت سمة درامية بدت واضحة في كافّة أشعاره وذهبت بها إلى مصاف التميّز والفرادى، فدائما ما تصادفه يقحمه في ابتداعاته المنسابة شذرات شعرية إقحاما سواء كان بشقّه الخارجي الذي يكشف جدلية العلاقة بين الأنا والطّرف الآخر المقابل لها أو بشقّه الدّاخلي الذي تخوض فيه الذّات أشرس المعارك على الإطلاق مع نفسها.

[1] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص131.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص19.

1/الصّراع الخارجي:

لطالما شغل هذا النّوع من الصّراع مكانة مركزية في مضمار العمل الدّرامي، وصار جزءا أصيلا لا يتجزّأ من المنظومة الإبداعية ذات التوجّه الدّرامي، ثم إنّ وجوده بات ضرورة درامية ملحّة لا يمكن إلغاؤها أو تغييبها، فبدونه لا ينبني البناء الدّرامي من أصله ذلك لأنّه تبوّأ دورا وظيفيا بالغ الأهمّية، وحمل على عاتقه مسؤولية تقديم التّجربة الإبداعية بكلّ جزئياتها، وكشف حالات تعارضية تأخذ طابع الحتمية بين ثنائيات تعمل على تصعيد الفعل الدّرامي، وعرض حركة مجرى الأحداث التي أخذت منحى التّنامي من لحظة الانطلاقة نحو قمّة التوتّر ومنه إلى النّهاية؛ ما يجعل التّشكيلة الدّرامية تكتسب بطريقة الإيماءات وحضور الحركات وتشظّي الانفعالات روحا حيويّة ونبضا خلاّقا صنع خصوصيته.

اللاّفت بدخولنا عالم الدّراما اكتساح الصّراع المساحة الأكبر، متجسّدا أمام العيان بصورة خصومة مباشرة استوجبت وجود فكر صحوي قامت قائمته على تناطح الأرواح والأفكار والآراء والمصالح والقناعات والإرادات؛ بحيث أتيحت لكلّ إرادة فرصة الاضطلاع بفاعلية كبيرة في نسج خيوط الوقائع؛ بتجميع التّفاعلات القويّة من هنا وهناك، والنّهوض بمتواليات إجرائية ومتتاليات حوارية وتراكمات لغوية شكّلت بتضافرها نصّا دراميا متين البناء.

صحيح أنّ نمط الصّراع الخارجي لا يعدو أن يكون سوى نزاع يدور خارج الشّخصية، وقد يجري بينها وبين شخصية أو رغبة أو إرادة أو قوّة خارجية لا تتطابق مع قوّتها، ويظهر عادة في صورة صريحة ما استعانت بأيّة واسطة، ناجمة عن قضيّة اختلاف بلغ ذروته القصوى من تضارب بأنموذج بشري فاعل مع الطّرف المقابل، ينشأ عن هذا التّصادم بين القوى المتناقضة الخالقة للصّراع حركة درامية تشتمل على أحداث متسلسلة تتابع جريانها بوتيرة تصاعدية تمهيدا للوصول إلى اللّحظة الحاسمة التي تتأزّم فيها

المجريات وتبلغ أقصى درجات التّعقيد والتّكثيف، بعدها يبدأ مجرى الحدث بالهبوط نحو نهاية منطقية محتومة تمثّل ختام الصّراع، تجعل البناء يضجّ بالحركية ويتّسم بالحيويّة المتواصلة، زد على هذا منحها للمتلقّي مساحة مهمّة للظّهور الضّمني أو الصّريح في نهاية المطاف، وفي لحظة استدعاء للتّفاعل الحيّ أثارت حماسته، واستنطقت صمته ثمّ إنّ استتباعات تلقّيه للصّراع لم تكتف بهذا القدر؛ بل ولجت إلى عمقه بوعي شديد، وتبوّأت في كثير من الأحيان مسؤولية توجيه ذات متلقّي تحضر ببعديها العاطفي والفكري أيضا، فتثير فيه بسيادة المعطى الصّراعي مختلف الانفعالات وشتّى الأفكار.

إنّ من يقرأ شعر محمود درويش يلفى المكانة المتميّزة التي يتبوّأها الصّراع الخارجي في إلماعات نصوصه الشّعرية التي تجسّد وجودها دراميا[1] وكأنّما حاول أن يبرز تفكيره الدّرامي بصياغة جديدة استعانت بأكثر الأدوات القادرة على شدّ انتباه المستقبل، وتقديم تجربته الفنّية، وبلورة رؤيته بطريقة مثلى فتحت الأبواب أمام تمازج وتداخل الدّرامي بالشّعري، فاستطاع أن يثري عمله باستثماره لهاته الآلية الحديثة، واتّصالها اتّصالا وشيجا به إلى أن غدت سمة واضحة تتّصف بها القصيدة الدّرويشية المعاصرة لا تطرح تراكمات لغوية عادية؛ وإنّما تعرض تركيبة نصّية تحمل في ثناياها صور التّباين والتّقابل والتّنافر بين نزعتين إنسانيتين متضادّتين، بدأت تتفلّت شيئا فشيئا من النّمط الغنائي وتعلن توجّهها المباشر إلى المنحى الدّرامي الحاوي لمختلف المواضيع ذات الطّابع الصّراعي، فتتحوّل خطوة فخطوة من الأحادية إلى الجماعية في لحظة بلوغ درامي خرج عن حصار الذّاتية إلى رحابة الموضوعية، وأدرك أنّ "**القصيدة الغنائية العادية تظلّ عاجزة أمام التّعبير عن حاجات الإنسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه، لذا راح يبحث عن أشكال وقيم ومضامين جديدة للقصيدة الجديدة، والتي أخذت عناصر الدّراما تنمو فيها وتتفاعل داخلها**"[2] فتواصل خطّ التميّز في القصيدة الدّرويشية من خلال تفجيراته الدّرامية النّابعة عن

[1] ينظر: محمد عناني، المسرح والشعر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص30.

[2] هاني إسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وإليوت، دار المبادرة، ط1، 2020، ص132.

قناعة فنّية، وفهم جماعي، ورغبة جامحة في الإفادة بتقنية صراع خارجي يزيح الجمود جانبا ويساهم بدوره الفاعل في النموّ الدّرامي؛ بصفته مصدرا أساسيا بوسعه أن يحقّق قدرا ما لا بأس به من التّنوير الدّرامي الكاشف لطبيعة القضيّة الدّرامية بكلّ تفاصيلها وجزئياتها؛ كونه خير وسيلة تبثّ الرّوح في جسد النّص؛ من خلال تفعيل الحالات وجوانب التّفاعل التّقابلية الصّدامية الصّراعية بين الثّنائيات، وعادة ما تنشأ بين الإنسان والآخر الخصم اللّذين يقومان بعرض المراحل المشهدية، وتحريك الأحداث وتطويرها، والأهمّ من هذا كلّه تجلية الفكرة والموضوع الذي تدور حوله أقطاب الصّراع الأوسع نطاقا في العمل الدّرامي.

لربّما كان من الأحرى أن نشير في هذا الصّدد أنّ هذا النّمط من الصّراع اقتضى عدّة اشتراطات ألا وهي تهيئة الصّراع دراميا، تكافؤ القوى، تفرّع الاختلاف النّاشئ إلى تعارضات شتّى، التّقليل ما أمكن من حدّة غنائية سيطرت على أشجان الذّات والارتماء في حضن الدّرامية الموضوعية المبنية في أساسها على جانب درامي بحت[1] ولقد سبقت شاعرنا اللّهفة في تلقّف تقنية الصّراع الدّرامي من عالم الدّراما؛ ليولجها بعد ذلك في قصائده المعاصرة، ويوظّفها بطرق تعمّد فيها الاختلاف مع السّائد الشّعري في مرحلة تستدعي نهجا جديدا وسط تناقضات حتمية يلفّها شيء من الثّبات الذي ساهم بطرح معطيات جديدة.

نلمس بصورة دائمة نزوع درويش إلى استعارة أبرز الأدوات الدّرامية ولاسيّما نمط صراع خارجي يتبلور في "**الحوار والحركة والفعل، ويكوّن بفعل القوى الخارجية**"[2] فأبدى الشّاعر اهتمامه بهذا التّكنيك الطارئ، وأخذ يدسّ هذا المعطى الدّرامي في متونه الشّعرية

[1] ينظر: فؤاد صالحي، المسرحية وفن كتابتها، ص114.

[2] رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، ص43.

دسّا؛ بطريقة انبثقت عصرنتها لتعكس قدرته الإبداعية، ويتجلّى هذا العطاء الدّرويشي الذي يشكّل مظهرا من مظاهر الصّراع الخارجي في قوله:

"يَا كفر قَاسِم!

مِنْ تَوابِيت الضَّحَايَا، سَوْفَ يَعْلُو

علم يقُولُ: قِفُوا، قِفُوا!..

واسْتَوقِفُوا!

لا، لا تذلُّوا!

دِين العَواصِفِ أنَا قَدْ سَدَّدتُهُ

وانْهار ظِل

يَا كفر قَاسِم! لَنْ نَنَامَ..وفِيك مَقبَرة وَلَيل

ووَصِية الدَّمِ لَنْ تُساوَم

ووَصِية الدَّمِ تَستغِيثُ بِأَنْ نُقاوِم

أَنْ نُقاوِم.."[1].

لو أنّنا ألقينا نظرة فاحصة على الأسطر الشّعرية السّابقة نلحظ بوضوح أنّه يقوم على آلية الصّراع الدّرامي بصنفه الخارجي على وجه التّحديد؛ لأنّ الشّاعر استطاع تفجير اللّغة من الدّاخل ليبدأ برسم ظلال لوحة شعرية تعالت بحسّ درامي نأى عن حشو غنائي يدين بموضوعيته إلى الشّعور الجمعي حتّى تحمل في طيّاتها معالم صراع نشب عن تعارض أطراف خارجية اتّضحت أكثر حينما قام بوضع الخطوط الدّرامية الأولى في مطالع الأبيات

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص534.

وفق ما يلائم حالته الشّعورية، فصنعت بتشابكها دائرة جدل محتدم أضعف الحدود الفاصلة بين الشّخص ومناوئه في لحظة لم يعد فيها الأمر هامشيا على الإطلاق؛ باستفحال الحالات الصّراعية بشكلها الدّرامي.

فتح درويش النّوافذ على إحدى الثّنائيات المتضاربة، بدأت كلّ واحدة من جهتها تثير سيولا جارفة من الأفعال الدّرامية وتدفّقات قويّة لإرادات متضادّة جمع بينها عامل الاختلاف، ساهمت بشكل أو بآخر في بناء الواقعة الدّرامية، والدّفع بها إلى الأمام من موقف إلى موقف مثير فعّال إلى موقف آخر اكتسب خصوصية واقعية ذات بعد إنساني حقيقي.

في القصيدة الشّعرية المعاصرة **(عيون الموتى على الأبواب)** التي بين أيدينا تتمظهر المشاهد الدّرامية بشكل تراجيدي مأساوي وعلى شاكلة متواليات من الأبيات، تتكلّف بها ذوات متنافرة تتجلّى من خلال لقطة البرولوغ وصولا إلى عتبة الاختتام، راق لها الاختزال الغنائي والتكثّيف الدّرامي ملامح صراع مصحوب بتوتّرات بلغت أوجها باتّخاذها سبيل التّنامي والتّطوير نحو انفجارات أكثر الأزمات الدّرامية تعقيدا خلال مسار العمل الشّعري.

تتبلور فكرة الصّراع بشكل أكثر وضوحا في صورة "**علاقة صدامية بين طرفين**"[1] أدرك أقصى نقاط التوتّر والتّكثيف بطريقة مباشرة ترفع السّتارة على مشاحنات كبيرة حينما استهلّ الشّاعر المشهد الافتتاحي؛ بلقطة حياتية صادقة هاربة من أدقّ تفاصيل الواقع، وتظهر الصّراع الخارجي مع الفئام المعادية الذي احتلّ حيّزا واسعا بصفته ضرورة درامية لابدّ من وجودها، وتعطي صورة التّضارب الدّائر بين الشّعب الفلسطيني والعدو الإسرائيلي الغاصب كانت وما زالت جذوته متّقدة.

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي–الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص53.

تتصاعد حدّة التوتّرات في بؤرة قتال سرمدي متباين القوى؛ ينزف دما عربيا كاشفا الجرح الغائر في جسد الفلسطينيين، وحيثيات المذبحة المروّعة التي نفّذتها قوّات الاستدمار الصّهيوني الطّاغية بدم بارد ضدّ أبناء هذا الوطن في قرية كفر قاسم؛ حيث راح ضحيّتها أرواح بررة، ثمّ إنّها لم تكتف بتنفيذ الضّربات المخادعة؛ بل تجاوزت كلّ الخطوط الحمراء بهستيريتها الإجرامية التي استمرّت بشاعتها بتسويغ سياسة التستّر على المجازر والمذابح البشعة المقترفة من طرف من نزعت الرّحمة من قلوبهم لتحلّ الفظاظة والغلظة بدلا منها وتستمر في تغطية شناعة لا حدود لها.

اللاّفت أنّ النّص الدّرويشي الفائت ينهض على فكرة صراع بين أطراف متلاحزة قامت أساسا على مبدأ تضادّ الثّنائيات؛ يبدو أنّه "**يبلغ ذروة تأزّمه بمعاونة العناصر الدّرامية الأخرى، فيعتمد الشّاعر على الأحداث فيحرّكها وإلى المواقف فيطوّرها**"[1] مع العلم أنّ طريقة التّفكير الدّرويشي الدّرامي استوجبت إضافة طاقات جديدة مفعمة بالحركة، تطرح موضوعه التّراجيدي على أمثل وجه، وذلك بالاعتماد على بنية صراع مصحوبة بكثير التوتّرات، وبشتّى المضامين التي اكتسبت طبيعة صراعية قائمة بالأساس على الانفعالية والحركية التي جعلت المتواليات الشّعرية تتّجه نحو منعطف درامي بامتياز، تنقدح فيه شرارة النّزاع الفلسطيني الإسرائيلي حينما بدأت آلة الفتك الصّهيونية بتنفيذ مشروعها الانتهاكي الاستبدادي الاحتلالي بشكل منهجي ومدروس على الأغلب بدأت بفتح نيران رشاشاته بطريقة مكثّفة تجاه مواطني منطقة كفر قاسم؛ لتتحوّل إلى بركة دماء وأقراح وصرخات حتّى أنّهم أرادوا إدراج ممارساتهم الوحشية التي لا تمتّ للإنسانية بصلة في أدراج النّسيان.

يأتي الردّ من شاعر الجرح الفلسطيني بتوثيق شعري سجّل تمادي أفعال أيادي الصّهاينة المتطرّفة التي ينفطر لها الفؤاد، وتقشعر لها الأبدان ويندى لها الجبين من شدّة

[1] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص254.

همجيتها وحدّة شراستها، فيتحرّك قلمه الشّاعري بجدّية ليكشف البروباغندا الإسرائيلية الكاذبة بحذافيرها، كانت تدّعي التّعايش والسّلام أمام العالم أجمع، ويسقط الأقنعة المزيّفة أرضا ويتبيّن وجههم الحقيقي القبيح عن طريق رصد للصّراع الخارجي في جوّ درامي متوتّر صنعته الأطراف المتضادّة، مقحما فيه عنصر الحركة المتنامي وسلسلة من المواقف الحتمية حدوثها إلزامي لا محالة مانحا إيّاها سمة الواقعية، فينفجر الصّراع بوجود قوّتين جمعتهم علاقة عداوة تتبدّى صورها على خارطة المتن الشّعري.

لا يخفى على أحد أنّ درويش تمكّن باستطاعته اللّغوية وجودة قريحته وحسّه الشّعري العالي من اتخاذ أولى الخطوات لشقّ طريقه نحو سبيل الانقلاب على السّائد الشّعري، فذهب إلى خلق تجربة إبداعية من منظور تجديدي مضفيا عليها طابع الاستقلال، وتتجلّى على شاكلة تدفّق شعري لتراكمات واقعية وصوّر المعارك الحياتية التي تتوافق والهاجس الشّعري لشاعرنا، والتحوّلات الرّاهنة الهائلة والرّؤية الجديدة للأحداث المتطوّرة.

يصوغ درويش تجربته في أسطر متعاقبة تنطق صدقا فنّيا شعوريا، والظّاهر أنّ نزعته التوّاقة إلى التّجديد جعلت سياقه الشّعري يتعاضد مع أكثر الأدوات الدّرامية فاعلية وتأثيرا على الإطلاق، كاسرا بهذه الطّريقة أسوار ثوابت مألوفة وصلت إلى نقطة التصلّب، فاستثمر تقنية الصّراع الخارجي؛ لتخدم قصيدته وتمنحها سمة تعارضية مفعمة بالتوتّرات والحركات عادة ما تجسّدها ذوات تبوّأت مسؤولية فعل وقول وتوصيل فكرة التّصادم إلى المتلقّي بمنتهى الدقّة.

لعلّ اختيار درويش لمثل هاته الأساليب كان نتيجة رغبته الملحّة في فتح المغاليق والخروج من نطاق الغنائية المبالغ فيه الذي لطالما ظلّ حبيس جدران الذّات؛ ما يجعلها تقف عاجزة أمام نقل الشّعور والظّروف التي تعيشها الأمم في لحظة تألّق شعري درويشي أخرجه من بوتقة الذّاتية؛ بطريقة خالفت سابقتها المباشرة وأظهرت ميلها نحو الدّرامية حينما

جنح الشّاعر إلى رفد صياغته الشّعرية بأسلوب جديد يعرض جملة من المتقابلات على نحو جاهز؛ بحيث تضمّ في طيّاتها بذورا درامية.

إنّ توظيف درويش لعنصر الصّراع الخارجي أعطى القصيدة الدّرويشية مزيدا من الحركة، وجعلها تنأى عن الغنائية المتقوقعة على الذّات وتقترب كلّ القرب من الدّرامية، فيقوم برحلة انتقالية لا بأس بها تعدّت ضمير المفرد لتدرك الضّمير الجمعي المنبثق من الشّعور بالمسؤولية الذي تخطّى صنوف الشّكليات بأشواط في سبيل تحقيق قدسية الواجب وقدسية الرّسالة التي ترمي إلى خدمة وحدة الإحساس العامّ والشّعور المشترك، وبالتّالي تحوّل من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

الجدير بالذّكر أنّ محمود درويش تخيّر الدّروب الدّرامية للسّير فيها تحت مظلّة العصرنة، واستطاع أن يستفيد من مكوّن الصّراع الخارجي الذي أصبح يمثّل العماد الأقوى الذي ينبني عليه البناء الشّعري بطريقة فنّية تعكس مدى قدرة الشّاعر الإبداعية على تضمين هذه المادّة الحيويّة وتوظيفها توظيفا شعريا دراميا، بعد مراحل تمهيدية وخطوات ديناميكية انفتحت على الأجناس الأدبية برمّتها؛ ما أدّى إلى نوع من الاشتباكات الخلاّقة الماثلة بصورة مترابطة تداخل بعضها في بعض؛ كي يتبدّى شكل أعلن انصهار الفنون بما أنّ المنجز النصّي الشّعري الدّرويشي رفع راية التّداخل الأجناسي في راهن يعجّ بالتّحولات ومدّ جسور التّواصل مع أساليب درامية ارتأى لها الشّاعر أن ترتبط برباط وشيج مع مبناه بكلّ ما تحمله الكلمة من مضامين وتصوّرات فكرية ودلالات وقراءات جديدة اتّسمت بطابع مميّز.

حشد درويش قواه الفنّية ليزيح الغبار عن قصيدته التي استعان فيها بآلية الصّراع الخارجي حتّى تتجلّى على نحو واضح، والظّاهر أنّه لم يدعها تنفلت من بين يديه، وجعلها تأخذ مساحة واسعة في خارطته الشّعرية، وذلك في عمله الذي جاء تحت عنوان **(سيناريو جاهز)** قال فيه:

"لِنَفترِض الآنْ أنا سَقطْنا،

أنَا والعَدو،

سَقطْنا مِن الجَوّ

فِي حُفرَة...

فمَاذَا سيَحدُث؟

سِينَارْيُو جَاهِز:

فِي البِدَاية نَنْتظِر الحَظّ...

قَد يعْثُر المُنقِذُون عَليْنَا هُنَا

ويمدُّونَ حَبْلَ النجَاةِ لَنَا

فيَقُولُ: أنَا أوْ لاَ

وأقُولُ: أنَا أوْ لاَ

ويَشتِمُني ثُمَّ اشتِمُهُ

دُون جَدْوى،

فلَمْ يصِل الحَبلُ بَعْد..."[1].

نلمس في التّركيبة الشّعرية السّابقة أنّه ثمّة هاجس يطارد صاحب العمل أينما حلّ وارتحل، وجعل تفكيره يزدان بدرامية أخذت تتغلغل بمكوّنها الصّراعي في نسيجه الشّعري

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2009، ص36.

المعاصر بشكل لافت، وراح بقلمه الشعري يستبيح لها مكانا في ذروة اتّساعه من المطلع حتى المنتهى، فيبرز في صورة عداوة أكّدت حضورها الدّرامي بوجود قوّتين متضادتين.

2/الصّراع الدّاخلي:

استعار شاعر الجرح الفلسطيني آناء تجديل خيوط نسيج شعري ابتدأ رحلة البحث عن المعاصرة؛ باتّخاذ خطوة الانزياح والانحراف الجريء عن النّماذج التّقليدية التي تنصاع بشكل أو بآخر لنواميس معيّنة وضعها السّلف أدوات التّأليف الدّرامي البارزة التي تمدّه سمة درامية متعالية استقبلت نداء الأقاصي التحوّلاتي، الذي اجتاز مراحل الجمود بعدما انفتحت القصيدة العربية إلى أفسح الآماد؛ بانخراطها في صفوف تجديدية تحقّق التّعدّدية والدّينامية لتتطعّم أليق آليات بناء السّياق الدّرامي؛ ما أدّى إلى تسليط الأضواء على ثنائية ابتداعية تدفقّت عنها حميمية تشعّرت وتمسرحت في الآن ذاته، استباحها نبوغ عربي لا تخبو جذوته البتّة؛ ما جعلنا نقف على تشكيلة فنّية ذات ملامح درامية شابتها مظاهر تناغم عكفت على تهشيم التّخوم الموضوعة بين ما هو شعري وما هو درامي.

لا غرابة أن تجد شاعرنا يروّج لها بصوت عال في السّاحة الأدبية كلّما سنحت له الفرصة؛ إذ تراه يتصيّد دعامة الصّراع الدّرامي المهمّة كي يدسّها في مشروعه الجديد دسّا المثقل بمتشعّب الأبعاد ومتنوّع المعاني التي تنمو في أكثر من اتّجاه؛ بحيث لا يكفّ عن توسّل صنفه الدّاخلي الذي يتمظهر بصورة مغايرة ركّزت على مكاشفة جانب من الجوانب الجوّانية التي من شأنها تقديم مشهد شعري مختلف، استغرقته تناطحات فكرية أبت الانسحاب لكونها قائمة على تصوّر درامي استطاع بفطرته تجسيد المفارقات بشكل موضوعي يسترعي اهتمام الثلّة المتلقّية ويعمل على خدمة بنية القصيدة الدّرويشية بوساطة إسهامات حاسمة في المسرحة لا تكاد تبرح عالم الضّمنيات.

لعلّك لا تعجب لمجرّد رؤيتك نوع الصّراع الدّاخلي يكتسح أعلى مستويات الحضور في المنجز الشّعري لترسيخ الأسلوب الدّرامي؛ بوصفه مكوّنا في غاية الفاعلية يكتسي أقاصي الأهمّية و"**يدفع بالأحداث نحو التّنامي بل ويدفعها نحو الحلّ أيضا، وهذا لا يمكن أن يحدث من دون وجود إرادات متصارعة؛ لأنّه ينشأ من موقف نابع عن إرادة وقد يكون داخل الشّخصية متمثّلا بالفكر والعادات والمعتقدات والمتناقضات النّفسية، ويكون الصّراع أساسيا في تصاعد حركة القصيدة**"[1] والجدير بالذّكر أنّه بالغوص في أغوار الغالبية السّاحقة من إلماعات الخطابات الشّعرية الدّرويشية يتبيّن اعتمادها إلى حدّ كبير على مظهر الصّراع النّفسي بشكل لافت؛ بما أنّ له مكنة صنع نموذج إبداعي معاصر يتوفّر على قسط أجدى من الفنّية التي تمتدّ وفق هندسة أدبية محدّدة منحت شاعرنا فسحة تتخطّى الحدود لإضافة تعبيرية تحاول فرض سطوتها بالحضور في شكل من أشكال الانصهار مع بقية الأدوات البنائية الدّرامية التي تقدّم بحراكها الدّينامي الضّمني رؤية نأت عن الوقوع في المباشرة، وانحازت إلى مراوغة دلالية استرسلت في التجلّي.

تستشفّ من خلال صنف الصّراع هذا تفاعلات درامية داخلية واضحة على درجات متباينة من التوتّر؛ لذا تجد شاعرنا يلفت النّظر بقوّة إلى التّخطيط لاستخدامه الإلزامي لكونه يجوهر بصورة استمرارية مناوشات نفسية دائما ما تقع بين الشّخصية وقوّة داخلية جمعهما قاسم تعارضي بامتياز جعلهما يتّفقان على ألّا يتّفقا؛ ما بلور صلة وشائجية لم تلبث أن بارحت تخوم الذّات من الأساس؛ بحيث "**يعكس دائما علاقة اصطدامية نتيجة وجود تناقض بين أطراف هذه العلاقة حيث تحصر مجاله في اللاّشعور**"[2] ولعلّ التّوظيف الذي يجمع في طيّاته الدّرامية قد تداركته منظومة شعرية قال فيها محمود درويش:

"أنَا قادِمٌ مِن هُنَاك

[1] أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في "حفار القبور" للسياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، 2020، ص29.

[2] نادية عيشور، الصراع الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2008، ص39.

سَمِعتُ هسِيسَ القِيامَة، لكنَّنِي

لمْ أكُن جاهِزاً لطُقوسِ التَّناسُخِ بَعْد،

فقَدْ ينشُدُ الذئبُ أُغنِيَتِي شَامِخاً

وأنَا واقِفٌ قُربَ نَفسِي، عَلَى أَرْبَع

هلْ يُصدِّقُني أحدٌ إنْ صرَختُ هُنَاك:

أنَا لا أنَا

وأنَا لا هُو؟"[1]

تهتزّ أبيات شعرية منسابة أخذت منحى التّتالي والتّوالي بقوى تناقضية تحقّق الطّابع الدّرامي، تستشعر من خلالها آصرة ثنائية قامت قائمتها على أساس تعارضي بحت، يمكن اعتبارها "**المادّة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة المبدع**"[2] تتجلّى عن طريقها خيوط متشابكة محكومة بالتّضاد، تضطلع بدور رئيسي على مستوى النّسيج الشّعري، وتساهم مساهمة إيجابية يمكن استجلاؤها بطريقة عرضها الفريدة المتمركزة في نقطة ذاتية؛ بل تراها تستقصي أثر دقائق تفاصيل شخصية للشّاعر التي وجدت خصما قويّا ما تخطّى البوتقة الدّاخلية، اضطرّتها الظّروف أن تنشأ معه خلافات محتدمة في حالات تصعيد متواصلة، تخطّت الأقاصي إلى ما عداها.

تطالعنا ها هنا واحدة من الصّياغات الشّعرية التي أدركت ذروة النّضج الفنّي؛ بالاستعانة بوحدة الصّراع الدّاخلي البنائية التي تفلّتت من المساحات الهامشية، ابتدأت من خلالها الذّات الشّاعرة مسيرة التّحليق في الآفاق في سبيل تخليق توتّرات ضمنية تعمل على

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، رياض الريس للنشر والكتب، ط2، 2009، ص60.

[2] مدحت الكاشف، المسرح والإنسان– تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص75.

خلق تكثيف شعري؛ من شأنه جذب انتباه المستقبل، والتّأثير فيه، كذلك بجرّه إلى معترك التّضاد والتّباين تصادف فيها الأنا على أتمّ الاستعداد لمصارعة أناها، مبلورة تشظّيات وتراشقات انطبعت بطابع الذّاتية الذي لم يتوان عن الظّهور؛ إذ تستوقفنا إضاءة شعرية من نوع آخر تشاكس الظّلامية، وتبادر بجوهرة بنية التّضاد بمسحة تشاؤمية لائحة من جرّاء التّغير والتّبدل الوجودي الحاصل، راحت تفجر التوتّر دون الخروج عن نطاق الذّات بأعلى درجات الإسهاب.

يشدّنا الحديث عن الصّراع الدّاخلي الدّرامي إلى مقطوعة شعرية قال فيها محمود درويش:

"إنَّ القَصِيدة رَمْية نرْدٍ

عَلَى رُقعةٍ من ظلاَمِ

تَشعُّ، وقدْ لا تَشعُّ

فيَهْوى الكَلام

كَرِيشٍ عَلَى الرملِ

لا دوْرَ لِي فِي القَصِيدَةِ

غيْرَ امْتِثالِي لإيقَاعِها:

حرَكاتُ الأحَاسِيسِ حِسًّا يعدِّل حِسًّا

وحَدْساً ينزّل معْنَى

وغَيبُوبةٌ فِي صَدَى الكَلِمات

وصُورَةُ نَفسِي التي انْتَقلت

إلَى غَيرِها أنَاي من

واعتِمَادِي عَلَى نَفسِي

وحَنِينِي إلَى النَّبْعِ

لا دوْرَ لِي فِي القَصِيدة إلاّ

إذَا انْقطَعَ الوَحيُ

والوَحيُ حظّ المَهَارة إذ تَجْتَهِد"[1].

بإلقاء نظرة فاحصة على ما سبق ذكره آنفا؛ يبدو جليّا أنّ الحرف الشّعري الدّرويشي يمتدّ بشاكلة تعاضدية في سبيل تأثيث حقل المشهد الشّعري الماثل أمام العيان بصورة واضحة لا مراء فيها بكلّ ألقها الدّرامي الفريد؛ لاشتمالها على آليات هذا الأخير، تنطلق من قطيعة جزئية مع تعليمات حتّمتها السّلطة السّلفية.

ما من غرابة أن تجد شاعرنا يتعمّد الإحالة الدّرامية بأقصى مستويات التّكثيف، وذلك بنزوعه إلى رفد بنائه بصنف الصّراع النّفسي الذي يسعفه على تفجير غائر الأفكار والميولات بشكل أو بآخر؛ لكونه يجري "**داخل الإنسان وذاته، وهو صراع يغور في أعماق النّفس البشرية: كأن يكون بين عاطفتين أو بين العقل والعاطفة، أو بين العقل الواعي والعقل الباطن**"[2] ومن الواضح أنّ درويش لم يغفل عن استدعاء حضور الصّراع الدّاخلي، كيف لا وأمر تغييبه يقف حجر عثرة أمام المكاشفة التي تضعنا بدورها بجوار بوتقة جمعت ثنائية بارزة، ما طاوعت نبرتها الجهورية الصّمت بعدما كلّف شاعرنا نفسه خوض مراوغة رسّخت صداها الضّمني، وراح يستطرد في التّحاور والتّصارع والتّراشق مع ذاته؛ بما أنّها

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص43-44.

[2] كويستان نجم الدين انجه الجباري، الصراع في مسرحية (الغرباء) لشاكر خصباك، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد32، 2023، ص136.

رفضت البوح للغريب بتفاصيل التّرح والقرح المترامي بثقله المتنائي، لينقل تجربة لا تكاد تخرج عن ذاته المشحونة بالمتنافرات، السّابحة في السّوداوية إلى الفئة المستقبلة بكلّ قيمتها الدّرامية المتعالية.

ج. بنية الزّمن الدّرامي:

أصبحنا ننصت لدقّات عنصر بنائي لا يقلّ أهمّية عن باقي العناصر الدّرامية، قد يخيّل إلينا من الوهلة الأولى أنّه مجرّد وحدة اتّخذت مسالك حياد تجعل من وجوده وعدمه سيّان، غير أنّه ما كان متروكا أو مهملا، وما جاء هامشيا أو عابرا؛ وإنّما ترك بصمته بحضوره المركزي، وأدائه الوظيفي الحيويّ، ودوره شديد الفاعلية داخل البناء الدّرامي.

لا نكاد نعثر على عمل يسير في الاتّجاه الدّراماتيكي مستوفيا اشتراطات هذا الصّنف على وجه التّحديد المتعارف عليها إلّا واستباح لبنية الزّمن المساحة الأكبر ضمن خريطة الدّراما باعتباره "**دعامة رئيسية لا بدّ منها**"[1]، ومن المحال أن يحيد أو يتغاضى مؤلّف يملك شرعية الخروج من نطاق الثّوابت المتبنّاة لعقود دفعته إلى الارتماء في أوساط درامية، اكتسب بفضلها تفكيره صفة درامية بامتياز عن توظيف ركيزة أساسية من ركائز العمل الإبداعي النّاضج؛ حيث أنّه وجد من الضّروري أن تتشظّى خيوط المكوّنات الدّرامية الأخرى كي يكون مصيرها التّداخل والتّشابك مع بنية الزّمن بطريقة يكون فيها كلّ عنصر مشدودا حدّ التّعاضد مع كافّة العناصر؛ لتنتهي به إلى إشراكه في علاقة درامية برهنت على قوّة تفاعلها تناميها وتصاعدها، وانطوت على قيم خصّبت الثّيمة الفنّية.

تجدر الإشارة إلى نقطة مهمّة أنّ الأنموذج الدّرامي تغذّى برافد الزّمن، واستغلّه بأمثل الطرق، فتداخلا تداخلا إيجابيا، حظيا من خلاله بفرادى وخصوصية، أخذت فيه هذه البنية

[1] ينظر: إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات نونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2011، ص101.

تجيش بشلاّلات عطاءات أدائية، تعتريه من البدايات حتّى النّهايات توقا؛ لخلق حياة قارعت الصّمت والسّكون في فضاء جامد، وبثّ الرّوح والحركة فيه؛ ذلك لأنّه يحظى بقوّة درامية تؤهّله ليكون جزءا فاعلا لا يمكن الاستغناء عنه.

ممّا ليس فيه من بدّ أنّ التّقنية الزّمنية وحدة ديناميكية تشترك في أداءات اللاّثبات التي تصف قدرتها على القفز من نقطة إلى نقطة أخرى، وتتملّك زمام الحركة، وتساهم بشكل أو بآخر في الدّفع بعجلة مجرى الأحداث[1] وبطبيعة الحال يعتبر الزّمن سمة فنّية من السّمات التي انساقت في خدمة البناء الدّرامي، وأصبحت تلعب الدّور الأكبر، بعدما اكتسبت شرعية وجودية داخل مضامير تجرّدت من جمودها، وأخذت تضرب بمهمّتها إلى مدى واسع، حتّى بات ينظر إليه كجزء إلزامي لا يكاد يخلو أيّ عمل منه؛ باعتباره فضاء حيويّا تتلاحم في إطاره كافّة الوسائل الدّرامية؛ ففيه يرمى الشّرر اللّغوي وتمرّ فيه الأفكار وتجري الوقائع وتتصادم الثّنائيات المتقابلة والمتناقضة وترتسم معالم الأمكنة، فتعمل على إخراج عمل سما إلى أعلى درجات الدّرامية[2]، وتتخطّى بارتباطاتها مع مكوّنات الحقل الدّرامي مرحلة النّضج إلى ما عداه، وبظهورها متظافرة مع بعضها البعض على خريطة متحرّكة نابضة بالحياة.

تربّعت بنية الزّمن على مساحة فنّية واسعة تضجّ بروح الإبداع؛ لأنّها أضحت محطّ أنظار الكثير من المبدعين ومحلّ عنايتهم، فازداد اهتمامهم بها بحكم وعيهم الحداثي الذي نادى بمشروع نهضوي، استعرض فكرة الخلاص من الطّريقة النّمطية والتملّص من ثوابت الكتابة الجاهزة وإعطاء فرصة جديدة لمتواليات سردية تأخذ مسارا متسلسلا في معظم الأحيان، وقد تكسر المنطق الاعتيادي؛ بمفارقة زمنية "**قائمة على التّركيز والدّقة والمفاجأة في آن واحد**"[3] تمهّد خطوة استباق تجاوزت الحاضر، وقفزت إلى المستقبل أو بخطوة

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص17.

[2] ينظر: أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص16.

[3] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، عالم الكتب الحديث، أربد، 2010، ص179.

استرجاع تعود إلى الماضي؛ لكي تحيلنا على وقائع سابقة، حتّى يكون لها حضور قويّ في عوالم درامية؛ باعتبارها محرّكا أساسيا، وخيطا وهميا "**ومظهرا نفسيّا لا مادّي، مجرّد لا محسوس**"[1] ليس بمعزل عن غيره من العناصر الدّرامية، تجده يؤكّد وجوده الحتمي وارتباطه الوثيق القويّ مع المكان والشّخصيات والأحداث كذلك.

لا يكاد يخلو أيّ نتاج أبدى توجّهه الدّرامي من الزّمن، كيف لا ووحدة الزّمن بعين صنّاع التّركيبة الإبداعية هو من دون أيّة مبالغة العمود الفقري لعمل تطوّر في الاتّجاه الدّرامي الذي يشدّ بكافّة أجزائه بصفته ليس عنصرا موجودا على نحو منفرد، ولا يكون الزّمن زمنا إلّا بتكاثفه مع عناصر الدّراما، فمن المحتمل ألّا تنفصل عن بعضها البعض، حتّى تتحمّل كل أعباء الأداءات الدّرامية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّه يضمّها جميعها مع بعضها البعض داخل إطار الشّمول، ما دامت خاصيته الدّيناميكية قائمة لا تنضب.

نستطيع القول أنّ الزّمن محور أساسي لا بدّ منه، دائما ما يضعه صاحب النّتاج نصب عينيه؛ ليتولّاه بالاستخدام حيث لا وجود لأحداث مرتّبة ترتيبا منطقيا من المقدّمة مرورا بالأزمة وانتهاء فكّك العقد المتشابكة، ولصناع أفعال درامية تقابلوا وجها لوجه لبناء التوتّرات الدّرامية، ولا لتداخل قوّة وقوّة خارجة عنها في الصّراع، ولا حتّى لأفعال الكلام المتبادل بين الأطراف خارج إطار زمن يمثّل حيّزا لامادّيا لا حسّيا مجرّدا[2] همّه الأوحد الارتقاء بدرامية الأعمال إلى أقصى الآماد في نهاية المطاف.

1/الاسترجاع:

استوجبت بنية المفارقة الزّمنية وجود لازمة رئيسية؛ لاتساق العملية الدّرامية ينبغي أن تحظى بأوسع مجال؛ لتبدأ بتكسير رتابة خطّية زمنية، أخذت منحى تصاعديا تتابعيا،

[1] جنيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

[2] ينظر: حسن نجمة، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي، ط1، 2000، ص65.

وخرق بنية تسلسلية تشتغل بطرائق التّتالي والتّوالي؛ بانحرافات زمنية تجعلنا نقف لبرهة على مراوغات صاحب إنتاج يمضي في رحاب تجديدية استغنت عن النّماذج الجاهزة، ونأت عن المسار التّعاقبي إلى "**استفزاز لهيمنة السّرد الأحادي والتّطور الخطّي للأحداث**"[1] كي ينتج عنها أسلوب استرجاعي يميل إلى تغيير اتّجاه الزّمن، والعدول عن التّرتيب النّمطي، وتوقّف نظام تنامي يسير إلى الأمام في خطّ مستقيم من الماضي إلى الحاضر ثمّ المستقبل، وتعليق سير التطوّر الدّرامي لطالما انتقل من نقطة إلى نقطة موالية.

ولجت هاته التّقنية الاستحضارية أو الاستذكارية أو الارتدادية أو ما يعرف بالفلاش باك في الحقل اللّغوي الإنجليزي داخل البناء الدّرامي في توليفة السّردي بالدّرامي هي الأحدث من نوعها، شكّلت ثنائية تشابكت خيوطها؛ لتبرز فاعلية زمن الاسترجاع في حيّز الالتحام من خلال وظيفة أساسية اختصّت بها دون غيرها، زحزحت وظيفة جمالية تبدو باهتة لخلق توتّر دلالي بدرجات متفاوتة بآلية مغايرة في مساحة إبداعية استفادت من الانفتاح الأجناسي، تاركة أثرها بمهمّة متميّزة تشدّ انتباه الفئة المتلقّية بصورة مستمرّة، ولعلّ تأثر صنّاع الابتداعات بالموجات الدّرامية التّجديدية جعلهم يدخلون تقنية الاسترجاع الزّمني حيّز الحضور، لا ريب في أنّها خطوة إضافية من منظور حداثي أسهمت في تشكيل ملامح العمل الدّرامي؛ وهو في الحقيقة يقوم على عودة صاحب العمل إلى الزّمن الماضي؛ ليحيلنا من خلاله إلى مجريات حصلت في حقبة سابقة وانقضى زمنها[2] يستخدم هذا الأسلوب الاستذكاري كثيرا في النّصوص الدّرامية؛ لكونه يعتمد على إيقاف المسار الخطّي التّصاعدي، وتحطيم التّرتيب الزّمني المنطقي، وإلغاء نظام التّسلسل الزّمني المتعارف عليه؛ بالرّجوع أدراجا إلى الوراء، وذلك من أجل إلقاء شتات النّظرات على جعاب فترات مضت وانقضت.

[1] خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2011، ص78.

[2] ينظر: قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي–ناهض الرمضاني أنموذجا، دار الغيداء للنشر، 2011، ص124.

كثيرا ما يلجأ المبدع إلى التقاط اللّقطات الفلاشية عن طريق القفز إلى سابق الحقب من أجل استحضار مجريات آنفة كاد أن يطويها النّسيان؛ حيث قاطعت الخطّ الزّمني صعودا بشكل تدريجي، فهذه الالتفاتة الخاطفة إلى الخلف استعدادا لاستدعاء لحظات تلاشت بفعل التطوّر الدّرامي بالعودة إلى ذاكرة الماضي حتّى تتاح الفرصة لتسليط الضّوء على واقعة من الوقائع سابقة الحدوث، وتفاصيل مشهد من المشاهد الماضية التي حصلت قبلا.

نجد **ميشال بوتور** يقول في هذا الشّأن "**إنّنا نعاكس في سيرنا مجرى الزّمن، ونغوص في أعماق الماضي أكثر فأكثر، كما يفعل علماء الآثار أو علماء طبقات الأرض الذين يقعون أوّلا على الطّبقات الحديثة في أثناء تنقيتهم، ثمّ يقتربون شيئا فشيئا من الطّبقات القديمة التّكوين**"[1] والظّاهر أنّ الكاتب استعار تقنية الزّمن الاسترجاعي من مجال السّرد، وأخذ يقحمها في مبنى انبثقت عصرنته إقحاما إلى أن حارت جزءا بالغ الأهمّية لا يتجزّأ عن هذا الأخير؛ لكونه مكوّنا يحمل معاني الانتقال من نقطة إلى نقطة أخرى، بدأ يشارك بدور رئيسي داخل العمل الدّرامي والمتمثّل في تغيير اتّجاه المسار الزّمني على النّحو الأفقي المتتابع.

محمود درويش من الشّعراء الذين أخذتهم موجة الاستثمار من تقنيات الزّمن على سبيل الذّكر منها لا الحصر: تقنية الاسترجاع أو الاستذكار التي احتلّت مجالا واسعا في كتاباته الشّعرية؛ بحيث يوظّف هذا النّمط من الزّمن في أعلى درجات التّوظيف الذي تجاوز التّكثيف إلى ما عداه كلّما سنحت له الفرصة بذلك الذي جاء "**كنقيض للزّمن المادّي الذي يمثّل الزّمن الذي استغرقه الحدث في الواقع**"[2]، فتجده آناء تشييد معمار متونه يخوض معركة أدبية عنوانها التّغيير، جعلته يتحرّر من ربقة النّموذجية؛ ما أعطى مبرّرا للاستفادة

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1988، ص99.

[2] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص224.

من ذلك التّمازج بأحد إمكانات الأجناس الأدبية باسم التّجديد، ولعلّ هذا الأمر يؤكّد حقيقة أنّه يملك قدرات الوصول إلى عالم يتّسم بالابتداع.

نزوع النّفس الدّرويشية التّواقة للتّحرر ألزمها الخروج من قوقعة التّقليد إلى التّجديد؛ بالاستعانة بوعي فنّي عالٍ جعلها تتقفّى أثر أطياف الأسلوب الاسترادادي سعيا منها لتفعيل الدّرامية بشكلها الصّريح، داخل خريطة شعرية مفتوحة على آفاق تأويلية مختلفة، معتبرة إيّاها عنصرا بنائيا في غاية الأهمّية لا هامشيا، تنهض على أكتافه قصيدة اكتمل نضوجها الدّرامي المزدان بتصوّرات فانتازية سابحة في الخيال؛ لانعتاقها من قيود المنطق الأدبي السّائد.

يستهلّ شاعرنا مغامراته الإبداعية بقطع خطّية مسار الزّمن؛ ليعود بذاكرته أدراجا إلى الوراء من الزّمن الآني إلى الزّمن الماضي قريبا كان أم بعيدا، وكأنّما يودّ أن يتلقّف تفاصيل زمن مفقود له خصوصيته أو يستجيب لمطلب النّص إلى خلخلة التّسلسل الزّمني المنطقي لمجرى الوقائع، ويرمي إلى تخطّي نظام التّتابع في المبنى الشّعري[1] أو بعبارة أخرى يتعمّد عدم التقيّد بمبدأ توالي وتتالي الأحداث، والتّلاعب في تطوّرها الطبيعي؛ بمخالفة زمن السّرد عن طريق إيقاف ترتيب المجريات بطريقة تسلسلية لكي يستحضر حدثا حصل في وقت مضى وانقضى[2] ومن ثمّ تجدر الإشارة أنّ القصيدة الدّرويشية المعاصرة لا تكاد تخلو من المفارقة الزّمنية بضربها الاسترجاعي الذي يرتدّ بقوّة في الاتّجاه المعاكس أي بالرّجوع إلى الوراء إلى حقبة زمنية آنفة، فصارت جزءا لا يتجزّأ منها، ويبدو كما لو أنّها غدت هوسا فنّيا دائم الحضور ما لبث أن كسر رتابة الزّمن الخطّي لما له من أثر كبير في الارتقاء إلى درجة الدّرامية.

[1] ينظر، مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1 2004، ص2023.

[2] ينظر: عبد العال بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، م ج 12، العدد 2، 1993، ص 136.

ونحن نقرأ أشعار محمود درويش نلمح من الوهلة الأولى أنّه استباح لزمن الاستذكار وجودا، وعلى سبيل المثال مقطوعة من قصيدته المعنونة ب**(مديح الظّل العالي)** التي قال فيها:

"وَحْدِي أُدافِعُ عَنْ هَوَاء لَيْسَ لِي
وَحْدِي عَلَى سَطْحِ المَدِينةِ وَاقِفٌ
أيُّوب مَاَت، وَمَاَتَتْ العَنْقَاء، وانْصَرَفَ الصَّحَابَة
وَحْدِي. أُرَاوِدُ نَفْسِي الثَّكْلَى فَتَأْبَى أَنْ تُسَاعِدَنِي عَلَى نَفْسِي
وَوَحْدِي
كُنْتُ وَحْدِي
عِنْدَمَا قَامَت وَحْدِي
وِحْدَة الرُّوحِ الأَخِيرَة"[1].

بعد قراءة متأنّية قفزت إلى ما بعد العنوان بشغف منقّب يتّضح لنا أنّ الشّاعر استطاع تقديم الأنموذج الدّرامي الأمثل بمهارة فائقة أتاحت لنا أن نستشفّ انقلابه الفنّي على المسلّمات والثّوابت السّردية عبر انزياحات خرقت سلطة المألوف، وهذا بمفارقة زمنية تبرز بنوعها الاسترادادي؛ لكي تدعم هذه الكتابة الشّعرية بشيء من الإثراء، وذلك عن طريق التوجّه ناحية الماضي انطلاقا من اللّحظة الراهنة.

لعلّك لا تعجب لمجرد رؤيتك درويش يستعين عند نسج هاته التّوليفة الشّعرية بتقنية فيها تعطيل لخطّية الزّمن التّعاقبي، وتوقيف لمجراه؛ حيث ينقطع فيها تطوّر الحركة التّسلسلية صعودا من اللّحظة الحالية وصولا إلى المستقبل؛ ليرجع إلى الوراء في أون انتهى من أجل سدّ الفجوات، وملء الثّغرات[2] ما يعني أنّه يتيح الفرصة لاندماج الزّمن الحاضر بنقيضه الغابر المحفوف بدقائق الأمور وتفاصيل الحيثيات في وقت انفلت فيه نظام التّواتر

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، بيروت، الجزء2، ص 342.
[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ص125.

الزّمني؛ ليحيلنا بشاعرية فنّان إلى بوّابة الذّاكرة بعد مناورة باتّجاه فترات آنفة لها خصوصيتها، وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ تداخلات الحاضر بالماضي حاضرة في هذه التّجربة الشّعرية؛ حيث يتواشج بعضها مع بعض لكن بطريقة تتّسم بالجدّة نوعا ما على عكس تلك الاعتيادية المتّجهة من الحقبة الزّمنية المنصرمة إلى اللّحظة الحالية.

إنّ المنظومة الدّرويشية لا تدعو بأيّ شكل من الأشكال إلى التعلّق التّقليدي، وإنّما تهجس بانخراطها في أفق التحوّلات الأكثر رحابة، فما من غرابة أن تجده يلتقط ملامح الإبدال ليطرحها في نصّه، ولعلّ ما يسترعي الاهتمام في هذا الصّدد أنّه يجدّل خيوط نسيجه الشّعري بواسطة تقنية الفلاش باك المستجدّة، وهذا يثبت لك أنّه استطاع كسب رهان المعاصرة بنجاح لا سيّ له، بعد ثورة شعرية أحطّت من هيبة المحاكاة، وخرقت القواعد والأعراف، وتلافت الاتّجاهات السّلفية المتعارف عليها إلى منحى مغاير تماما انبثقت عصرنته.

رسم الشّاعر خطى شعر جديد شأنه في ذلك شأن العديد من شعراء عصره، وأخذ يكثر من استخدام تكنيك فنّي استعاره من أجناس أدبية مجاورة، مع العلم أنّ توظيفه لا لغرض التّوظيف فقط؛ بل من أجل مقاصد درامية في غاية الأهمّية يحقّقها في العمل.

لربّما نلمح ذلك التّعالق الأجناسي على نحو يظهر رغبته في تخليق بناء شعري على آلية الزّمن الاسترجاعي المنحدرة من عالم السينما، فتبرز هذه الأخيرة كعنصر له سماته وخصوصياته المائزة لا حلية ظاهرية تضاف إلى النصّ ليزدان بها، وحريّ بالذكر أنّ شاعرنا مهّد الأجواء لاحتواء هذا النّمط، وذلك بتحطيم الحواجز بين الأجناس الأدبية.

لا ضير من التمرّد على مبدأ نقاء الجنس الأدبي إذا ما كبّل بقيوده وضوابطه التي تعيق حركة الخلق والتنوّع الشعري، ومن ثمّ انفتاح المنجزات الأدبية بعضها على بعض،

وتلاشي تلك الحدود الفاصلة بين الشّعري ووسائل النّثري، فيكون حصيلة أشكال تفاعل وصل حدّ التّماهي تجاربا إبداعية مستحدثة، توغّلت في حنايا الفنون.

يبدو أنّ درويش قدّم مثالا جليّا لهذا التّداخل الأجناسي انطلاقا من ارتكازه على البنية الزّمنية الاستذكارية في مقطعه الشّعري المذكور سابقا؛ بوقف امتداد خطّ الزّمن التّعاقبي و"**التحرّك بالخطّ الزّمني إلى الخلف**"[1] يستوقفنا توجّهه الكفيل بأن ينقلنا من مربع الجمود إلى معترك حركي ديناميكي، والذي يمثّله وجود فعل ماض يتصبّب من كلّ حدب وصوب؛ وهو مشحون بوهج الذّكريات الغابرة والغائرة إن صحّ القول في أعماق الذّات الشّاعرة.

كثيرا ما تجد الشّاعر يلتفت إلى الخلف؛ لكي يلتقط بحسّه صورا من الذّاكرة الماضوية لا زالت شرانقها المتناثرة تشدّ الوثاق وتتشبّث بإصرار وإلحاح شديدين مع لحظته الآنية، ودائما ما يتوق إلى الرّجوع إلى زمن انقضى ويستشعر صورته التي ظلّت وستظلّ حاضرة تتلألأ بجزئياتها ودقائقها، ويحتمل أن تصدر ردود الفعل الدّرامية من استردادات طويلة المدى وذات السّعة الكبيرة التي لم تسيّب سطوتها وحضورها قطعا؛ ما هي إلّا "**إشارة إلى مجريات سالفة لوقت العمل الأدبي الذي نجد أنفسنا فيه**"[2] ولا بدّ من الإشارة أنّ الشّاعر يعتمد على هذا النّوع على وجه الخصوص في أنموذجه الشّعري السّالف الذّكر الذي خرج عن الطّريقة التّقليدية إلى مقابلتها الابتداعية؛ لأنّ صاحبه لم يلبث أن انفكّ ينبّش عن بدائل فنّية إنّما هي عناصر بنائية تسهم بشكل أو بآخر في إبراز بناء شعري معاصر يتضمّن المتغيّرات، بعدما تلافت البنى المألوفة إلى مغامرة خلاّقة أعلنت تواشجات القصيدة بممكنات الأجناس الأدبية، ومقاربات نصّانية يكون لها نصيب يذكر من الجدّة، له وقع بدهي على الأرجح على الجهة المستقبلة.

---

[1] مروة مهدى مصطفى، الزمان–المكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2007، ص161.

[2] ينظر: تأليف مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوقي، سلسلة عالم المعرفة، مطبعة الرسالة، الكويت، 1978، ص249.

لم تغب المفارقة الزّمنية بلونها الاستذكاري، وإنّما نجدها منثورة هنا وهناك في ثنايا المقطع، ثم إنّ من يقرأه من المرّة الأولى يلحظ أنّها تمارس حضورها المتميّز على امتداد المساحة الشّعرية؛ بدورها الفاعل ومردودها الدّلالي النّاجم عن قصدية فكرية، ويرجع سبب عودته إلى الماضي استرجاع مجريات حصلت[1] كي يقف لبرهة على ما وقع في العاصمة اللّبنانية بيروت حينما أدركتها النّوائب، وبدأت عليها القذائف بالتّراشق، واللّحظات العسيرة بالتّفاقم في لحظة تتعدّى سلطة الحاضر إلى مساحة ذكريات تقيم سلطتها الخاصّة؛ وذلك بالتّعويل إلى درجة كبيرة على الاستدعاء المبني على توجّهات إيديولوجية، ورؤى معرفية، وتراكمات تاريخية؛ باعتباره منبعا فيّاضا من منابع الإلهام الشّعري، وهذا ما لا يحشر زمن القصيدة في مجال الانفراد؛ بل تندمج أطرافه بعضها مع بعض مشكّلة ثنائية قامت قائمتها على المتضادّات.

ترى الشّاعر يخوض مغامرة الارتحال الزّماني عن طريق القفز من الحقبة الزّمنية الرّاهنة صوب أخرى معاكسة "**لتسدّ بعض الفجوات**"[2]، بعدما عاد بذاكرته أدراجا إلى الوراء وسمح لبوّابة ماض مطلق ظلّت تفاصيله حبيسة الأذهان أن تفتح؛ وبالتّالي تتيح لهذا المنجز أن يفرز حالات سامية الذّروات التّفاعلية بين الذّات الشّاعرة والقارئ بكلّ شذاها الرّوحي ووقعها السّيكولوجي، فتفعّل فاعلية فيه أعقبت علاقة بائنة هي الأجرأ من نوعها لا تستقيم إلّا بتداخل حقّق ذرائعية العمل الدّرامي بشأن منطقة بيروت.

لا يخفى على أحد أنّ آلية الاستذكار هنا التي "**تسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل**"[3] تتوجّه دفّتها نحو عوالم السّوابق، ويجرّها قسط انعتاقي للالتفات إلى الخلف بتلك الطّريقة المباشرة، تعمل عادة بتوظيفها المكثّف للأفعال الماضية، ولعلّ ذلك يبدو جليّا في النّص الدّرويشي الذي بين أيدينا، فكثيرا ما تتاخم ثناياه الصّيغ الماضية؛ بحيث لا يكاد

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997، ص62.

[3] تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص47.

يفارقها، فقد وجد لها الحيّز الأكبر على سبيل الذكر لا الحصر: ماتت، انصرف، قامت...وهلم جرا.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الشّاعر المتمتّع بروح الانفتاح الإبداعي لم ينطلق من فراغ؛ وإنّما أفاد من أرشيف ذاكرة شعرية استوعبت في جعابها ثروة حقيقية، وتخمة فكرية، وتراكمات معرفية ذات صلة بتصوّراته على هذه الخلفيات التي أخذت منحى تشعبيا، فيذهب إلى توظيف الإرث الدّيني بمضامينه ومعطياته وأعلامه القابعة في الدّواخل مخترقا في ذلك جدارية الزّمكان.

حاول درويش أن يقف مطوّلا على محطّات عتيقة أحاقت بها هالة القداسة من كلّ حدب وصوب؛ ليستلهم منها شخصيات دينية يتوارى خلفها رغبة منه في إمدادها بأبعاد معاصرة لما لها من تأثير فاعل على كافّة الفئام، ومن خلال هذا يتبدّى لنا أنّ الشّاعر قد انفتحت مداركه على المرجعيات التّاريخية مستعينا بتقنية تناص ديني لا يتمّ إلّا بتعالق حدث غابر بنقيضه الحاضر؛ ما هي أصلا إلّا استرجاع زمني حتّمته خطّة درويشية شرعنت البثّ التناصّي كما هو ماثل أمامنا.

عرفت الكتابة الشّعرية الدّرويشية منذ ظهورها الأوّل انعطافة خلاّقة لم نر لها نظيرا، بعدما شقّت طريقها صعودا في لحظة مباغتة على غير انتظار نحو الأفق الأكثر رحابة على الإطلاق، تحرّرت فيه من أسوار الطّراز النّمطي الذي كان يلفّ القصائد العربية سابقا من كلّ جهة، متخطّفة ما تأتّى لها من الفرص على الوجه الأمثل، والتي تصل بها إلى منحى دراماتيكي انبثقت عصرنته؛ لتتمظهر بنمنمات شعرية رصفها لنا شاعر الأرض المحتلّة الذي امتلك زماما تجديدية أبت إلّا أن تشتغل على الأساليب المتميّزة والمتفرّدة التي لا بدّ من تطويعها كي تليق وتخدم مبناه ومعناه.

إنّه لمن الواضح عند تشريح معظم بناءاته تفشّي لغز خلخلة الأزمنة اكتسب شرعيته في مساحاته النّصية؛ ذلك أنّه ألغى تسلّطية منطق تتابعي أدرك درجة الرّسوخ أمدا و"**المتصوّر على أنّه ضرب من الخيط المتحرّك الذي يجرّ الأحداث**"[1]؛ لأنّه سرعان ما التحق طارئ المفارقة بتشظّياته وتعرّجاته التي تجاوزت تلك الخطّية الكرونولوجية المتعارف عليها من خلال بثوث استردادية لها من الغايات الدّلالية الكثير، ومن المقاصد الإيحائية الغفير، ستمنحنا حتما بمنظورها اللاّتواتري سيناريوهات مائزة الأمر الذي جعله لا يستغني لحظة طرحه للمجريات عنقطع استمرارية الزّمن حتّى يتوجّه من الحاضر إلى الماضي ليعرض ما حصل في فترة آنفة[2] والجدير بالذّكر أنّ المفارقة الزّمنية بنوعها الاسترجاعي كانت حاضرة بمنتهى الجلاء في مقطع قال فيه:

" زَمَنِي أصَابِعها. أَعُود وَلَا أَعُود
أَسَرحُ المَاضِي وأعْجِنُهُ تُرَاباً
لَيْسَتْ الأيَّام آبَاراً لأنْزِل
لَيْسَتْ الأيَّام أَمْتِعَةٌ لأَرْحَلَ لَا أَعُود..
لأنَّها تَمْشِي أمَامِي فِي يَدِي
تَمْشِي أمَامِي فِي غَدِي.
تَمْشِي أمَامِي فِي انْهِيَارَاتِي.
وَتَمْشِي في انْفِجَارَاتِي.
أَعُود..لأنَّها ذَرَّات جِسْمِي.
أَيُّ رِيحٍ لَمْ تبَعثرنِي عَلَى الطُّرُقَات.
كَانَ السِّجْنُ يَجْمَعُنِي. يرتبنِي وَثَائِق أوْ حَقَائِب.
أَيُّ رِيحٍ لَا تُبَعْثِرُنِي

[1] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: أحمد خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، ص201.

[2] ينظر: سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص79.

أَعُود..
لأنَّهَا كَفَنِي. أَعُود لأنَّهَا بَدَنِي أَعُود
لأنَّهَا وَطَنِي
أَعُود"[1].

من المنصف بعد المضيّ في دروب قراءة خاذنها الشّيء الكثير من الإمعان أن يقال أنّ درويش رأى أنّه ما من جدوى من تلافي آخر صيحات السّاحة الأدبية حتّى أنّه استجاد حركة التّجديد الشّعري، ويبدو ذلك حينما انطلق بتجربته إلى مسار آخر وأطلق العنان لنفسه لصياغة تكوّماته الشّعورية وتراكماته الفكرية في أسطر أخذت منحى التّتالي والتّوالي، بعد أن تجرّد سابقيه من زيّ التّقاليد والأعراف الذي ألبستهم إيّاهم الأسلاف.

تتآلف خيوط قدرة شعرية غير واهية مع فكرة النّزوع الدّراماتيكي لا "**تبدأ دائما أفقيا لتنتهي أفقيا**"[2] مسهمة في تأسيس وطيد العلائق بين الفضاء الشّعري والممكنات الفنّية التي تقوم في الأساس على التّلاعب الزّمني.

بالعودة إلى المقطع الفائت يتّضح أنّ المبدع عوّل على توظيف أحد طرق المفارقة الفنّية بشكل متعمّد بعيد كلّ البعد عن العفوية والتّلقائية، جاعلا منها تكنيكا مستجدّا يمارسه بين الفينة والأخرى من أجل تحقيق الغاية المرجوّة؛ حيث أنّه يبرز ها هنا بضربه الاسترجاعي الذي لطالما لجأ إلى استخدامه حتى تنكشف الفترة الحالية، زد على هذا استرجاع حقبة زمنية سابقة بوقائعها وأحداثها التي مضت وانقضت وسبقت كذلك بؤرة الاستهلال[3] أو بعبارة أخرى تلك الرّحلة الهروبية التي لم تأخذ أنظمة زمنية يحكمها التّعاقب بعين الاعتبار؛ بتملّصها من مسؤولية الالتزام بخطّية الزّمن لدرجة "**توقيف تدفّق الزمان**"[4]

---

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص340-341.

[2] عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2016، ص10.

[3] ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص107.

[4] الجيلالي الغرابي، علم السرد والشخصيات، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ص22.

وتغيير اتّجاهه من الحاضر إلى الغابر الذي تطلّبته حزمة الانفعالات الرّاهنة الصّادرة عن الذّات الشّاعرة وكأنّما هاته الأخيرة تملك مفاتيح محطّات آنفة أودعت فيها كافّة أثقالها، وثمّة شيء ما يشدّها إلى الزّمن الماضي، ثمّ إنّه حينما تلقي الذّاكرة بظلالها حتما ستفشل ملكة السّلوان في تفعيل سطوتها، فمازالت بقايا الماضي بتفاصيلها الدّقيقة وجزئياتها الصّغيرة تحضر بكثير الإلحاح على تفكيره.

2/الاستباق:

شرّع شاعر الجرح الفلسطيني النّوافذ الشّعرية على آفاق الجديد والتّجديد الذي ينثني على تكامل وتنوّع يلائم روح العصر، تجد صداه يتردّد بتلك الشّاكلة المجاهرة المتخلّصة من المعايير والمقاييس السّلفية التي تمارس الأبوية المتحكّمة؛ ليحيلنا على تجربة انغمست في خضم التبدّل كلّ الانغماس، بعدما جرّتها حركة أدبية قادتها طاقة يافعة إلى عالم مترع بالتّحديات، يبرز علاقات مغايرة يمّمت وجهها شطر تشابكات تستدعي الإمعان والإنعام؛ ذلك لأنّها امتطت صهوة اختلاق اندلق سريعا هنا وهناك وتعمّد ساعة التدفّق الإبداعي بشيء كالمعجزة مغازلة طقوس الأخذ الذي استند على مقدرة شعرية فذّة أدركت أعلى المستويات؛ كي تعلن استجلاء توأمة فنّية غير مسبوقة، تطوّرت في المنحى الدّرامي بين بنية الخطاب الشّعري ومكوّنات البنية الدّرامية ما تشاغلت عن مقترحات تدبيجية بوسعها استكمال مشروع إبداعي سلك مسلكا واضحا نحو مسرحة ودرامية وصلت ذروتها.

كان من البديهي أن يضع محمود درويش نصب عينيه استخدام تقنية الزّمن بصنفها الاستباقي الذي "**ينبئنا بما سيكون عليه مسار الشّخصية مستقبلا**"[1] والذي أفضى عن بدء العدّ التّدريجي لأفول خطّية الزّمن الطّبيعي الذي يخضع للتّسلسل المنطقي؛ بالتّركيز على استعمال صيغ درامية، انتقلت على حين غرّة من الوقت الرّاهن إلى المستقبل، بكلّ ما تحمله من سمات استشرافية مائزة رسمت مسارا جديدا لمنجز درويشي، أومضت فيه شرارة

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص134.

شاعرية، وحقّقت ديناميكية ما اكتفت بالحدّ الأدنى من الحضور؛ بل استوجبت تكثيف الانتقالات الزّمنية التي وثبت وثبة حثيثة إلى أوان لاحق لا يمكن التّغاضي عن حقيقة الوصول إليه الحتمية.

لعلّ استدعاء هذا النّوع الزّمني على وجه التّحديد كان لمقصد "**رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليه**"[1] فيجرّب شاعرنا من خلالها أن يستشرف المنتظر وقوعه في العمل الإبداعي؛ باتّجاهه "**صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر**"[2] إذ يستطيع بجدارة تصويب سهامه ناحية الزّمن اللاّحق مجاوزا التّخوم الحالية بسرعة هائلة، تميّزت بمستوى الحضور الطّافح المشدود بالتّطلعات البعيدة كلّ البعد عن التّراتب الاعتيادي، ولعلّ ذلك يبدو جليّا بصورة لا مراء فيها في مقطع قال فيه شاعرنا:

"سَأحْمِلُ كُلَّ مَا فِي الأرْضِ مِنْ حُزْنٍ
صَلِيبَا يكبر الشُّهَدَاء
عَلَيْه، وَتَصْغر الدُّنْيَا
وَيُسْقَى دَمْعُ عَيْنَيْك
رِمَالُ قَصَائِد الأطْفَال والشُّعَرَاء!
إِذَا دَقَّت عَلَى بَابِي
يَدُ الذِّكْرَى
سَأَحْلُمُ لَيْلَةً أُخْرَى
بِشَارِعِنَا القَدِيم وعَوْدَةُ الأسرَى
وأَشْرَبُ مَرَّةً أُخْرَى
بَقَايَا ظلّك المُمْتَد فِي بَدَنِي

[1] أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص38.
[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص158.

وأُومِنُ أَنَّ شُبَّاكاً صَغِيراً كَانَ فِي وَطَنِي
يُنَادِي ويَعْرِفُنِي
وَيَحْمِينِي مِنَ الأَمْطَار والزَّمَن"[1].

بإلقاء نظرة لا تكاد تخلو من الإمعان والإنعام على ما سلف ذكره؛ تتّضح لنا رغبة درويشية في تقديم عطاءات فنّية لا تنضب، أحسنت استثمار تقنيات من الطّراز الدّرامي العّالي الجودة استثمارا انشغل بالارتقاء بالتّجربة الشّعرية المعاصرة أيّما ارتقاء؛ إذ يتشظّى ضوء المفارقة الزّمنية بأعلى درجات التّكثيف بوصفها خصّيصة بنائية موضوعية تنثني على شتّى الغايات والمقاصد؛ بل يكفل انزياحها عن المعهود والمعروف تحقيق التفرّد والتميّز بضرب مراوغة استشرافية "**غير قابلة للعودة إلى الوراء**"[2] شمّرت عن السّواعد؛ لتنفيذ وظيفة مغايرة لا نظير لها بإمكانها إثارة انتباه القارئ وشدّ اهتمامه لدرجة أن تنشأ لديه توتّرات تزداد حدّتها بشكل تدريجي بسبب تلك المباغتات المتكرّرة التي خرقت أفق التّطلع بحضور عميق لم يكن في الحسبان، والبديهي أنّها تقوم على التمرّد على نسق التّرتيب الزّمني بخطى واثقة انشغلت بالتّلاعب الزّمني الذي تعمّد "**التطلّع إلى الأمام**"[3] والقفز من اللّحظة الحاضرة إلى المستقبل، بعدما فتحت الأبواب لتشكّل لا يخضع لتلك الأنظمة الخطّية التي تنتهج الدّيناميكية المأنوسة.

إنّ شاعرنا يعي قيمة وجود استباقي أعمدته تخييلية من الدّرجة الأولى؛ إذ تلفاه ها هنا غارقا في لحظات تجاوز لها من الجولات والصّولات في مرحلة المستقبل الكثير، تجد فيها اعتمادا جليّا على انعطافة من شأنها تعيين ملامح الآتي انطلاقا من الوجود الحالي، حينما فتح درويش بجرأة أجنحة الأحلام كثيفة لا تهدأ تصريحا لا تلميحا، اقترنت رغم النّزيف الأزلي بنزعة تفاؤلية، نشرت روح الانشراح والابتهاج هنا وهناك، وانطلقت بطاقة

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ص225.
[2] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، بيت الحكمة للنشر، 2023، ص31.
[3] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2011، ص220.

الخلق الرؤيوي في ترسيم اللّوحة التي يريدها، انتقلت من بشاعة الواقع المحتدمة إلى مستقبل مشرق مؤجّل.

انحرفت الكتابة الشّعرية الدّرويشية انحرافا كبيرا؛ بالتّأمل مليّا يبدو جليّا أنّها انطلقت من الأساس عن وعي تجديدي حارت فيه الاتّجاهات الابتداعية شغلها الشّاغل؛ إذ تلفاها من الوهلة الأولى تشقّ سبل التّغيير الوعرة بقلم مغموس في الإجادة والكفاءة، بعيدا عن فضاء الإجراء النّمطي الذي أنسته السّوح الأدبية قريبا من حيّز فنّي مدّ ظلاله الدّرامية هنا وهناك؛ أين وقع لقاء أجناسي نشأ نشأة فريدة من نوعها، بانت فيه قدرة شاعرية تقصّدت المزج بالشّكل المباشر.

إنّ محمود درويش يتصيّد الفرص الشّائكة منها قبل السّانحة؛ لاستجلاء أسمى حالات التمرّد الفنّي عن الطّريقة المأنوسة؛ بتعريجها إلى الاستخدامات الثّنائية التي استدعتها الحاجة الماسّة؛ حيث نلمس فكرة مسرحة القصيد في مساحة تنداح لحضور تقنية الزّمن بنوع استباقي يباغتنا بفاعلية تعمّدت خلخلة الخطّ التّعاقبي من خلال تجاوز حاضر المنظومة النّصية بشيء من الاحترافية تجاوزا يأخذ في التقدّم لارتياد الفسحة المستقبلية من أجل تسليط الضّوء على مجريات من المحتمل أن تحدث في وقت لاحق[1] فيمكن معاينة ملامح استشرافية استطردت في التّلاعب بالتّسلسل المنطقي في متواليات سطرية منسابة ذات طابع تطلّعي امتدّ صعودا ذكر فيها:

"سَأَسْمَعُ نَبْضَ دَمِي فِي الحَصَى
وعُرُوقَ المَكَانِ
سَأَسْنِدُ رَأْسِي إِلَى جِذْعِ خَرُّوبَة
هِيَ أُمِّي وَلَوْ أَنْكَرَتْنِي

[1] ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، مجلس كلية التربية، جامعة بابل، 2003، ص360.

سَأَغْفُو قَلِيلاً ويحمِلُنِي طَائِرَانِ صَغِيرَانِ
أَعْلَى وأَعْلَى....إِلَى نَجْمَةٍ شَرَّدَتْنِي
سَأُوقِظُ رُوحِي عَلَى وَجَعٍ سَابِق
سَأَهْتِفُ مَازِلْت حيَّة لأنّي
أَشْعُرُ بالسّهْمِ يَخْتَرِقُ الخَاصِرَة سَأَنْظُرُ نَحْوَ اليَمِين إِلَى جِهَة اليَاسَمِين
سَأَنْظُرُ نَحْوَ اليَسَار إِلَى جِهَة البَحْرِ حَيْثُ تَعَلَّمْتُ صَيْدَ الزَبَدِ"[1].

بالوقوف على التّشكيلة الشّعرية الفائتة تتراءى لنا تقنية استباقية تتّجه إلى الأمام متخطّية اللّحظة الرّاهنة إلى اللّحظة الآتية؛ بتحيّنها الفرصة المواتية لخوض رحلة الانتقالات الزّمنية التي جانبت القفز الارتدادي؛ بما أنّها تنحو منحى التّنامي كي ترتمي في مندوحة حبلى بإشارات مستقبلية "**عديدة بلغت 32 استباقا متتاليا**"[2] في القصيدة بأكملها.

د. بنية المكان الدّرامي:

بالحديث عن نوعية تأليف درامي تفجّر بين أنامل مبدعة هو "**خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التّعبير**"[3] تظهر منذ أوّل وهلة مكوّنات سنحت لها فرصة تقديم ما تحوز من تفاصيل تحمل من الدّلالات القويّة الكثير، ومن الأبعاد الجمالية الغفير، وما دمنا بصدد الحديث بشيء من العمق عن تقنيات تدانت ميمنة إطار درامي على قدر عال من الخصوصية من دون أيّة ريبة، سنلفى بعد وقفة تأمّلات مطوّلة في عالم مفعم بالدّراما مكوّن مكان استهلّ مشواره في العمل الفنّي، مصطبغا بصبغة درامية.

إنّه من الأجدى أن ننوّه أنّ المكان الدّرامي بنية رئيسية لابدّ من حضورها الفنّي في العمل الدّرامي؛ لكونها مسرحا من هندسة مؤلّف تفرّد بميولاته الفنّية، تتحرّك في رحابه الشّخصيات وتجري الأحداث وتتنامى مضامين البناء الفنّي، ولربّما أنّنا لا نبالغ إذا قلنا أنّه

[1] محمود درويش، ديوان كزهر اللوز أو بعد، 2005، ص137.
[2] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، 2010، ص129.
[3] إحسان عباس، فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص219.

يمكن اعتبار هذا العنصر على وجه التّحديد أحد أعمدة البناء الدّرامي الهامّة، والتي لا مناص عنها من الأساس؛ كيف لا وهو مركز جوهري يتأسّس عليه هذا النّتاج ومساحة تمتدّ أو تتحدّد لتجسّد فيها المادّة الأساسية والفكرة العامّة للنّص عن طريق شخوص نالوا حظّهم الأفيد من الفاعلية؛ ليقع على عاتقهم مهمّة عرض وقائع ليست ببعيدة عن نطاق الاعتياص، والتي من شأنها أن تدخل تلك المادّة النّصية حيّز التّنفيذ لتتبدّى بشكلها المعروض أمام الجمع الكثير من الحضور، وهذا التّصريح إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ المكان بين أحضان الدّراما يعتبر عنصرا محوريّا من عناصر البناء الدّرامي، وعالما تجده في أقصى اتّساع له حينا، وتراه محاطا بالحدود من كلّ حدب وصوب حينا آخر، وهذا الأمر راجع إلى رغبة صاحب العمل الدّرامي، فقد يختار من الأماكن تلك المستغلقة أو نقيضتها المفتوحة؛ لتكون حلبة تتصارع فيها القوى المتضادّة لأنّ لكلّ منها وجهة نظرها الخاصّة.

في المكان تتولّى العناصر الصّانعة لمجرى الأحداث وظيفة تقديم أدوار لا تكاد تخلو من الصّعوبة؛ لتسفر عن جانب الكاتب الاحترافي في عرضه لشخصيات أدّت المهامّ الموكلة إليها أمام الجمهور على أكمل وجه في حيّز تأرجح ما بين الانبساط والانقباض[1] وقد أصبح ينظر لهذا المكوّن الدّرامي على أنّه فضاء يضمّ في جعبته البناء الدّرامي برمّته الذي تدور فيه الوقائع، وتشتعل فيه الاختلافات، وتتحرّك فيه شخصيات تبثّ الحيويّة بين كلّ ثغرة وعثرة.

لربّما كان من الأحرى أن نشير أنّ المكان الدّرامي لا يقلّ أهمّية عن باقي المكوّنات الدّرامية بتاتا؛ لأنّه لا يمكن أن نتصوّر وجود بناء درامي اكتمل نضجه على أمثل وجه غاب عنه إطار تقع فيه المجريات، وتمارس فيه الشّخصيات نشاطها الدّرامي كما ينبغي، وهذا الأمر يؤكّد حقيقة أنّه جزء لا يتجزّأ عن العمل الدّرامي، وإمكانية وجود إنشاء درامي

[1] ينظر:هبة خالد سيم، الدراما السيكو دراما السوسيو دراما وتطبيقاتها في العملية التعليمية، ص20.

بدون هاته النّواة الأساسية استحالة لامحالة؛ لأنّه لم تعد مجرد حيّز تترنّح فيه العناصر الفاعلة لتصنع الأحداث؛ بل تخطّى هاته الصّورة الاعتيادية بأشواط، وأصبح بنية جوهرية لا يمكن الاستغناء عنها نظرا لدورها الفاعل في تأسيس عمل درامي لا تشوبه شائبة ومساهمتها بحضورها الفنّي الذي يحمل في ثناياه من الأبعاد الدّلالية الكثير التي لم تلبث أن انفكّت من فكر وفلسفة صاحب النّتاج الدّرامي.

صار المكان الدّرامي المحور الأهمّ الذي "**يتحدّد عبر الممارسة الواعية للفنان**"[1] ومن شأنه أن يستوعب بقيّة المكوّنات على تعدّدها على سبيل الذّكر منها لا الحصر: محرّك وقائع دفع بعجلة الأحداث إلى الأمام عن طريق سلسلة من الصّراعات المستمرّة وصلت إلى لحظة التأزّم، ومنها إلى ختام سكّن لهب الأزمة سواء بطريقة مفتوحة تتيح للفئام المستقبلة فرصة الإبحار في يمّ تأويلات لامتناهية أو بطريقة سدّت باب التّوقعات، بعد أن أغلق ملفّها صاحب العمل، بالإضافة إلى الحركة والفعل الدّراميين اللّذين تقوم بهما كيانات تبوّأت مسؤولية تشخيص وتوصيف توجّهات وأفكار المبدع ... وغيرها من المكوّنات الدّرامية.

هذه التّركيبة الفسيفسائية التي تشابكت فيها خيوط علائقية أصبحت محلّ اهتمام الأغلبية السّاحقة من الشّعراء، وشغلت حيّزا لا بأس به من طرحهم؛ لأنّها أداة يستعين بها حامل راية التّعبير لكي يخلي سبيل شعور ضمني عميق بكلّ شفافية، ويفرّغ شحنات عاطفية غلب عليها العناء والشّقاء دون أيّة قيود.

بعد تجربة توغل في إلماعات النّصوص الشّعرية، ستلفى أمكنة استدعى حضورها، كيف لا وهي من أقرب الأدوات البوحية عن مكنونات الشّعراء التي من شأنها أن تصف حالته بشيء من العمق والصّدق، فلجأوا إلى اعتماد المكان في فسحتهم الشّعرية جاعلين منه وسيلة تترجم مقاساتهم "**فأصبح المكان وسيلة تعبير عن معاناة مقترنا بالغرض**

[1] حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص23.

الشّعري بل وأداة فاعلة فيها، لذلك دخل المكان بدلالة الانتمائية والنّفسية وبكثافة عالية في الغرض الشّعري"[1] ولعلّ المتوغّل في القصائد يلمح حضورا متجذّرا لبنية المكان لأنّ العلاقة بين الأبيات المنسابة وأبرز الأدوات التي تكوّن جمال المتن الشّعري صلة سرمدية لا نهاية لها.

ثمّة ارتباط قويّ عميق الجذور بين الضّرب الشّعري وعنصر المكان الدّرامي؛ باعتبار أنّ هذا الأخير بالنّسبة لحامل راية الشّعر باكورته وعقباه آناء عملية تأسيس بنائه الشّعري، وكانت الضّرورة ملحّة إلى نوع من الائتلاف الشّعري بالمكانين، فكثيرا ما تجد المبدعين ذوي النّزوع الشّعري يستثمرون المعالم المكانية في جلّ قصائدهم؛ لكونها حيّزا **"تصنعه اللغة الأدبية"**[2] بوسعه استيعاب سلسلة المجريات وحالة من التّصادم بين القوى المتصارعة، كما انصرفوا بكلّ طاقاتهم إلى استغلاله لأنّه وسيلة إفصاحية تشعّ صدقا، معبّرة عمّا يتخالج في النّفس ويتوارد، مسلّطة الضّوء على عمق تجاربهم الأليمة، ناقلة إحساسا ضمنيا ظلّ عالقا في ثنايا السّرائر أمدا بمنتهى الصّدق والشّفافية، وإنّ المتصفّح لإلماعات نصوص شاعر الجرح الفلسطيني الشّعرية يجد حضورا قويّا لبنية المكان التي اتصلت اتصالا وثيقا باللّحظة الشّعورية[3]؛ حيث يبدو ذلك جليّا في مقطع قال فيه:

"كُنْتُ أَحْسَبُأَنَّ المَكَان يُعَرَفُ
بالأُمَّهَات ورَائِحَةُ المِيرَمِية.لَا أَحَد
قَالَ لِي أَنَّ هَذَا المَكَان يُسَمَّى بِلَاداً،
وأَنَّ وَرَاءَ البِلَاد حُدُوداً، وَأَنَّ وَرَاءَ
الحُدُودِ مَكَاناً يُسَمَّى شَتَاتاً وَمَنْفَى
لَنَا. لَمْ أَكُن بَعْد فِي حَاجَة للهوِيَّة.

[1] محمد عبيد السبهان، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى الخلافة 92ه/ 422م، دار غيداء عمان، الأردن، 2018، ص37.

[2] سليمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص127.

[3] ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق، 2013، ص174.

لَكِنَّهُم...هَؤُلَاءِ الذينَ يَجِيئُونَنَا فَوْقَ
دَبَّابَةٍ يَنْقُلُونَ المَكَان عَلَى الشَّاحِنَات
إِلَى جِهَةٍ خَاطِفَةٍ
المَكَان هُوَ العَاطِفَة"[1].

بما أنّ المكان يشكّل أحد أهمّ العناصر الجوهرية، وأبرز السّمات الرّئيسية التي يرتكز عليها البناء الدّرامي "**ولا وجود لأحداث خارج المكان**"[2]، والتي من شأنها أن تضمّ في جعبتها كافّة العناصر الدّرامية على اختلافها "**تتّحد لتشكّل بعدا دلاليا معيّنا**"[3]؛ حيث استعرض فاعليتها باحتضانها شخصيات سلكت سبيلا ديناميا، وأخذت تتحرّك في رحابه هنا وهناك صانعة بذلك سلسلة من المجريات.

بالعودة إلى المقطع الشّعري المذكور آنفا تتبدّى صورة جليّة لا مراء فيها تسيّدتها البنية المكانية، وقد استدعى الشّاعر محمود درويش حضور كلمة المكان مرارا وتكرارا؛ إذ تراها ترد مرّة في مطلع القصيدة وتعيد الكرّة أكثر من مرّة وكأنّ شيئا ما في غاية الأهمّية يشدّه إلى استحضار المكان بشكل مكثّف في إحدى اللّحظات الإبداعية التي انصهر فيها الوجودي بالشّعوري؛ ما يعني أنّه تجاوز رقعة جغرافية لا روح فيها إلى وجهة تسامت بكلّ ما هو روحي معنوي.

ظهر المكان في الأسطر الدّرويشية ظهورا دراميا إبداعيا؛ إذ توحي لك من الوهلة الأولى فطرة الانتماء لمكان اكتسب هيئة فنّية، واحتوى على حزمة من الذّكريات التي لا يكاد يطويها النّسيان؛ ليستحقّ التّوثيق في مساحة تعبيرية حاملا في طيّاته عظيم الغموم شديد الهموم.

---

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص173.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص99.

[3] عبد الوهاب بوقرين، ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، الجزائر، 2004، ص13.

من الواضح أنّ ذات الشّاعر ارتبطت ارتباطا حميما بمكان أحاطه بهالة الولاء من كلّ جهة في أصعب مراحل الابتعاد والفراق عن وطن، يربطه به خيط عاطفي لا ينقطع وسط حيرة وحرقة على عقود من الانتظار المرير صنعه هذا المتطفّل الذي استلب مكانه وتعدّى على مقدّساته[1]، ولعلّ قارئ هاته الأبيات المنسابة يلفى أنّ المكان شغل حيّزا كبيرا من اهتمام الشّاعر الفلسطيني وعقد قرانا لا فكاك منه مع مفهوم الحرّية[2]؛ إذ تجده يطلق العنان لقلم الابتداع بكلّ ما أوتي من قريحة شعرية؛ ليصوّر تصويرا دقيقا أوّل ما يفكّر فيه وفق رؤية جديدة أدمنت تعاطي جرعات آمال زائدة، حينما استعذب العالم المادّي عذابها، آخذا أولى الخطوات لبلورة مكان يشدّه إليه بشيء كالمعجزة، لأنّه ببساطة مكوّن من مكوّنات الانتماء المادّي والرّوحي بالوطن، حيث عمد إلى استخدام أسلوب التّكرار كإضافة هامّة لمبناه، وذلك في كلمة المكان التي اكتسحت بحضورها المكثّف المقطع الشّعري، وهذا لغاية بوحية محضة كشفت عمق ذات الشّاعر ومشاعره الدّفينة؛ بالاستعانة بظاهرة لغوية بثّت الرّوح في بنية النّص الشّعري بطاقاتها الفنّية الموسيقية.

استطاع محمود درويش أن يرسم لوحة فنّية لم يعكّر صفوها أبدا، تبدو وكأنّها مرآة صادقة لتجربة شعورية بانت بهاته الصّياغة بشكل أسمى وأرقى، فأوّل ما نستشفّه سلطة البنية المكانية الدّرامية لأنّها "**أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أيّ حدث، ما لم تلتق شخصية بأخرى في مكان يستحيل فيه ذلك اللّقاء**"[3] وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ المكان يعتبر أحد أهمّ الأركان التي ينبني عليها البناء الدّرامي لأنّه يستوعب الأشياء ويتكوّن بها[4] ولعلّك لا تعجب لمجرّد رؤيتك للشاعر يمنح الأهمّية القصوى لهاته البنية على وجه الخصوص؛ لأنّها جزء لا يتجزّأ من التّجربة الحياتية، أراد من خلالها أن يعبّر بطريقة

[1] ينظر: فوزي عيسى، في الشعر الحديث والمعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص305.

[2] ينظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط3، 1988، ص62.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص29.

[4] ينظر: باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2008، ص171.

بيّنة عن حالة مأساوية اعترته، سببها جرّة قلم المغتصب الصّهيوني التي أبعدته قسرا وجبرا عن مرابع الصّبا وعن المكان الأوّل الذي لا مكان آخر بعده، فما دون الوطن منفى، فهي ليست مجرّد رقعة جغرافية كأيّ الأماكن "**يحوي الأشياء ويقبلها ويتشكّل بها**"[1] بل هي بعينه فردوس الحياة الدّنيا المسلوب في لحظة إقصاء عصيّة، تجرّع فيها ويلات اللاّمكان وذاق مرارة عذابه، أخذ ينتشل بقايا حطامه المتناثرة هنا وهناك، بعد أن استقوى الفقد واستفحل البعد عن أرض الرّسالات ومهد الحضارات التي حارت تجابه واقعا لم يكن في الحسبان، أصبحت فيه مقرّا لعابرين لا تليق بهم سعة ولا رحب.

لقد جادت قريحة درويش بأبيات كسرت الصّمت لتحيل على مدى ارتباطه الرّوحي الوثيق بوطنه فلسطين، على الرّغم من تقطيع الاحتلال الصّهيوني الأواصر المكانية إربا إربا؛ لدرجة أن اتّصل اسمه بمكان مارس فيه الأحلام بالأمس وأصبح اليوم استرداده حلما يسعى لتحقيقه وتخليصه من هيستيرية الغاشم.

بما أنّ المكان الدّرامي أو "**الحيّز الدّراماتورجي الذي يتحدث عنه النّص**"[2] لا يقلّ أهمّية عن باقي العناصر الدّرامية ومسرحا تقع فيه المجريات، وتتحرّك فسيحه الشّخصيات الفاعلة، وتتشابك رحيبه الخيوط العلائقية بشاكلة تمتينية، بعد حالة تهيّأ عظيم للأخذ والعطاء السّجالي، اتّخذ من المادّة اللّغوية وسيطا معينا؛ ما هي إلّا تعبير عن خلجات صاحب العمل، وعمّا يجول في أعماقه وعن وجهات نظره، والجدير بالذّكر أنّه لم يفت الشّاعر محمود درويش توظيف البنية المكانية الدّرامية في الغالبية السّاحقة من نصوصه الشّعرية، ثم إنّ الحديث عن هذا المكوّن الجوهري يجرّنا إلى مقطع لا يمكن التّغاضي عنه بتاتا ورد فيه:

"نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْ مِرْآتِنَا

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص170.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، ص213.

غَيْرَ مَا يُشْبِهُنَا،
نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْ أَرْضِ البَشَر،
مَوْطِئاً لِلرُّوح،
نَحْنُ المَاء فِي الصَّوْتِ الذي يُنَادِينَا
فَلَا نَسْمَعُ. نَحْنُ الضِّفةِ الأُخْرَى لِنَهْرٍ بَيْنَ صَوْتٍ وحجرٍ
نَحْنُ مَا تَنْتَجِهُ الأَرْض التِي لَيْسَت لَنَا
نَحْنُ مَا نَتْرُكُ فِي المَنْفَى وفِينَا مِنْ أَثَرٍ
نَحْنُ أَعْشَابُ الإِنَاءِ المُنْكَسِرِ
نَحْنُ مَا نحنُ ومَنْ نحنُ، فَمَا جَدْوَى المَكَان؟
وَعَلَيْنَا أَنْ نَدُور الآن حَوْلَ الكُرَةِ الأَرْضِيَةِ الحَبْلَى بِمَنْ يُشْبِهُهَا،
وَبِمَنْ يُسْقِطُهَا عَنْ عَرْشِهَا العَالِي
لِكَي ندْفنَ فِي أَيِّ مَكَان"[1].

من الواضح أنّ نواة المكان الدّرامية الأساسية شغلت حيّزا كبيرا من اهتمام الشّاعر، وتجده يخلق عالما شعريا نال حظّه الأجدى من التميّز، وبان فيه مهور وبروع لغوي لم يلبث أن انفكّ عن مكان على الرّغم من أنّه يعدّ من **"أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشّعر الحديث تعقيدا، فهو ليس كيانا حاملا لكلّ التّواريخ الكبيرة والصّغيرة فقط، وإنّما هو اللّحظة الزّمنية التي ترى فيها التّواريخ"[2]** ولربّما كان من الأحرى أن ننوّه في هذا المنعطف الاستجلائي أنّ أوّل ما استرعى انتباهنا في هاته الأسطر الشّعرية هو ورود المكان بصفة تراكمية، لا تكاد تخلو من الإيحاءات والدّلالات التي تلتمس من الجهة المتلقّية إعمال النّظر بعض الشّيء في أبعادها المترامية هنا وهناك.

[1] محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار السراس، تونس، ط1، 1984، ص187.
[2] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1966، ص394.

لقد تخيّر درويش ها هنا ذكر المكان بصورة متكرّرة دلّت على مدى تعلّقه الشّديد بحيثياته الدّقيقة وتفاصيله الصّغيرة، كيف لا وهو رمز الانتماء؛ بل هو الوطن والملجأ والملاذ إن صحّ القول المبتدى والمنتهى، ويبدو أنّ حضور الإطار المكاني أخصب تجربته الشّعرية وأمدّها بسمات فنّية على قدر عال من الخصوصية، فبالعودة إلى الأبيات الفائتة تستوقفنا لبنة رئيسية في هندسة البناء الدّرويشي، لا ريب أنّها الموضع الأمثل على الإطلاق لاستمداد الابتداعات.

لعلّ المتمعّن في أغلب أبيات محمود درويش المنسابة يلمس وجود علاقة أحاقتها هالة قداسة من كلّ جانب، بانت فيها صلة ذات الشّاعر بمكان جغرافي لا تكاد تنقطع، فعلى حين غرّة أخذ هذا الموضع الحاوي للحياة وما فيها[1] في السّياق النصّي الدّرويشي يكتسب شاعرية تصل إلى أقصاها، ثرية بالطّاقات الدّلالية، يجرّب بصورة مستمرّة رصد فضاءات مكانية، تربطه بها آصرة لعميقة الجذور، ويقحمها من جديد في قصيدة شعرية أضفى عليها سمة إبداعية لا يمكن التّغاضي عنها، وارتقى بها إلى مصاف الجمالية عبر التّوظيف الشّعري.

لقد تعمّد درويش استدعاء التّقنية المكانية في منجزه الشّعري بشكل فنّي دراماتيكي، واحتلّ مساحة بارزة في جلّ تجاربه، ومن هيمنتها يجد لها الشّاعر بأبعادها وتفاصيلها الواقعية أو مقابلتها التّخييلية موقعا في أقصى اتّساع له في رحابة عمله الشّعري، كيف لا وهذا المكوّن بعين درويشية هو نقطة ابتداء ونقطة انتهاء؛ بل أمّ المقدمات وأمّ الخاتمات؛ لهذا أخذ الاهتمام بهاته اللّبنة المحوريّة يتزايد.

تجد درويش يسهب في رصد صورة المكان بين الفينة والأخرى؛ لتقديم معطى شعري يحمل من الدّلالات أجداها، ومن المعاني أجزلها، وعلاوة على هذا استحالت "**الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عملية الإبداع لدى الشّاعر تصوّراتها وشعورها، وذلك عبر عملية**

[1] ينظر: فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص197.

التّجادل بينه وبين الذّات"[1] وثمّة وشيجة وطيدة بين المكان وهذا الضّرب الأدبي، كثيرا ما نلحظ توجّه الشّاعر آناء عملية الخلق الإبداعي إلى منابع الذّاكرة الأولى، مزيحا غياهب النّسيان جانبا؛ لكي لا يسقط في معضلة قطع حبال الوصل مع لحظات ماضية، ويظهر شظايا وبقايا الزّمن المنصرم المتناثرة هنا وهناك بكلّ ثقلها المرجعي، ما يعني أنّه يتجاوز الإشارة إلى ذلك الموقع الهندسي مترامي الأطراف والمستوعب للأشياء[2] ويباشر مهمّة تأثيثات لمكان من الأمكنة لم يلبث أن انفكّ عن الأثر الحقيقي المصحوب بتلك المسحة الرّوحية التي أقرّها قلم شاعري، استطاع بعبقريّته منقطعة النّظير توأمة الوجودي والوجداني، فتتراصف الفضاءات المادّية في الصّفحات الدّرويشية؛ لتتبدّى بصورة شعورية تعدّت الشّكول الهندسية المجسّمة.

أولى محمود درويش المكان عناية خاصّة وجعله، يستحوذ على رحيب المساحات في لوحته الشّعرية التي تسامت فيها المادّيات، فما إن سقط فضاء جغرافي يمتاز بالوساعة والشّساعة عرض سطور درويشية تفجّرت بعمق اللّحظات لتفسح الطّريق لإطار خارجي نحو الارتقاء الرّوحي أخذت فيه ترتسم معالم ذات بعد توثيقي غازل الأحداث والوقائع التّاريخية، وتجسّد في أغلب الأحيان الانتماء، الأرض، الوطن في قالب جمالي، ما يعني أنّ هذا الحيّز الجغرافي الحقيقي[3] في قصائد الشّاعر صرف النّظر عن سطحية لغة الأحجام والقياس التي تصوّره على أنّه محلّ هندسي إقليدي غير متناهي، معلنا عن أولى البواكير التي ساهمت في جعل وسط غير محدود شيئا يحمل من الأبعاد الكثير، ومن المقوّمات الغفير، بعد أن تغمّدته لغة طافحة بالشّاعرية، مانحة إيّاه قيمة أكبر لكونه أيقونة نفيسة تحمل في طيّاتها مشاهد تاريخية "**فيكون هذا التّداخل بين اللّغوي والتّاريخي لإضافة**

[1] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص279.

[2] ينظر: الجميل صليبى، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص1991.

[3] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص04.

نصّية جديدة وحقيقية"[1] فثمّة شيء ما يشدّ الشاعر إلى خلفيات الماضي تجذّرت وأحوال وتجارب ترسّخت؛ ذلك لأنّ الأمكنة التّاريخية التي أتى عليها عهد طويل كانت مسرحا لمجريات في غاية الأهمّية، أشعلت قبس مخياله الشّعري المفتون بسحر المعالم التّاريخية، وأتيحت الفرصة لمحمود درويش لتأسيس بناء شعري يعكس العلاقة القدسية بين الذّات والمكان، فقد استدعى حضوره وأعطاه دلالات تاريخية؛ حيث ظهر في مقطع قال فيه:

"الكَمَنْجَات تَبْكِي الغَجَر الذَّاهِبِين إِلَى الأَنْدَلُس
الكَمَنْجَات تَبْكِي عَلَى العَرَب الخَارِجِين مِنَ الأَنْدَلُس
الكَمَنْجَات تَبْكِي عَلَى زَمَنٍ ضَاعَ لَا يَعُود
الكَمَنْجَات تَبْكِي عَلَى وَطَنٍ ضَاعَ قَدْ يَعُود
الكَمَنْجَات تحْرِقُ غَابَاتِ ذَاكَ الظَّلَام البَعِيد البَعِيد
الكَمَنْجَات تدْمِي المَدَى، وَتَشُمُّ دَمِي فِي الوَرِيد
الكَمَنْجَات تَبْكِي مَعَ الغَجَرِ الذَّاهِبِين إِلَى الأَنْدَلُس
الكَمَنْجَات تَبْكِي عَلَى العَرَبِ الخَارِجِين مِنَ الأَنْدَلُس
الكَمَنْجَات خَيْلٌ عَلَى وَتَرٍ مِنَ السَّرَابِ، ومَاءٌ يَئِنُ
الكَمَنْجَات حَقْلٌ مِنَ اللَّيْلك المُتَوَحِّشِ يَنْأَى وَيَدْنُو
الكَمَنْجَات وَحْشٌ يُعَذِّبُهُ ظفرُ امْرَأَة مَسَّهُ، وَابْتَعَدَ
الكَمَنْجَات جَيْشٌ يُعَمِّرُ مَقْبَرَةً مِن رخَام ومِن نهْر ند"[2].

إنّ متأمّل الأسطر الشّعرية المذكورة أعلاه يلحظ أنّ شاعر الأرض حريص كلّ الحرص على استحضار بلاد الأندلس التي فتحها الفارس الإسلامي طارق بن زياد في العصر الذّهبي للدّولة الأموية، لكن بعد قرابة ثمانية قرون تولّت مقاليد حكمها الثلّة المسلمة، بدأت محنة الانهيار تلوّح في الأفق؛ لتنتقل من مرحلة فتح تباهى به المسلمون

[1] خرفي محمد صالح، جماليات المكان في الشعر الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، بإشراف يحي الشيخ صالح، 2005- 2006، ص169.

[2] محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000، ص561.

إلى مرحلة سقوط، انهزمت فيها شرّ هزيمة من الغرب؛ لتطوي بذلك صفحة من صفحات الوجود الإسلامي في الأندلس بشكل قطعي، معلنة انتهاء الحلم بضياع فردوس المسلمين في واحدة من أصعب الحقب التي ذبلت فيها زهرة التّاريخ الإسلامي، بعد أن قطفتها أيادي النّصارى عنوة في أسوأ لحظات فقدان مكان تقشعرّ له الأبدان.

بالعودة إلى هذا المقطع الشّعري نلمح بجلاء اهتمام الشّاعر الفائق بالبنية المكانية بكلّ ثقلها التّاريخي باعتبارها "**الحيّز الذي يحتوي الأشياء، إذ تتراتب هذه الأحياز لتشكّل علاقة الإنسان بالمكان**"[1]؛ لذا جعلها تحتلّ مساحة هامّة في خطابه، وعلاوة على هذا كلّه أحاقها بهالة من القداسة، وجعل منها أداة لعرض درامية مجرى الوقائع وتناميها؛ بل اعتبرها لبنة محورية لا يمكن التّغاضي عنها، لكونها لا تعدو أن تكون مجرّد شرارة إبداعية بقلم محمود درويش تدفّقت حروفا على ورق بعد خوض رحلة من نوع آخر في عالم اتّخذ فيه المكان الجغرافي أبعادا تاريخية رصدت صورته بطريقة فنّية جمالية.

باشرت عدسة الشّاعر بالتقاط لقطات مكثّفة للأندلس، وكأنّه يستنطق معانيها التي كانت ساكتة لا تحرّك ساكنا، بعد أن منح صاحب النّتاج فرصة التّعبير عن خواطره وانفعالاته؛ ليملأ بياض النّص انفجارات عاطفية تضمّ فيفحواها الآلام والمآسي، بما أنّه تعلّق في المخيلة الشّعرية بحالة الارتباط الحقيقي والشّعور العميق بالإنسان يشكّل مصدر المأمن والسكنى، وحيّزا يعود إلى الغابر وإلى الحاضر، وجزءا من إقرار كيان الإنسان وهويّته وإدراكه لذاته عن طريق الأواصر الانتمائية التي تصل كلاً منهما[2].

لطالما جمعت شاعر الجرح الفلسطيني علاقة عميقة الجذور، قويّة الوشائج بالأمكنة على اختلاف مواقعها كعلاقة السّابقين من الشّعراء الجاهليين بأرضهم وباديتهم وما تبقّى من آثار ديارهم بعد رحليهم، وجعلها مادّة خصبة للفيض الشّعري وزوّدها بمثالية فنّية ذات

[1] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص256.

[2] ينظر: ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص89.

الميل الدّرامي وأطلق العنان لجانب ابتداعي، جاوز حدود المكان وتخومه، كيف لا وهو بعين درويشية حلقة إبداعية تنقل تجربة تنضح صدقا لا اختلاقا أفّاكا خال من الحقيقة؛ بل يحمل أبعادا رمزية شتّى وحمولات دلالية عدّة.

لم يعد المكان مجرّد حيّز جغرافي يتمظهر في مسافات مجالية، وإنّما تخطّى أفق الشّكل الهندسي المحدود الذي وقف حجر عثرة أمام انسيابية الدّلالي، وبدأ يأخذ بعدا رمزيا لا مباليا بملامح المادّية، يختبئ تحت الظّلال داخل المنجز الشّعري، مخترقا جدار الصّمت بعد شحنه بطاقات إيحائية مترنّمة تنأى به عن الوقوع في الإطارت الجاهزة، تبتعد عن التدفّق المباشر؛ حيث تتلاشى الرّؤية التّصريحية النّمطية لتحلّ محلّها رؤية رمزية حداثية محمّلة بإسقاطات روحية يلفّها طابع الغموض من كلّ جهة.

لم يغفل درويش قطّ آناء إخراج تحفه الشّعرية كلّما سنحت له الفرص عن دعمها بكثافة النّماذج المكانية التي مارست فتنتها الإيحائية في كلّ منعطف بالقدر اللاّفت، ولعبت دورا مهمّا في تشكيل فضاء نصّ شعري انفتح على أفق تجديدي، ومهّد السّبيل للولوج إلى باب تلاقي المعطيات الكثيرة والتّأويلات المتشعّبة، وعلى الأرجح هذا الأمر جعل البنية المكانية لا تقلّ أهمّية عن غيرها من البنى، ولم تعد مجرّد عنصر زائد؛ بل بات وجوده ضرورة ملحّة يكتسب بها العمل الدّرامي أعلى درجات الاكتمال.

لعلّك لا تعجب لمجرّد رؤيتك ثلّة من الكتّاب ساقها تفكيرها الدّرامي إلى اتّخاذ المكان **"العمود الفقري لأيّ نصّ، بدونه تسقط تلقائيا العناصر المشكّلة له"**[1] لما له من دور بارز في تشكيل النّصوص الشّعرية؛ بوصفه مسرحا ترشقه أنامل شاعرية كي تتحرّك فيه شخصيات أساسية من المفترض أنّها تسيّدت قيادة المجريات أو تلك الثّانوية التي تساعد في تصعيد الأحداث، وتحمل عبء التّطوير من نقطة إلى أخرى تليها لكن بدرجة أقلّ من سابقتها، وهذا الأمر إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ إمكانية وجود بناء مكتمل

[1] باديس فاغولي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص177.

النّضوج غاب عنه عنصر المكان المهمّ استحالة لا محالة، فلا يمكن أن نتخيّل وجود عمل درامي على السّاحة الأدبية افتقد خصوصية مكانية تحمل من الحمولات الفكرية والرّوحية العميقة وتراكمات دلالية ضمنية تداخل بعضها مع بعض بشكل لا يعقل تجاوزه بأيّ حال من الأحوال وتشحن بدفقات رمزية مشفّرة أخذت منحى الاختلاف تبدو محفوفة بقدر مكثّف من الغموض.

حارت هاته الرّقعة الجغرافية التي اكتسبت قيمتها الشّعرية بنية أساسية استعيرت من حقول السّرد لا بدّ من وجودها، فيها تحصل الوقائع وتبرز شخصيات تملك صفة إجادة الفعل الدّرامي وخلق التّوترات وإنشاء علاقات أعلنت تفجّر حالات شعورية خير ما تتوسل إليه كسر رتابة جدار الصّمت بكلّ نوباتها الانفعالية وتوهّجها العاطفي وحراكها الضّمني الذي ينزاح بتفاعلاته عن سبل الجمود ردحا طويلا من الزّمن.

بطبيعة الحال أولى صنّاع الأعمال الشّعرية الذين انفتحوا على الممكنات الإبداعية الآهلة بتأويلات واحتمالات لا حدود لها في مراوغة فنّية هي الأحدث من نوعها، قامت قائمتها على مسرحة قطوف من رياض الشّعر العربي؛ ما هي إلّا محصّلة التّداخل الأجناسي والتّغيير والتّجديد في بنية قصيدة بان تفرّدها وتميّزها بابتعادها عن حدود الغنائية الرّومانسية التي هيمنت عليها السّمات الذّاتية واندفاعها نحو الدّرامية.

يتبدّى الحيّز المكاني وهو يمارس دوره الدّرامي على أكمل وجه في صورة نالت حظّها الأجدى من التميّز، فأصبح ينظر إليه على أنّه "**نظام من العلاقات المكانية المتّصف بحدّين، الأوّل: يتّسم بالملموسية الواضحة التي يحدّدها المؤلّف بوضعه جهة أو سطحا أو شكلا من معمارية المكان الكلّي المتعدّد الجهات، وهذه الجهة تمثّل وعاء للشّخصيات، أمّا الحدّ الثّاني: فهو يشكّل امتدادا لأنات المكان الخارجية لا في جهة، وإنّما في كلّ جهات المكان التي تشكّل مستوياته المختلفة، والمنسكبة، والمتفاعلة مع**

الحدّ الأوّل له، من خلال فاعلية الأشخاص والأبطال"[1] والجدير بالذّكر أنّ عنصر المكان أضحى سمة جوهرية ميّزت الإبداع الشّعري الدّرويشي، دائما يفرض وجوده في غالبية قصائد شاعر القضيّة الفلسطينية السّاحقة تأخذ الحيّز والمساحة الأكبر في إلماعات نصوصه الشّعرية، فكثيرا ما يستهلّ مشاريع نظم تبلغ مبلغ الفداءات على عظمتها؛ بتركيزه على جزء يتخطّى الحدّ الجغرافي ليفسح المجال لعلاقة بين الشّاعر والمكان، يحكمها التّرابط حدّ التعلّق، فالذّكريات تنبّش بعيدا في مرابع الماضي، في أماكن تسمو بروحيّتها، وكتب لها الخلود في سطور انسابت شعرا.

إذا ما تتبّعنا أعمال محمود درويش بشيء من الإمعان، نلمح أنّه استباح للمكان مكانا، وبدأ يستثمره بين الفينة والأخرى بشكل مكثّف؛ بما أنّه أحد أهمّ المكوّنات الجوهرية التي تعمل على إنتاج نتاج درويشي انفرد بخصوصيته عن غيره إلىأن حار ملمحا شعريا دراميا لا يكاد يفارق ابتداعاته الفذّة البتّة؛ لكونه جزءا لا يتجزّأ منها لا يمكن استبعاده عن بناء مكتمل النّضوج من كافّة النّواحي، كيف لا وهو خلفية تلاحقت عليها الوقائع وتواردت عليها الأعوام وتعاقبت عليها الأيّام، فتكوّنت علاقة بدّدت هاوية التّيه والضّياع، وكادت تلامس التّوطيد ما انسياب الوتيرة الزّمنية وتأثيراتها بمزعزعها؛ بل نشأ ارتباط حميمي يلمس درجة العمق ويرمي بجذوره بعيدا.

أصبحت هذه الرّقعة الجغرافية التي تجرّدت من مادّيتها المطلقة واكتسبت شيئا من الشّاعرية تلفّها هالة الإدراكات العليّة والإحساسات السنيّة من كلّ جهة، وإن صحّ القول هذه علاقة مكانية روحية لم تأت من عبث؛ وإنّما نتجت عن إدراك ووعي عميقين؛ بما أنّ المكان ليس مجرّد إطار أصمّ؛ بل يشكّل "**المكان الحميم**"[2]، الملاذ، الانتماء، الوطن، صميم الوجود، وشيء من الذّاكرة لا يتلاشى، انبثقت عن شعاعه كتابات شعرية درويشية

[1] نعمان منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي، إربد، 1999، ص20.

[2] حسنة عبد السميع، أحلام الخيال الفنّي- مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص51.

تحتفي عدسة الانفتاح الفنّي بهذا الأخير لدرجة أنّها حمّلته بملامح تكاد ترقى إلى علياء، تفوح بعبق سرمدي؛ ذلك لأنّ شاعرنا يعي كلّ الوعي قيمة فضاءات مكانية "**ينتج عنها تأثير دلالي وجمالي**"[1] تتّكئ على صروف الزّمن وتلوذ بالصّمت، تداخلت فيها اللّحظات الجارحة الجريحة، وأخرى استثنائية تأبى الاستسلام للنّسيان، فكانت سبيلا لتقديم صورة مشهدية متكاملة تأتي فيها اللّقطات المكثّفة متظافرة بدءاً من المقطع الافتتاحي وصولا إلى ذلك الاختتامي؛ بصورة تتابعية لملمت الخيوط المشهدية مع مراعاة تعيين المكان بتفاصيله الدّقيقة وحيثياته الصّغيرة بطريقة صوّرت واقعية مسرح المجريات أيّما تصوير.

نجد محمود درويش بحكم موقعه كشاعر مثقّف منذ بداية مسيرته الشّعرية ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا بالمكان، حتّى أنّه عدّه أساسا تتّكئ عليه روح الإبداع؛ لتنتهي بمشاريع شعرية سلّطت الضّوء على بنية مكانية لها من الدّلالات الرّوحية والإيديولوجية الكثير؛ إذ تلمحها ترتسم بروح قدّست الشفوف والصّدق في تدوينة أخذت عنوان **(عن الأمنيات)** قال فيها:

"لَا تَقُلْ لِي:
لَيْتَنِي بَائِعُ خُبْزٍ فِي الجَزَائِر
لأُغَنِّي مَعَ ثَائِر!
لَا تَقُل لِي:
لَيْتَنِي رَاعِي مَوَاشٍ فِي اليَمَن
لأُغَنِّي لانْتِفَاضَاتِ الزَّمَن!
لَا تَقُل لِي:
لَيْتَنِي عَامِلٌ مَقْهَى فِي هَافَانَا
لأُغَنِّي لانْتِصَارَاتِ الحَزَانَى!
لَا تَقُل لِي:
لَيْتَنِي أَعْمَلُ فِي أسوان حَمَّالا صَغِير

[1] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1، 2013، ص45.

لأُغَنِّي للصُّخُور
يَا صَدِيقِي!
لَنْ يُصِيبَ النِّيل فِي الفُولْغَا
وَلَا الكُونْغُو، وَلَا الأُرْدُن، فِي نَهْرِ الفُرَات!
كُلُّ نَهْرٍ، وَلَهُ نَبْعٌ...وَمَجْرَى.. وَحَيَاة!
يَا صَدِيقِي!..أَرْضُنَا لَيْسَت بِعَاقِر"[1].

إذا ما استحضرنا الجانب التّأملي يبدو لنا من الوهلة الأولى أنّ الشّاعر استطاع تجديل أبيات قصيدة لا تقف منعزلة عن بعضها البعض، وإنّما تتلاحق أجزاؤها وتترابط بذلك التّماسك الشّديد من بدايتها إلى نهايتها مشكّلة توليفة شعرية درويشية استثمرت أهمّ التّقنيات؛ لما لها من أثر فاعل ألا وهي تقنية المكان التي ستلفاها حتما تأخذ موضعا محوريّا في معظم روائعه الابتداعية ولا تكاد تفارقها.

ما يمكن ملاحظته من خلال المقطع المذكور أعلاه الذي نقلناه عن محمود درويش أنّه أبدع في استدعاء حضور أمكنة واقعية بصورة مكثّفة؛ بحيث لا يقلّ أيّ مكان منها أهمّية عن مكان آخر، وكأنّما أراد بهذا التّوظيف المتعدّد للأمكنة الماثل أمام ناظرينا بمقدّمة شعرية تسيّدها المكان الذي "**يرتبط بالجانب الوجداني للشّاعر**"[2] الأوّل الجزائر يليه مباشرة اليمن ومن ثمّ هافانا بعدها أسوان وتعقبه الكونغو والأردن وينتهي في نهاية المطاف بالفرات ليقفل به ملفّ الأمكنة.

استطاع الشّاعر أن يخرج من أحادية المكان الضيّقة ويحلّق في خارطة لا حدود لها؛ وذلك باستناده على مبدأ الانفتاح على عوالم مختلفة كانت قد قبعت في ذاكرته أمدا، وحان الوقت ليقدّمها قلم عربي مدرار في أنموذجه الشّعري؛ لأنّه من شأن بنية المكان الدّرامية

[1] هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص26.
[2] موسى سامح ربابعة، الشعر الجاهلي– مقاربات نصية، دار الكندي، الأردن، 2002، ص107.

مارست سلطتها أن تعزّز هذا الأخير وتعمل على خلق دفقات شعورية حدّالإتخام، بالإضافة إلى منحه دلالات إيحائية تسبح في فضاء التجدّد والتعدّد.

لقد اعتبر درويش عنصر المكان أداة نالت نصيبها الأكبر من الفاعلية وراح يستثمرها استثمارا فنّيا يخدم موضوع قصيدته[1] لأنّها استطاعت عرض درامية مجريات تتنامى بشكل متوال بفعل شخصيات تمارس الفعل الدّرامي على أمثل وجه، وبإمكاننا القول أنّه نهض بوظيفة درامية في غاية الأهمّية، فعلى امتداده تحصل الوقائع المختلفة وتتحرّك الأطراف الفاعلة، وبالتّالي تتفجّر دلالات متعدّدة تشي باتّخاذ منهج تأويلي يرفع من شأن القيمة الدّرامية.

بالعودة إلى الأسطر الشّعرية المنسابة الفائتة نستشفّ أنّ ناظمها يمتلك طاقة ابتداعية هائلة لا تتوانى البتّة عن رصد للأمكنة متقصّدا التّكثيف؛ إذ تظهر بشكل متميّز وطاغ، فجاءت مرّة في المطلع وأعادت الكرّة أكثر من مرّة لا لشيء بل لأنّ في رحابها نفثات شعورية ترقى إلى درجة الصّدق، وتفاصيل تحاكي بشكل أدقّ الواقع وتجاربه، لم تلبث أن غادرت تفكير درويش أبدا، وكأنّما يتحيّن الفرص في حراكه الشّعري لبثّ خصوصيته الدّرامية.

الحضور القويّ لثيمة المكان حتما سّيثري التصعيد الدّرامي حتّى يبلغ مداه العالي، وهذا بتشابكها مع بقيّة العناصر مكوّنة علاقة فنّية عنوانها التّكامل، ولعلّ أهمّ ما نعرفه عن العلاقة بين المكان والإنتاج الشّعري أنّها في حدّ ذاتها علاقة تفاعلية احتلّ فيها الأوّل موقعا أساس إلى أن أصبح جزءا رئيسيا يتضمّن الفكرة الحقّة؛ ليحتضنه بناء شعري ينحو منحى دراميا، ناهيك على أنّه يؤدّي من الأدوار أهمّها والمتمثلة في خلق صراع داخلي من شأنه أن يخدم التّنامي الدّرامي أو انفعال إنساني النّاتج عن الأمور الحاصلة في المكان[2]

[1] ينظر: أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص47.

[2] ينظر، عليان حسن، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015، ص224.

ما يعني أنّ الشّاعر أحسن استغلال هاته التّقنية، وأخذ يدسّها في قصيدته دسّا بطريقة لم يرد فيها ذكر الأماكن مجرّد حروف متراصّة صامتة شاوب سوادها الورق الأبيض؛ بل أصبحت تنطوي على أبعاد كثيرة ومعان عديدة بكلّ ما تمتلكه من قيم دلالية، والتي أضفت بدورها نوعا من التجدّد والتطوّر، وهذا ما جعل الرّوح الدّرامية طالقة للعنان على العمل الدّرويشي، ومن ثمّ التّقليل من حدّة الغنائية.

إنّ أوّل ما نلاحظه عند مطالعتنا للأبيات المتعاقبة السّابقة أنّ شاعرنا قد قرّر في مسرح الحافل بالحركة والحياة استحضار أسماء بلدان لا تتوارى بصورها التّراجيدية ووجودها الحقيقي، الطّافحة بعواطف الشّوق والتّوق والوحشة واحتياج "**إلى الأمان، إلى الوطن الأمّ، إلى أبسط حقوق البشر**"[1]، ويتراءى لنا أنّه تربطها علاقة روحية على قدر عالي من السموّ، وتبقى دائما وأبدا كامنة في الذّاكرة، راسخة في النّفس؛ لما لها من أثر كبير عليه.

تتمظهر بؤر مكانية تلقي بظلالها بالشّكل المكثّف على العالم الشّعري، وما تفرّع عنها من إيحاءات، وما تولّد عنها من دلالات فاءت بمشروعيتها التّأثيرية، يمكن اعتبارها "**فضاء ثقافي يتضمّن كلّ التّصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللّغة التّعبير عنها**"[2] وهذا الاستعمال إن دّل على شيء فإنّما يدلّ على عبقرية درويش العالية التي تعي قيمة هاته التّركيبة المقدّسة، ووجدت أنّه من الطبيعي أن يستدعي حضور المكان ويصرّ أن يعيده مرارا وتكرارا ليمنح قصيدته الكثافة المطلوبة لتضافر الأمكنة معا الجزائر واليمن وهافانا وأسوان والفولغا والكونغو والأردن ونهر الفرات وهذا يشير على أنّه يمثّل هاجسا قويّا تراود أطيافه وظلاله ذات الشّاعر و"**معطى سيميولوجي لا يتوقّف حضوره على المستوى الحسّي، بل يتغلغل عميق في الكائن الإنساني، حافرا أخاديد غائرة في مستويات الذّات**

[1] أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة– دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص53.

[2] حميد لحميدني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص65.

المختلفة، ليصبح جزءا صميميا منها"[1]، فقد وقع اختياره عليها لمقصد تأكيدي؛ بحيث أراد أن يثبت للخصم الصّهيوني حقيقة موقف الدّول العربية الدّاعم للقضيّة الفلسطينيّة؛ إذ أنّ الوجود العربي وضع نصب عينيه المأساة الإنسانية التي صعق بها الإنسان الفلسطيني بسبب الجرائم التي اقترفتها الشّرذمة الإسرائيلية المحتلّة، فبالنسبة له لم تعد فلسطين قضية أمّة عربيّة فحسب؛ بل أصبحت قضية عقيدة إسلامية حقًّا.

نقارب الصّواب إذا قلنا أنّ محمود درويش من الشّعراء الذين جعلوا من المكان لبنة أساسية من لبنات بناء التّوليفة الشّعرية العربية الدّرويشية، لا يمكن في أيّ حال من الأحوال الاستغناء عنه أو تغييبه أو اعتباره جزءا هامشيا، فكثيرا ما تستوقفنا تواشجات الشّعري بالإطار المكاني بعدما أطلق النّفس على سجيّتها لتنجب نظما امتاز بوجود أحد أهمّ السّمات الدّرامية حاملة في طيّاتها انبثاقات دلالية هائلة وانفجارات رمزية كثيرة تشي إلى تجاوز المحدودية، وتخوم الحصر بفتح باب التصوّرات والاحتمالات والرّؤى والأفق اللاّمتناهي من الإيحاءات والمعاني الجديدة.

إنّ متأمّل حياكة شاعر القضيّة الفلسطينية الشّعرية يتجلّى له بوضوح أنّه دائما ما يجرّب استعراض قدراته، وما يمتلك من إمكانات إبداعية؛ باتّخاذ المكان عنصرا محوريا دون سواه من العناصر الدّرامية؛ بل ضرورة إبداعية يروم لتوظيفها في ثنايا قصيدة أظهرت مجانبة الطّريقة المباشرة المعتادة؛ بتشظّي الأبعاد الجديدة والمعاني المبعثرة، وأبدت مباينتها للإطار المحدّد؛ ما يعني أنّ الصّور المكانية انتقلت من كونها ليست مجرّد أبعاد هندسية إقليدية[2] وإنّما تجسيد لتشكيلة شعرية ذات بعد درامي أزالت اللّثام اعتمادا على تلك اللّغة المنفتحة لما تحمله من إيحاءات مكثّفة ودلالات فيّاضة، توحي إلى القصد والغاية التي

[1] عبد القادر سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص113.

[2] ينظر: أندري لالاند، المعجم الفلسفي، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص363.

يتضمنها المنجز الشّعري والتي كان لها الأثر البيّن في بلورة مجرى الوقائع بطريقة تلمّ بأدقّ التّفاصيل.

الجدير بالذكر أنّ الحضور المكاني كان واضحا في العطاءات الدّرويشية آخذا مركز الصّدارة؛ بما أنّه جزء لا يتجزأ من الوجود الحقيقي "**مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا**"[1] فقد استحضر مكانا معلوما، مرجعيته الحقيقية على مستوى الوجود الواقعي، كان ولا زال متعشّش الأعماق كتعشّش الأفكار في الأذهان، فلا يجيء ذكره عبثا ولا تقديمه برّانيا لأنّ صلته به صلة وجودية تحضر فيها المشاعر والأحاسيس والانفعالات؛ إذ نلمح التّمازج بين الشّعر والمكان في مقطع قال فيه:

"ونعنِي القُدْس:
يَا أَطْفَال بَابِل
يَا مَوَالِيد السَّلَاسِل
سَتَعُودُون إِلَى القُدُس قَرِيباً
وَقَرِيباً تَكْبُرُون.
وَقَرِيباً تَحْصُدُون القَمْح مِنْ ذَاكِرة المَاضِي
قَرِيباً يُصْبِحُ الدَّمْعُ سَنَابِل
آه يَا أَطْفَالَ بَابِل
سَتَعُودُون إِلَى القُدْس قَرِيباً وقَرِيباً تَكْبُرُون
وقَرِيباً وقَرِيباً وقَرِيباً..."[2].

إذا ما أنعمنا النّظر في أبيات شاعر الأرض المحتلّة الشّعرية المذكورة أعلاه، يتّضح لنا بجلاء دنوّه نحو الدّرامية بكلّ ما يمتلكه من وعي شعري؛ باعتماده على وسيلة من وسائل التّعبير الدّرامي ما بوسعه الاستغناء عنها، لأنّها تسهم في نقل عواطف تراكمت،

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص06.
[2] محمود درويش، الديوان أحبك ولا أحبك، ص191.

وأفكار تكوّمت؛ بطريقة ذات إيحاءات مكثّفة بدا حضورها يضاهي تلك الومضات التي لا تكاد تتجاوز طرفة عين، سرعان ما انفتحت على قراءات مختلفة بمناظير جديدة، ساهمت في خلق نوع من السّيادة الدّرامية كان من شأنها إحداث تأثير في شجن المتلقّي بصورة قصدية تأخذ فيه القصيدة الدّرويشية منحى مغايرا، نأت فيه عن حدود الغنائية والذّاتية المغلقة؛ لتمدّ الأسطر المنسابة ببطاقات درامية متميّزة قامت قائمتها على أساس التّفاعل الدّينامي بين القارئ وإمكانات المقطع الشّعري، فلا تقف أيّ جهة من الجهات معزولة عن الأخرى؛ وإنّما تنشأ علاقة مارقة عن طاعة الجنود، تفاعل وتعالق فيها المستقبل بالسّياق الشّعري أيّما تعالق، يمكن استشفافه من الوهلة الأولى.

تجدر الإشارة إلى أنّ النّزعة الدّرامية أخذت طريقها إلى نفس الشّاعر، فكثيرا ما تراه يتوجّه إلى استثمار أساليب التّعبير الدّرامي الأكثر فاعلية من أجل خلق جديد لقصيدة مكتملة النّضوج، ولعلّ أبرز البنى الدّرامية التي ارتكز عليها محمود درويش في المقطع السّابق هي البنية المكانية التي "**لها خصائص عاطفية**"[1] حيث نجدها تتربّع عرش المطالع؛ لتتبنّى التّجارب الإنسانية بتمظهراتها الواقعية[2]، وليقع فيها مجرى الأحداث، ويترنّم شاعرنا باسمها القدس زهرة المدائن، مهد نبي الله عيسى–عليه السّلام– ومسرى إمام الخلق أجمعين سيّدنا محمد –عليه الصلاة والسّلام– وأطهر البقاع مكانا وزمانا، جاعلا منها موضوعا قائما بحدّ ذاته؛ إذ أنّه اتّخذ أولى الخطوات لتجسيد جلال درّة الأماكن التي تربّص بها حصان الطّروادة الصّهيوني الحائف العاسف، ولأنّ العلاقة التي تربطه بها هي اتّصال سرمدي لا انفصال أو بعبارة أخرى هي جزء لا يتجزّأ من ذاته وكيانه ووجوده يستحضرها في خطابه الشّعري كلّما سنحت له الفرصة بذلك؛ بحيث "**يشتغل وفق نظام دقيق**

[1] حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2006، ص18.

[2] ينظر: علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة، الإسكندرية، ج2، ص127.

ديالكتيكي شعري يتأثّر ويؤثّر في تأثيثات واقع القصيدة"[1]، فتراها بواقعيتها بقدسيتها آناء المآزق وأثناء المآزم ماثلة في أسطر اشتعل فتيلها إثارة النّخوة الوطنيّة والعربيّة.

هـ. بنيةالحوار الدّرامي:

استباح الشّعراء المعاصرون مكانا لتقنيات جديدة ذهبت بالشّعر العربي المعاصر إلى واقع درامي متميّز؛ بحيث توجّهوا بكلّ طاقاتهم إلى اعتماد تقنية الحوار "**من أجل فهم الأدوار والعلاقات والمعاني المنطقية المترتّبة على ذلك وما وراء الكلمات التي يجري استخدامها من أجل فهم التّضمين اللّفظي الذي يعني مستوى المعنى في الحديث وراء ما يقال فعليّا في شكل كلمات"**[2] والتي من شأنها أن ترفع السّتار عن التّجارب الفنّية؛ بما أنّها وسيلة تعبيرية تروم إلى التخلّص من سلطة الكاتب المطلقة، والتحرّر من أسر أحادي الصّوت لتفسح المجال لأصوات متعدّدة كي تطبّق شكلا من أشكال التّواصل استنادا على وسيط لغوي بوسعه تكوين عبارات جازت وجمل طالت وفقرات تتالت، لا تكاد تخلو من المسحة الدّرامية.

لا مناص من القول أنّ الحوار يعتبر أحد أهمّ المكوّنات الحيويّة والفعّالة التي يتأسّس عليها البناء الدّرامي، وأداة تهافتت عليها الأنامل الابتداعية؛ لتبثّها صلب القصائد، ولعلّها من أكثر التّقنيات بروزا وحضورا في معظم النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة، كيف لا "**وهي تعمل على تطوير الحدث، والكشف عن مميّزات الشّخصية، وإيهام المتلقّي بأنّ ما يشاهده واقعي، وإظهار التّفاعل بين الشّخصيات، فضلا عن كونها جزءا ماديّا ملموسا تتجسّد من خلالها الرّؤية الفنّية"**[3] ويقع على عاتقها مسؤولية تقديم المحتوى الدّرامي والتّعريف بالشّخصيات الصّانعة لمجرى الوقائع بكلّ حالاتها السيكولوجية والفكرية،

[1] صباح الأنباري، المكان ودلالته الجمالية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص75.

[2] ديفيد برتش، لغة الدراما، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص74.

[3] أحمد كريم بلال، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2016، ص103.

وتصوير التّباين الحاصل بين القوى المتضادّة "**وما يترتّب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها**"[1] ودائما تجرّب هذه الوسيلة تسليط الضّوء على شخصية أو أكثر وتطوير المجريات الدّرامية التي تجدها تلوّح في الأفق من درجة التوتّر، بالإضافة إلى بيان تقابل إرادتين متناقضتين وجها لوجه أخذ منحى التّنامي من البداية، ويظلّ يتصاعد حتى يصل إلى قمّة التوتّر الانفعالي التي تبلغ فيها الوقائع ذروتها، وتتراكم الأفعال لتعقبها مرحلة ختام البناء الدّرامي تنحلّ فيه الخيوط الدّرامية المتشابكة، وتتبلور بشكل ترح أو فرح.

كثيرا ما يلجأ صاحب العمل الدّرامي إلى الاستعانة بالحوار؛ بما أنّه الحجر الأساس الذي ينبني عليه البناء الدّرامي و"**تقع عليه أعباء فنّية كثيرة**"[2]، فعن طريق هذا الخطاب الفنّي الذي يتجاذب أطرافه طرفان أو أكثر يتمّ عرض "**حركة فعل موّحدة ومتكاملة بذاتها**"[3] وتفاصيل توتّرها وتعقيداتها وتراكمها؛ ما يفجّر الصّراع ويدفع به إلى الأمام، ومن المعلوم أنّه قد أعادت الأقلام الخلّاقة رسم القصائد الشّعرية المعاصرة مرّة أخرى ذات اتّجاه درامي يتضمّن في ثناياه شيئا من خصائص المسرح، وجنحت إلى استخدام الممكنات الحوارية الدّرامية بشقّيها الديالوجي والمونولوجي، فأصبحت من أكثر الأبنية بروزا لما لها من دور مهمّ في تطوير المجريات وتنميتها وإثراء العمل الشّعري ورصد الوقائع الطّافحة بالتّوترات.

سعى جانب الشّعراء الابتداعي إلى المزاوجة بين النصّ الشّعري والمقوّمات التي يتشكّل منها بناء درامي متكامل بكلّ لغته وأساليبه وأدواته وصوّره في لحظة تحيّن فيها انعتاق الأنموذج العربي المنظوم بشكل شعري من أغلال الصّورة التّقليدية الغنائية الشّائعة التي فرضت عليها على مدى عهود طويلة؛ لتهتدي بعد إصرار شعراء أبوا إلاّ التحوّل الحدثاوي إلى فكرة شعرية غادرت إرثا طالها لم يكن من السّهل تجاوزه، وذهبت إلى فضاءات ثمّة فيها حضور ظاهر للمكوّنات الدّرامية والموضوعية بكلّ ما تحويه من رؤى

[1] علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار بيضاء، المغرب، 2003، ص 142.

[2] عثمان موافى، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، 2000، ج2، ص274.

[3] مجموعة من الباحثين السوفييت، نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريتي، دار رشيد، بيروت، 1981، ص572.

وتصوّرات جمالية، لهذا تجد صاحب النّتاج يعوّل كثيرا على الحوار الدّرامي، ويتّخذه **"كأفضل أداة للكشف عن داخل الشّخصية وتحليلها والتّعليق عليها، وإحكام تسلسل المواقف، وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء، حيث يتوقّف مدى نجاح العمل أو فشله بمدى توفيق الكاتب في استغلال الحوار"**[1].

1/الحوار الدّاخلي (المونولوج):

لطالما حظي الحوار الدّرامي بمكانة هامّة في التّأليف الدّرامي، فلا تكتمل صورته الختامية إلّا بوجوده لدرجة أن لا دراما بلا حوار؛ بما أنّه جزء حيويّ يشدّ به مفاصل باقي البنى، ويضمّ في ثناياه الفكرة الرّئيسة، والرّسالة الجوهرية ويحمل عبء الصّراع بين قوّتين إنسانيتين، والصّاعد نحو ذروة أساسية متأزّمة، ومنها إلى عتبة خروج مفتوحة، تستدرج المتلقّي نحو فسحة من التأمّلات العميقة، والاحتمالات العديدة أو اختتام سكّن لهيب الفضول، وقفل باب التّوقعات بطريقته المغلقة.

كثيرا ما تجد الكتّاب في هذا الشّأن يتّخذون منه أداة إفصاحية تدفّقت كلمات وعبارات لتعبّر تعبيرا صادقا عمّا يجول في سرائرهم، وتستعرض ما يدور في أذهانهم، وهذه البنية الحوارية التي تستمدّ قوّتها من النّظام اللّغوي تمتّعت بخصوصية ميّزتها عن بقية العناصر؛ ذلك لأنّها تتمّ بصيغة شعرية أخذت منحى التّعاقب لتكشف انفعالات الشّخصية الفاعلة، حضورها الدّرامي وطريقة تصوّرها للأمور وموقفها اتّجاه الوقائع الجارية والمحيطة بها؛ لتحرّك الفعل الدّرامي إلى الأمام في بؤرة يحصل فيها تحوّل المسار، وتدفع به من موقف إلى موقف آخر، فتجرّب هذه الجماعة اللّسانية ترجمة الصّور الذّهنية، والبوح عن مكنونات صاحب التّأليف الدّرامي المحاكية للواقع عن طريق تبادل المقاطع الكلامية بطريقة فنّية عكست ثقافته وتفكيره الفنّي وذوقه الجمالي.

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص142.

لا يخفى على أحد أنّ الحوار الدّاخلي "**مستعار من ميدان الفنّ الرّوائي، فإذا كان الحوار الخارجي يمثّل لشخصين مختلفين، يشتركان في مشهد واحد، فإنّ في الحوار الدّاخلي يكون الصّوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العامّ الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوته الخاصّ لا يسمعه أحد غيره، لكنّه يبزغ إلى السّطح من آن لآخر**"[1] ويصل صدى هذا الصّوت الدّاخلي إلى الآفاق؛ ليملأ الأسماع وسط سلطة الذّات الرّهيبة التي يلفّها الصّمت المهين، وفي ظلّ ثنائية ضدّية تضاربت أطرافها؛ بصوت انفلت من القيود وخرج للعموم وآخر ظلّ حبيس الدّواخل، غير أنّه بين الفينة والأخرى يسمح بمرور صوته؛ ليبرز الكيان النّفسي للذّات في لحظة اشتباك مع الهواجس، ويكشف خلجاته وخباياه وأفكاره وميوله، بالإضافة إلى شعوره الدّاخلي.

تبدأ الشّخصية بخوض تحادثات مع الذّات لكسر حاجز الصّمت، تجدها تجوب أروقة الخواطر، وفي الحقيقة هذا الضّرب المنولوجي القائم بين النّواة الصّلبة الصّانعة للمجريات وضميرها الذي يغوص عميقا في خلجات الرّوح ويتأمّل كنهها يتوغّل داخل جذور النّفس البشرية، محاولا استنطاقها بتلك النّبرة المدوّية التي فتحت الأبواب الموصدة؛ لتحرّر الذّات من قفص الصّمت، لا يعني أبدا الانطواء على النّفس لمجرّد أنّها متمركزة في العالم الدّاخلي؛ لأنّها تسعى للولوج إلى عوالم خاصّة من بابها الواسع، تعرض فيها صورة من صور حديث النّفس مع ضميرها حتّى تبادلها الذّات أطراف الكلام، وتتفاعل معها في فسحة إبداعية شعرية تخطّى إشعاعها الحدود، تزيّت بسحنة درامية بالغة التفرّد، تفجّرت فيها ينابيع عن الإحساسات الصّادقة والرّؤى والتّعبيرات والأفكار، وحتّى تلك اللّمحات المقتضبة عمّا يختلج في الرّوح ويتوارد التي يتبناها صاحب العمل لدرجة أنّها باتت لصيقة بتفاصيل التّجارب الحياتية ومظانها الحقيقية بمختلف تجليّاتها، وأخذت تسري في أسطرها المنسابة، فيخلق المبدع صياغة خالفت الذّائع الشّعري، وقفزت خارج الطّريقة السّائدة،

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص294.

وقامت بتفعيل وظيفة درامية تمظهرت فيها التّقنية الحوارية التي أكسبتها مكنة الشّاعر في الاستثمار الفنيّ طابعا جماليا مغايرا لما هو متعارف عليه.

لا ضير من نبش المضمرات، والغوص حتّى عمق الوجود الصّامت؛ لإلقاء نظرات خاطفة في متاهات الجنان، ومنعطفات الوجدان لسبر أغوار صاحب التّأليف المكتنزة، واستنطاق أسارير النّفس الكامنة وخباياها الجاثمة؛ لتتعالى منذ الوهلة الأولى الأصوات، وتتنامى مقاطع حميمة تقترب من البوح السّريّ تكون بين الشّخص ونفسه؛ لتفصح عن حالته الشّعورية، ثمّ إنّ شغلها الأبرز تبليغ يكمن في المغزى العامّ الذي لا يكاد يخلو من الانزلاقات المكثّفة بكلّ ما تحويه من همسات عاطفية من صميم الوجدان، ناهيك عن رسم ملامح البناء الدّرامي بشكل واضح لا تشوبه شائبة، وأخذت تقنية المونولوج الدّرامي تترامى طول القصائد الدّرويشية، فقد وردت في قوله:

"مِنْ ثَلَاثِينَ شِتَاء
يُكَتَبُ الشِّعْرُ ويَبْنِي عَالَماً يَنْهَارُ حَوْلَهُ
يَجْمَعُ الأَشْيَاءَ كَيْ يَرْسُمَ عُصْفُوراً وبَاباً للفَضَاءِ
كُلَّمَا انْهَارَ جِدَارٌ حَوْلَنَا شاد بُيُوتاً فِي اللُّغَة
كُلَّمَا ضَاقَ بِنَا البر بَنَى الجَنَّة وامْتَدَّ بِجُمْلَةٍ
مِنْ ثَلَاثِينَ شِتَاء، وَهُوَ يَحْيَا خَارِجِي
مِنْ ثَلَاثِينَ خَرِيفاً
يُكْتَبُ الشِّعْرُ ولَا يَحْيَا ولَا يَعْشَقُ إِلَّا صُوَرُه
يَدْخُلُ السِّجْنَ فَلَا يُبْصِرُ إِلَّا قَمَرُه
يَدْخُلُ الحُبَّ فَلَا يَقْطِفُ إِلَّا قَمَرَه
فَقُلْتُ: مَا المَرْأَةُ فِينَا؟ قَالَ لِي: تُفَاحَة لِلْمَغْفِرَة
أَيْنَ إِنْسَانِيَتِي صحْتُ؟
فَسَدَّ البَاب كَيْ يبْصِرَنِي خَارِجَهُ، يَصْرُخُ بِي

مِنْ فِكْرَةٍ فِي صُورَةٍ فِي سُلَّمِ الإِيقَاع المَرْأَة المَنْظَرَة"[1].

لو تأمّلنا المقطع السّابق لوجدنا أنّ الشّاعر قام باستدعاء مكوّن الحوار الدّاخلي؛ لما له من دور بالغ الأهمّية في تشكيل بنية القصيدة الدّرامية متّخذا أولى الخطوات نحو تجربة جديدة من نوعها، استعاضت الكلاسيكي السّائد بأنموذج تشابك فيه الغنائي والدّرامي، وتغلغل في نسجه متوالية مونولوجية فرضت هيمنتها من البداية وصولا إلى النّهاية، وأخذت جزءا كبيرا من مساحة هذا الفضاء الشّعري؛ بحيث أجرته الشّخصية المتكلّمة على لسانها لتوجّه كلامها إلى ذاتها دون حاجة إلى تدخّل أيّ طرف خارجي، فهيّأت نفسها لإطلاق ملفوظات لربّما تكتّمت عنها آنفا، بعد أنأماطت اللّثام عن أعماق ذات شاعرة قامت بتصوير عالمها الخفيّ وما يعتريه بشكل دقيق، وسعت إلى كشف بواطنها بكلّ شفافية؛ إذ تقوم قائمة هذا الحديث الفنّي بتبنّي أفكار القوى المتضاربة في ثنائية عانق فيها الشّاعر نفسه وأخذ يتفاعل ويتجاوب معها، فمن دون أدنى شكّ عمل هذا التّكنيك المستعار من حقل الدّراميات الذي استدعته طبيعة القصيدة الدّرويشية ذات المسحة الدّرامية على تجسيد معركة داخلية تتسلّلت فيها ذات الشّاعر العالقة بين ثنايا الدّواخل؛ لتجابه بشراسة شخصها.

حرّكت شاعر الجرح الفلسطيني شحنات شعورية أبيّة، تشدّ وسط أناه بالنّطاق بنبرة بدا عليها الخفوت، غادرت صمتها كي تتفنّن برائعة شعرية اتّخذت من الحوار الدّاخلي أداة بنائية توغل في أعماق الذّات الشّاعرة؛ لتعلن تمرّدها الصّريح البعيد عن التّلميح عن الإكنان والكتمان؛ بحيث نلمح تجلّيها في قول درويش:

"لَا شَيْءَ يُعْجِبُنِي

يَقُولُ مُسَافِرٌ فِي البَاص لَا رَادْيُو

وَلَا صُحُفُ الصَّبَاح، وَلَا القِلَاعُ عَلَى التِّلَال.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط12، 1987، ج2، ص469.

أُرِيدُ أَنْ أَبْكِي يَقُولُ السَّائِقُ: أَنْتَظِرُ الوُصُولَ إِلَى المَحَطَّة،

وابْكِ وَحْدَكَ مَا اسْتَطَعْتَ

تَقُولُ سَيِّدَةٌ: أَنَا أَيْضاً. أَنَا لَا

شَيْءَ يُعْجِبُنِي. دَلَلْتُ ابْنِي عَلَى قَبْرِي،

فَأَعْجَبَهُ وَنَامَ، وَلَمْ يُوَدِّعْنِي

يَقُولُ جَامِعِيٌّ: وَأَنَا لَا، شَيْءَ

يُعْجِبُنِي.

دَرَسْتُ الأركيولُوجِيَا دُونَ أنْ

أَجِدَ الهوِيَّة فِي الحِجَارَةِ.هَلْ أَنَا

حقاً أَنَا؟

وَيَقُولُ جُنْدِيٌّ: أَنَا أَيْضاً.أَنَا لَا

شَيْءَ يُعْجِبُنِي.أُحاصر دَائِماً شَبَحاً

يُحَاصِرُنِي

يَقُولُ السَّائِقُ العَصَبِيُّ: هَا نَحْنُ

اقْتَرَبْنَا مِنْ مَحَطَّتِنَا الأَخِيرَةِ، فاسْتَعِدُّوا

للنُّزُولِ ...

فَيَصْرُخُونَ: نُرِيدُ مَا بَعْدَ المَحَطَّة،

فانْطَلِق

أَمَّا أَنَا فَأَقُولُ: أَنْزِلْنِي هُنَا.أَنَا

مِثْلُهُم لَا شَيْءَيُعْجِبُنِي، وَلَكِنِّي تَعِبْتُ مِنَ السَّفَرِ"[1].

يبدو جليا للعيان المستقبلة من فحوى هذا السّياق الشّعري الفائت ملامح سوداوية ليست لها القصيدة تتّسع؛ بتلك النّبرة التي آثرت أحادية التّجلي بشيء من الإلحاح، يتّضح بصورة بائنة في المطلع (لا شيء يعجبني) حينما بدأ درويش بإطلاق ملافظات لا تكاد تخرج عن نطاق الذّاتية الذي تتجاذب فيه الأنا أطراف الحديث مع أناها؛ لترفع السّدال عن جواني الأمور؛ بتلك الوسيلة السّجالية الدّاخلية التي لا تأبه سوى لنزوعها الإنساني والقومي والوطني، واللّافت ها هنا انسياب كلامي من نوع آخر حوّطته هالة الأنا وفقط من كلّ جانب كما التّخوم المحيطة تسمع من صداها رفضا قاطعا لكافّة أشكال العسف والحيف في ربوع البلاد العربيّة من اقتراف مستدمر صهيوني يستعذب عذاب العربي.

صدر صوت ثائر نال حقّ المكاشفة بطريقة ملافظة تقرّ بذهاب الانصياع وإيّاب العصيان؛ بحيث أبدت جانبها السّاخط على السّلطة السّياسية في فلسطين، وعلى ظروف ظليمة تتحيّن النّور على الرّغم من استرسال التّرح والقرح، وعلى ما يبدو الشّاعر ردّد عبارة (لا شيء يعجبني) مرارا وتكرارا على لسان أناس جمعهم قواسم مأساوية حبلى بشعور الأسى والجوى، وقع على عاتقهم خلق حوارات درامية هندست المقطع بحرفيّة فائقة.

نقارب الصّواب بالحديث أنّ تكنيك الحوار بات سمة درامية لصيقة بخطاب شعري درويشي شقّ سبيله نحو الفرادى؛ إذ يسهم إسهاما فاعلا في تقديم المحتوى النّصي بمعية شخوص تبوّؤوا مسؤولية المكاشفة، حتّى عن جزئيات الأمور ودقائقها، وتصيّدوا سانح الفرص لتفعيل الممارسات الاستنطاقية كما ينبغي؛ بما أنّ صاحبه قد ساقه توقه لمتاخمة

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ج1، ص89-90.

الحقول الصّائتة ومجانبة نقيضتها الصّامتة كي تتولّى الأطراف الفاعلة مهمّة البوح على لسانها، حيث يتجلّى هذا النّوع من الاستخدامات في مقطع ورد فيه:

"أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي

يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي،

لَا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي.

يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَنِي بالحَصَى والكَلَامِ.

يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ كَيْ يَمْدَحُونِي

وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِك دُونِي

وَهُم طَرَدُوني مِنَ الحَقْلِ

هُم سَمَّمُوا عنَبِي يَا أَبِي

وهُم حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي"[1].

بالتّأمل مليّا في المقطع الشّعري السّابق يبدو جليّا أنّ شاعر الجرح الفلسطيني نأى عن الوقوع في سرداب الصّمت، وراح يغامر في جهة أخرى؛ ليقرع باب بوح يسرف في استعراض صوت واحد يتشبّث بعزلته، باستقلاليته، وينبثق من صميم تاعس أخذ يستهلّ مهمّة ترسيم مشاهد حوارية داخلية لا تتأتّى إلّا بإجراء سجالات ضمنية أبانت كنّ المشهد[2] تراءت في قول درويش (أنا يوسف يا أبي) ما أسفر عن حسّ أنوي تحرّر من قبضة الصّمت، وتبدّى بنبرة تغمدّها الأسى جعلها شاعرنا لنبيّ الله يوسف الصّديق عليه السّلام رغبة منه في تجسيد حجم المعاناة والمقاساة الفلسطينية شعبا وبلدا؛ باستدعاء شخصية

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص395.

[2] ينظر: سعيد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970، ص29.

دينية من خلال عملية ارتجاع استحضرت حدثا سلف[1] حاملة في جنباتها من الدّلالات أعتقها، ومن المعاني أقدمها؛ لتحيل في نهاية المطاف الشّعري على واقع فلسطيني مأساوي استفحلت فيه البأساء والضّراء.

على ما يبدو أنّ درويش جدّل نسيجه الشّعري بخيوط حوارية في غاية الفاعليّة الدّرامية؛ إذ نصادفه يخوض مغامرة ارتدادية من نوع آخر، تعود به أدراجا إلى الوراء إلى عهود عهيدة؛ ليرتمي في أحضان حقول دينية تسامت بروحيتها إلى الأقاصي، حتّى يستحضر قصّة نبيّنا يوسف عليه السّلام؛ لتتوارى خلفها صورة واقعية تتمسّك بحقّ البقاء أيّما تمسّك؛ ما هي إلّا تعبير بتقنية الحوار عن واقع تكالبت فيه الفواجع والمواجع، من تبنّي شخصية دينية أزالت اللّثام عن القضية الفلسطينية.

توجّه درويش بسياقه الشّعري إلى مصاف معاصرة أحسنت استغلال المعطيات الدّرامية في مساحة عريضة للتّداخلات الأجناسية التي استباحت ممارسة التمرّد الأدبي لتحقيق مرامي الارتقاء والإثراء الفنّي، فثمّة تعويل على بنية حوارية تنهض بوظيفة حاسمة في الإفصاح على أوسع نطاق الذي انتهز فرصة عطاء كلامي أحادي الإطلاق، تعالت وتيرته في كافّة الأصداء؛ لتجلية غائر الأمور، إذ يتبدّى في قصيده الموسوم ب**(رحلة المتنبي إلى مصر)** الذي قال فيه:

"لِلنِّيلِ عَادَاتٌ

وإِنِّي رَاحِلُ

أَمْشِي سَرِيعاً فِي بِلَادٍ تَسْرِقُ

الأَسْمَاءَ مِنِّي

[1] ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص112.

قَدْ جِئْتُ مِنْ حَلَبٍ، وَإِنِّي لَا أَعُودُ إِلَى العِرَاقِ

سَقَطَ الشَّمَالُ فَلَا أُلَاقِي

غَيْرَ هَذَا الدَّرْبِ يَسْحَبُنِي إِلَى نَفْسِي....ومِصْرَ

كَم انْعَطفت إِلَى الصَّهِيلْ

فَلَمْ أَجِدْ فَرَساً وَلَا فُرْسَاناً

وَأُسَلِّمُنِي الرَّحِيل إِلَى الرَّحِيل

وَلَا أَرَى بَلَداً هُنَاكَ

وَلَا أَرَى أَحَداً هُنَاكَ"[1].

أنافت طلّة درويشية على استحياء متّكئة على عَضُد قرّر تقمّص شخصية المتنبّي، فأعلن نُشوء سيكولوجية التّماهي خلف خلقة قناع لمبرّر التّماثل والتّضارع، فأخذ الشّاعر يدلي بلسان المتنبّي في منصّة مونولوجية احتدم فيها صراع الذّوات: ذات درويش الحقيقية وذات المتنبّي الافتراضية، صراع حاضرٍ مع نقيضه الدّابر.

نلحظ من خلال المقطع أنّ الشّاعر آثر لظهور المتنبّي تراتيلُ عزلة نحت نحو الأحادية أفشت عن خاطرٍ أسرّ[2] بعد أن وسوس لها صوتٌ يعلو وهمسٌ يخفت استعذبت تعاليه، فباشر مسيرة بوحية كشفت عن تجربة مغادرة فلوات وواحات النّيل من خلال عرضها على أناه من منبر حواري داخلي بحثْ منح الشّخصيّة ذاتها سمة درامية[3] ثمّ إنّ داع مثل هذا الاستدعاء من حقول الأدب الغائرة هو أنّ درويش قطع بمثيل أحداث المتنبّي، فكلاهما عاشا نفس تجربة الرّحيل الأوّل عاف بيروت وآب باريس، والثّاني هجر بلاط

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص107-108.

[2] ينظر: محمد نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص80.

[3] ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص183.

سيف الدّولة الحمداني وأتى إلى مصر؛ لذا تخيّر الشّاعر لنفسه حضورا توارى وراء قناع تراثي استدعى شخصيّة المتنبّي فاهت وباحت في ومضة خارج حدود الزّمن في لحظة غدا فيها المستحيل ممكنا، وبات فيها الوقت ينحصر ويتّسع بفعل فاعل درويشي سوّى وطيد الرّابطة مع صاحب النّتاج الشّعري وأناه، من خلال إقامة مراسيم حوار داخلي لم يخرج عن طرف الذّات، تكلفت به أنا المتكلّم لتلقي بها كنف ذاتها.

إنّ متمعّن المتون الشّعرية الدّرويشية يجد أنّه ثمّة توظيف متكرّر لوسيلة الحوار البنائية المستعارة من الفنون الأدبية المجاورة التي تفرّدت بوظيفة فنّية حملت فيها مفاتيح إفصاحية من شأنها تسليط الضّوء على الشّخوص الفاعلة بطريقة مائزة، فما تغافل درويش عن إقحامها بصنفها المونولوجي في أعماله بين الفينة والأخرى؛ ليجد القارئ نفسه أمام لوحة فنّية ملأى بمكاشفات وتصريحات من صميم صاحبها؛ بما أنّها تتوجّه إلى استنطاق صمت أنوي أدمن تعاطي جرعات الصّمت أمدا تعمّدت أسلوب التجلّي بدلا عن التخلّي، فباتت بعين درويشية تقنية ملحّة لا بدّ منها، يقلّب فيها وتر الأنا عن ذات اليمين الظّاهر وذات الشّمال الغائر بنية تقديم هويّة الشّخصية النّفسية والفكريّة دون أن تشوبها شائبة الغموض البتّة، يتبوّأ فيها ضمير المتكلّم مسؤولية حوار داخلي يترنّح في نطاق الذّاتية؛ ذلك لأنّه مرآة عاكسة لسريرة النّفس وطويّتها، فيتجلّى هذا النّوع من الحوار في مقطوعة قال فيها شاعرنا:

"كُلُّ شَيْءٍ صُورَةٌ فِيهِ، أَنَا مِرْآتُهُ

كُلُّ مَوْتٍ صُورَة، كُلُّ جَسَدٍ

صُورَة. كُلُّ رَحِيلٍ صُورَة. كُلُّ بَلَدٍ

صُورَة، قُلْتُ: كَفَى متْنَا تَمَاماً، أَيْنَ إِنْسَانِيَتِي؟ أَيْنَ أَنَا؟

قَالَ: لَا صُورَة إِلاَّ لِلْصُّوَرِ

مِنْ ثَلَاثِينَ شِتَاء

يُكْتَبُ الشِّعْرُ وَيَبْنِي عَالَماً يَنْهَارُ حَوْلَهُ

يَجْمَعُ الأَشْلَاءَ كَيْ يَرْسُمَ عُصْفُوراً وَبَاباً لِلْفَضَاء

كُلَّمَا انْهَارَ جِدَارٌ حَوْلَنَا

شَاد بُيُوتاً فِي اللُّغَة

كُلَّمَا ضَاقَ بِنَا البرُّ بَنَى الجَنَّة

وامْتَدَّ بجُمْله

مِنْ ثَلَاثِينَ شِتَاء، وَهُوَ يَحْيَى خَارِجِي"[1].

على ما يبدو أنّ درويش قدّم إرسالات شعرية طليقة تحرّرت من أيّ قيد، كثيرا ما تغويها الانزياحات والانحرافات المخاتلة التي تشي بعصريّتها، وجعلته يتلاعب بالاستخدامات المونولوجية بخيوط الفنّ والدّراما في سبيل إيصال تصوّراته ورؤياه الشّعرية في نهاية المطاف، يمكن اعتبارها من دون أيّة مبالغة "**لغة الشّخصيات، وهي تعبّر عن مشاعرها، وأفكارها، كما يكشف عن وعيها، ويجعلها تؤدّي دورا طبقا للمفهوم الدّرامي**"[2] فبإمكانها استعراض نبرة ذاتيّة تباري الصّمت باستمرار أمام الملأ، بعدما قرّرت إطلاق العنان لانتثار تصريحات هي أوّل ما يثير انتباه القارئ، لا تتأتّى إلّا من خلال محادثة شاعرنا لنفسه بعيدا عن المعترك الخارجي من شأنها كشف مطمورات شعورية نلمح تشظّياته الأنويّة ورسم مكنونات اكتنت ومكتومات اكتمت[3] رسما بائنا.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط12، 1987، ص469.

[2] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص96.

[3] ينظر: أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص19.

الظّاهر أنّ وعي التّجاوز يسوق شاعرنا إلى مغامرة اقتحام الفضاءات المجاورة من أجل التقاط مقتنيات مونولوجية بلغت أعلى درجات الدّرامية؛ لتسهم بشكل أو بآخر بتجلية اللّحظة الشّعورية حينما أخذت الأنا تقتفي أثر أناها؛ ليترنّحا في مساحة داخلية من خلال تجاذبات كلامية همّها البوح، تبدّت للعيان منظومة تسيّدها حرف شعري لا يوجد أقوى منه لبلورة حوارات داخلية تبنّت قضيّة الكيان، الوجود والهويّة.

يتّضح جليّا من فحوى السّياق الشّعري الفائت استثمار تقنية الحوار الدّاخلي الدّرامية التي يتبوّأ فيها صوت درويش الأنويّ مسؤولية إقامة السّجالات في إطار تفعيل مكاشفات سمحت بإلقاء شتات شطحات وسرحات آخذة في الإطراد القصدي، وهذا عندما تحضر الذّات بقوة لتأنس ذاتها دون الحاجة إلى طرف آخر خارجي، من أجل استجلاء الخبايا النّفسية الدّفينة، واستيضاح الأفكار الغائرة، ثمّ إنّ شاعرنا استباح وجود "**حوار يجري داخل الشّخصية ومجاله النّفس**"[1] كي يطرق باب تقديم المحتوى الذّهني، النّفسي، الشّعوري بتموّجاته وانزلاقاته وتراشقاته وتعثّراته في قصيدة شعرية تعالت دراميتها إلى أقصى الآماد.

لطالما استهوت القصيدة الشّعرية الدرويشية الأجناس الأدبية المجاورة، ما جعل ناظمها يحفر في تلك السّبل الدّرامية؛ ليتلقّف المعطى المونولوجي المائز الذي "**جعل العقل يتحدّث معنفسه**"[2] بالتّوظيف لدرجة أن عوّل عليه بالدرجة الرّئيسة، الأمر الذي سمح باتّحاد الشّعري بالدّرامي في توليفة واحدة أبدت جانبها المتكامل، تبرعُ في توصيف الصّخب الدّاخلي، وما يصاحبه من توتّرات لا تهدأ، بحيث نلمح تشظّي طارئ مزاوجة نوعي يباغت المقطوعة الشّعرية بالمسرحة في قول محمود درويش:

"خَلُّوهُ جُرْحاً رَاعِفاً...لَا يَعْرِفُ الضَّمَاد

طَرِيقَهُ إِلَيْهِ ...

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، إربد، ط1، 2004، ص220.

[2] أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، سوريا، 1972، ص293.

أَخَافُ يَا أَحِبَّتِي...أَخَافُ يَا أَيْتَام...

أَخَافُ أَنْ نَنْسَاه بَيْن زَحْمةِ الأَسْمَاء

أَخَافُ أَنْ يَذُوبَ فِي زَوَابعِ الشِّتَاء

أَخَافُ أَنْ تَنَامَ فِي قُلُوبِنَا

جِرَاحُنَا...

أَخَافُ أَنْ تَنَامَ"[1].

ما يمكن ملاحظته من خلال المقطع الشّعري الفائت ملامح درامية بائنة بأعلى درجات الكثافة، يشهد القارئ حضورها منذ البداية وحتّى النّهاية من خلال أداة حوارية داخلية وقع على عاتقها مهمّة الأداء الدّرامي الذي يصل إلى نقطة الإسهاب في سبيل تمرير رسالة شاعرنا إلى الجهة المستقبلة كما ينبغي، بعدما ظلّت أمدا طويلا قيد الكتمان، فراحت تفعّل لغة إرسال كلامي تجاوزت مرحلة التّعاطي الفنّي إلى ما عداها، أحاقت به التّخوم من كلّ جهة معلنة تسيّد صوت أنوي أخذ يحاور نفسه باستخدام جليّ الكلمات وبائنها[2] ليكشف أغوار الذّات الشّاعرة المنكسرة، بعدما تسلّط عليها الزّمن بأتراحه المتكرّرة الذي رسم صورة مشهدية تاعسة لفتى تربّص به نعشه خلسة وسرقه من بين الخلّان والأحبّة.

2/الحوار الخارجي (الدّيالوج):

وعي شاعر الجرح الفلسطيني محمود درويش بقيمة اتّجاه المزاوجة الأجناسية الأدبية كان مبرّرا منطقيا لانهماكه في عوالم تعجّ بالخواصّ الدّرامية التي من شأنها الارتقاء بمنجزه

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2009، ج1، ص27.

[2] ينظر: محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، ط1، 1990، ص286.

الشّعري إلى مصاف الأفضلية؛ إذ تستأثر اهتمامه تقنية الحوار بصنفها الديالوجي، لذا كثيرا ما تجده يتصيّد سانح الفرص في سبيل توظيفها توظيفا فاعلا، باشرت فيه ممارسة الأدوار الدّرامية التي استدعت بالضّرورة وجود شخوص، كي تتبادل أطراف الحديث معا؛ بحيث يفسح الشّاعر المجال لآخر يشاركه بصورة مستمرّة بل ويآلف عزلته ويصاحب خلوته بطريقة الأخذ والعطاء الكلامي بين هذا وذاك، الأمر الذي ساهم في بلورة القصيدة[1] ولعلّ هذا النّوع من الاستخدام يبدو بائنا في بنية شعرية جاء فيها:

"قَالَ أُسْطُورَتِي لَنْ تَعِيشَ طَوِيلاً

وَلَا صُورَتي فِي مُخَيِّلَةِ النَّاس

فلْتَمْتَحِنّي الحَقِيقَة

قُلْتُ لَهُ: إِنْ ظَهَرْت انْكَسَرْت، فَلَا تَنْكَسِر

قَالَ لِي فِي حُزْنِه النَّبَوِيّ: إِلَى أَيْنَ تَذْهَب؟

قُلْتُ: إِلَى نَجْمَةٍ غَيْر مَرْئِيَّة

أَوْ إِلَى الكَهْف

قَالَ يُحَاصِرُنِي وَاقِعٌ لَا أُجِيدُ قِرَاءَتَه

قُلْتُ دَوّن إِذَنْ، ذِكْرَيَاتِك عَنْ نَجْمَة بَعُدَت

وَغَدٌ يَتَلَكَّأُ

وَاسْأَلْ خَيَالَك: هَلْ

[1] ينظر: محمد سعيد حسين مرعي، الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد14، العدد3، 2007، ص42.

كَانَ يَعْلَمُ أَنَّ طَرِيقَكَ هَذَا طَوِيل؟

فَقَالَ: وَلَكِنَّنِي لَا أُجِيدُ الكِتَابَةَ يَا صَاحِبِي

فَسَأَلْتُ: كَذِبْتَ عَلَيْنَا إِذاً؟

فَأَجَابَ: عَلَى الحُلْمِ أَنْ يُرْشِدَ الحَالِمِينَ

كَمَا الوَحْي

ثُمَّ تَنَهَّدَ: خُذْ بِيَدِي أَيُّهَا المُسْتَحِيل

وَغَابَ كَمَا تَتَمَنَّى الأَسَاطِير

لَمْ يَنْتَصِر لِيَمُوت، وَلَمْ يَنْكَسِر لِيَعِيش

فَخُذْ بِيَدَيْنَا مَعاً، أَيُّهَا المُسْتَحِيل"[1].

تتراءى لوحة شعرية لا مراء فيها، تعالت دراميتها بعدما اهتدت إلى استخدام أداة الديالوج البنائية التي تنهض بوظيفة فنّية، جانبت الطّرح الأحادي قدر الإمكان؛ ليتصدّر حضور الثّنائية المشهد الشّعري، اكتسبت هيئتها بطبيعة الحال بتعالق الأنا والآخر؛ برابطة التّشارك الشّفاهي التي أخذت تزيح عن طريقها كلّ المعطّلات الغامضة لتحقيق المرمى والمقصد الإيضاحي والإفصاحي في الأخير، فلا يمكن التّغاضي عن تلك الأصوات المتكالمة التي باشرت عملية الملافظة أمام العيان ودفعت عجلة الأحداث قدما[2] فبالعودة إلى النصّ الفائت نستشعر حضور تقنية حوار خارجي يعي شاعرنا قيمتها في الارتقاء بعمله إلى مصاف الأفضلية، بحيث تشي من الوهلة الأولى بخروجه عن أسوار التقوقع الذّاتي إلى عالم متناء هشّم أيّ تخوم وقفت حجر عثرة بين الأنا والآخر، كما استطاع من

[1] محمود درويش، الديوان كزهر اللوز أو أبعد، ص31.

[2] ينظر: فاتح عبد السلام، م س، ص91.

خلالها خلق تشارك وتبادل فعلي للشّخصيات مع شخصه استباح له وجودا مائزا على مدارج سطرية عصرية، نلمح تجلّيه الصّريح بتشظّي مادة: قلت، قال، سألت، أجاب...وهلمّ جرا، ما اقتحامها الصّرح الشّعري سوى لضرورة كشفية لحالات حزن بلغت أعلى درجات الإسهاب.

باتت قصائد شاعر الجرح الفلسطيني المعاصرة محكومة بتعالق حتمي مع تكنيك الحوار الخارجي الأكثر فاعلية على الإطلاق؛ ذلك لأنّه من وجهة نظر درويشية فلسفة تتعدّى حدود الكلم إلى ما عداه؛ لتستوعب في جنباتها العالم الكثير؛ بتدفّقاته الغفير، ما شكّل البتّة إخلالا بالعرف اللّغوي المأنوس والمألوف؛ بما أنّها استرسال كلامي انبثق عن أطراف تحت مسمّى تفاعلي جانب الاعتباط والعبث، ثمّ إنّ هذا النّوع من الاستخدام يتبدّى في قول شاعرنا:

"رَأَيْتُ عَلَى البَحْرِ إبرِيل

قُلْت: نَسِيت انْتِبَاَه يَدَيْك

نَسِيت التَّرَاتِيل فَوْقَ جُرُوحِي

فَكَمْ مَرَّة تَسْتَطِيعِين أَنْ تُولَدِي فِي مَنَامِي

وَكَمْ مَرَّة تَسْتَطِيعِين أَنْ تَقْتُلِينِي لأَصْرُخ

إِنِّي أُحبّك كَيْ تَسْتَرِيحِي

أُنَادِيك قَبْلَ الكَلَام

أَطِيرُ بَخَصْرك قَبْلَ وُصُولِي إِلَيْك

فَكَمْ مَرَّةً تَسْتَطِيعِين أَنْ تَضَعِي فِي مَنَاقِير الحَمَام

عَنَاوِين رُوحِي؟ وأَنْ تَخْتَفِي كَالمَدَى فِي سُفُوحِي

لأُدْرِكَ أَنَّك بَابِل مِصْر وشام

يَطِيرُ الحَمَام

يَحُطُّ الحَمَام

إِلَى أَيْن تَأْخُذُنِي يَا حَبِيبِي مِنْ وَالِدِي

وَمِنْ شَجَرِي. وَمِنْ سَرِيرِي الصَّغِير. وَمِنْ ضَجَرِي

مِنْ مَرَايَايْ مِنْ قَمَرِي، مِنْ خِزَانَة عُمْرِي وَمِنْ سَهَرِي، مِنْ ثِيَابِي

وَمِنْ خفرِي، إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يَا حَبِيبِي..إِلَى أَيْن؟"[1]

يتراءى لنا من خلال هذه المقطوعة الشعرية أنّ ناظمها تعمّد رصد تقنية حوار بقيادته بشكل مُكثّف الحضور، متّخذا منها وسيلة تضخّ خضيب أفكاره وعواطفه التي تعبسُ في وجهه حينا وتبسمُ أحايين أخرى كانت تطارده آنفا في حلّه وترحاله، وهاهو يطاردها الآن ويلقي بها في أسطره أمام العلن؛ حيث ظفر في معركة جدل الصّوت والصّمت بلقب الفوز، حينما قرّر رسم ملامح حوارٍ خارجي دار بين العاشق الحالم والمعشوقة الحلم، سرعان ما انتشى سحرُه من المخامرة الذّاتية إلى ترتيل آهات وأنّات تشارك فيها أنا الشّاعر الجريحة نحن الجماعة.

كلام دوّى مكانا في حضرة إسهاب الشّجى والبوى، فداعب أوتار الأورج النّازف في لحظة صحوة بوحية نوطاتها حروف تهجس وتطرب صعوداً ونزولاً في فضاء أُوركسترالي بالغ التّمالك لنفسه، عزف على وتر التشبّث بالمكان فلسطين والأسى يتواتر والتوجّس على

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص331.

تراب الوطن وشذاه يتراكم، لهذا خرج الشّاعر عن صمته وأبدل الصامتَ بنقيضه الصائتِ، فصرخ عالياً ليصوّر مشهدا حواريا شُحن حزناً وشُحد قرحةً.

يقول درويش في قصيدة (هي/هو):

"هِيَ: مَا الذِي تَنْسَاهُ ؟ قُلْ

هُوَ: رَعْشَةُ الحمَّى، وَمَا أَهْذِي بِهِ

تَحْتَ الشَّرَاشِفِ حِينَ أَشْهقُ: دَثِّرِينِي

دَثِّرِينِي

هِيَ: لَيْسَ حُبّاً مَا تَقُول

هُوَ: لَيْسَ حُبّاً مَا أَقُول

هِيَ: هَلْ شَعَرْت بِرَغْبَةٍ أَنْ تَعِيش

المَوْت فِي حُضْنِ امْرَأَة"[1].

فكَّ درويش إيصاد استدعاء الشّخصيات الدّينية في صلب قصيدِه عن سالفِ تدبيرٍ تلافى وحي الصّدف، فوافى الباب الحصيف واستحضر شخصية أم المؤمنين خديجة بنت خويلد–رضي الله عنها– في جلسةٍ اعتصم فيها بحبل مساجلة انتقى لظهورها تسلّلا من ثُلوم ساقته إلى المنحى العقدي، فرسم الشّاعر مشهداً حوارياً خارجي الملمح تشاركي الطّرح **"ومحادثةً بين طرفين"[2]** هي تقولُ وتستفهم وهو يُجيب ويُفهِم ويحيلُ من خلال جهور هذين الصوتين إلى شعور الإنسان بمسرّة الأمان والأناة لحظة معانقة شذا الوطن مثلما اطمأنّ

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص85.

[2] منى اللبودي، الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005، ص19.

نبيّنا محمّد –**صلى الله عليه وسلم**– حينما لاذ إلى خديجة –رضي الله عنها– لتُدثّره[1] ومن هنا يتّضح بجلاء أنّ الشّاعر محمود درويش استفحل في مسيرة إبداء حواري مباشر أحسن صنعا مقصده الأساسي "**عرض الحقائق بوضوح**"[2] ليحلّ محلّ الصّمت بوحٌ درويشي يرمي في بؤرة مكاشفة لا تتأتّى إلّا بتفعيل الأخذ والعطاء السّجالي.

[1] ينظر: اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، فصول، المجلد5، العدد1، 1984، ص200.

[2] كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، 2007، ص20.

خاتمة

خاتمة:

ها هو قانون البدايات والنّهايات يحطّ رحله على مرابع الدّراسة ليقفل ملفّ انطلاقة بحثية تقفّت أثر البنية الدّرامية في القصيدة العربيّة المعاصرة على وجه الشّمول وفي شعر محمود درويش على وجه الخصوص، في محطّة عرض من النّتائج مائزها يمكن إيجازها في نقاط كما النّحو الآتي:

- نجد لكلمة البنية حضورا في منجزات مختصّين اتّفقوا وسط زحمة التّعريفات على أنّه ببساطة سلسلة من العلاقات الموجودة بين شتّى المكوّنات؛ بحيث تجمع وسيلة التّرابط كافّة العناصر على اختلافها، وتشدّ بعضها مع بعض، وبكلّ تأكيد احتمالية إدراكه خارج مجال العلاقات في النّسق الإجمالي استحالة لا محالة.
- لاقت كلمة الدّراما شيوعا ما بعده ذيوع في الحقل الأدبي لكونها ترجع إلى أصل يوناني قديم قدم العصور الهيلينية، فتحيل على أيّ فعل أو عمل أو حدث أو واقعة في العالم المادّي أو على أرضية الاستعراض؛ ما يعني أنّها انتقلت من اللّغة اليونانية إلى اللّغة العربية كلفظ خارجي لا معنى، فتعني ذلك العمل المؤدّى بشكل مسرحي هدفه صناعة الفرجة والذي يعرض على خشبة المسرح أمام مرأى ومسمع الحشد الجماهيري، ثمّ أصبح يراد بها فنًّا من الفنون المسرحية الغنائية المعروفة بنظامها الأدائي القائم على إحياء الطّقوس والمراسم الدّينية المسيحية، بعد ذلك صارت فنًّا يتربّع عرش الفنون الأدبية برمّتها.
- أعلن الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس أنّ تاريخ ميلاد الدّراما يعود إلى جذور ضاربة في القدم أين وطأت قدم أوّل الخلق عالمنا المادّي، وبدأت مسيرة عنوانها المحاكاة؛ ما هي إلّا غريزة لازمته منذ وجوده الأوّل، وأخذت تظهر للعلن عن تلقائية أخذت فيها علاقاته المتشعّبة على النّطاق الأوسع مع قوى الطّبيعة تسير على أمثل وجه، ثمّ في مراحل لاحقة اكتسب فيها أحد الأشخاص هيئة منسّق تجميعة

خاتمة

مجتمعية تجتمع فيه خصلة الكهنة، فيتولّى مهمّة إيثاق المجموعة مع قوى الطّبيعة، ويوجّه الثلّة الصّائتة والصّامتة، الأمر الذي جعله يأخذ صفة الكاهن الذي يدرّس النّاس أساسيات الشّعر ومبادئ الصّلاة؛ باتّخاذ فنّ الأداء الحركي المنسجم مع النّغم، بالإضافة إلى التّطريب المصحوب بالموسيقى ذريعة للتقرّب من الآلهة التي تشكّل قوى الطّبيعة، فصارت شخصية الكاهن حسب الاعتقاد اليوناني رمزا من رموز القيادة والسّيادة، وتقام الطّقوس الجنائزية الرّومانية سنويًّا في المجتمع الإغريقي احتفاء وتكريما له، وما هذه الطّرق البوحية إلّا باكورة لشكل المسرح اليوناني؛ هو في حقيقة الأمر أساس عقلية درامية نشأت بين أحضان أوروبية.

– عرفت الدّراما عديد الأنواع على سبيل الذّكر منها لا الحصر: نوع تراجيدي أقحم في ثناياه مواضيع مأساوية ذات نظرة سوداوية استفحلت فيها أتعس اللّحظات إقحاما، تسيّدها بطل تربّصت به القوارع المفجعة والأحداث المفزعة، ونوع كوميدي يناقض الأوّل، ويعتمد بشكل كبير على التهكّم والدّعابة، ونوع ميلودرامي أو ما يعرف بالمشجاة الطّافح بالمثير من الأحداث وبالمبالغ من الأداءات التي من شأنها أن تشعر الجهات المتلقّية بالانجذاب.

– تضمّ الدّراما في جعابها شتّى المكوّنات على سبيل المثال: شخصية تمارس نشاطها في الأعمال الدّرامية على أكمل وجه سواء كانت مركزية تقمّصت دور البطل أو ثانوية ساهمت بدور مساعد أو هامشية بدا حضورها خافتا بعض الشّيء بشكل لا يأخذ انتباه الفئة المستقبلة على الإطلاق، بالإضافة إلى صراع من إنشاء قوى تخالفت في الآراء، والأفكار، والرّغبات، ووجهات النّظر، زد على هذا بؤرة زمن محورية تظهر في أقصى اتّساع لها، كي يحصل على امتدادها مجرى الوقائع، وعلاوة على هذا مكان جوهري تترنّح رحيبه شخصيات فاعلة ممارسة أداءاتها الدّرامية، أضف إلى ذلك حوار اتّخذته الأطراف الفاعلة وسيلة تعبيرية بضربيها الديالوجي والمونولوجي

خاتمة

لتوضّح لنا ما يجري من الوقائع، وتكشف لنا ما بطن من الأفكار، وما كمن من المشاعر.

- ثبت عن أقلام المختصّين أنّ القصيدة العربيّة نوع شعري من أنواع الأدب العربي تألّف من أبيات منسابة أخذت منحى التّتالي والتّوالي، حيث تتبدّل مميّزاتها الظّاهرية الشّكلية من مرحلة إلى أخرى؛ بسبب طارئ التّحوّلات الزّمنية، فلو تتبّعنا مسارها لتبدّى لنا كيف أنّها تأخذ شكل المثلث والمربع والموشح، وتباغتنا باستمرار بشيء من التّغيير؛ إذ أنّها تتضمّن موضوعا أو أكثر يودّ ناظم القصيدة أن يخرجه للعلن ويظهر القصد منه بشكل واضح.

- مرّت القصيدة العربية بشتّى الحقب الزّمنية؛ كي تدرك ما هي عليه في الفترة المعاصرة انطلاقا من اختلافات شعرية بكر في العصر الجاهلي، مرورا إلى شعر عصر صدر الإسلام ما هو إلّا امتداد لمرحلة سابقة، ومن ثمّ إلى منظوم القول في أحد أكثر العصور الأدبية ازدهارا ألا وهو الأموي شاع أنّه أتى ليتمّم نواقص سابقيه من الحقب، لتليها مباشرة فترة عبّاسية ذهبيّة تمثّل حقيقة الانعطاف الشّعري نحو التّجديد وتعقبها أخرى أندلسية مستحدثة، ومنها إلى تلك الحديثة التي شنّت حراكا فكريا نهضويا لا ينقاد لقواعد وثوابت السّلف؛ لينتهي المطاف بالقصيدة الشّعرية العربية إلى مرحلة معاصرة بدأت مع منتصف القرن العشرين.

- راح الشّعراء المعاصرون يشقّون سبيل التّغيير الذي جعلهم يقربون خطوات من حقول مجاورة تدفّقت مغريات درامية لا تنضب ما بوسعهم التّغاضي عنها؛ الأمر الذي دفع بهم إلى تشريع بوّابة تداخل أجناسي على مصراعيها من شأنه إلغاء فكرة النّقاء الأدبي التي اكتسحت السّوح الأدبية ردحا طويلا من الزّمان؛ كي تتداح فواصل التّفريعات السّلالية الفنّية الأكثر شيوعا، وتنطلق ممارسات تفاعلية لا سيّ لها بين الشّعري والدّرامي في سبيل الخروج بتوليفة ثنائية معاصرة لها من الخصوصيات الكثير ومن المميّزات الغفير.

خاتمة

- لا يكاد يخلو التّشكيل الشّعري الدّرويشي المعاصر من استخدام عناصر درامية مختلفة، لا تفتأ أن تحقّق وجودها عن طريق تداخل أجناسي أنبأ عن ميلاد أنموذج عمل على مسرحة قصائده، بعد أن ساقته قريحته إلى منحنيات الجدّة بدأت مسيرة تضمين ما أمكن من الأدوات الدّرامية التي لا تقلّ أيّة أداة منها أهمّية عن الأخرى؛ ممثّلة في شخصية تتحرّك داخل الوجود الشّعري باثّة فيه روحا نابضة بالحياة، وصراع درامي نجم عن تقابل أطراف متضادّة، وزمن درامي له خصوصية بتكنيكه الاسترجاعي والاستباقي، ومكان درامي انبثق عن وعي شعري مبهر يدرك قيمة مساحة يتفاعل فيها من الشّخوص الأبطال والكومبارسات.

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم، رواية ورش بن نافع.**

المصادر:

1. ابن خلدون، المقدمة، دار النشر باريس، باريس، ط3، 1857.
2. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977.
3. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1953.
4. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 2005، مج2.
5. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
6. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1952.
7. صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 2006.
8. محمود درويش الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2009، ج1.
9. محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، 2005.
10. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ج1.
11. محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، بيروت، الجزء2.
12. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ج1.
13. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000.

14. محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2017.
15. محمود درويش، الديوان الأخير، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2009.
16. محمود درويش، الديوان الأخير، رياض الريس للنشر والكتب، ط2، 2009.
17. محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار السراس، تونس، ط1، 1984.
18. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط12، 1987.
19. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط12، 1987، ج2.
20. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، مج 1، ط5، 1977.
21. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، مج 2، ط1، 1994.
22. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.
23. نزار القباني، الأعمال الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت، 1960، ج3.

المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط3، ج2.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة بنى، دار صادر، ط1، 1997، ج1.
4. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979.
5. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات الأدب، دار الوطنية للكتاب، 2009.

6. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، ط4، 1987، مادة بنى.

7. بوعلي كحال، قاموس مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

8. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.

9. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

10. الجميل صليبى، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

11. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

12. حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي.

13. خالد محمد فارس، معجم الفنون الأدبية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ج1.

14. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج7.

15. روزنتال بيودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

16. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

17. علي بن هادية–الجيلاني بن الحاج يحيى–بلحسن البليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

18. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008.

19. المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2003.

20. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب باللغة العربية:

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978، ص12.

3. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق، 2013.

4. إبراهيم حمادة، هوامش في الدرامى والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

5. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

6. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003.

7. إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر.

8. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

9. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ج1.

10. ابن سناء الملك، دار الطراز في الموشحات، تح: جودت الركابي، دمشق، ط2، 1977.

11. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار لمياء العلوم، ط1، 1984.

12. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي–بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2007.

13. أبو العلا عصام الدين، نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

14. أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.

15. أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع (شرح الزوزني)، دار الآداب، الجزائر.

16. أثير محسن الهاشمي، الأنسنة في مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

17. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

18. إحسان عباس، فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

19. أحسن الثليلاني، المسرح الجزائري في الثورة التحريرية، دار الساحل، الجزائر، 2013.

20. أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1991.

21. أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة–دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

22. أحمد السماوي، عالم القصة في سرد طه حسين، التعاضدية للطباعة والنشر، صفاقس، 1998.

23. أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

24. أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، دار البوكيلي، القنيطرة–المغرب، ط1، 1999.

25. أحمد درويش، في نقد الشعر "الكلمة والمجهر"، دار الشروق، ط1، 1996.

26. أحمد زغبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 1995.

27. أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2012.

28. أحمد زلط، مدخل في علوم المسرح، دار الوفاء، ط1، 2001.

29. أحمد زياد محبك، الشعر العربي الحديث، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران،ط1، 2018.

30. أحمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999.

31. أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط3، 1988.

32. أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

33. أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003.

34. أحمد كريم بلال، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2016.

35. أحمد كمال كريم، النزعة الدرامية في لشعر العربي المعاصر، دار النابغة، الإسكندرية، ط1، 2013.

36. أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر الفجالة، ط1.

37. أحمد محمد عوين، من قضايا الشعر الجاهلي، دار الوفاء، ط1، 2002.

38. أحمد مشاري العدواني، الشعر والدراما، عالم الفكر، الكويت.

39. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، مطبعة دار المعارف، مصر، ط4، 1967.

40. إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات نونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2011.

41. أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، 1963.

42. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

43. أسماء شاهين، جماليات المكان، دار القارئ للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

44. إسماعيل محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.

45. إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط1، 1979.

46. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015.

47. آنس داوود، الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، 1975.

48. إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

49. إيليا الحاوي، شرح ديوان البحتري، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ج1.

50. إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت.

51. إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج5.

52. أيمن البلدي، في الشعرية والشاعرية، دار المعارف، القاهرة، 2003، ج1.

53. بادر عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري–مرايا الوهن للشاعر محمود آموني–دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012.

54. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2008.

55. بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2015.

56. البشير أحمد، القصيدة الإسلامية بين سطوة الواقع وغواية الفن، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

57. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

58. بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2014.

59. بو طيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999.

60. بوطارن محمد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010.

61. ثابت الآلوسي، شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016.

62. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، 1986.

63. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

64. جودت كساب، الخطاب الشعري العربي الحديث–المصادر والآليات، دار اليازوري، عمان، ط1، 2010.

65. الجيلالي الغرابي، علم السرد والشخصيات، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان.

66. جيهان أبو العمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوتي، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

67. حامد محمود رزق، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

68. حسن أحمد النوشي، التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

69. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.

70. حسن نجمة، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي، ط1، 2000.

71. حسنة عبد السميع، أحلام الخيال الفنّي– مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

72. حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.

73. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970.

74. حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط5، 2004.

75. حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

76. حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1.

77. حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

78. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.

79. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت.

80. حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، ط2، 1991.

81. حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

82. خالد الكراكي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989.

83. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2011.

84. خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

85. دياب عبده، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

86. رجاء عيد، لغة الشعر–قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.

87. رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

88. رضا عدلي سعيد، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2002.

89. رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، دار الهدى، ط1، 2009.

90. رمضان الصباغ، في النقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

91. رومية وهب، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

92. رياض شنتة جبر، الشعر العربي والفلسفة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

93. ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر–تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة– الشاعر محمد مردان نموذجا.

94. ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر–تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة – الشاعر سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس.

95. زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة.

96. زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993.

97. سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، مطابع دار الرسالة، الكويت، 1983.

98. سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1984.

99. سامي يوسف أبو زيد ومنذر ذيب كفافي، الأدب الجاهلي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2011.

100. سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث الشعر، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

101. سحر خليل، مختارات من الشعر العربي الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.

102. سراج الدين محمد، المبدعون في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت.

103. سعد بوفلاقة، الشعريات العربية–المفاهيم والأنواع والأنماط، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، ط1، 2016.

104. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2003.

105. سعيد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.

106. سليمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

107. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

108. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، مصر، ط1.

109. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.

110. سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، دار غيداء، عمان، ط1، 2004.

111. شاكر هادي حمود التميمي، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

112. شكري عبد العزيز، فنون النثر العربي الحديث، القاهرة، 2008.

113. شكري عبد المجيد أحمد الطوانسى، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي السنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

114. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

115. شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، 2008.

116. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8.

117. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط2، 1975.

118. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1960.

119. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1943.

120. شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962.

121. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1960.

122. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي–العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط7.

123. صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط2، 2005.

124. صباح الأنباري، المكان ودلالته الجمالية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

125. صلاح جرار، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

126. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

127. صلاح عبد الصبور الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006.

128. صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

129. صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995.

130. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

131. ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2010.

132. طارق العذاري، آفاق نظرية ومسرحية في الفن المسرحي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

133. طارق سيد أحمد الخليفي، فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

134. طارق سيد أحمد الخليفي، فن الكتابة والإذاعة التلفزيونية، دار المعرفة، الإسكندرية، 2005.

135. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

136. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937.

137. طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2000.

138. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط14، ج2.

139. طه حسين، من أدبنا المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

140. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

141. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.

142. عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2016.

143. عبد الحليم حنفي، أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، ط2، 1985.

144. عبد الحميد بورايو، منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

145. عبد الحميد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.

146. عبد الرحمان محمد الراشد، الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

147. عبد الرؤوف زهدي وآخرون، أدب صدر الإسلام والدولة الأموية، دار حنين، عمان، 2007.

148. عبد السلام صحراوي، عتبات النظرية الأدبية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2010.

149. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988.

150. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

151. عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

152. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان.

153. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية (التاريخية والرهانات)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.

154. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

155. عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الآمال، ط1، 2013.

156. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضا الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب.

157. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1970.

158. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

159. عبد الله رشيد الحوشاني، منهج ابن تيمة في الدعوة، دار إشبيليا، الرياض، 1996.

160. عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات–مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

161. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الثقافي والفنون والأدب، الكويت، 1998.

162. عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.

163. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب، القاهرة، 2005.

164. عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، دار الأمان، ط1، 2011.

165. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998.

166. عبد الوهاب بوقرين، ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، الجزائر، 2004.

167. عثمان موافى، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، 2000، ج2.

168. عثمان موافي، في نظرية الأدب–من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، 1999، ج1.

169. عدلي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة.

170. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966.

171. عز الدين المناصرة، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978.

172. عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007.

173. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة للطبع والنشر، ط2، 2000.

174. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007.

175. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1980.

176. علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعارف، 1989.

177. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار بيضاء، المغرب، 2003.

178. علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا–نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

179. علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة، الإسكندرية، ج2.

180. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

181. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002.

182. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3.

183. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي–مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.

184. علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الحديث، إربد، 2006.

185. علي مصطفي العليمات، مسرح ودراما الطفل، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2015.

186. عليان حسن، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015.

187. عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا– دراسة النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

188. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2003.

189. عمر سليمان الأشقر، الرسل والرسالات، دار النفائس، الكويت، ط2، 1983.

190. عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

191. عناد غزوان إسماعيل، الدراما والدرامية، تر: صادق حليمي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989.

192. عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

193. عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، الجزائر، 2006.

194. غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي قضاياه أغراضه أعلامه فنونه، مكتبة الإيمان، سوريا، ط1، 1992.

195. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

196. فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

197. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة– قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرفة، الجزائر، 2009.

198. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.

199. فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987.

200. فرحان بدري الحربي، الشعر العربي الحديث–قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

201. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

202. فليح مضحي أحمد، سلمان علوان العبيدي، آفاق النص–قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2013.

203. فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

204. فؤاد صالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

205. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2000.

206. فوزي عيسى، في الشعر الحديث والمعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

207. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

208. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

209. كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1، 2013.

210. كمال الحاج، السيناريو والدراما، تدقيق: ريم عبود–نهلة عيسى–محمد العمر، الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020.

211. كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، 2007.

212. ليديا وعد الله، التراث المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار المجدلاوي، سطيف، ط1، 2004.

213. لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان، ط1، 2008.

214. لينا نبيل أبو مغلي–مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم–النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

215. ماجدة محمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، ط1، 1992.

216. ماجدة مراد، الشخصيات المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.

217. المالك عبد الباسط سلمان، التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، بغداد، ط1، 2001.

218. مبروكة الشريف جبريل، الخطاب النقدي العربي المعاصر–الخطاب الجابري نموذجا، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، بنغازي، ط1، 2005.

219. محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي، 2003.

220. محمد أزهري، مصطلح القافية من الأخفش الأوسط إلى حازم القرطاجني، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.

221. محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018.

222. محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

223. محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

224. محمد بوزواوي، معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.

225. محمد بوعزة، تحليل النص السردي "تقنيات ومفاهيم"، دار الأمان، الجزائر، ط1، 2010.

226. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

227. محمد حسين أبو الحسن، النص السردي المتمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018.

228. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

229. محمد داود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، منشوراتcrasc، 2014.

230. محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، 2000.

231. محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع، منشأة المعارف، الإسكندرية.

232. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، 1980.

233. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت.

234. محمد سعدون، الإستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب–دراسة نقدية، دار الخيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2020.

235. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، عالم الكتب الحديث، أربد، 2010.

236. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة–بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

237. محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.

238. محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوطن للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

239. محمد عبد الله منور، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2007.

240. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

241. محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1914.

242. محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.

243. محمد عبيد السبهان، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى الخلافة 92هـ/ 422م، دار غيداء عمان، الأردن، 2018.

244. محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سورية، 2017.

245. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2003.

246. محمد عناني، المسرح والشعر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001.

247. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط3، 2012.

248. محمد غنيم، تعريف الشعر وفائدته وفضله وعناصره، دار الكتب المصرية، مصر، 2009.

249. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، القاهرة، ط1، 1963.

250. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، 1997.

251. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، مكتبة نهضة مصر، ط1.

252. محمد فوزي أحمد بني ياسين، اللغة خصائصها–مشكلاتها–قضاياها–نظرياتها–مهاراتها–مداخل تعليمها–تقييم تعلّمها، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010.

253. محمد لطفي جمعة، الشهاب الراصد، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، ط1، 1962.

254. محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهارتها التعبيرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

255. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، ط1، 1990.

256. محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 2006.

257. محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

258. محمد منصور، الكوميديا في السينما العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2003.

259. محمد نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955.

260. محمود رضوان، أسرار القصائد الممنوعة لشاعر الحب والحرية، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2004.

261. محمود مصطفى، الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي إلى غاية العصر الأيوبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

262. مدحت الكاشف، المسرح والإنسان–تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

263. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

264. مروة جمال الدين، الدراما والمجتمع (قضايا الطفولة نموذجا)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2015.

265. مروة مهدى مصطفى، الزمان–المكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2007.

266. مريم جبر فريحات، النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2015.

267. مساعد بن عبد الله المحيا، القيم في المسلسلات التلفازية، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، 1992.

268. المسعودي أبو الحسن علي، روح الذهب والمعادن الجوهر، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1948.

269. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1974.

270. مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية–كتاب الشعر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.

271. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1988.

272. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008، ج1.

273. مصطفى يوسف منصور، مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، 2000.

274. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010.

275. منى اللبودي، الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005.

276. منير الحافظ، مظاهر الدراما الشعائرية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.

277. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

278. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار–الدّقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

279. موافي عثمان، نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، 1992.

280. الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

281. موسى سامح ربابعة، الشعر الجاهلي– مقاربات نصية، دار الكندي، الأردن، 2002.

282. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

283. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2011.

284. ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

285. نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، مرايا الوهم للشاعر محمود آموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012.

286. نادية عيشور، الصراع الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2008.

287. ناصر الحاني، الأدب في المصطلح الغربي، دار المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

288. نافع محمود، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.

289. نبيل حمدي الشاهد، السرد بين الماهية والهوية–قراءات في نصوص سردية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

290. نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2008.

291. نصر محمد عباس، الدراما المسرحية رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، ط1، 2011.

292. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، كنوز المعرفة، عمان، 2012.

293. نعمان منصور الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي، إربد، 1999.

294. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1968، ج1.

295. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2000.

296. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المصدّرة، ط1، 2008.

297. هاني إسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وإليوت، دار المبادرة، ط1، 2020.

298. هبة خالد سليم، السيكودراما وتطبيقاتها في العملية التعليمية، دار آمنة للنشر، عمان، 2019.

299. هند الشويخ بن صالح، التجديد في الشعر العربي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2008.

300. هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1991.

301. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، إربد، ط1، 2004.

302. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

303. هيثم محمد قاسم جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، دار اليازوري، عمان، ط1، 2011.

304. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2003.

305. ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1966.

306. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

307. يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004.

308. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

309. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

310. يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، 2010.

311. يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

312. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، 2002.

الكتب الأجنبية المترجمة:

1. أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

2. أ.ارتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مصر، 1963.

3. أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، المعهد العالي للفنون المسرحية، الجمهورية العربية السورية–دمشق، 1997.

4. الأرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992.

5. إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

6. إليوت وريتشاردز مكليش وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، 1966.

7. أندري لالاند، المعجم الفلسفي، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

8. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: أحمد خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، ط1.

9. أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، سوريا، 1972.

10. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2014.

11. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحظار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015.

12. تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

13. ج.ب بروان وج.يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع.

14. جنيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

15. جورج لوكاتش، تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 2016.

16. جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

17. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

18. دومنيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

19. ديفيد برتش، لغة الدراما، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

20. رينيه ويلك–أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

21. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984.

22. فريديريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسين عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2008.

23. فينسينت.س، ليبيه.م، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، إسكندرية، ط2، 1978.

24. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار الكتاب الإسلامي، ط2، 2008، ج1.

25. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، 1961.

26. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رنيف كريم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

27. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرق، دمشق، 2008.

28. مجموعة من الباحثين السوفييت، نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريتي، دار رشيد، بيروت، 1981.

29. المصطلح النقدي الواقعية الرومانسية الدرامة والدرامي والحبكة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1977.

30. ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، 1965.

31. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية–دراسة الرواية–مسائل في المنهجية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت.

32. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، بيروت، ط1، 1971.

33. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنظونيونس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1988.

34. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

المقالات:

1. أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في "حفار القبور" للسياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، 2020.

قائمة المصادر والمراجع

2. اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، فصول، المجلد5، العدد1، 1984.

3. بغالية أحمد، أشكال الخطاب الدرامي، فضاءات المسرح، العدد الثامن، 2017.

4. رانيا عبد السلام عبد الرحمن، الصراع الدرامي في مسرح الطفل، مجلة علوم اللغة والأدب.

5. عبد العال بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج 12، العدد 2، 1993.

6. عبد القوي علي صالح العفيري ومحمد بن ظافر بن علي القحطاني، تجليات الصراع الدرامي في مشهدي الافتتاح والخاتمة في المسرحية النثرية اليمنية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 65، المجلد 10، يناير 2023.

7. كويستان نجم الدين انجه الجباري، الصراع في مسرحية (الغرباء) لشاكر خصباك، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد32، 2023.

8. محمد سعيد حسين مرعي، الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد14، العدد3، 2007.

9. منى سعيد عبده أبو الوفا، الزمن والمعرفة في النص المسرحي–دراسة في مسرحيتي "أهل الكهف74"و"قصر الشهبندر"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الثلاثون، الجزء الثاني.

10. ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري–دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة–مجلة فصلية محكمة، العراق.

11. وليد خشاب، الميلودراما في الحياة والفن الترفيهي والسياسة، مجلة الفنون المسرحية، مصر، العدد97، 2016.

12. ياسين بغورة، مظاهر التحديث وإمكانات التجديد في الشعر العربي الحديث– نماذج مختارة، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 18، العدد 1، ديسمبر2022.

رسائل الماجستير والدكتوراه:

قائمة المصادر والمراجع

1. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، مجلس كلية التربية، جامعة بابل، 2003.

2. خرفي محمد صالح، جماليات المكان في الشعر الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، بإشراف يحي الشيخ صالح، 2006.

3. رمضان عطا محمد شيخ عمر، البنية الدرامية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، 2011.

4. عباس عبيد عليوي، المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام1995، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1998.

5. عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، 2009.

6. محمد أحمد العرب، ظواهر التمرد في العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه تحت إشراف أ.د أحمد الشرباحي، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، جامعة الأزهر.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
بسملة	
مقدمة	أ-ز
الفصل الأوّل: البنية الدّرامية	8-94
ماهية البنية	10
لغة	10
اصطلاحا	12
مفهوم الدّراما	20
تاريخ الدّراما وتطوّرها	25
أشكال الدّراما	31
التّراجيديا	31
الكوميديا	41
الميلودراما	49
أدوات البناء الدّرامي	55
الشّخصية	55
الصّراع	65
المكان	75
الحوار	82
الديالوج	85
المونولوج	87
الزّمن	88
الاسترجاع	91

فهرس المحتويات

الاستباق	93
الفصل الثّاني: تمظهرات الدّراما في القصيدة العربيّة المعاصرة	96-202
مفهوم القصيدة	98
ماهية القصيدة العربيّة	98
مراحل تطوّر القصيدة العربيّة عبر العصور الأدبية	102
القصيدة الجاهلية	102
قصيدة صدر الإسلام	114
القصيدة الأموية	124
القصيدة العبّاسية	126
القصيدة الأندلسية	132
القصيدة الحديثة	147
القصيدة المعاصرة	152
صلة الشّعر بالدّراما	154
انتقال القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية	161
الحضور الدّرامي لدى الشّعراء العرب المعاصرين	170
الدّراما في شعر نزار القباني	170
الدّراما في شعر صلاح عبد الصّبور	184
الدّراما في شعر بدر شاكر السّياب	196
الفصل الثّالث: تجليات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش	203-315
بنية الشّخصية الدّرامية	205
بنية الصّراع الدّرامي	235
الصّراع الخارجي	240
الصّراع الدّاخلي	249
بنية الزّمن الدّرامي	254

فهرس المحتويات

الاسترجاع	**257**
الاستباق	**268**
بنية المكان الدّرامي	**272**
بنية الحوار الدّرامي	**294**
الحوار الدّاخلي (المونولوج)	**296**
الحوار الخارجي (الديالوج)	**309**
الخاتمة	**316-320**
قائمة المصادر والمراجع	**321-349**
فهرس المحتويات	**350-352**
ملخص الدراسة	

ملخص الدراسة:

اشتعلت شرارة التّجريب الفنّي عند الغالبية السّاحقة من شعراء مرحلة انبثقت عصرنتها؛ استأثرت صرف النّظر عن منغّصات اللّعب التّطويري، وفتحت آفاق ممارسات تجاوزية فائقة الجرأة؛ بلغة تمرّد ورفض حادّ اكتسبت مشروعيتها الفنّية، وأقامت قطيعة مع المنحى الكلاسيكي في سبيل التّحليق على جناحي ميل التّغيير، وفكر التّجديد إلى فضاءات تخليق لا محدودة، انتوت تسجيل حضور مائز يستنهض روح الابتداع؛ بحيث يآنس فيها الفنّ الشّعري الفنّ الدّرامي تحت مسمّى علائقي فنّي بعيد كلّ البعد عن إكراهات الانعزال.

لعلّ محمود درويش من بين الشّعراء المعاصرين الذين استهوتهم الطّرق البنائية المغايرة، ونهج نهجا بائنا ناحية حقول درامية مجاورة حبلى بمقتنيات فنّية لها خصوصيّتها، متعمّدا التقاطها كي يدسّها في إلماعات نصوصه الشّعرية دسّا؛ بشاكلة تُبلور أليق أنماط التّعالق التّناصي الذي يمارس طقوس الارتقاء الفنّي.

تروم هذه الدراسة إلى الوغول في العوالم الشّعرية المعاصرة من أجل استقصاء دقائق التّحف الشّعرية المصحوبة بأهمّ التّكنيكات الدّرامية عند الشّعراء المعاصرين على وجه العموم، وعند شاعر الجرح الفلسطيني محمود درويش على وجه الخصوص؛ اعتمادا على المنهج الوصفي التّحليلي الذي اقتضته طبيعة الموضوع.

جاءت هذه الدّراسة في ثلاثة فصول إضافة إلى مقدّمة وخاتمة، خاض الفصل الأوّل المعنون ب"البنية الدرامية" في: ماهية البنية لغة واصطلاحا، ومفهوم الدّراما، وتاريخ الدّراما وتطوّرها، وأشكال الدّراما، وأدوات البناء الدّرامي، بيد أنّ الفصل الثّاني الموسوم بـ"تمظهرات الدّراما في القصيدة العربية المعاصرة" خاض في: مفهوم القصيدة، وماهية القصيدة العربية، ومراحل تطوّر القصيدة العربية عبر العصور الأدبية، وعلاقة الشّعر بالدّراما، وانتقال القصيدة العربية من الغنائية إلى الدّرامية، والحضور الدّرامي لدى الشّعراء العرب المعاصرين، في حين أنّ الفصل الثّالث الموسوم ب"تجليات البنى الدّرامية في قصائد الشّاعر محمود درويش" تناول: بنية الشّخصية الدّرامية، والصّراع الدّرامي بضربيه الدّاخلي

والخارجي، والزّمن بصنفيه الاستباقي والاسترجاعي، والمكان، والحوار بنوعيه المونولوجي والديالوجي، بالإضافة إلى خاتمة ضمّت جملة من النّتائج المتوصّل إليها في نهاية هذا العمل.

الكلمات المفتاحية: البنية، الدّراما، القصيدة، الشّخصية، الصّراع، الزّمن، المكان، الحوار.

Summary:

The spark of artistic experimentation was ignited among the overwhelming majority of poets of a period whose modernity emerged. It took away attention from the troubles of developmental play, and opened the horizons of extremely daring transgressive practices. Through a language of rebellion and sharp rejection, it gained its artistic legitimacy, and established a break with the classical approach in order to fly on the wings of the tendency for change and the idea of renewal to unlimited spaces of creation. It intended to record a distinguished presence that stimulates the spirit of creativity. So that poetic art blends in with dramatic art under an artistic relational name that is far removed from the compulsions of isolation.

Perhaps Mahmoud Darwish is among the contemporary poets who were attracted by different constructive methods, and he took a clear approach towards neighboring dramatic fields that were pregnant with artistic possessions that had their own specificity, deliberately capturing them in order to insert them into the brilliance of his poetic texts. In a way that crystallizes the most elegant patterns of intertextual relationship that practice rituals of artistic advancement.

This study aims to delve into contemporary poetic worlds in order to investigate the subtleties of poetic masterpieces accompanied by the most important dramatic techniques of contemporary poets in general, and of the Palestinian poet of wounds, Mahmoud Darwish, in particular. Depending on the descriptive and analytical approach required by the nature of the topic.

This study came in three chapters, in addition to an introduction and a conclusion. The first chapter, entitled “Dramatic Structure,” delved into: the nature of structure linguistically and idiomatically, the concept of drama, the history of drama and its development, forms of drama, and tools of dramatic construction. However, the second chapter, titled “Manifestations of Drama In Contemporary Arabic Poetry” he delved into: the concept of the poem, the nature of the Arabic poem, the development of the Arabic poem through the literary eras, the relationship of poetry to drama, the transition of the Arabic poem from the lyrical to the dramatic, and the dramatic presence among contemporary Arab poets, While the third chapter, entitled “Manifestations of Dramatic Structures in the Poems of the Poet Mahmoud Darwish,” dealt with: the structure of the dramatic character, the dramatic conflict in both its internal and external forms, time in its two types, both proactive and retrospective, place, and dialogue in its monological and dialectical types, in addition to a conclusion that included a set of results reached in End of this work.

Keywords: structure, drama, poem, character, conflict, time, place, dialogue.