وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَمَّد الصّديق بن يحيى

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

سردية القصيدة الحكائية في ديوان في القدس لتميم البرغوتي

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبان:

بوغابة بلال

صوكو هارون

إشراف الدكتور:

بوعكاز ليلى

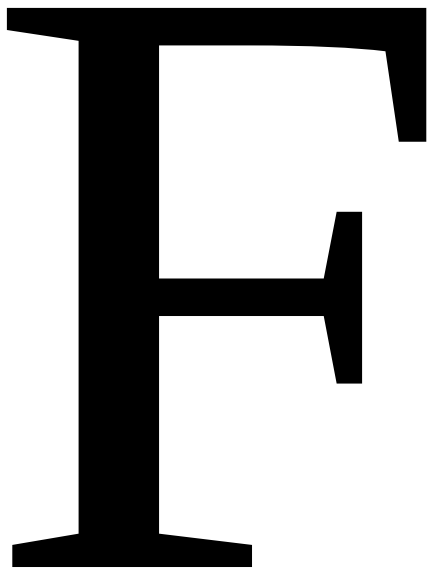
لجنة المناقشة

١- الأستاذ: عيسى لحيلح ..... - جامعة جيجل- ..... رئيسا

٢- الأستاذة: ليلى بوعكاز..... - جامعة جيجل- ..... مشرفا

٣- الأستاذة: كريمة تيسوكاي ..... - جامعة جيجل- ..... ممتحنا

السنة الجامعية ٢٠١٩/٢٠٢٠



شكر وعرفان

الحمد لله حمدا ليس منحصرا، على أياديه ما يخفى وما ظهرا، ثم الصّلاة وتسليم المهيمن ما، هبّ الصّبا فأدرّ العارض المطرا، على الذي شاد بنيان الهدى فسما، وساد كل الورى فخرا وما افتخرا، نبيّنا أحمد الهادي وعترته، وصحبه كل من آوى ومن نصرا، وبعد فالعلم لم يظفر به أحد، إلّا سما وبأسباب العلا ظفرا، والحمد لله عزّ وجلّ الذي وفّقنا لتتويج عملنا، وبكل معاني الشكر والعرفان نتوجه لكل من أمدّنا بالمساعدة سواء من قريب أو من بعيد ووقف إلى جانبنا لإخراج هذا العمل على هذه الصورة، وإن كان لنا أن نخصّ أحدا بالذكر فلا يسعنا إلا أن نقدم خالص شكرنا وامتناننا للأستاذة القديرة التي أشرفت على هذا العمل **"ليلى بوعكاز"** مثنين على توجيهاتها الثمينة، وأخيرا فإن وُفّق هذا العمل وحوى في طياته إيجابيات، ونجاحا يُذكر، فهو بتوفيق من الله. والحمد لله مولانا ونسأله، غفران ما قلّ من ذنب وما كثرا، ثم الصلاة على من عمّ بعثته، فأنذر الثقلين الجن والبشرا، محمّد خير كل العالمين به، ختم النّبيّين والرسل الكرام جرى، والآل والصّحب ما ناحت على فنن ورقا وما غرّدت قمرية سحرا.

مقدمة

مقدمة :

كان حضور السرد في القصيدة العربية أمرا لابدّ منه منذ القديم، رغم أنّ الفارق لم يكن مختصرا في التّمظهرات السردية من قصيدة لأخرى، وهو الأمر الذي صرف أنظار النّقاد عن الاهتمام بما يكفي بالظواهر السّردية داخل القصيدة العربية قديما إلّا في حدود دراسات تقليدية قليلة اهتمّت بسردية الشّعر، في الوقت نفسه الذي كثر فيه الحديث عن شعرية السرد، فكان الميل الشديد من طرف النّقاد نحو سبر الأغوار الشّعرية في الأعمال السّردية كالرّواية والقصة.

ولعلّ الأمر الذي كان من وراء ذلك يعود إلى الشّعراء القدامى وتعاملهم مع العناصر السّردية في أشعارهم، فلم يكن استخدام الشّاعر القديم للعناصر السردية في الشعر إلا بعفوية، فقد كانت مجرّد محاكاة لواقع تجلى له فعبَّر عنه بكل تلقائية، لكن مع التقدم شيئا فشيئا نحو عصور ليست بالبعيدة، أخذت القصيدة العربية تحتضن طاقات سردية درامية أكثر مما احتضنته قبل ذلك، فأغنت الشعر ورفدته بحركة راصدة لفكر المبدع وخياله، فصارت القصيدة عملا فنيا تتمظهر فيه الظواهر السردية وتتلاقح معه السِّمات الدرامية، يستعير فيها صاحبها بصر القصّاص وبصيرة الشاعر وقدرة المبدع على أن يجدل رؤيته بها، فانفتح النص الشعري على أنواع أدبية عدة حقَّقت من خلالها القصيدة العربية الكثير من التطور على الصعيدين الإبداعي والفني.

ولعلّ هذا الانفتاح وهذا التطور اللَّذين عرفتهما القصيدة العربية كانا أهم عاملين لاحتضان القصيدة ذلك الكمّ الكبير من الطاقات السردية والدرامية، انعكست إيجابا على الوضع الشعري العام للقصيدة، لتقفز قفزة انتقالية تحولت فيها من مجرد شبكة من العلاقات تؤلفها العناصر الشعرية، إلى تشكيل فني وجمالي تؤلِّفُه العناصر السردية؛ يتخذها الشاعر أسلوبا يمرر فيه أفكاره، فصار هناك اهتمام ملحوظ بسردية الشعر، و ظهرت دراسات جديدة في محاولة منها أن تسبر غور سردية القصيدة الحكائية، وتمكين القارئ من الالتفات إلى كثير من جماليات

النص.

وتماشيا مع هذه الدراسات المتجددة التي انبثقت في عالمنا المعاصر بميدان السرد والشعر على حدٍّ سواء، فضّلنا اختيار موضوع "**سردية القصيدة الحكائية في ديوان في القدس للشاعر تميم البرغوتي**"، الذي كان له باعٌ طويل في هذا المجال، والذي فرض نفسه سريعا واحدا من الأصوات الشعرية العربية المعاصرة، حيث أبدع في طريقة تشكيل وبناء قصائده، حتى غدا من الشعراء الشَّباب الذين برزت في قصائدهم الظواهر السردية بشكل مفرط – إن صح القول–، ولعل ذلك يعود إلى قصائده التي تخوض في قضيته الكبرى قضية فلسطين، وما يُصَوِّرُهُ فيها من مشاهد أليمة ومعاناة، ومن ظلم واستكانة وغياب لقيم العدل على الأرض المحتلَّة، فاستحضر الأنواع الأدبية في شعره عامدا إلى السرد في عرض إشكالاته المطروحة في نصوصه الشعرية.

فكانت بمثابة محاولة منه أن يتّخذ من السرد ومن الحكاية طريقا يمرِّرُ أفكاره من خلاله، للجهر بصوت الحقيقة التي غدت خافتا صوتُها، وبناء على ما سبق فإن الإشكال الذي حاولنا معالجته في هذا البحث وتوضيح مسار دراسته يتبلور كالآتي:

- إلى أي مدًى هيمن السياق السردي على القصيدة الحكائية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوتي؟
- هل قيَّد النزوع السردي دلالة النص الشعري في القصيدة البرغوتية؟
- ما وظيفة الأشكال الفنية التي يستحضرها البرغوتي في قصائده؟
- كيف ساهم البناء الدرامي في بناء القصيدة البرغوتية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على خطَّةٍ مُنَظَّمَةٍ وِفْقَ ما يلي:

بدأنا **بمقدمة** لتوضيح بعض الأساسيات التي كانت قواعدَ بنيانٍ للبحث، يليها مدخلٌ مُعنونٌ بمخاض المصطلحات وولادتها، والذي يندرج تحته السرد بين النظم والحكاية، أشرنا فيه إلى السرد كمفهوم عربي وكمفهوم

غربي، كما أشرنا إلى بعض أنواعه كالسرد الحكائي والسرد الذاتي والموضوعي والسرد المشهدي، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى السرد وحدود الهجرة إلى ميدان الشعر.

أما **الفصل الأول (النظري)** تحت عنوان "**في سردية القصيدة العربية بين القديم والحديث**" أدرجنا ضمنه بعض الملامح السردية في الشعر العربي، وبعدها القصيدة العربية الدرامية تحدثنا فيه عن مفهوم الدراما قديما وحديثا. ثم تحدثنا عن القصيدة الدرامية والتشكيل الدرامي، لنُفْرِدَ عنوانا آخر يخدم الجانب النظري ليكون البنية الدرامية وعناصر السرد الأساسية في القصيدة.

أما **الفصل الثاني (التطبيقي)** فتمحورت الدراسة فيه حول النزوع السردي في القصيدة الحكائية البرغوتية؛

تطرقنا فيه إلى دراسة القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية، لنستحضر نماذج من الشخصيات ونخضعها للقراءة والتحليل، ومن ثمة وجهنا بوصلتنا للإيقاع السردي والذي يتضمن إيقاع اللغة، وفيه إيقاع المفردة وإيقاع التركيب كما يتضمن إيقاع الموضوع، ليطفوَ على سطح الدراسة إيقاع الموت وإيقاع الإحالة، ليكون البحث في البناء الدرامي والسردي ختاما للدراسة. لنسدل ستار هذه الرحلة بالنتائج المتوصل إليها.

دفعتنا هذه الدراسة إلى اتباع المنهج الوصفي وفق إجراء تحليلي، والذي يصف الظاهرة ثم يتتبعها بالتحليل، ويقوم بالبحث بشكل دقيق لإنتاج "البرغوتي" في مجال دراستنا هذه في موضوع سردية القصيدة الحكائية. وكما اعتمدنا أيضا بعض المناهج التي فرضت نفسها كالمنهج الاجتماعي والمنهج الأسلوبي، في محاولة بذلك الوقوف عند المشاهد الدرامية والعناصر السردية في القصيدة البرغوتية.

ومن أهم الأسباب التي صرفت أنظارنا نحو الاهتمام بمثل هذا الموضوع هو أنه في البداية كنا نحسب أنّ شعرية "درويش" عندما وصف "القدس" بأنها من حليب البلابل قد استنفدت مع بقية الشعراء كل ما قاله عن القدس في قصائده الحكائية.

لكن بعد اطلاعنا على ديوان "في القدس" للبرغوتي، وجدنا أنه على كثرة ما قاله الشعراء بأنه يضيف أشياء جديدة وجميلة جدا تجعل منه أيقونة وتميمة تُجَسِّدُ شعر الشباب وتفتح باب الأمل في الفن في المستقبل معا، ضف إلى ذلك شغفنا بهذا الشاعر الفذ الذي استطاع أسر قلوب الناس بقصائده، مما جعلنا نميل ميلا شديدا إلى أشعاره المضمخة بالجمال الفني الفائق، والذي انقادت له اللغة ببساطتها، ولعل ذلك كان؛ لأنه يُصَوِّرُ مأساة الوطن العربي وبلاده خصوصا، كرسّام يرسم بريشته الملهمة مشاهد ملونة لصراع الحياة داخل الأرض المحتلة، والتي غدت موطنا للمحتلين لا يكتمل المشهد فيها إلا بوجود الضحية.

أما المصادر والمراجع المعتمدة في بحثنا هذا نذكر:

- ديوان في القدس **لتميم البرغوتي**.
- في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا **ليوسف حطيني**.
- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة **لحاتم الصكر**.
- كتاب الدراما ومذاهب الأدب **لفايز ترحيني**.
- فن الشعر **لأرسطو**.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية **لعز الدين إسماعيل**.
- توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى **لتيسير مُحَمَّد الزيادات** وغيرها...

وبما أنه لا تكاد أي دراسة أن تخلو من الصعوبات فقد واجَهَتْنَا عِدَّةُ صُعوبات منها:

قلة المصادر التطبيقية المختصة في تحليل شعر "تميم البرغوتي"؛ لكونه من الشعراء المعاصرين الذين فرضوا أنفسهم سريعا في عالم الشعر، وعدم وجود دراسات سابقة مختصة في سردية شعر تميم البرغوتي .

بالإضافة إلى قلة المصادر والمراجع المختصة بسردية الشعر على خلاف المصادر والمراجع التي اختصَّت بشعرية السرد.

مدخل: مخاض المصطلحات وولادتها

مدخل: مخاض المصطلحات وولادتها

أوّلا: السّرد بين النّظم والحكاية:

لقد ورد في القرآن الكريم في قوله عزَّ وجلَّ في شأن داود عليه السلام **"وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (١٠) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(١١)"** [(١)]؛ أي إن السّرد هنا يقوم بالتتابع في سرد الحديث، وكما جاء في لسان العرب أن السَّرد في مفهومه اللُّغوي **"هو تقدمة الشيء إلى شيء ما تأتى به متَّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد إذا كان جيد السياق له"**[(٢)]؛ أي إن السَّرد يعني التتابع والتنسيق بين الكلام، حيث يكون فيه السِّياق المناسب.

وقد جاء في القاموس المحيط بأن السرد يعني **"النسج والسبك فهو الخزر في الأديم بكسر الثقب كالتشريد فيهما "**[(٣)]، ويقصد بالسرد هو التتبع وأيضا يمكن القول أنه القَصُّ والحَكْيُ، ونسج وتماسك الكلمات فيما بينها، وهذا ما ورد أيضا في "مختار الصحاح" على أن السرد هو **"الثقب والمسرود المثقوب وفلان يسرد الحديث إذا كان جيدا له ولم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه وسرد الحديث والقراءة أي أجاد سياقها والسرد مصدر تتابع."**[(٤)]؛ أي إن الحديث هو تتابع الكلام مع مراعاة السياق المناسب، فالسرد في معناه اللغوي هو التتابع وعدم الاستعجال من أجل توصيل معنى أو غاية مرجوّة.

---

(١)- سورة سبأ: الآية ١٠-١١.

(٢)- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، م٣، دط، دت، ص٢١١.

(٣)- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ج١، دط، ١٩٩١، ص٤١٧.

(٤)- عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، ٢٠٠٥، ص ١٩٤.

يعتبر السرد من أهم الظواهر التي شغلت النقاد والمفكرين منذ القدم، ليجد مصطلح السرد اهتماما كبيرا من قِبَلِ الدارسين المحدثين غربيين كانوا أم عربا.

١- السرد كمفهوم عربي:

ذهب "حميد لحميداني" في تحديد المفهوم الاصطلاحي للسرد بقوله: "**إنه الكيفية التي تُرْوَى بها القصة، وما تخضع له من مؤشرات، بعضُها متعلق بالراوي والمرويّ له ،والبعض الآخر متعلقٌ بالقصة ذاتها**"[١]، فالسرد هو الطريق التي يتتبعها السارد في سرد الأحداث وتكون متعلقة إما بالقصة ومجرياتها وإما بالسارد والمتلقي؛ أي أنه يقوم على دعامتين أساسيتين أوَّلُهُما احتواؤه على قِصَّةٍ ما تضم أحداثا معينة، وثانيهما الطريقة التي تُحكي بها تلك القصة وهذه الطريقة تُسمى سردا.

كما يمكن القول في هذا السياق بأن السرد نقل لفعل قابل للحكي، وهذا ما جاء في كتاب "السرد العربي" أن السرد هو" **نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا وسواء تم التداول شفاها أو كتابة.**"[٢]ولهذا يعتبر السرد العربي بأنه تحويل الفعل المحكي من غيابه إلى حضوره سواء كان من الواقع أو الخيال، يقوم به الراوي الذي يُنْتِجُ القصة، فالسرد فعل حقيقي أو خيالي يَشْمَلُ -على سبيل التوسع- مُجْمَلَ الظروف الواقعية الخيالية التي تحيط به.

٢- السرد كمفهوم غربي

لكل منطقة تقاليد خاصة بها و سمة لغوية أيضا وهذا يُكَوِّنُ لكل ناقد غربي رؤيته الشخصية فقد ظهرت

(١)- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، ط١، ١٩٩٠، ص ٤٥.

(٢)- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص٧٢.

أشكال السرد حسب رولان بارت roland Barthes بأنه "**يوجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة، يبدأ السرد مع التاريخ فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرادتها، وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات لتذوق هذه السرديات**"(١)؛ أي أنه موجود في كل زمان ومكان ولكل مجتمع سرده الخاص.

كما يرى جيرار جينيت G.Genette " **أن الحكاية تدل على المنطوق السردي أي الخطاب السردي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.**"(٢) وهو يقصد هنا أن أهم آليات الحكي تقنية السرد الذي يشمل الخطاب الشفوي أو المكتوب.

ويُدْلِي فيليب هامون Ph.Hamon بدلوه في هذا المجال فيعرِّفُ السرد بأنه "**أحداث وأفعال في تعاقب مظهر زمني**"(٣) فالسرد حسب "هامون" هو توالي الأحداث وفق تسلسل زمني معين وتتابع منتظم لها.

ويعتبر السرد من جهة أخرى "**الإخبار عن سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرفات شخصية ودوافع أفعالها**"(٤)؛ فالسرد متصل بالأحداث التي تقوم بها شخصيات معينة بدافع معين، ومنه فعملية السرد تحتوي قصة معينة، وما السرد إلا طريقة من الطرق التي تعتمد عليها القصة، وهكذا يمكن القول أن السرد هو تلك التقنية التي تعتمد في سرد حكاية ما.

مما لا شك ودون موارية أن السرد كمصطلح حضي باهتمام كبير من قِبَلِ النقاد العرب والغرب على حد سواء ليخرج شطأه في حُلَلٍ عديدة تشف عن أنواعه المعروفة.

---

(١)- علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٠، ص٣٦.

(٢)- جيرار جينيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر:مُحَّد معتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر الحلي، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، ٢٠٠٠، ص٣٧.

(٣)- أحمد عبد الكريم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥، ص١٣.

(٤)- مرجع نفسه، ص٣٧.

٣- السرد الحكائي:

يعتبر السرد الحكائي من الأنواع التي يستعملها الأدباء في أعمالهم التي تمر على العقدة ثم الحل، وبذلك استحدث "عبد الملك مرتاض" مصطلح "السرد الحكائي" ليجعله مُعادلا لمصطلح العقدة ويظهر ذلك في قوله "**من التقنيات التي يستخدمها المبدع الشعبي العربي في الحكي (...) احتفاظه بمفتاح السرد الحكائي أو حل العقدة إلى الموطن الملائم من سرده.**"(١)

إن التمعن في هذا المصطلح المحدث يحيلنا إلى أنه يعني بالضرورة العقدة التي سيوردها القاصُّ أو الراوي حتى يصل إلى الموقع المناسب في علنه ويعني "**المقولة الجنسية بجنس السرد وذلك لأنه يتيح لنا إمكانية معاينة الطابع الجنسي المميز لجنس الخبر أو السرد، ووفق هذا التحديد تعتبر "الحكائية" هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف الأنواع التي تندرج ضمن السرد.**"(٢)وفي هذا فإن "الحكائية" خاصية من خصائص السرد والإخبار عن تلك الأحداث وبذلك فهي مميزة للسرد عن باقي الأجناس الأُخرى، والحكي يتعلق بالانتقال من حالة إلى أخرى وبواسطة هذا الانتقال يحدث التحول من حالة أو وضع إلى آخر عن طريق التتابع.(٣)

ارتبط الحكي ومصطلح التسلسل للأحداث وبذلك يحدث انتقال مرحلي؛ أي الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى ليصبح مصطلح "الحكائيات" دالا على " **الطابع الشمولي والواسع لما يمكن أن يتصل بما هو حكائي كيفما كان وحيثما وجد ويكون موضوع الحكائيات هو الحكي أو الحكائية** "(٤)فالحكائية لا تنحصر في

(١)- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، ١٩٩٣، ص٩٦.

(٢)- سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٢.

(٣)- مرجع نفسه، ص١٤.

(٤)- نفسه، صفحة نفسها.

ذلك الطابع الضّيّق وإنما اتّسع ليشمل ما يدل على الحكي أي يمكن أن يشمل القصة المسرحية الحكاية الشعبية القصيدة ...

ويدلي غريماس A.G. Greimas بدلوه ليخوض في هذا الجُبِّ فنجد بأن الحكائية عنده هي "**سابقة عن التجلي أو التحقق من خلال خطاب معين ويربطها بمستوى سيميوطيقي متميز عن المستوى اللساني وهي منطقيا سابقة كيفما كانت اللغة المختارة لتحققها** "[١] فالحكائية مقولية كلية ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعية وكلما توفرت في أي عمل وبأية صورة أمكننا وسم هذا العمل بأنه ينتمي إلى جنس الخبر أو السرد.

إذن الحكائية تحقق في الكلام العناصر التالية :

١_فعل أو حدث قابل للحكي

٢_فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل

٣_زمان الفعل

٤_مكانه وفضاؤه[٢]

فالسرد الحكائي لا يقتصر على جنس النثر فقط بل يتعداه إلى جنس الشعر أيضا فتصبح "القصيدة" حكائية يبث فيها الشاعر أحداثه عن طريق السرد أو الحكي ويتخذ فيها _في القصيدة الحكائية_ من السرد ومن الحكاية طريقا يمرر أفكاره عبر هذا الطريق في تلك القصيدة.

والحكاية لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات (خطابين أو أكثر)؛ أي واقعة

(١)-سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص١٦.

(٢)- مرجع نفسه، ص١٩.

أن الحكاية تقوم كلية على خطابين اثنين أحدها وهو الاختياري يكاد يكون هو نفسه متعددا دوما هو نص السارد ونصوص الشخصية (أو الشخصيات).[١]

ونلاحظ أنه حصر الحكاية في عنصر التخاطب القائم على أكثر من خطاب وقد يشمل ذلك في شخصية السارد والشخصيات المحركة لهذه الحكاية.

أما التعريف المتفق عليه للحكاية أو المحكي ضمن مجموع مصطللحات التعبير الأدبي هو أنها "تمثيل حدث أو سلسلة أحداث حقيقية كانت أو خيالية بواسطة اللغة..."[٢] وهذا التعريف في نظر "جيرار جينيت G.Genette" ممكن الضعف حيث يحبس نفسه ويحبسنا معه في بديهية، لأنه يحجب عن أعيننا ما هو قائم بالضبط في كينونة الحكاية.

٤- السرد الذاتي والموضوعي:

للسرد الروائي _بحسب مفهومه البنيوي_ نمطان سرديان هما كما يميزهما الشكلاني الروسي توماشفسكي B.Tomashevsky قائلا "**هكذا يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي وسرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خير: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.**"[٣] وعليه فإن توماشفسكي B.Tomashevsky قد ميز بين نمطين من السرد، حيث أن السرد الموضوعي يكون فيه الراوي عالما بكل شيء، سواءً أحوال الشخصيات أو الأحوال

(١)- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: مُحَّد معتصم، منتديات مجلة الابتسامة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص٩.

(٢)- جيرار جينيت: موت الحكاية، إشكالية الحكاية الخالصة، تر:حسان راشدي، جامعة سطيف٢، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ج١٧، ٢٠١٣، ص٢٣٩.

(٣)- توماشفسكي: نظرية الأغراض، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط، ط١، ١٩٨٢، ص١٨٩.

الداخلية أو الخارجية، إن أسلوب السرد الذاتي يتمثل في "**تقديم الحدث عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة في الحدث أو مراقبة له**"[١]؛ فالسارد أحيانا يكون المتكلم بلسانه أو أنه شخص من شخوص النص.

والسرد الذاتي يظهر في النص الشعري حين يفسح المجال للتحدث في الوقت الذي يمسك الشاعر بخيوط الحدث وبوجهه كيفما شاء مختزلا كثيرا من تفاصيل الحدث.

أما أسلوب السرد الموضوعي في النص الشعري فيكون فيه السارد هو الشاعر إذ يجعل من نفسه بطلا موضوعيا في ذلك النص، إذ أنه يتحدث بلغة "نحن" كما يتبين في النص فيقيم على ذلك الأحداث أحيانا..."[٢]

إذ أن السارد الموضوعي كثيرا ما يشارك في الأحداث، وهو الشاعر السارد ذاته.

٥- السرد المشهدي:

يمثل المشهد مدة زمنية قصيرة تمثل في مقطع طويل وفيه تتحرك الشخصيات وتتكلم فتتضح معالمها ولهذا "**يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تحطيم رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن أساليب الكتابة الروائية.**"[٣]وفيه يتطابق زمن القصة مع زمن الحكاية إذ يمثل الحوار بين الشخصيات الروائية سواء كان ثنائيا لتوضيح فكرة أو من أجل تأكيد فكرة ما، أو كان جماعيا بين عدة شخصيات قصد البروز على موقف أو حدث ويصعب وصف المشهد بالبطء أو بالسرعة.

وفي السياق نفسه نجد أن تعريف المشهد يقصد به "**المقطع الحواري الذي ياتي في كثير من الروايات في**

(١)- عبد الحسين عبد الرضا العمري البطحاوي: تداخل الأجناس الأساليب السردية في شعر سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، مجلة آداب ذي وقار، ع٧، م٢، ٢٠١٢، ص٨٢.

(٢)- مرجع نفسه، ص٨١.

(٣)- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص١٦٦.

تضاعيف السرد أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق"[١]؛ أي إن أساس المشهد السردي هو الحوار بين الشخصيات.

كما ينتمي المشهد إلى العرض والتشخيص، وهذا يعني أنه يأخذ قسما من الرواية باتجاه المسرحية للتنويع والتناقل، فتتوزع بنية النص بين السرد والعرض، وبين ضمير مفرد الغائب وضمير المتكلم؛ فالسرد المشهدي هو أقرب إلى المسرح، حيث إنه يقوم بعرض الأفعال وبهذا يحدث **التلاقح والتزاوج بين السردي والشعري** فولادة **الشعر المسرود**.

كما أن المشهد "**يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مبدأ الاستغراق ويأتي حواريا في أغلب الأحيان.**"[٢]

إنَّ السرد المشهدي بالدرجة الأولى يعتمد على الحوار الذي يعني "أن يتناول الحديث طرفان أو أكثر عن طريق السؤال والجواب بشرط وحدة الموضوع أو الهدف"[٣]؛ أي أن أساس الحوار هو تعدد الشخصيات وتوافق الموضوع؛ فالحوار مع الشخصيات هو حوار داخلي، وأما حوار بين السارد وذاته –وهو حوار داخلي وفي الوقت نفسه زمن سرد الأحداث المشهدية– فيكون نفسه زمن القصة من حيث سرعتها وبطؤها.

إن السرد منذ ولادته استطاع الولوج إلى ميدان الشعر، ولكن كيف استطاع أن يظل تابعا لبنية الشعر ولم يستقل بذاته ؟ وكيف يستخدم الشعر طرائق التصوير السردي دون زعزعة وهدم أهم قواعده ومكوناته من قبيل الكثافة الصوتية والصور المجازية ؟ وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقق سرديتها ؟

---

(١)– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٧٨.

(٢)– مرجع نفسه، صفحة نفسها.

(٣)– حازم فاضل البارز: أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة بابل العلوم الانسانية، جامعة كربلاء، م٢٣، ع ٤، ٢٠١٥، ص١٨٠٦.

ثانيا: السرد وحدود الهجرة إلى ميدان الشعر:

عند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة؛ كثيرا ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة أو رواية وإذا كانت دواوين الشعر العربي تزخر بالقصائد المحكية (التي تُحْكَى) أو لنقل أن معظمها يحكى، فالسرد استطاع منذ البداية الدخول إلى عالم الشعر.

لقد كان التمييز الشهير الذي أقامه "ياكبسون R .Jakobson" بين النثر والشعر من أقدم التصورات الحديثة في هذا الموضوع فهو يرى أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر السردي هو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة، سواء منها مبدأ السببية أو المكون التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني مما يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي.(١)

ولم يكن "ياكبسون R.Jakobson" وحده من عالج قضية وضع الحدود بين الشعر والنثر، فقد عُني الكثير من النقاد الغربيين بالتمييز بين المحكي والقصيدة، حيث عدُّوا الإفراط في الاحتفاء باللغة ورفض السرد وحضور الذاتية أهم السمات التي يختص بها جنس الشعر، وبهذا المعنى فالشعر كتابة أكثر حميمية وحاجة إلى الجمال والدفء اللغوي، والليونة في التعبير واللعب بالكلمات، والتألق في فتنة العبارات وعرامة الصياغة، لهذا يعد الشعر خطابا قائما بذاته.

لقد ميَّز "شكلوفسكي Cheklovesky" اللّغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله "**تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها ويمكن الاحساس بالمظهر الصوتي أو او المظهر التلفظي أو أيضا المظهر الدلالي للفظ واحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها**"(٢)؛ أي إن ما يميز

(١) -Roman jakobson: essais de linguistique générale ,e_d, de minuit ,paris,١٩٦٣, p:٦١.

(٢)- تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٧، ص٢٤.

اللغة الشعرية عن اللغة النثرية أن اللغة الشعرية تندرج في أنساق موسيقية ودلالية ذات نبرة غنائية فائقة الألق والامتلاء، تتغنى بأصواتها العِذَاب.

وقد لخَّصَ "تودوروف T.Todorov" موقف الشكلانيين في قوله: **"تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغنائية – أي غياب أي وظيفة خارجية– بكونها أكثر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء؛ حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر"**[(١)]؛ أي إن غاية الشعر قائمة في ذاته وأنه لايخدم أي أمر خارجي يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، وكلما كان الخطاب نثريا كلما اقتصر على الترابط الجاف ووجهة الشعر عكس ذلك تماما.

ويذهب "ويلهلم شليغل A.W.Schlegel" إلى تحديد الطابع المستقل للخطاب الشعري في قوله: **"كلما كان الخطاب نثريا كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف ... وبالتالي كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته وأنه لا يخدم أي أمر خارجي، وأنه يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص"**[(٢)]، ويبدو من خلال هذه التصورات أن لغة النثر هي لغة التواصل ونقل الفكر، ووسيلة لتصوير الواقع والتعبير عنه، وهي بذلك تجد تبريرها خارجها، أما اللغة الشعرية فتجد تبريرها في ذاتها، فلم تَعُدْ وسيلة أو اداة تواصل؛ وإنما هي مستقلة أو ذاتية الغنائية، ولعل هذا التصور هو جوهر تفكير الشكلانيين الروس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشعر، وكان مؤلفا نظرية الأدب قد صاغا تعريفا لوظيفة الشعر بقولهما **"أن للشعر عدة وظائف ممكنة. إن وظيفته الأولى والرئيسة هي أن يكون أمينا لطبيعته"**[(٣)]؛ أي إن الشعر لا

(١)– تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، مرجع سابق، ص٢٦.

(٢)– مرجع نفسه، ص٢٩.

(٣)– رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، ١٩٨٧، ص٣٨.

يقتصر على وظيفة محددة بل يتجاوزها إلى وظائف أخرى ممكنة، وتبقى الوظيفة الأساسية له هي الاستقلالية والذاتية (ذاتية الغنائية).

وعلى هذا النحو فالحدود تكاد تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمل النصوص الشعرية التي تمزج داخل كونها مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر ومذاهب متعددة، يبدو الأمر مخالفا إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين: إحداهما سردية وأخرى شعرية، كما تتعدد وظائف عناصرها الداخلية فكيف يمكن أن تحدد طبيعة تلك القصيدة إذن ؟

لو سلَّمنا مع "ياكبسون R.Jackobson" أن ما يُحَدِّدُ الشعر هو الوظيفة الشعرية التي تُسْقِطُ مبدأ التعادل من محور التأليف إلى محور التركيب، فإن الشعر العربي القديم لم يكن شعرا يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة، بل هو شعر لا تتعطل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، وإنما دائمة الحضور ومن ثمَّ فهناك تعارضٌ بين تصور "ياكبسون" وبين ما يثيره الشعر العربي القديم؛ ذلك أن القصائد القصصية العربية القديمة كانت تذعن في معظمها إلى مبدأ المجاورة، ونزوعها الاستعاري إنما يتجه نحو الصورة الكنائية.

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه، وتصوير الذات الجماعية تصويرا لا يخلو من حكي القصص الفرد الذاتية أو الجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرحب متنقلا من الإنسان إلى الحيوان إلى البيئة، وكل هذا إنما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة واللا محدودة، بيد أن هذا الأمر يعود إلى خصوصية القصيدة العربية وسماتها الفنية وحسب، مقولة "جان اف طاديي J.Tadii " فإن "**كل قصيدة هي في مستوى من المستويات محكي في الأصل، ولكنها متدرجة في نسبة الحكي**"[1]؛ وهذه النسبة تكون -كما أشرنا آنفا- على قدر التلاقح بين السردي والشعري، خصوصا في النصوص الشعرية المعاصرة، التي حملت بنيتُها جملة من الظواهر والخصائص

(١) -JeanyvesTadié: Lerécit poétique, DUF,١٩٧٨,p٦ .

جعلتها عما سبقها من المنجز الشعري القديم بالتفرد والاستقلالية والجنوح إلى تطعيم النظام الشعري ببنيات سردية في محاولة لتوسيع الأفق الدلالي للنص، وتجاوز عقدة الجنس الأدبي الصافي بقواعده وقوانينه الصارمة.

الفصل الأول:

في سردية

القصيدة العربية

بين القديم

والحديث

أوّلا: ملامح سردية في الشعر العربي:

بالعودة إلى الشعر العربي القديم والشعر الجاهلي على وجه الخصوص، نجد أو نلمح فيه أجزاءً عديدة من قصائدَ تتجلى فيها ملامح السرد في الكثير من القصائد الحكائية، ورغم ذلك فمنذ ما يزيد عن عقدين من الزمن فقد كثر الحديث في النقد العربي الحديث عن شعرية السرد، حيث راحت العديد من الدراسات تحاول أن تسبر غور شعرية الرواية والقصة ...غير أنه لم يتم الاهتمام بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات تقليدية تناولت الشعر القصصي، مما يَحْرِمُ القارئ من الالتفات إلى كثير من جماليات النص.(١)

وكان من الممكن – لولا خشية الإطالة – أن يتناول المرء ظاهرة "**سردية القصيدة الحكائية**" عند شعراء ينتمون إلى مراحل أدبية وتاريخية مبكرة من أدبنا العربي، بدءًا من امرئ القيس وانتهاءً بشعراء الحداثة، غير أنه بدلا من ذلك ستتم الإشارة في عُجالة إلى بعض الحكايات المشهودة التي قدمها الشعر العربي، والتركيز على بعض ملامح السرد فيها(٢) في محاولة منَّا لتسليط الضوء على بعض الملامح السردية التي نلمحها في هذه الحكايات على مستوى مُتُون القصائد.

ويُسْتَهَلُّ الحديث عن الشاعر الغزلي المعروف "امرؤ القيس" الذي يعرض في معلقته الشهيرة ملامح سردية لبعض الحكايات القصيرة، حيث ثمة حكايات قصيرة ربما كان أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة، حين دخل خِدْرَها وأدرك من خلال حِسِّهِ اللغوي حاجة هذا النوع من السرد الشعري، إلى جمل فعلية تقود حركة الحديث وتناسب سرعته يقول امرؤ القيس:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي

(١)- ينظر: يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، دت، ص٥.

(٢)- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرئ القيس فانزل

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

حيث يعرض الشاعر هنا بعض المشاهد من مغامراته مع ابنة عمه عنيزة، والتي حدثت معه في يوم دار جلجل، وهو يوم اقتحم فيه الصعاب والعراقيل ليصل إلى المكان المقصود وهو (الخدر) خدر ابنة عمه، التي أراد الوصول إليها، حيث استطاع الشاعر أن يعرض حكايته في نسق لغوي ودلالي متحاور لينتقل فيه من لحظة الوصف؛ أي وصف الأحداث إلى لحظة الخطابة المتأججة، والحوار العميق معتمدا في ذلك على بعض الألفاظ والعبارات مثل (تقول وقد مال الغبيط... فقلت لها).

رغم أنه في البيتين الأخيرين قد عمد إلى إبطاء الحديث إذ إن "**ما يسوغ ذلك هو سعيه إلى إقناع ابنة عمه أنه محبوب من قبل النساء بخلاف ما يذكر عنه في كتب الأدب التي تقول إنه كان مكروها من قِبَلِهِن.**"[1]

في محاولة منه لإقناعها عن طريق اتباعه نسقا سرديا، فالحوار يأتي هنا بين الشاعر وابنة عمه عنيزة، وهما الشخصيتان الأساسيتان اللتان تحركان الحدث، أما الخطاب فيبدأ من خلال شخصية عنيزة تقول "وقد مال الغبيط بنا معا" وينتهي إلى شخصية امرئ القيس محاولا إقناعها من خلال اعتماده نسقا لغويا توجيهيا، فكأنه يوجهها إلى الابتعاد عن جناها المعلل رغبة في كسب ثقتها وحبها على خلاف ما يقال عنه.

ويمكن القول أن الأبيات السابقة " **هي قطعة سردية منتزعة من عدة قطع تضمنها المعلقة ويظهر لنا**

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٦.

فيها نمطية المغامرة وافتقادها الترابط، ثم عودتها إلى هيمنة الأنا أو الرؤية الجاهلية للرجولة، والمغامرة والفحولة مما يحول دون إتمام القص واشتراطات السرد."[١]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأبيات تمثل ربما أشهر حكايات الشاعر في معلقته "**وتظل هذه القصة سلسة في دلالات المغامرة التي تؤكدها قصص أخرى في النص عن (فاطم) و(بيضة الخدر) التي لا يسميها و(أم الحويرث) و(أم الرباب) بحيث تفقد القصة دلالتها وأهميتها لصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها.**"[٢]

ولعل وصف الخنساء سباقا بين أخيها وأبيها يكون أكثر الأمثلة تعبيرا عن سرعة الحركة التي تناسب السرد، فالسباق على أشده بين الأب وابنه، والابن يجاري أباه وهما يتبادلان الغبار المثار حولهما رداءً لفرسيهما وأقرب الناس إليها لا يعرف من الفائز، والقلوب تخفق لنعرف من ثم أن الأب فاز في السباق لأن الابن يحترم أباه وقد كان من الممكن أن يعادله لولا إجلاله[٣]تقول الخنساء:

جارى أباه فأقبلا وهما — يتحاوران ملاءة الحضر

حتى إذا نزت القلوب وقد — لزت هناك العذر بالعذر

وعلا هتاف الناس أيهما — قال المجيب هناك لا أدري

برزت صحيفة وجه والده — ومضى على غلوائه يجري

أولى فأولى أن يساويه — لولا جلال السّنّ والكبر

(١)- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، (١٤٩هـ-١٩٩٩م)، ص٣٣.

(٢)- مرجع نفسه، ص٣٣-٣٤.

(٣)- أنيس جلساء في شرح ديوان الخنساء: اعتنى بضبطه وشرح حواشيه، الأب لويس اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٥، ص٨٢.

إن هذا الأسلوب السردي الشائق المثير ينتقل بالوصف إلى بؤرة التشويق والإثارة عن طريق التعاقب، فلا استباق ولا استرجاع لأن مثل هذه التقنيات في سرد الأحداث أي تقنية التعاقب والتسلسل والتتابع يصعب على الشعر التعامل معها، في ظل قيد السحر الشعري، رغم ذلك لم يمنع الخنساء من التدقيق في كل كلمة لكي تختار أكثر الكلمات مناسبة للتعبير عن رؤية تخرج الفارسين منتصرين.(١)

حيث استطاعت الشاعرة أن تتألق في فتنة كلماتها وعرامة صياغتها، وإخراجها في حلل قشيبة تجمع إلى صفاء اللغة ونقاوتها الجزالة والجلالة، في تصوير سردي بديع رفيع، ولعل اختيار لفظة "المساواة" بقولها يساويه في البيت الأخير هي من حفظت حق الفارسين (الأب وابنه) ولم تُرِدْ أية إساءة للأب بسبب هيبته وكبر سنه واحترامها له، فلو قالت "أولى أن يسبقه" بدل "أولى أن يساويه" لكان في كلماتها إساءة للأب، ولكن تجربة إدخال السرد إلى صلب النص الشعري أدت وظيفتها في تقديم جزء من حكايةٍ يكتنفُها خطٌّ سردي واهٍ.

ويمكن الإشارة في هذا المقام إلى بعض الملامح السردية في شعر شاعر بطولي وشجاع نلمحها في مغامراته البطولية، وهو"عنترة بن شداد" الذي تتجلى على متن قصائده العديد من الحكايات، وهذا الذي تؤكده عزيزة مريدن بقولها "**ولو أَجَلْنا طرفنا في معلقة عنترة بن شداد شاعر البطولة والشجاعة لرأيناه يَقُصُّ على ابنة عمه عبلة أخباره في الحروب، وما أبلاه فيها وهو إذ يحدثها ببطولته مثيرا اهتمامها وانتباهها، يفتح أخباره بعبارة رقيقة يستشف من ورائها أنها كانت عاتبة عليه لأنه انقطع مدة عن زيارتها.**"(٢)

فيقول لها هنا :

عجلت يداي له بمارن طعنة ورشاش نافذة كلون العندم

(١)- ينظر: يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٨.

(٢)- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، (١٤٠٤هـ-١٩٨٤م)، ص٣١.

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

فالمارن هو الرُّمح االلين عند الهز، والرشاش نضح الدم، والنافذة الطعنة تنفذ من جانب إلى آخر حيث أضاف المارن إلى الطعنة لالتباسها به ثم قوله "بما لم تعلمي" أي هلا سألت القوم بما لم تعلمي من أحوالي إن كنت جاهلة بذلك.(١)

ثم يسرد عليها حوادث متفرقة تصور جانب البطولة ففرسه (تحاوره، الكماة، مكلم) وهو لا يزال على رحالته يقتحم الوغى، غير هيَّاب، والفارس المدجَّجُ الذي يخافه الكماة لبسالته جادت له كفه بطعنة من رمحه فتركه جزر السباع.(٢)

صفات يصور فيها صور الشجاعة والمروءة والشهامة التي يتحلى بها، إذ يعرضها في قالب سردي مُتَّسِق مكين.(٣)

إذ يقول:

إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكماة مكلم

طورا يُعرّض للطعان وتارة يأوي إلى حصد القسي عرمرم

يخبرك من شهد الوقائع أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ومدجج كره الكماة نزاله لا ممعن هربا ولا مستسلم

جادت يداي له بعاجل طعنة بمثقف صدق القناة مُقوّم

(١)- ينظر: الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، (١٤١٢هـ-١٩٩٢م)، ص١٧٠-١٧١.

(٢)- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، مرجع سابق، ص٣١.

(٣)- ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنتره، مرجع سابق، ص١٧٢-١٧٣

هذه الأبيات بدورها تمثل سلسلة من الحوادث التي يسردها الشاعر محاولا سردها بطريقة عفوية لغرض الفخر بما يميزه من شجاعة وقوة ورباطة جأش، "**ولا يخفى أن كل ما سرده على سمع ابنة عمه كان سلسلة من الأخبار والحوادث يذكرنا قصة لها بما يجري في أحاديثنا العادية.**"(١)

وهذه الأبيات التي ذكرنا بدورها كافية للدلالة على روح القصيدة العام، وما تحويه من متن حكائي يقدمها الشاعر في قالب سردي ينزاع عن المعتاد عنه في الكلام العادي.

ويقدم الحطيئة في إحدى قصائده حكاية كاملة عن الكرم العربي في أبهى صورة وأسمى معانيه في نسق لغوي سردي بامتياز متألقا في فتنة عباراته، وعرامة صياغته حيث يقول في مطلع حكايتها:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما

أخي جفوة فيه من الإنس وحشة يرى البؤس فيها من شراسته نعمى

وأفرد في شعب عجوزا إزاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما

حفاة عراة ما اغتدوا خبز ملة ولا عرفوا للبرّ مذ خلقوا طعما

إذ يعمد الشاعر ها هنا إلى افتتاحية سردية ممتازة، حيث يسرد حال الجائع العاصب البطن؛ أي الذي يتعصب بالخرق وشدها على بطنه من شدة الجوع، فقدم البيئة التي تدور بها أحداث الحكاية وهي التيهاء أي البيداء أو الصحراء وهو المكان الذي تدور فيه أحداث الحكاية ها هنا، والأرض التي يعيش فيها العجوز الذي ذكره مع أبنائه وزوجته، والذين عضهم الجوع بنابه، اذ يشبههم بالبهم وهي كناية عن حب التفرد والوحدة بقوله (أخي جفوة)؛ أي إنهم محبون للعزلة عن الناس ويرى أن سعادته في وحدته وعزلته.

وهذا ما يهيء للخطاب السردي تماما للتعقيد إذ يرتعد بعد رؤية الشبح ويصيبه الذعر والفزع، ثم يعود

(١)- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، مرجع سابق، ص٣٢.

ليتلألأ وجهه ويشرق بعدما يجده ضيفا:

رأى شيخا وسط الظلام فراعه فلما بدا ضيفا تشمّر واهتمّا

وهنا تزداد الحبكة تعقيدا والحكاية تزداد تشويقا، فبؤرة الحبكة أو العقدة تنطلق من غياب الزاد والمؤونة التي تفي بالغرض لتكريم الضيف وتأدية حقه، ليعود الشاعر هاهنا مفيدا من التراث الإسلامي معتمدا في صياغة حكايته على التناص بقوله:

فقال ابنه لما رآه بحيرة أيا أبت اذبحني ويسر له طعما[1]

وهو تناص ديني إذ يحيل قوله على قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه، والقصة تحيل على قول الله عز وجل " **فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ (١٠٢) فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ (١٠٣) وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ (١٠٤) قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (١٠٥)** "[2]

وهذا يدل على الصفات الحميدة والأخلاق الفاضلة والإيثار الذي يميز شخصيات الحكاية وخاصة الابن

ويقدم مقطعا سرديا رائعا يدل على شجاعة بطل القصة ونبله أيضا :

فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما

فخرت نحوص ذات جحش سمينة قد اكتنزت لحما وقد طبقت شحما

أي حتى شربت حاجتها، والكنانة هي الجعبة التي توضع فيها السهام، فسقطت الأتان الوحشية السمينة

(١)- ديوان الحطيئة: برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م، ص١٧٨.

(٢)- سورة الصافات: الآيات ١٠٢_١٠٥.

المتلئة بالشحم واللحم.[1]

وهذا المقطع السردي ذو دلالة واضحة على الشجاعة التي يتميز بها بطل القصة هنا، والأخلاق الفاضلة التي يتَّصف بها.

وبعد ذلك تأتي نهاية الحدث وتنتهي الأزمة وتحل المشكلة ويشعر الأهل بالطمأنينة والسعادة والجور ويجسدها الشاعر كإضاءة للشخصيات تُبَيِّنُ فهمه لخصلة الكرم والجود حيث يقول:

فيا بشره إذ جرها نحو قومه ويا بشرهم لما رأو كلمها يدمى

فباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرما وقد غنموا غنما

وبات أبوهم من بشاشته أبا لضيفهم والأم من بشرها أما

هذا المقطع السردي يندرج في نسق دلالي متحاور وعميق، تربط فيه العناصر السابقة من شخصيات وجوانب بيئية كالزمان والمكان وغيرها بالسرد والحوار، كوسيلتين للتعبير عن الأحداث الواقعية التي يسردها الشاعر سردا ويزردها زردا حتى تنقاد إلى المتلقي رشيقة جلدا، عبر الحوار الذي جرى بين شخصيات الحكاية خاصة بين الابن والأب (أيا أبت اذبحني ويسر له طعما) (وقال هيا رباه ضيق ولا قرى) وهو حوار مباشر استطاع من خلاله تحريك الحدث للوصول إلى التأزم في بنية النص، لتساق بعد ذلك الأزمة نحو الحل والانفراج، ويشعر الجميع بالرضا لتبقى خصلة الكرم والإيثار من الخصال التي تتسم بها شخصيات الحكاية فهي نابعة من النفس العربية الأصيلة، إذ " **إن القصة لا تنتهي قبل أن تقول إن شخصية الأب والأم لا تقري الضيف حتى يقال ذلك ولا تفرح لأن الضيف سيشعر بالرضا بل تفعل ما تفعل ذاتها من خلال الكرم** "[2] وهذه سمة بارزة في الشخصية العربية

(١)- ينظر: ديوان الحطيئة: برواية وشرح ابن السكيت، مرجع سابق، ص١٧٩.

(٢)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٨.

الأصيلة، ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة.

ولربما كانت تلك حكاية ناجحة من حيث نسجُها ومن حيث سبكُها الفني، تستحق كل الاهتمام وهنا تقول "عزيزة مريدن": "**حقا إنها مشكلة تستحق الاهتمام كيف يقري ضيفه هو وعياله لم يجدوا الخبز منذ ثلاث ليالٍ؟ أفليس من الطبيعي أن يصيبه الهم ؟ بمن يلوذ وإلى من يلجأ ؟ لشد ما تأزم موقفه حينما تأكد له أنه ضيف طارق.**"(١)

وإنه لشغل استثنائي ونموذج حقيقي وواضح للحكاية الشعرية التي قدمها الشاعر في قالب سردي ونسق موسيقي متحاور وعميق تتحدد فيه الأصوات وتتنامى.

وتتصاعد الأحداث لتصل إلى الأزمة أو العقدة، ثم تنحو منحى الانفراج والحل مخلفة آثار التشويق والمتعة، والفائدة، وهذه حالة استثنائية في مثل هذه الحكايات الشعرية التي تعتمد على السرد كعنصر فعَّال في النسج اللغوي الذي يلتقي فيه الشعر في أعذب ألحانه بالسرد في أجمل أشكاله.

ونشير هنا أيضا إلى أنه "**ثمة قصة كرم شهيرة أخرى ينسبها الفرزدق إلى نفسه وتقوم حكايتها على استضافة الشاعر ذئبا وهي تصور كرم الشاعر من جهة وشجاعته واستعداده لمواجهة غدر الذئب من جهة أخرى.**"(٢)

ولا يخفى علينا بالانتقال إلى سرديات الشاعر "عمر بن أبي ربيعة" أن نلمح ونلحظ حضور السرد في العديد من أشعاره، والذي يتخذ من الحوار كعنصر مضيء للشخصيات المتحاورة فيما بينهما وبين غيرها، فهذا شاعرنا في إحدى قصائده يقول:

(١)- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، مرجع سابق، ص٣٥.

(٢)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٩.

هيج القلب مغان وصير　　دارسات قد علاهن الشجر

ورياح الصيف قد أزرت بها　　تنسج الترب فنونا والمطر

للتي قالت لأتراب لها　　قطف فيهن أنس وخفر

قد خلونا فتمنين بنا　　إذ خلونا اليوم نبدي ما نسر

قلنا يسترضينها منيتنا　　لو أتانا اليوم في سر عمر

بينما يذكرنني أبصرنني　　دون قيد الميل يعدو بي الأغر

قلن تعرفن الفتى قلن نعم　　قد عرفناه وهل يخفى القمر

ذا حبيب لم يعرج دوننا　　ساقه الحين إلينا والقدر

قد أتانا ما تمنينا وقد　　غيب الإبرام عنا والقذر[1]

وهنا مغامرة يسردها الشاعر بامتياز؛ إذ نجد بأن "**تلفظاته الحوارية ذات الطابع الغنائي، حيث لا يكون الهدف تحديد مغامرة مع امرأة بعينها بقدر تأكيد الرجولة والمغامرة**"[2] حيث استطاع الشاعر بفضل حسه المرهف أن يطوع هذا الايقاع في مشهد سردي إلى إيقاعية شعرية سردية، تتغنى بأصواتها العِذَاب معتمدا على الحوار (قالت، قلن) كوسيلة أساسية في تقديم العناصر السردية التي اعتمدها في عرض الحكاية وسرد أحداثها.

وتكمن الإشارة إلى حوارية سردية لشاعر عُرِفَ بوصفه للشخصيات وهو "ابن الرومي" "فقد اشتهر بوصف الشخصيات، فقد وصف الأحدب والأعمى والخباز وغيرهم..."[3]

(١)- ينظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط٢، (١٤١٦هـ-١٩٩٦م) ، ص١٦٥-١٦٦.

(٢)- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، مرجع سابق، ص٣٤.

(٣)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص١٠.

ويمكن الإشارة إلى بعض أبياته التي نلمح فيها وصف الشخصية في قالب سردي رزين، وهي حوارية سردية بامتياز إذ يقول:

حدق نحوي مرة شادن كأنه غصن من الرند

بمقلة حوراء في سحنة حمراء كالنرجس في الورد

قلت له: أنت بتحديقي أولى لأني صاحب الوجد

فقال: لا تعجب لمستشرط حدق في مستشرط جلد

فقلت: ما أعجب ذا غرة يهدي ذوي الحنكة للقصد

فقال: مازلت نجوم الدجى تهديك في غور وفي نجد

قلت: آختتم بالسعد يا سيدي إذا افتتحت الأمر بالسعد

قال: نعم قلت متى؟ قال لي: كفيت مطل الوعد بالنقد[1]

وإنها لقصة محكمة السرد، وإنه لنسق موشًّى بحوار عفوي جميل، بديع رفيع، ينتقل فيه الشاعر من الوصف إلى بؤرة التكثيف الشعري والسردي، ما أضفى على الموضوع جلالا وجمالا معًا.

حيث اتبع نسقا سرديا بحكم اصطناعه جملة من الأفعال الحوارية (قلت، قال، قلت متى، قال لي ...) ما جعله يسرد الشعر سردا بلغة شعرية تنقاد إلينا في تصوير فني بديع ونص رطيب.

ولعلنا نشير هنا أيضا إلى بعض الأبيات التي قالها في وصف حمَّالٍ أعمى حيث يقول:

رأيت حمالا مبين العمى يعثر بالأكم وفي الوهد

محملا ثقلا على رأسه تضعف عنه قوة الجلد

(١)- ديوان ابن الرومي: شرح الأستاذ أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج١، ط٢، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م)، ص٤٤٨.

أضحى بأخزى حالة بينهم وكلهم في عيشة رغد

وكلهم يصمده عامدا أو تائه اللّب بلا عمد

والبائس المسكين مستسلم أذل للمكروه من عبد[1]

وربما تبقى الحكاية الشعرية مع مرور الزمن وتتابع الحقبات محتفظة بوهجها، محافظة على مركزها وبروزها على متن القصيدة الحديثة "**ولم يفقد شعراء عصور الدول المتتابعة أثر الحكاية الشعرية ولم تتوقف الحكاية الشعرية في مطلع عصر النهضة فظهرت المسرحية الشعرية... واستمرت الحكايات الشعرية التي نسجها الأخطل الصغير وبدر شاكب السياب وصلاح عبد الصبور ومُحَمَّد الماغوط ومحمود درويش وغيرهم وغيرهم...**"[2]

وبالحديث عن وجود الظواهر السردية في القصائد العربية الحديثة وحتى المعاصرة؛ نجد هناك في الضّفة الأخرى الشاعر الفذ الذي يمثل مرحلة متطورة من الشعر العربي المعاصر وهو "تميم البرغوتي"، والذي له باع طويل في هذا المجال، حتى غدا أيقونة تجسد شعر الشباب وتفتح باب الأمل في الفن وفي المستقبل معا.

(١)- ديوان ابن الرومي: شرح الأستاذ أحمد حسن يسبح، مرجع سابق، ص٤٥٢.

(٢)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص١١.

ثانيا: القصيدة العربية الدرامية:

لعل البحث عن تاريخ الدراما يقودنا إلى قرون طويلة قد خلت، وتصل بنا إلى الدراما الإغريقية حيث كانت حياةً تمارس، وواقعا يُعَاش، وشعائر تُؤَدَّى، وأساطيرَ تحفظ عن ظهر قلب. وكلمة الدراما تعني في الأصل اليوناني الشيء المؤدَّى أو الأداء، وكانت الدراما الإغريقية أي الدراما قديما بمثابة فعل يتطور على شكل سلسلة من القصص أو الأحداث، ويتخللها أغانٍ كورالية تقوم مقام الروابط أو الفواصل(١)؛ أي أنها تتطور بتطور الزمن في أشكال قصصية مختلفة مع مرور العصور منذ أن كانت الدرامية فن الحدث عند الإغريق.

والدراما كلمة إغريقية تعنى العمل والأداء وتطلق على تأليف بالنظم والنثر يُؤَدَّى على المسرح، قوامه الحوار والفعل بمساعدة الإشارة والملابس(٢) وهي وفق هذا التعريف تعنى المسرحية، إلا أن التعمق في دراسة البناء الدرامي يكشف لنا أن الدراما أشمل من المسرحية وأوسع منها استعمالا.

وقد قَسَّمَ أرسطو الدراما إلى تراجيديا وكوميديا، أما التراجيديا فقال: "**إنها محاكاة فِعْلٍ تام نبيل لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين، تختلف وفق اختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.**"(٣) ويقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين؛ تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، ويقصد بقوله تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء؛ أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد.

وأما الكوميديا فهي " **فعلٌ هزليٌّ يقوم به بطل من عامة الناس يحاكيهم في جوانبهم الهزلية التي تحدث في**

(١)- فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بغداد، دط، ١٩٨٨، ص١٠٢.

(٢)- س.ديليودوس: الدراما والدرامي، تر:عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، ١٩٨١، ص١٤٦.

(٣)- أحمد فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٦، ص١٤.

كل مجتمع، فيُمْعِنُ في تحقيرهم مما يثير السخرية منهم والضحك عليهم."[١] وهذه هي الأشكال الدرامية المعترف بها في الكلاسيكية الحديثة، فقد اقتصرت على أن تكون كل منهما شكلا قائما بذاته، ففي التراجيديا مثلا يتحتم أن يكون الأبطال من النبلاء الحكام، والنهاية يجب أن تكون غير سعيدة والأسلوب يجب أن يكون شاعريا نبيلا، أما في الكوميديا فقد كانت الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا والموضوعات تعالج أمورًا منزلية أو خاصة والنهايات دائما تكون سعيدة وأسلوبها يتميز باستخدام اللغة المألوفة.[٢]

وأصبحت تسمى باسم الدراما الحديثة حين بدأت بإدخال العُنصر الواقعي على يد "إبسن H.Ibsen" وأيضا بتحطيمه لأول عماد للتراجيديا اليونانية والكلاسيكية والدرامات الشكسبيرية، وهو البطل ذو الاشتراطات المحددة وذلك تماشيا مع روح وشكل المجتمع الصناعي الجديد.[٣]

وفي القرن الثامن عشر وُجِدَ ما يُسَمَّى بالدراما العاطفية، التي كانت تُعْنَى بإثارة العاطفة وتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر، وتصوير الصعاب والمآسي التي يعانيها الناس وكانت تعتبر –كوميديا– عاطفية، ومن أهم الأمثلة عليها مسرحية (العاشقون الواعون) للكاتب الانجليزي "ريتشارد أستيل" والتي ظهرت سنة١٧٢٢م[٤] وإلى جانب الكوميديا العاطفية، قامت في القرن الثامن عشر التراجيديا المنزلية أو العائلية، وهي التي تعمدت تجنب الملوك والنبلاء، واختارت أبطالها من بين الشخصيات العادية وخاصة طبقة التُّجار وكانت تدور عادة حول تصوير النتائج السيئة للإذعان للشر ولم تجد من يتبناها في فرنسا حتى جاء (ديدرو D.Diderot ١٧١٣-١٧٨٤)، فاحتضنها في الخمسينات من القرن الثامن عشر.[٥]

---

(١)- فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سابق، ص٩٧.

(٢)- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص٧٦.

(٣)- فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سابق، ص١٢٥.

(٤)- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص٨٣-٨٤.

(٥)- مرجع نفسه، ص ٨٣-٨٩.

وقد ظهرت في القرن الثامن عشر ألوان أخرى من الدراما، يمكن أن نعتبرها خروجا على الكلاسيكية الحديثة كان من أهمها (الأوبرا الشعبية والبانتوميم) فقد كانت أوبرا الشحاذين أهم أعمال الأوبرا الشعبية وأولها التي ظهرت عام ١٧٢٨ للكاتب الإنجليزي "جون جاي J.Jay"، وهي عبارة عن حوار تتخلله أغانٍ لُحِّنت على أنغام الأغاني الشعبية الشاسعة، ولم تقتصر على محاكاة الأغاني الشعبية، بل إنها كانت أيضا تسخر من الموقف السياسي في إنجلترا في ذلك العصر.(١)

"**أما البانتوميم فهو فن يعتمد الرقص والمحاكاة الصامتة المصحوبة بالموسيقى والمناظر الفنية المؤثرة، ووصل إلى درجة متقدمة على أيدي جون ريتش.**"(٢) وتتكون من مشاهد جادة ومضحكة معا.

ومع نهاية القرن الثامن عشر ظهرت "الميليودراما" أو الدراما الشعبية وهي مسرحيات بسيطة التركيب تتسم بالمبالغة، فالممثلون يبالغون في التعبير عن العواطف والانفعالات كما يبالغون في الحركات التمثيلية ليؤثروا في المشاهدين، وتظهر الصراع بين الخير والشر وتنتصر دائما للضعيف، وأحداثها مكررة وأشخاصها معروفة، وقد ساعد ظهور "الميليودراما" على زوال المأساة الكلاسيكية، لتحل محلها الدراما الحديثة باتجاهاتها المتعددة(٣) ذلك من منطلق أن الخطاب الدرامي الحديث أصبح خطابا نقديا في حقل الطروحات النقدية الغربية والعربية معًا.

وكثيرا ما كانت "الميليودراما" تستخدم فكرة الندم لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع في النهاية، فتجعل الشرير يندم على أفعاله ليعود إلى أحضان النظام الاجتماعي.(٤)

وإذ كانت الدراما كما قلنا سابقا بأنها كلمة يونانية تعني الحركة فهي تمثل وتجسد الحدث أيًّا كان نوعه إلى

(١)- ينظر: رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص٨٥.

(٢)- مرجع نفسه، ص٨٦.

(٣)- فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سابق، ص١٢٦.

(٤)- صليحة نهاد: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، ١٩٨٦، ص٤٦.

حركة معبرة وهادفة إلى تبليغ رسالة محددة؛ فبواسطة الفعل الذي تؤديه الشخصيات يمكن الكشف عن اتجاهات تلك الشخصيات ومواقفها، والدراما حديثا قد تحولت إلى الاهتمام بالواقع الإنساني وتجسيد الصراعات الإنسانية بعد أن كانت تركز الاهتمام على الفعل الذي يؤجج الصراع، أما الدراما فهي أيضا الارتقاء بالتعبير الذاتي إلى أفق موضوعي واسع وعميق، في الوقت نفسه مقاربة للمسرحية أولا والملحمية ثانيا والخطاب ثالثا والرؤيوية رابعا(١)؛ أي إنها تقوم على صهر شخصيات مستمدة من الواقع ثم تقوم بإعادة إنتاجها وبنائها بناءً فنيا وبعثها بشكل يجعلها أكثر فاعلية في الحياة وتأثيرا في الناس بصورة تعبر بشكل شامل عن الرؤى والتجارب.

وفي البداية لجأ الإنسان إلى الأدب القصصي أو الملحمي ليعبر عن نفسه، ثم انتقل مع التطور والتغير الذي شهده العالم إلى الشعر الغنائي متوسلا إياه كأداة للتعبير عن خواطره، منسجما مع التطور ووعيه وبعد ذلك لجأ إلى نوع ثالث وهو الأدب الدرامي مسايرا حركة التقدم والتطور.(٢) فالدراما جاءت في مرحلة متأخرة عن بقية الأنواع الأدبية؛ أي إن ظهورها كان متأخرا نوعا ما بالنسبة لباقي الأنواع الأدبية حيث جاء ظهورها كتلبية لمتطلبات الحياة.

ومن من الملاحظ أن هُنَاك إشكالية في تعريف الدراما فلا يوجد تعريف محدد ومتعارف عليه لدى الجميع، وهذه إشكالية عامة بالنسبة للمصطلحات إلا أن "مارتن أسلن M.Oslen" يرى أن السبب في عدم وجود تعريف محدد للدراما يعود إلى أن نشاطا مثل الدراما له تحديدات رجراجة، بحيث يمكن أن تتجدد باستمرار(٣)؛ ذلك لأن العالم كما هو معلوم متغير باستمرارية، ونحن نراه من خلال الذات المبدعة ورؤيتها لهذا العالم أو الواقع، والتي تعبر عن هذا الواقع من خلال تجسيد العالم بالاستعانة بالصراع الذي يُعْتَبَرُ عماد الدراما.

(١)- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، دط، ١٩٧٤، ص١٨٢.

(٢)- أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، دط، ١٩٧٢، ص٢٩٥-٢٩٦.

(٣)- مارتن أسلن: تشريح الدراما، دار الشروق، الأردن، دط، ١٩٨٧، ص٢٢.

حيث استفاد الشعر من خاصية الصراع واستثمرها لأنها تخرج القصيدة من إطار الصوت الواحد إلى إطار الصوت المتعدد، لتندغم مع الواقع الإنساني المعيش الذي يستند بدوره على التوتر والصراع في تفصيلاته الصغيرة، وعلاقاته الإنسانية المركبة باعتبار أن النص لا يرتبط دائما بشخص المبدع، بل يتقاطع مع ذات المبدع ويعادلها فنيا ولا يمثلها شخصيا فيكون معادلا وموضوعيا لذاته في علاقته بالعالم.(١)

لأن الأدب بشكل عام ينزع للوصول إلى الدراما، ولأن الدراما تجمع بين الشعر والقص وكل منهما نوع مستقل بذاته يحتاج إلى مهارة وإبداع حتى يستطيع المبدع من أن يجدل رؤيته بها ليتمكن من الجمع بينهما ليشكل بعد ذلك عملا دراميا، موظفا فيه كُلَّ وسائل التعبير من حوار وسرد، متوسلا الشخصيات ليعبر عن الواقع المراد التعبير عنه فيتولد من خلال ذلك ظهور القصيدة التي تغير مفهومها في الوقت الحاضر بحيث صارت بنية درامية(٢) هذه البنية الدرامية التي بدورها تخلق شيئا من من المتعة والإثارة في نفسية المتلقي، هذه المتعة لا تتحقق إلا عن طريق التشويق والتجديد في البناء الفني والشكلي ذلك أن موضوع القصائد الدرامية غالبا ما يقوم على التقابل والتضاد والتمازج من أجل نجاح العمل الدرامي، وخلق مشاهد بالغة الجمال تهز الوجدان بغية التأثير في الكتل الجماهيرية بعد أن استطاعت القصيدة أن تنتهي نهاية درامية من خلال المفارقة وذلك عبر خلق ما يعرف بـ"كسر أفق التوقع" الخاص بالمتلقي.

وإذا كانت حدود البناء الدرامي كما قلنا لا تقف عند التمثيل المسرحي وتتجاوزه إلى القصيدة وغيرها، فهذا يعود إلى العلاقة الوطيدة التي تربط بين الشعر وبين الدراما إذ إن "**علاقة الشعر بالدراما علاقة وثيقة لأن جوهر الدراما هو جوهر شعري، لكون العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من الشعر كاللغة والمخيلة**

(١)- سعيد الدين كليب: وعي الحداثة، جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ١٩٩٧، ص ٣٤.

(٢)- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص٢٠٧.

وإعادة خلق عالم معيش في داخل الصراعات الإنسانية."[1] والحديثُ عن اللُّغة يحيل على أن اللغة في كونها قولا شفويا فإن المكان الملائم والمتميز لهذا القول الشفوي هو الدراما، بفضل مسرحة الأماكن الدرامية للشعر ومختلف أنواع الإلقاء الشعري مما يوثق ويحكم حق إحكام الصلة الرابطة بين الشعر والدراما.

وعلى هذا النحو نجد بأنه في "الإلقاء الشعري تصبح كل قصيدة دراما مصغرة أو فصلا دراميا مصغرا"[2]، وهذا ما يؤكد أن الإلقاء الشعري كونه لغة منطوقة يخرج الشعر وكأنه قوة لغوية لها مسرحها الخاص بها، ما يعطي للقصيدة دراميتها بفضل مسرحة اللغة الشعرية.

ولا تقف حدود البناء الدرامي عند التمثيل على المسرح فقط بل تتجاوز ذلك لتدخل الرواية والقصة والقصيدة، إذ لا قصيدة ناجحة بلا حركة ولا صراع، ولا تصوير للأفكار، والدراما تشمل هذه الأركان في البناء فهي صراع وحركة وتوتر وتناقض، إنها تعبير صادق عن تناقضات الحياة، نعم لابد أن تجمع الأضداد لتحصل دراما الحياة، تبرز المخفي من المواقف، وتجسم الأحداث وفضلا عن ذلك فإن البنية الأسلوبية للقصيدة الغنائية مثل المسرحية تشكل تمثيلا مباشرا حيث يوجد شخص واحد " **فالشاعر أو بديله يغني أو يتحدث معنا لكي نسمع أو نستغرق بالاستماع ما إن يكون هناك متكلم آخر حتى تبدو القصيدة مثل المسرحية بالضبط.**"[3] فالتوتر والانفعال الذي يصاحب القصيدة يتوازى مع التوتر الذي يحدثه البناء الدرامي، فضلا عن اللغة الشعرية التي تنتقل إلى بؤرة التكثيف الشعري، وتكثيف الأحداث لتجعل بعد ذلك الصراع مفتوحا على اتجاهات عدة.

إن الدراما إذن في أبسط مفاهيمها تعني الصراع بأي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو" **ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة وإن كل ظاهر**

(١)- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص١٣١.

(٢)- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

(٣)- روبرت شولز: التراث السردي، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد، دط، ١٩٨٨، ص٥٠.

يستخفي وراءه باطن."[1] وإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف آخر مقابل، ومن فكرة إلى وجه آخر في الفكرة.

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حدٍّ بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا ذاتيا صِرْفًا وفي إطار التفكير الدرامي، يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة وإنما "**هي دائما ومهما كان لها استقلالها ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات وتعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع هذه الذوات.**"[2]

وإلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير؛ وهي التجسيد لأن التفكير الدرامي لا يتوافق ومنهج التجريد، فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى وإنما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، وحين تطورت القصيدة من الغنائية إلى الغنائية الفكرية، صار التلاحم بين الشعور والتفكير أمرا ملحوظا في الشعر الدرامي.

قد يتبادر للذهن لأول وهلة أن علاقة الشعر بالدراما هي علاقة تنابذ على الرغم من أن الشعر اليوناني كان قد انتهى إلينا دراميا كما هو معلوم، وهذا الشعر هو الذي أولاه أرسطو كامل اعتباره، غير أن نقد أرسطو الذي تبلور في سياق تطور المدينة اليونانية وتبلور الوعي الديموقراطي اليوناني، لم ينصب على الشعر الدرامي باعتباره شعرا ممتازا إلا لأنه يعتمد على لغة ممتازة تمارس التخييل كأية لغة إبداعية، وهنا يختلف منحى التحليل الآرسطي عن المنحى التحليلي العام الذي سار فيه نقد الشعر العربي، ولقد انتبه "ابن سينا" قديما إلى هذا الاختلاف حين أشار إلى أن الشعر اليوناني " **إنما كان يقصد به في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم**

(١)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، دط، ١٩٧٢، ص٢٧.

(٢)- مرجع نفسه، ص٢٨.

يكونوا يشتغلون أصلا بمحاكاتها كاشتغال العرب."[1] إن الدراما قد بدأت في عصورها الأولى شعرية صحيحة، لهذا كانت عودة الشعر إلى الدراما غايته إغناء هذا الشعر بالعناصر الدرامية والقصصية والسردية وغيرها.

منذ امرئ القيس إلى حدود ما قبل السياب استمر الشعر العربي غنائيا، تتمحور فيه القصيدة حول الشاعر باعتباره المتكلم والآخر باعتباره المخاطب، وموضوع الخطاب، ومع انتقال القصيدة العربية من طبيعتها الشفوية إلى طبيعتها الكتابية، ومن الوزن إلى الإيقاع ومن البيت إلى القصيدة، هنا كان الانعطاف التدريجي حيث انتقلت تدريجيا من الغنائية إلى الدرامية ومن هنا فإن "**التجديد الشعري العربي لم يكن مجرد تنسيق جديد لبنية الإيقاع الشعري، لقد مس التغيير بنيات أخرى هي الوعي الشعري وبنية الصورة الفنية والبنية اللغوية والشكل الفني، حيث تم التحول من الشكل الغنائي الصِّرْف إلى الشكل الغنائي الدرامي**"[2]؛ أي أن الانعطاف والتجديد الشعري العربي الذي طرأ على القصيدة العربية لم يشتمل على جانب من الجوانب، وإنما تعداه إلى بنيات عديدة، ويعود ذلك إلى الشاعر في حد ذاته، والذي يحاول خلق شخصية درامية تتحدث وتُخَاطِب.

ولكن إذا كان هناك تطور في القصيدة العربية المعاصرة حقا فكيف حدث هذا التطور؟ وما هي المناحي التي نحتها القصيدة العربية في ظل هذا التطور؟

(١)- ابن سينا: تلخيص فن الشعر، أورده محمد العمري في مقالته تلخيص الكليات في قراءة في الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع: ٨س، ١٩٨٨، ص١٠١.

(٢)- سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ع: ٨٢-٨٣، يوليو- أغسطس، ١٩٩١، ص٣٨.

ثالثا: القصيدة الدرامية والتشكيل الدرامي... نحو قصيدة درامية:

بعد تتبّعنا لسير القصيدة العربية الحديثة نجد بأنها تميل ميلا واضحا نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو في بنائها الفني، والدراما المقصودة هنا ليست بالمعنى المسرحي وإنما هي بالمعنى العام وفسَّرها عز الدين إسماعيل بأنها "**تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله**"(١)؛ أي أنها تُعَبِّر من خلال ذلك عن طبيعة الحياة وحركيتها "**عندما نقول أن فنانا ما يتمتع برؤية درامية فإنه قادر على إدراك المتناقضات في موضوعه والتقاطه، وهي أفضل حالات الحركة، ثم تسجيلها بطريقة تنقل بها إلى المتلقي وتولّد عنده توازنا مماثلا للتوتر الذي في نفس الفنان** "(٢)؛ أي إن طريقة نقل حالات الحركة من خلال الشخصيات والحوار يتدخل المبدع في عرامة صياغتها وتلخيصها وتقديمها تقديما مباشرا، يجمع فيها بين المتناقضات للحصول على دراما الحياة، نعم قانون الطبيعة ربما.

وقد أدرك "مارتن أسلن M.Oslen" أن الدراما ليست هي المسرحية وأن الأدب الذي كُتِبَ ليقرأ فقط هو أكثر مباشرة وأكثر استقامة وأحادية في البعد بكثير من الدراما بمستوياتها المتعددة في التعبير والمعنى معًا، بموضوعيتها التي تضع عبء التأويل على كاهل متلقي التجربة أو المشاهد في هذا المجال تعد الدراما كالحياة نفسها أو هي كل الأشكال الأخرى للاتصال الأدبي في عملية وعيها نفسها بقراءة رواية، أو الإنصات إلى قصيدة تلقى، ندرك أننا نفهم كلمات مرَّت عبر وعي كائن بشري آخر هو مؤلف الرواية أو القصيدة، وأغلب سُبُل الاتصال هذه هي "**طريقة السرد في الرواية ووصف المشاعر في القصيدة**..."(٣) ولهذا رفض "بريخت B.Brecht" اسمها وأبدلها باسم الملحمية حين أدرك أن الدراما ليست هي المسرحية، وأن الدراما هي أصل المسرح وهي تتراوح

(١)- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، دط، ١٩٧٥، ص٢٧٩.

(٢)- عبد الرحمن فهمي: الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول ع١، مج٢، ١٩٨١، ص٥١.

(٣)- مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٧، ص١٢٩.

بين الدرامي والسردي أي الحواري الحكائي.

والواقع أن الأدب في العصر الحديث قد استمد بعض الأدوات والتقنيات الفنية من الفنون الأخرى ليتماشى مع الأحداث والوقائع المتسارعة التي تمثل العصر الحديث، لهذا نجد بأن بعض الكُتَّاب قد اتكؤوا على العناصر الدرامية كظاهرة فنية وجمالية، بما تناسب التغيرات التي طرأت على العلاقات الاجتماعية فشاعت نماذج حديثة لشكل القصيدة، فيها تفاعل بين الغناء والسرد والحوار، وبين الذاتية والموضوعية، كما امتازت بالتشويق والحيوية والمتعة والغموض، فكان لهذا التمازج بين الشعر والدراما انعاشٌ لهذه الأنواع، كما أنه يمثل حالة تطمح إلى تغيير وتعديل لذلك الواقع السياسي والحضاري الذي تعيشه الأمة العربية من تفكك وفقر.(١)

ومن هنا برزت في الشعر الحديث أشكالٌ حوارية ممتزجة بالنزعة القصصية الدرامية حيث "**تتداخل الأصوات وتتنافر أمشاج من الحوار وتقتحم القصيدة شخوصا جانبية تضيف أبعادا هامة في بنية التشكيل الدرامي للقصييدة**"(٢)، لتتيح هذه الدرامية للقصيدة القدرة على الاستبطان النفسي والحواري الداخلي الذي يتولد عندما يحاور الشاعر ذاته في لحظات الانشطار الوجداني والتأزم النفسي الشديد، فيكون الانكفاء على الذات وتكون المناجاة الذاتية التي تمنح زخما لدرامية القصيدة، وتمنحها توازناتها الفنية، وتواتراتها الوجدانية هذه اللحظات من الانشطار الوجداني، التي يقدم فيها الشاعر شرارة من حريق تحقق شعرا يستعير فيه بصر القصاص وبصيرة الشاعر ليجدل رؤيته بهذا الزخم الدرامي في نسق متوازن متحاور وعميق.

لقد احتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى، وتطور قبل مئات السنين باحتوائه التراجيديا نتيجة لأروع ما يمكن أن تقدمه المواهب الشعرية العالية، إذ إنه أكمل أنواع الشعر، أو إنه شِعْرُ الشعر

(١)- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ص٣٥-٣٦.

(٢)- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، دط، ٢٠٠٣، ص٤٧.

يجمع بين العالمين؛ الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة،[١] ولهذا أصبحت البنية الدرامية من أهم وأبرز الأشكال التي اهتدت إليها القصيدة وتطورت إليها في العصرين الحديث والمعاصر، ما جعل القصائد ذات الطابع الدرامي تحتل مكانة مرموقة بين القصائد الحديثة.

ومن مسوغات حركة القصيدة نحو الدرامية في الشعر بعامة والشعر العربي بخاصة، أن كل الأنواع الأدبية تصبوا إلى مستوى التعبير الدرامي، وكان الدافع الأول للكتابة يحمل في ثناياه بذورا دراميةً[٢]، ذلك أن التعبير الدرامي يعد أعلى صورة من صور التعبير الأدبي عموما، والتعبير الشعري خصوصا، وبذلك استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة الاقتراب من بنية العمل الدرامي من حيث اتساعها واستيعابها للكثير من الأصوات الداخلية، ومن الصعب أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم وأن يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية، ليخلص إلى خلق حوار متماسك يكون جزءًا من الحدث لا ينفصل عنه وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدا[٣]، وطبعا يتخلى الشاعر عن صوته كما يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية لأنه في نهاية المطاف استطاع أن يرفع من شأن الغنائية والوصول إلى نتيجة خلق قصيدة ذات طابع وبنية درامية، عن طريق اتخاذه من الحوار والحوار الداخلي والسرد طريقا يمرر فيه أفكاره ووسيلة للتعبير الدرامي.

لذلك نزع الشعر العربي الحديث إلى الخروج عن كل ما هو مألوف، والتحول من الغنائية البحتة والإفراط العاطفي والمخاطبة المباشرة للنص الشعري، سعيا وراء وسائل جديدة تكسب النص مزيدا من الجمالية والعمق الفني إضافة إلى أن الأدب يهدف إلى القيام بعملية استثمار واسعة للنصوص الشعرية، و الاستفادة من أدواتها

(١)- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢.

(٢)- عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحرفي الأردن، مركز النجار، عمان، الأردن، ط١، ١٩٧٩-١٩٩٢، ص٣٧٠.

(٣)- مرجع نفسه، ص٣٦٨.

الفنية وتوظيف العناصر الدرامية في الشعر، وقد أسهم ذلك في كسر انغلاق النص على ذاته، وفتح المجال أمام تعدد القراءات، فإنتاجية النص لم تعد حكرا على الكاتب وإنما امتدت لتشمل القارئ بكافة مستوياته؛ الفكرية والثقافية والنفسيه، ورؤياه، ما ساعد على تعدد التفسيرات والرؤى ووجهات النظر، فاتكأ الشاعر على هذه العناصر رغبة منه في التعبير عمَّا يعتمل في وجدانه دون قيد أو ملل منساقا لحاجاته الجمالية و الوجدانية، كما أنها تمنح النص الشعري مستويات دلالية غنية وأكثر شمولية من استيعاب روح العصر المليئ بالصراعات والتناقضات.(١)

ويلجأ الشاعر إلى مثل هذه العناصر في شعره ليتوسلها للتوصل إلى غايته، وهي التأثير بالمتلقي عن طريق السمع والتخيل، ليضمن إيقاع أثر كبير في نفس المتلقي من خلال الاستعانة بأكثر من وسيلة ليصعد من درامية النصوص وتفاعل المتلقي معها ، وإن هذا التعدد والتنوع في عناصر البناء الشعري يصل بالنص إلى حد من التعقيد والغموض، نتيجة تشابك هذه العناصر على امتداد القصيدة الواحدة، وترفّد الخطاب الشعري بإمكانات متعددة للتأويل.(٢)

ولم يكن انفتاح و تحاور وتناص القصيدة الحديثة مقتصرا على بعد الدراما والمسرح إنما أقامت تناصات وحوارات مع الفنون الأخرى، إذ إن النص الشعري الحديث يعمل على اقتراح كيفيات متنوعة ساعدته على الهيمنة على قوة النثر الإقناعية والموضوعية، إذ انتقلت تناصات الشعر من الأنواع والأجناس إلى أغلب أنواع النثر مما أدى إلى ظهور مثيلات شعرية والتي يمكن تأطيرها وتحديدها ب:(٣)

(١)- باديس فوغالي: السرد الروائي وتداخل الأنواع في رواية جسر للبوح وآخر لزهور ونيسي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر"تداخل الأنواع الادبية"، المجلد الأول، عالم الكتب الحديث، تحري نبيل حداد ومحمود درايسة، جامعة اليرموك ٢٢-٢٤ تموز، ٢٠٠٨، ص٧٩١.

(٢)- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٢١٧.

(٣)- محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٤م-١٤٣٥هـ، ص٣٤.

النثر، الشعر، القصة، قصة شعرية، رواية.

ملحمة، مطولة شعرية، قصيدة طويلة، مسرحية.

مسرحية شعرية، حكاية.

حكاية منظومة، تاريخ.

منظومات تاريخية، سيرة ذاتية.

سيرة شعرية ذاتية، مثل.

مثل شعري، مسرح مابعد الدراما.

قصيدة مابعد الدراما.[1]

والمقصود بقصيدة مابعد الدراما القصيدة المتكاملة؛ فالقصيدة الغنائية قد اتجهت نحو التعبير الدرامي والتكامل بواسطة التداخلات الأجناسية، فقد تجاوزت الغنائية وتجاوزت الدرامية فهي غنائية ودرامية في آن معًا، تسعى إلى تقديم عمل فني تؤديه العناصر جميعها لذلك فإنها تسعى إلى اللامحدود فتنشر الحركة والتغير في صورها ورموزها لتبقى شكلا مفتوحا على الدلالات الأخرى.

فالشعر إذن قد حايث وتداخل مع الدراما منذ البداية وظل في علاقة امتزاج وتقارب إلى غاية العصر الحديث، وهذا ما ساعد وبشكل كبير على فتح الطريق أمام نوع جديد من التناسل والتلاقح بين الأجناس الأدبية التي عمل الشعر من خلالها على تذويب وانصهار وامتصاص وتحويل لعناصره السردية والدرامية القصصية وترويضها لخدمة أهدافه المتعددة، تعمل على تحويله إلى لذة ومتعة يتفاعل معها المتلقي وعليه؛ فإن حضور العناصر الدرامية والعناصر السردية في النصوص الشعرية وبنياتها هو ما ساعد على التداخل الأجناسي في القصيدة

(١)- ينظر: حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، مرجع سابق، ص٨٣.

العربية الحديثة والمعاصرة، حيث توزعت على تقانات السرد والمسرح مقدمة المكونات السردية، كالشخصيات، الأحداث، الحبكة الزمان والمكان وغيرها... في شكل درامي يقوم بدوره على الصراع الذي يعتبر العمود الفقري والعنصر الجوهري الأساس الذي تقوم عليه وتُبنى فوقه الأعمال الدرامية، وهذا ما أدى بالقصيدة إلى النفور من الغنائية والدُّنُو من الدراما والسرد على حد سواء.

رابعا: البنية الدرامية وعناصر السرد الأساسية في القصيدة:

من المعروف أن التكوينات السردية في الشعر بكل هيئاتها الصورية و الإيقاعية و تقنياتها و عناصرها، تأخذ من خلالها القصيدة خصوصيتها من انفتاح بنيتها على اشتغالات تتصل بمجموعة العناصر المكونة لها، فالقصيدة التي تنزع إلى السرد وتستخدم الأحداث في لغة يومية قريبة من لغة النثر، تتداخل فيها الأصوات و الحوار و الشخصيات مكانيا و زمانيا، حيث تبرز المظاهر الأسلوبية فيها بشكل لايحجب التدخل الغنائي أو الوصفي بعدة مزايا نصية كي تحقق شعريتها انطلاقا مما يدخل فيها من معادلات شعورية و عاطفية تستوعب الحدث و جوانبه السردية.

فانفتاح بنية القصيدة على أصوات متعددة يجعلها تستوعب مجالات اشتغال السرد بمقتربات من الروح القصصية المنصهرة في مناخ الحكاية و دلالاتها، أو الحالات الدرامية، ما يعطيها إمكانات الصوغ الحواري وظاهرات الخطاب الشعري و السردي. " **وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونه** "[1] هذه الأخيرة التي تمكنها من سيرورة تعطي شكلا يعبر عن نوايا النص بما يحمله في طياته.

حين يتفحص الباحث العلاقة بين النص الشعري و السرد، يستطيع أن يدرس الكيفيات التي يتخذها السرد داخل النص و الهيئات و الأبنية الدرامية و الفنية فيه، كما يعاين وجهات النظر و مداخلات المكان و الزمان و يستقصي النزوع القصصي في النص الشعري و استخدام آليات السرد بما يظهر التلاؤم بين فحوى انزياحات النص وسرده ضمن جماليات تمارسه القصيدة و هي تقترب من القص و معطياته، بحيث يتداخل في

(١)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، مرجع سابق، ص٢٥٨.

أغلب الأحيان الغنائي و الدرامي و الوصفي مع وجود الانفعالات الوجدانية "**فالهيكل الهرمي في القصائد يستند إلى الحركة و الزمن ونقطة الارتكاز فيها لابد أن تتضمن فعلا و حادثة لا مجرد شيء جامد و فيها أيضا تتحرك الأشخاص و الأشياء و الزمن و كأنها بذلك تعبر عن تشكيل القصائد السردية المتميزة عن القصائد الذهنية و المسطحة.**"(١) فحين تنفتح القصيدة إيقاعيا وصوريا على إمكانات السرد يصح القول بأن طواعية النص الشعري قادرة على احتواء السرد.

إن القراءة السردية تعنى بمدى الموازنة بين عناصر السرد والتقنية الشعرية مع ملاحظة تأويل السردي داخل الشعري، فقد يتخذ أنماطا فيها القصة الشعرية والملحمة، والسيرة الشعرية أو المسرحية الشعرية، كما تكشف هذه القراءة عن التراكيب السردية وبؤرة النص التي تمدد إلى أطراف النص، و لهذا استطاع الشعر العربي قديما و حديثا أن يستوعب بواعث مختلفة للسرد إزاء الأحداث و الوقائع استجابة لدواعيها، باستخدام إمكانات السرد في الشخصيات و الحوادث و الزمان والمكان والحوار، فأصبح النص الشعري يستعين بالسرد والنظم الحكائي بشكل يستطيع القارئ من خلاله أن يقف على دلالات الأصوات المتداخلة في النص حيث" **تتعاضد أجزاء القصيدة الدرامية في تكوين سيرورة فعل مستمر من خلال العلاقات المتواترة بين الحدث والشخصيات والمواقف والصراع المستمر الذي يحرك القصيدة من جموديتها وتمركزها حول الأنا الانفعالية والعاطفية إلى الموضوعية التي تثير في المتلقي الترقب والتوتر عند الاستجابة المستمرة للفعل الدرامي.**"(٢) حيث يستطيع القارئ أن يلتمس السرد القصصي باستخدام القصة الموروثة أو الأسطورة، فيرد هناك مشهد الظعن الذي يثير لوعة الذكرى، كما ترد عناصر الزمان والمكان وعناصر الحدث وغيرها حيث تكشف القراءة السردية للنص الشعري

(١)- محمد صالح عبد الرضا: عناصر السرد الأساسية وحركيتها في الشعر العربي، مجلة أبحاث البصرة، العلوم الانسانية، مجلد٣٦، عدد٣، ٢٠١١، ص ٤٩.

(٢)- محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص٤٩.

تقاليد اللغة الشعرية في السرد، وإمكاناتها في الانبثاق من المتن الحكائي في النسيج الذي يرتبط بتجربة الذات الساردة، بحيث يستطيع المتلقي أن يدرك البواعث الكامنة وراء النص في سياق قراءة دقيقة لتصرفات الشخوص ومحيطها.

من أهم تجليات الدراما في القصيدة: الصراع والحركة والحدث والشخصيات والحوار بنوعيه؛ الداخلي والخارجي، والزمان والمكان وهذه الأخيرة من أهم العناصر التي يستند عليها العمل الدرامي، فالشكل الدرامي يتولد من خلال جوهر القصيدة القائم على هذه البُنى التي جعلت من القصيدة الحديثة تتسم بسماتها الدرامية، فهي تضم مجموعة العناصرالسابقة التي تُعَدُّ ركيزة البناء الدرامي إضافة إلى الصراع الذي يعد جوهر الفن الدرامي والعمود الفقري للدراما.

١- بنية الشخصية:

الحديث عن الشخصية في العمل الدرامي هو حديث بطبيعة الحال عن الإنسان، والذي تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد، ولعل المفهوم الجاهز للشخصية من نواحيها النفسية والاجتماعية يكشف عن دلالة ومدلول على امتداد النص الشعري السردي الذي تدخل فيه، ولقد ذهب إلى هذا الرأي "إيريك بنتلي Eric.Pentley" في كتابه **"الحياة في الدراما"** بقوله: **"إنْ تكن مادة العقدة الخام هي الأحداث ولا سيما الأحداث العنيفة، فإن مادة الشخصية الخام هي الناس، ولا سيما ما نعتبره دوافعهم الفظَّة"**[١]؛ أي إنه كما هو معلوم كل شيء في الوجود له أبعاده الثلاثة المعروفة، الطول، العرض، الارتفاع، فكذلك هو الحال بالنسبة للشخصية، ولكن للإنسان أبعاد أخرى تتمثل في الكيان المادي والكيان الاجتماعي والكيان النفسي أيضا.

(١)- إيريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ص٤٤.

ودراسة الشخصية ضمن النص تبين خصائصها، خاصة إذا ارتفع الخطاب الشعري إلى درجة من الشعرية تتجاوز البعد السردي المحض، فلا تكتفي الشخصية بالإعلان عن نفسها بما يقربها من السرد، وإنما تؤكد دلالتها في الرسالة التي تفصح عنها أو الاتجاه الذي يحفزها للتحرك والسلوك والتعبير.

ولا يجب أن تتحدث أو تقوم بأفعال معينة إلا بما يتلاءم مع طبيعتها، وهذا ما ذهب إليه "أرسطو" من خلال كتابه "**فن الشعر**" حيث يقول: " **الشخصيات المأساوية يجب أن تتكلم وتحاور بما يلائم المواقف القائمة، ومن ثمة كان على الشاعر الدرامي أن يعرف علوم السياسة والبلاغة** "[1]؛ أي إن المؤلف الدرامي يجب عليه أن يكون من البداية محيطا بشخصيات النص عالما بها قبل أن يُباشر عمله.

وأي بناء لعنصر فني للشخصية لا بد أن يُعَبِّر عن أوصاف وملامح وأفعال وأفكار تكشف عن مكوناتها من خلال النص، وعلاقته بعناصره الفنية، ومهارة النص في الخلق والابتكار واستيعاب طبائع الشخصية، وطريقة تقديمها، فيدخل المتخيل والمرئي كما يدخل الزمان والمكان في رسم الشخصية، فلغة الشخصية وحوارها وتفكيرها يجب أيضا أن يتطابق كل ذلك مع حال الشخصية في المجتمع " **ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها، أي لكُلٍّ القاموس اللغوي الخاص به، فإذا كانت الشخصية لطبيب فلا بد أن يكون حواره من خلال المصطلحات الخاصة به، والأخلاق المناسبة له كطبيب، على العكس لو كانت الشخصية لتاجر خردة في وكالة البلح مثلا، فهذا التاجر لن يتحدث إلا من خلال وضعه الطبقي في وكالة البلح، ومستوى تفكيره وفلسفته الضيقة، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خردة.**"[2] فتخيل القارئ واقعية الشخصيات في سرد النص الشعري رغم أنه لم يعش تفاصيلها، لكن تطابقها والواقع لا يعني أنها تثير تعاطفا وجدانيا مالم تكن تحمل مؤثرها الاجتماعي بالفعل، وهذا يعود إلى تطابق الشخصية مع الواقع.

(١)- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص٣١.

(٢)- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧، ص٣٦.

كل شخصية من الشخصيات الدرامية لابد أن تحتوي نظاما ثابتا ونسبيا للنزاعات الجسمية والنفسية، فالشخصية متطورة باستمرار من بداية العمل الدرامي إلى نهايته، وتطورها ينبغي أن يكون خاضعا للحتمية وهذا ما أكده "أرسطو" بقوله " **ينبغي على الشاعر –في تصويره للشخصية– أن يهدف دائما إلى تحقيق الحتمية أو الاحتمال، بمعنى أن أي شخص يقول أو يفعل كذا أو كبت ينبغي أن يكون ما يقوله أو يفعله هو النتيجة المحتملة، أو الحتمية الشخصية، وكذلك فإن أي حادثة تتلو الأخرى ينبغي أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية أو الاحتمال.** "(١)

والمعروف أن هوية الشخصية بمثابة دال تلحظ صفاتها وتكون مدلولا فيها، يقال عنها وعن سلوكها عبر مصادر إخبارية تسندها الرؤى، وما يستنتجه المتلقي من اختبارها عن طريق حواراتها وسلوكاتها حيث ينشأ المعنى الكُلِّي للنص الشعري عن طريق أدوار الشخصيات التي تنمو مع الحدث، وهذا ما ذهب إليه "أرسطو" بقوله " **فالشخصية تُكْسِبُنا خصائص ولكننا نعود سعداء أو أشقياء بأفعالنا، وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل، ومن ثم فإن مجرى الأحداث – أي الحُبْكَة– يشكل غاية التراجيديا والغاية في كل شيء أهم ما فيه.**"(٢) حيث تقف وحدة الشخصية في مجرى الحدث مع ميولها وغاياتها ونظراتها إلى قرائن الواقع وخلق المعنى المؤثر، مع امتلاكها الأبعاد الثلاثة السابق ذكرها؛ البعد الجسمي، البعد النفسي، والبعد الاجتماعي.

إن الشخصيات يمكن أن تكون أفرادا خياليين أو واقعيين، تدور حولهم الأحداث، أي قد تكون مستمدة من الواقع المحيط بالفنان أو المبدع، أو قد تكون من نسج خياله، ولهذا فللكاتب طريقتان في رسم شخصياته

(١)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٣٦.

(٢)– مرجع نفسه، ص٩٧.

الطريقة الأولى: وهي الوصف الخارجي: أي تصوير شكل الشخصية وملامحها الخارجية مثل وصف الوجه واليدين والطول...حيث لا يترك لشخصيته فرصة للتعبير عن ذاتها.

الطريقة الثانية: وهي الوصف الداخلي؛ فالكاتب هنا يترك الفرصة لشخصياته مساحة من الحرية في التفكير، ويعزز من قدرتها على اختيار الواقع بذاتها، فتعكس تصرفاتها واختياراتها وسلوكاتها وأفكارها " **وكلما تفاعلت هذه الشخصيات تفاعلا طبيعيا وتلقائيا مع الأحداث تفاعل المتلقي مع هذه الأحداث والشخصيات ونجح الكاتب في إيصال رسالته.**"(١)

أما الشخصيات الدرامية فيمكن تقسيمها إلى قسمين كما هو معروف وهما: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

الشخصيات الرئيسية: وتكون بارزة في العمل من خلال مشاركتها الفعالة باعتبارها المحرك الرئيسي للأحداث في العمل الدرامي، فلا يمكن وجود عمل درامي بدون شخصية عموما، وبدون شخصية رئيسية أو أصلية خصوصا، ضف إلى ذلك أنه يمكن أن تتعدد الشخصيات الرئيسية، ولكي يكتمل الصراع في العمل الدرامي لابد من وجود الشخصيات المضادة أو الخصم، والذي غالبا ما تكون قوته مساوية لقوة الشخصية الرئيسية أو البطل حتى يكتمل الصراع الدرامي، ويبلغ ذروته وهذا ما يؤكده عادل النادي إذ يقول: " **ومن خلال استكمال دائرة الصراع في المسرحية؛ لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية، أي لابد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسي.**"(٢)

لذلك فاختيار الشخصية الرئيسية يجب أن يكون ملائما، فالشاعر مثلا عندما يصور شخصيته الرئيسية

(١)- أحمد أبو أسعد: فن القصة، منشورات الجديد، بيروت، ج١، دط، ١٩٩٥، ص١٠.

(٢)- عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مرجع سابق، ص٥٤.

يجب أن يعتمد على أمر مهم ورئيسي، وهو الملاءمة؛ فالمواصفات التي تتوفر في الشخصية الرئيسية لا يمكن أن تتوفر في باقي الشخصيات الثانوية –والتي سيأتي الحديث عنها لاحقا– وهذا الأمر أكده أرسطو بقوله "**والأمر الثاني الذي ينبغي أن يهدف إليه الشاعر في تصوير الشخصية هو الملاءمة فهناك –مثلا– نوع من الشجاعة الرجولية –أو المهارة في الكلام– لا يليق إسناده إلى المرأة.**"(١)؛ فالشخصية المحورية أو الرئيسية تتصف بصفات تميزها عن غيرها؛ كالإرادة وقوة الشخصية، ما يمكنها من التأثير فيمن حولها من الشخصيات.

الشخصيات الثانوية: وهذه الشخصيات لا يخلو منها أي عمل درامي، وتكمن مهمتها في مساعدة الشخصية الرئيسية في تحريك الأحداث، لكن دورها في ذلك يكون أقل رغم ضرورة وجودها كما أنها تزود المتلقي بكثير من التفصيلات التي تخص الشخصية الرئيسية، والمؤلف يكشف عن علاقتها بالعمل من خلال إظهار وإبراز الواجب الذي تؤديه، فهي تساعد المتلقي على معايشة الصراع والتحديات التي تواجه الشخصيات الرئيسية، لذلك قلنا آنفا بأن وجودها ضروري داخل العمل الدرامي.

ويمكن القول أن هناك أمورا محددة يجب أن تتوفر في الشخصية حتى تكون شخصية درامية، حدَّدَها أرسطو في أربعة أمور بقوله: "**يجب على المؤلف أن يراعي أربعة أمور: أن تكون متلائمة مع صلاحياتها، صادقة النمط، مشابهة للحياة ومتساوقة مع ذاتها**"(٢)؛ فالأمر الأول هو الملاءمة بين أفعال الشخصيات التي تقوم بها وبين صفاتها، الثاني يقصد به الأقوال والأفعال التي تدل على الاختيار والإرادة، الثالث أن تكون الشخصيات مشابهة لشخصيات في الحياة أو الواقع؛ أي أن يكون لها شبيه ومثيل كي تبدو أكثر إقناعا، الرابع أن أفعال وتصرفات الشخصيات يجب تصويرها في صورة متناسقة ومتساوقة لتلك الأفعال.

(١)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٤٩.

(٢)– مرجع نفسه، ص٣٦.

٢- الشخصية الدرامية وفجوة التأويل:

إن الشخصية بدورها تمثل مع الحدث العمود الفقري، والنقطة الجوهرية للعمل الدرامي، فكل شيء في العمل الدرامي ينبثق من الشخصيات، هذا مايؤكده محمود خليف خضر الحياني بقوله: " **إذ إن كل شيء في المسرحية لابد أن ينبثق من الشخصيات التي تُكَوِّنُ الأحداث والصراعات وتحركها على منصة المسرح الشعري، ويعمل توظيفها في النص الدرامي ورسمها الفني على إقناع المتلقي بموضوع المسرحية أو فكرتها الأساسية** "[١]؛ فالدور الذي تؤديه الشخصية يسعى إلى خلق استجابات مختلفة لدى المتلقي، ويعود ذلك إلى حالات الصراع والحدث التي تؤدي إلى التفاعل والتأثير المتبادل على طول الفجوة الحاصلة ما بين المتلقي والشخصيات الدرامية، ولكن السؤال المطروح هنا: ما المطلوب من الشخصية لتكون مثيرة أو درامية كما ينبغي أن تكون؟

إن أية إجابة عن هذا السؤال قد تُؤَدِّي بنا إلى الوقوع في الخطأ، لأن أية شخصية إنسانية يمكن أن تكون مؤثرة ومثيرة، إذ ما قدمت في الوقت المناسب وفي اللحظة الملائمة وبعبارة أخرى "**إننا قد نحتاج أحيانا إلى شخصيات قبيحة أو شخصيات غبية، فالتغاير والمقابلة عناصر أساسية في الأعمال الدرامية الغنية بالشخصيات؛ فالشخصية الدرامية بشكل عام هي شخصية فيها المزيد من التوتر فقد تكون أكثر تلوينا أو حساسية أو أشد جذبا للانتباه ولفتا للنظر، أو على الأقل أكثر من شيء ما من الشخصية العادية المتوسطة**"[٢] والأساس المهم لتحقيق جودة الشخصية في الدراما هو عدم فقدانها صلتها بالعالم الخارجي، واتصالها المباشر بالمتلقي، وألَّا يفرض المؤلف نفسه عليها، وحتى تجعل العمل الدرامي له هدف مؤثر، وهذا ما ذكرناه سابقا

(١)- محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص٨٣.

(٢)- أسامة أحمد علي عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر، مصر، ط١، ١٩٩٧، ص١٥٦.

من خلال قول أرسطو باتصال الشخصية بالعالم الخارجي، وأن تكون مشابهة للحياة ويمكن القول أن "**الشخصيات في كل من الكوميديا والتراجيديا أقرب إلى أن تكون دائما شخصيات فريدة على نحو ما** "[1]؛ فالأساس الأول في جودتها هو صلتها بالعالم الواقعي أو الحقيقي، وكذا وحدتها الشخصية القائمة على التناقضات سواء الخارجية أو الباطنية، والتي تُطَوِّرُ مجرى الحدث.

مما لا شك فيه ودون مواربة بأن الشخصية في العمل الدرامي ترتبط ارتباطا لصيقا بالمتلقي والجمهور، فهي تقوم بدور فعَّال في محاولة الإقناع وتحقيق استجابات لدى المتلقي، وهذا يعود إلى مبدأ الملاءمة الذي ذُكِرَ سابقا –أي أن تكون مشابهة للحياة وأن يكون لها شبيه في الواقع، لكن ماذا لو كان هذا المتلقي هو الشبيه الأمثل لهذه الشخصية؟ فهنا يصبح تلقي المتلقي واستجابته كأنما هو تَلَقِّيهِ لهويته هو، تصبح للشخصية صلة وثيقة بالمتلقي خصوصا أن "**دورها يعمل على أساس تشكيل استجابات وتفاعلات يشارك المتلقي في رسمها وتكوين صورة عنها، من خلال ملء الفجوات والفراغات واللاتحديديات والسلبيات النصية والفنية، وتفاعله معها على أساس الاسترجاع والتعديل وانفتاح الصورة الذهنية والخيالية للمتلقي**"[2]؛ فتفاعل المتلقي إنما هو نتاج لقراءة هويته هو، فهو ينسج خيوط هويته مع الصورة الذهنية والخيالية له، وبهذا تكون الشخصية نظاما ينشئه النص تدريجيا "**والمتلقي إذ يتلقى كمّا غزيرا من خصائص الشخصية الدلالية ينتقي ما يراه أنه أصلح فينسى بعضها وقد يضيف غيره.**"[3]

أما الشخصية الرئيسية أو البطل فقد طرأت عليها العديد من التنوعات التي أضفاها البناء الدرامي في الشعر، حيث انفتحت الشخصيات الرئيسية وتنوعت بين التاريخية الاجتماعية السياسية والأسطورية والشعبية

(١)- أسامة أحمد علي عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢)- محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص٨٥.

(٣)- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

والدينية، وهذا ما ذهب إليه "مولين ميرشنت M.Merchant" بقوله: "**ويمكن القول إن الأبطال في النصوص المسرحية متعددو الأشكال والأنماط، وذلك بحسب الموضوعات التي تطرحها هذه النصوص ووفقا للشكل الدرامي الذي يتناول من خلاله الكاتب المسرحي موضوع المسرحية، وتتعدد أنماط البطل وتختلف ملامحه بحيث تصعب الإحاطة بها بالكامل، وذلك لتعدد الموضوعات التي يتناولها الكُتَّابُ، وأشكال أبطالهم التي تدور حولها موضوعات نصوصهم.**"(١)

إن هذا التعدد في الموضوعات هو الذي يخلق الفراغات والفجوات تاركا إياها للمتلقي، من أجل أن يساهم ويشارك في ملئها وسدها "**إذ يعمل الشاعر على تشكيل شخصية على أساس الاكتمال والتماسك الذي يعطيها استقلالا قدر ما يعطيها ارتباطا، مما يساعد المتلقي على فهم الشخصية في شكلها النهائي والكامل ويتماهى مع الاكتمال والاستقلال غموض الشخصية الدرامية في الشعر، إذ يتطلب من المتلقي أن يكون مشاركا في رسم الشخصيات**"(٢)، وبالتالي تأتي ممارسة المتلقي ويأتي دوره في إكمال الدائرة التي رسمها الشاعر وتركها مفتوحة أمام المتلقي يبدأها من أي زاوية يشاء.

٣- الحوار وتعدد الأصوات:

يرتبط الحوار ارتباطا لصيقا بالشخصيات، إذ لا يمكن أن يكون هناك حوارٌ من غير وجود الشخصيات، والحوار من أبرز العناصر والركائز للبنية الداخلية للنص، إذ إن الحوار "**تقع على عاتقه مسؤولية تقديم الشخصيات والتعرف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها وبين ما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى**

(١)- مولين ميرشنت، كليفورد ليتق: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود شوقي السكري، علي المراعي، دط، دت، ص١٥٥-١٥٦.

(٢)- محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص٨٨.

نهايتها"[١]؛ أي إن الحوار هو وسيط بين ما تحمله الشخصيات وما يدور بينها من أحداث، إلى المتلقي وما يتولد إثْرَها من الصراعات التي تنمو من خلال الحوار القائم بين الشخصيات.

والحوار عادة ما يفرض بالضرورة تعدد الشخصيات، في كونه يرتبط بتلك الشخصيات، فلا يكون إلا بين شخصين أو أكثر لتقديم الحدث والصراع فهو "**يسعى إلى تقديم حدث درامي وتصوير الصراع بين قِوًى متضاربة** "[٢] فهو يكشف عن الأحداث وعن الشخصيات ومراحل تطورها كونه لغة قائمة على الأصوات والأشخاص " **فالحوار أداة لغوية يستخدمها الأديب... ومن خلالها يعبر الأديب عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية.**"[٣]

ويمكن القول أيضا بأن الحوار هو عبارة عن " **شبكة من أسلوب الكلام الشامل والمتعارض والمتعلق بالتحذير والوعد...إلخ** "[٤]؛ أي إن الحوار له أهداف مُعَيَّنَةٌ يحققها في كونه يرتبط بالكلام سواءً العام أو المتباين والمختلف.

وبطبيعة الحال نلحظ اختلافا بين الحوار العادي أو الكلام العادي وبين الحوار الدرامي، فهذا الأخير يرتبط بالأعمال الفنية على خلاف الحوار العادي المتداول على ألسنة العامة في كل مكان وزمان، أما الحوار الدرامي "**فلا بد أن يتمثل لحتميات الفن ووضعياته حتى يكون ذا أثر طبيعي في إقامة البناء الدرامي.**"[٥]

---

(١)- على بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، مرجع سابق، ص١٤٢.

(٢)- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، االقاهرة، دط، ١٩٩٣، ص١٥٩.

(٣)- تيسير مُحَمَّد أحمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط١، ٢٠١٠م-١٤٣١هـ، ص٤٩.

(٤)- مرجع نفسه، ص٤٨.

(٥)- رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٨١.

فارتباط الحوار الدرامي بالفن هو الذي يجعله يختلف عن الحوار العادي، إذ يخضع لما يقتضيه الفن أو العمل الفني فتختلف أساليبه وتنتقى ألفاظه، كونه يخرج من ثنائية طرفي الحوار إلى طرف آخر وهو المتلقي. إذ إنه " **الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين**"(١) المتعة والمنفعة.

ومن عناصر التعبير الدرامي "**الدّيالوج و المونولوج**"؛ أي إن الحوار ينقسم إلى قسمين؛ حوار خارجي وحوار داخلي، أما الحوار الخارجي: "**فيحتل بؤرة مهمة في بنية العمل الدرامي**"(٢) فهو يعتبر من أهم التكنيكات المعتمدة في بناء العمل الدرامي يكون بين شخصين أو أكثر فهو " **حديث يدور بين شخصيتين أو أكثر بصوت مسموع خارجي مباشر، دون تدخل الراوي، وتتجلى فعاليته ووظيفته الفنية في النص الشعري في مسرحة الجملة وكسر الرتابة والكشف عن نوايا الشخصية**... "(٣)، فمن خلال العملية الحوارية القائمة بين الشخصيات ينكشف للمستمع أو المتلقي ما يدور في أذهان الشخصيات المتحاورة ويعرفه بها.

ويتحدد تعريف الحوار الخارجي بالشخصيات وتقديمها إلى المتلقي أو المشاهد في صورتها الثلاثية الأبعاد " **فكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد المادي، الاجتماعي والنفسي**"(٤)، لذلك فهو يكشف عن نوايا الشخصية، وما هو مخبوء كما يشخص هويتها وسلوكاتها التي تقوم بها.

أما الحوار الداخلي فرغم التنوع والتباين في تصور مفهومه إلا أن الفكرة الأساسية تدور حول بؤرة لا تنزاح عن كونه " **ذلك التّكتيك المستخدم بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيات والعمليات النفسية لديها، دون**

(١)- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢)- محمود خليف خيضر الحيالي: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص١٢٧.

(٣)- مرجع نفسه، ص١٢٧.

(٤)- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص٣٤.

التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود "[1]؛ أي إنه متعلق بالشخصية الواحدة ذاتها صوتان لشخصية واحدة، ويطلق عليه المناجاة أي الحديث النفسي الباطني للشخصية مع نفسها، شرط أن يكون صوتا مسموعا فهو "**لا يخرج عن كونه الحديث النفسي للشخصية ومناجاتها لنفسها** "[2] والمقصود ها هنا هو المسارة الفردية للنفس مع نفسها، بغية إيصال فكرة ما أو الإفصاح عما هو مخبوء حتى يصبح شاخصا حيث إن " **المناجاة الفردية في الدراما الشعرية هو خطبة طويلة تلقيها شخصية واحدة بمفردها، حيث تُعبِّرُ الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع.**"[3]

مما تقدم يمكن القول أن الحوار الداخلي هو عبارة عن صوتين لشخص واحد فقط أو شخصية واحدة على خلاف الحوار الخارجي الذي هو عبارة عن صوتين لشخصين أو شخصيتين مختلفتين يجمعهما مشهد معين ومن الطبيعي ألا يكون العمل الدرامي مثلا كله حوارٌ، بل يكون في أجزاء محددة يحددها الفنان أو الأديب أو الشاعر في تلك الأجزاء، كي يفعم نصه بحركية أكثر وبشكل متحاور وعميق.

فليبقَ الحوار مفتاح المعاني والتأويل والقول، تتعدد الأصوات لتحصل دراما الحوار في تشكيل مقولي يمثل وسيطا واصلا بين حوار الشخصيات والمتلقي أو المستمع "**فالمواقف العامة في المسرح متجلية في تشكيل مقولي يعمل على إقامة صلة بين المؤلف والنص والمتلقي، مشيرة إلى رسالة وقصدية العمل الدرامي على شكل**

(١)- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، دط، ١٩٧٤، ص٤٦.

(٢)- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مرجع سابق، ص٢٩٣.

(٣)- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ص٣٨١.

منتظم ومتراص في جمل وعبارات ذات بعد تداولي وسياق مقامي."[1] فالحوار الدرامي يهدف إلى تحقيق تفاعل مع المتلقي، عن طريق التأويل وفتح آفاق وتوقعات للخروج إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل والمروق من السطحية والولوج إلى الأصوات المتحاورة والعميقة.

٤- الحبكة (العقدة):

بعد الحديث عن العنصرين السابقين (الشخصية والحوار) يأتي الحديث عن عنصر لا يقل أهمية عنهما وهو الحبكة، هذه الأخيرة التي تعتبر أيضا من أهم العناصر التي عليها يقوم العمل الدرامي، ونظرا لأهميتها البالغة يقول أرسطو: "**إلا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث (الحبكة) لأن التراجيديا بالضرورة لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال**"[2]، ولأن العمل الدرامي ككل مبني على الأحداث، تأتي الحبكة لترتيب هذه الأحداث وتدبيرها، لتأخذ شكلها المرغوب فيه من قبل الكاتب المؤلف.

ونظرا لأهمية الحبكة في تنظيم وتدبير الأحداث التي يقوم عليها البناء الدرامي، فهي تعد الحجر المركزي والأساس وروح العملية الدرامية، إذ إن أهميتها "**أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري، فقد يُشَيَّدُ قصرٌ من الرخام وآخر من الحجارة طبقا لخطة واحدة، فلا يختلف البناءان إلا إذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة الآخر.**"[3] فالبناء المعماري إذا نزعنا منه حجرا مركزيا فإنه يتهاوى، كذلك يكون على المؤلف أن يولي اهتمامه بكل جزء من أجزاء عمله الدرامي، لأنها الأساس الذي تقوم عليه.

ويمكننا القول بأن للحبكة مدًى مُحَدَّدًا وطُولًا مُعَيَّنًا حتى يكون بناؤها بناءً صحيحا رزينا متينا مكينا، فإذا

(١)- محمود خليف خضر حيباني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص١٥.

(٢)- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٩٧.

(٣)- مرجع نفسه، ص٣٠.

كان البناء الصحيح للعمل الدرامي مقترنا بطول معين ومحدد لفعله، حتى يتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناءً فنيا " **لذا كان على العمل الفني ألا يكون متناهيا في الصغر فيفقد جماله لعدم قدرتنا عل إدراك ترتيب أجزائه ولا أن يكون متناهيا في العظم، لأن طول الحيوان الذي يمتد ألف ميل –مثلا– لن يكون بدوره جميلا** "(١)؛أي إن العمل الفني له محدودية يحصر فيها وحتى لا يكون هناك اضطراب في ترتيب أجزائه لتناهيه في الصغر ولا حتى في العظم والطول المبالغ فيه، فجمال العمل الفني ليس مرتبطا بهذا ولا ذاك وإنما في حسن الترتيب والانتقاء " **وشبيه بذلك يقع في التصوير، فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب لن يُوَلِّدَ في النفس نفس المتعة التي يولدها تخطيط بسيط لصورة ما باللونين الأسود والأبيض**"(٢)، وهذا أمر طبيعي، فالنفس تميل بدورها إلى البساطة وحسن الترتيب أكثر مما تميل إلى الجمال والاضطراب بلا تنظيم ولا ترتيب لتبقى البساطة روحُ كُلِّ شيءٍ جميلٍ.

إذا كان البناء الصحيح للعمل الدرامي مرتبط بالمدى المحدد للحبكة، فالحبكة يجب أن تتوفر فيها الوحدة، وليس المقصود هنا بالوحدة أن تدور أحداثها حول شخص واحد فقط أو بطل معين إذ " **إن وحدة الحبكة الدرامية لا تتمثل كما يعتقد البعض في كون موضوعها يدور حول شخص واحد، فهناك أشياء لا تُحْصَى تقع لهذا الشخص الواحد ومن المستحيل أن تختزل في وحدة** "(٣)، فالحبكة إذن لا تحاكي كل الأشياء التي تحدث للشخص الواحد، وإنما فعلا واحدا متكاملا ومنتظما، فلا يمكن صوغ كل الأفعال في شكل فعل واحد.

والمؤلف أثناء بناء الحبكة في عمله يعتمد في ذلك على ثلاث ركائز أساسية حتى يخرجها في مذاق حرّيف مثير يخلق شيئا من الإثارة وهي:

(١)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٣١.

(٢)– مرجع نفسه، ص٩٨.

(٣)– نفسه، ص١١٢.

-وجود بطل أو أكثر حسب مقتضيات النص.

-وجود فكرة أو هدف.

-وجود أزمة مشكلات تقف في وجه البطل، ينشأ عن ذلك أحداث تتطور ثم تتأزم وفي النهاية تنفرج العقدة[1]؛ وبهذا يكون للحبكة بداية ووسط ونهاية، وفق ترتيب مدقق يقوم به المؤلف أو صاحب العمل الدرامي، تتطور إثره الأحداث من البداية نحو التأزم والتعقيد، وصولا إلى الحل في نهاية المطاف بعد الصراع الذي يكون قبل ذلك.

وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر يبتعد عن الحقيقة التاريخية وعن التاريخ في حد ذاته، وينحو نحو اتجاه فلسفي، وهذا ما يؤكده أرسطو حين يقول: "**إذ ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ فأعمال هيرودوت كان يمكن أن تصاغ نظما ولكنها –مع ذلك– كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء كانت منظومة أو منثورة، بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أنَّ أحدهما يروي ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه**"[2]؛ أي إن الشعر يتجه اتجاها مباشرا إلى التعبير عن الحقيقة العامة التي يهدف إليها الشاعر من وراء شعره، على خلاف التاريخ الذي يميل إلى الحقيقة الخاصّة التي يهتم بها المؤرخون وليس الشعراء.

والحديث عن الحقيقة المثالية والحقيقة التاريخية بدوره يحيل على الحقيقة الكلية أو العامة والحقيقة الخاصة؛ فالأولى مرتبطة بالشعر والثانية بالتاريخ، وهنا يقول أرسطو: "**وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ، وأعلى قيمة منه، لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة بينما يميل التاريخ**

(١)- ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٥.

(٢)- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١١٤.

إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية "[1]؛ فالحقيقة العامة مرتبطة بعامة الناس في مواقف معينة وهي التي يركز الشاعر عليها، ويصب اهتمامه بها، أما الحقيقة الخاصة الفردية فهي ترتبط –على خلاف الحقيقة العامة– بالاحتمال.

وتجمع الحبكة مزيجا متراصا ومنسجما قد تتشتت أحيانا فهي تجمع بين الصراعات والأفكار التي تندرج داخل الإطار الفعلي الذي تحركه الشخصيات؛ أي أن "**يسوق النص تفاصيل الحكاية بحيث تكون فيه قوة أقيسة عامة على حسب الاحتمال والضرورة الفنية، وبعبارة أخرى تكون أجزاء الحكاية نفسها في تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فيها مقام الإقناع المنطقي عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم.**"[2] وهذا يحيلنا إلى ما أشرنا إليه سابقا أي وحدة العمل والالتحام والترابط (وحدة الحبكة).

ويمكن التمييز بين نوعين من الحبكات: الحبكة البسيطة والحبكة المركبة إذ إن الحبكة البسيطة "**تتمثل في فعل واحد متواصل يتغير فيه حظ البطل دون حدوث تحول أو تَعَرُّف**"[3]، إذ يعتبر التحول و التعرف أساس الفعل الدرامي، فهما عنصران بالغا الأهمية في تكوين الأفعال الدرامية، إذ تنحو الحبكة البسيطة منحى واحدا من البداية إلى النهاية دون أن يطرأ عليها أي تغيير في مجرى الأحداث، أي إن فعلا واحدا يتكرر ويتواصل دون حدوث العنصرين السابقين "التحول والتعرف.

أما الحبكة المركبة وهي النوع الآخر لنوعي الحبكة فهي تأتي معاكسة للحبكة البسيطة التي لا يتم فيها تحول أو تعرف بينما "**يتم هذا التغير في الحبكة المركبة بحدوث تحول أو تعرف أو بهما معا على أن يتولدا من الحبكة**

(١)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١١٤.

(٢)– محمد غنيمي هلال: النقد العربي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ١٩٩٧، ص٦٥.

(٣)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٣٣.

تولدا طبيعيا كنتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة."[1] وهنا في هذا النوع بالتحديد من الحبكة، يحدث التغير في حظ البطل على خلاف الحبكة البسيطة، وهذا التغير لا يحصل إلا بحدوث عنصري التحول أو التعرف أو بهما معا بطبيعة الحال نتيجة لما يحصل من أحداث قبل ذلك.

ويُدلي عبد العزيز حمودة بدلوه في هذا المجال بحيث يتجه اتجاها مخالفا لما قلناه آنفا إذ يقول: "**الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثة واحدة** "[2]؛ أي إن الحدث البسيط هو الذي يقوم على أساس حدث واحد فقط، أما المركب فيقول: " **بينما المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوث رئيسية تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو أكثر من ذلك**"؛ أي إن الحدث المركب يخرج من حدوث الحدث الواحد إلى حدوث أخرى تجسده وتثبته.

ويمكن القول بأن الحُبكة البسيطة هي مغايرة ومعاكسة للحبكة المركبة، إذ تأتي الحبكة المركبة إثر التغير في حظ البطل أو الشخصية الرئيسة من حالٍ إلى حالٍ، نتيجة الحتمية التي تفرضها الأحداث الواقعة، أمّا الحبكة البسيطة فتكون بتغير حظ البطل دون افتقارها إلى عنصري التحول والتعرف فتأتي دونما تغيرات سلسة دفاقة أولها يفضي إلى آخرها.

٥- الصراع:

ربما لا يوجد عنصر من عناصر البناء الدرامي، ليس له أية أهمية، فبِغَضِّ النظر عن العناصر السابقة يأتي عنصر الصراع الذي يُعَدُّ "**العمود الفقري للأعمال الدرامية** "[3]؛ أي إنه عنصر فعّال وأساسي في بناء العمل

(١)- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٣٤.

(٢)- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص٨٢.

(٣)- مرجع نفسه، ص١١٨.

الدرامي حيث يرتبط بالإرادة الإنسانية ذلك أن "**الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية** "[1]؛ أي إنه صراع ينتج عن الإرادة ولا يكون محض صدفة، والصراع له علاقة لصيقة تربطه بالشخصيات والحدث، وربما لا يكون هناك حدث دون وجود صراع فهو "**الحركة الداخلية التي تتقارب وتتباعد فيها الإرادتان لتدفع الحدث إلى تصاعده في لحظات من التوتر الدرامي.**"[2] وباجتماع هذه العناصر يكتمل العمل الدرامي في نسق رزين متين مكين مبني بناءً جدليا نقيضا على نقيض ليحصل الصراع الدرامي.

ويظل الصراع الدرامي نضالا بين قوتين متعارضتين، ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما ويتخذ الصراع صورا عديدة، فقد يكون صراعا بين البطل ونفسه أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة أو الأفكار المتعارضة "[3]، وعلى هذا الأساس ربما فإن الصراع يرتبط أو يحتاج إلى شخصيات والتي بدورها تخلق حوارا يكون سببا في تطور الأحداث.

وإذا كان يرتبط بالشخصيات فعلى الكاتب أو المبدع أن يحسن الاختيار لهذه الشخصيات التي تساهم في تشكيل الصراع، وحسن اختيار الشخصية يكون بعد معرفة الكاتب بها حق المعرفة، وهنا يقول علي أحمد باكثير: "**ويأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه والفكرة الأساسية التي يدور عليها بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع.**"[4]

ولهذا لا يخرج الصراع عن إطار المفهوم العام الذي لا يخرج عن كونه ينتج أثر التباين والتناقض بين الشخصيات التي يتولد الصراع إثرها حيث "**لا يبتعد تعريف الصراع في مدونات النقد والأدب والمسرح عن**

(١)- عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مرجع سابق، ص١١٠.

(٢)- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ٢٠٠٣، ص٢٧٨.

(٣)- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، م ١، ١٩٩٤، ص١٩١.

(٤)- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص٧٥.

كونه الاختلاف أو العراك الناتج والناشئ من تناقض واختلاف الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية "[1]؛ أي وجود قوة متضادة بين الشخصيات والتي تسهم في توليد الصراع الذي يحرك بدوره الأحداث من حركة لأخرى وبشكل مستمر.

وإذا كان الصراع الدرامي يبدأ من أول العمل ويتماشى وإياه حتى نهايته فذاك يعود إلى دور الشخصيات عموما في تحريك الحدث وبالأخص دور الشخصية المحورية من بينها، والتي تسهم بدور فعال في ذلك وهنا يقول علي أحمد باكثير: "**ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بإنصاف الحلول؛ فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم.**"[2] إذ تكون الشخصية المحورية ها هنا هي المحرك الفعال الذي يقود الصراع نحو التدرج في الصعود حتى بلوغ الذروة.

هذا التدرج في الصعود قد يمنع الصراع من أن يلحقه جمود أو كساد، وإنما يجعله مسترسلا دونما إعاقات، لذلك ينبغي أن يكون الصراع "**متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق ولا تثب به طفرة حتى يبلغ الذروة، ويصدق هذا الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد.**"[3] فيجد المتلقي نفسه عند تلقيه أو حتى قراءته للعمل الفني أمام عمل سلس متسلسل دفاق أوله يفضي إلى آخره دونما أي شكل من الإعاقات والركود، وهنا يكون العمل الفني قد حقق طفرة نحو تحقيق هدفه –إلى حد ما– فضلا عن الطاقة الكامنة في خلق الإثارة والتشويق لدى المتلقي أو المشاهد.

وبالحديث عن الشعر فالصراع أيضا يرتبط ارتباطا لصيقا به، فالشعر بطبيعته يحمل في طياته –غالبا–

(١)– محمود خليف خيضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص٥٢.

(٢)– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص٧٥.

(٣)– مرجع نفسه، ص٧٦.

أصواتا متصادية متقاطعة متجاوبة تحيل على هذا وذاك، تمتاز بالعمق وعرامة الصياغة من قبل الشاعر لذلك فـ " **إن القراءة السردية للنص الشعري ترصد الحدث كفكرة أساسية تنقل القص من حالة التصوير الواقعي إلى حالة التجربة، وقدرة النص على بناء الحوادث وهندسيتها التي تعنى بنموها** "(١)، فما يكتبه الشاعر أكثر مما يقوله طبعا، وما يكتبه يسبر أغواره ليقيم معمارا مبنيا في أساسه على التجربة والخبرة، يقيمه بأحداث متفرقة تُحْدِثُ التوتر الذي يفضي إلى الحركة والعنفوان لتحصل درامية الصراع.

ونظرا لأهمية الصراع البالغة فقد " **أدرك الشاعر المعاصر أهمية بناء الصراع في القصيدة، إذ يتيح ذلك للشاعر إبراز المتناقضات بين الأطراف المتصارعة بين قيم الخير والشر، بين الرأي والرأي الآخر المتناقض معه ...أو حتى بين صراع النفس الداخلية ذاتها.**"(٢)

ويمكن تقسيم الصراع في الأعمال الدرامية إلى قسمين: صراع داخلي وصراع خارجي أو "**الصراع بين القيم والشخصيات والصراع الداخلي في نفس الشاعر.**"(٣)

حيث يكون الصراع الخارجي مثل صراع شخصية ضد شخصية أخرى على ماهو شاخص، على غرار الصراع الداخلي الذي يكون صراع الشخصية مع ذاتها على ما هو كامن ومخبوء.

يرتبط الصراع الخارجي بالإنسان ضد أخيه الإنسان وضد الواقع الاجتماعي، أو البنية الاجتماعية والتي تشكل عاملا مؤثرا على الإنسان في حد ذاته حيث "**يقف مجتمع اليوم على حافة الهاوية بسبب تناقض البيئة الاجتماعية واهتزاز عالم القيم، ويترتب على ذلك انقسام المجتمع إلى تيارين: تيار المبادئ والقيم الفاضلة**

(١)- محمد صالح عبد الرضا: عناصر السردالأساسية وحركيتها في الشعر العربي، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الانسانية)، المجلد٣٦، العدد٣، ٢٠١١، ص٥٢.

(٢)- تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مرجع سابق، ص٧٠.

(٣)- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

وتيار آخر يمثل بهدم المبادئ "[1]، هذا الانقسام هو الذي يخلق التناقض الحاصل في المجتمع بين الإنسان وبيئته وبين الإنسان وأخيه الإنسان.

وبذلك لا يكون أمام الشاعر إلا وسيلة التعبير والكلمة الصادقة، وبهذا يجد نفسه داخل اللعبة وعلى حافة الصراع، لأن شخصية الشاعر تعي جيدا بأن الطريق إلى الجحيم محفوفة بالنوايا الطيبة والحسنة لأن "**شخصية الشاعر –عادة– تمثل عالم القيم والمبادئ الإنسانية الفاضلة، وما إن يظهر في مجتمعه خيانة للقيم السامية فسرعان ما يتصدى إليها بكل ما لديه من قوة ومن وسائل التعبير والفكر، ويكون بذلك أحد أطراف هذا الصراع غير مكترث لما يكون عليه مصيره في هذا النزاع** "[2]؛ لأن الشاعر يعي جيدا بأن دوره يكمن في التعبير وأن سلاحه هو الكلمة الصادقة، وبهذا لا يأبه لما سيواجهه من عقبات ومحن إثر دخوله في متاهات وطلاسم الصراعات الخارجية، لأنه إن لم يقم شعراؤنا بمثل هذا الدور فمن الذي سيقوم به إذن؟

أما الصراع الداخلي فهو كما قلنا سابقا صراع قائم بين الإنسان وذاته بين الشخصية ضد نفسها أي إنه " **الصراع الذي يحدث بين الشخصية ونفسها نتيجة للتناقضات التي تعاني منها** "[3]، إذ تجتمع التناقضات داخل النفس الباطنية والنفس بطبعها تعيش حالة من التمزق الباطني والازدواجية؛ إذ تجمع الأضداد لا تحتمل الذوبان فيها ولا تطيق الوجود في غيابها.

هذه الازدواجية هي التي تجعل من الشاعر أيقونة وتميمة تجسد كل الحالات النفسية الوجدانية التي يعاني منها إلى صور إبداعية ونسيج لغوي بديع "**فالشاعر قبل كل شيء إنسان يعيش حالات من الصراع، وقد وهبه**

(١)–تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مرجع سابق، ص٧٠.

(٢)– مرجع نفسه، ص٧٠–٧١.

(٣)– بيداء عبد الصاحب غبر الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير في اللغة العربية، أدب جامعة بغداد، كلية التربية بنات، بغداد، ٢٠٠٧، ص٢٤.

الله موهبة في التعبير والإفصاح عن ذاته ونفسيته المتصارعة بين حين وآخر بأسلوب أدبي."[1] بمنظور شاعر ثاقب الرؤية متوهج الوجدان، يلخص فيها تجربة ذاتية بالغة الصدق والتدفق والحيوية، إثر التناقضات الناتجة بين شعور وشعور آخر بين رأي ورأي آخر، بين الصمت والصوت بين الصدق والكذب وبين الوحشة والتحنان للعبور ربما إلى ما هو مستحيل لاستحالة العبور إلى ما هو ممكن.

٦- المكان:

يشكل المكان عنصرا ذا أهمية تضاف إلى أهمية العناصر السابقة المكونة للبناء الدرامي في الأعمال الفنية، وذلك لكونه ينظم الأحداث وفق تنظيم درامي محكم، ويمكن الإشارة إلى أن المكان هو "**البعد المجرد الموجود وهو ألطف من الجسمانيات وأكثف من المجردات، ينفذ فيه الجسم وينطبق البعد الحال فيه على ذلك البعد في أعماقه وأقطاره** "[2]، وبالتالي فإن المكان يأخذ قيمته وأهميته التي يتميز بها من خلال تنظيمه للأحداث التي تقع فيه سواء كان مشهدا وصفيا أو إطارا يجري فيه حدث أو أحداث معينة.

فالمكان وسط حاوٍ للأجسام المستقرة فيه محيط بكل امتداد متناهٍ متجانس الأقسام متشابه الخواص، وهو متصل وغير محدود، يمكن أن ننشئ فيه أشكالا متشابهة على جميع المقاييس، وهناك مكان لمسي ومكان بصري ومكان عضلي، فهو ذو ثلاثة أبعاد، ذلك أنه لا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلا ثلاثة خطوط عمودية.[3] ويعتبر المكان عنصرا بارزا وفعالا ومحطة مهمة يقف عندها أي محلل عند كل عمل فني، نثريا كان أو شعريا، ولربما يتشكل ويتكون المكان في الأعمال الشعرية وبنائها الدرامي عن طريق اللغة وهذه الأخيرة "**التي تملك بدورها طبيعة مزدوجة إذ اللغة بعدٌ فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات**

(١)- تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مرجع سابق، ص٧٧.

(٢)- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، دت، ج٢، ص٤١٢.

(٣)- ينظر: مصدر نفسه، ص٤١٢-٤١٣.

التي تعتمد على التجريد الذهني."[1] والمكان ليس عنصرا من العناصر التي تمثله اللغة فحسب، ولا يعتبر مكانا فنيا فقط، بقدر ما يكون الإطار الذي تتحرك داخله الشخصيات وتدور داخله الأحداث.

ونظرا للأهمية التي يكتسبها المكان في الأعمال الفنية تدور فيه الأحداث باعتباره أساسا من أساسيات أي عمل فني، ولربما لا يكاد يخلو منه فـ "**إذا كان المكان هو الأساس في فن العمارة وبناء الحضارة ... فإننا لا يمكن أن نتخيل فنا لا يقوم على المكان** "[2]، إذ يكون المكان مساعدا على تطوير بناء العمل الفني ولربما فقد العمل خصوصيته وقيمته الفنية إذا فقد المكانية.

ولربما يكون ارتباط المكان باللغة، وذلك لاعتبارها الطريق أو الممر الوحيد الذي يسلكه الشاعر أو المبدع محاولا إيصال ما يريد إيصاله إلى المتلقي أو المشاهد أو المستمع، إذ "إن صلة المكان الفني القائم في النص باللغة هي صلة ترجمة إلى أنساق مكونة من رموز وإشارات تنهض على غرار أنساق أخرى تم التواضع بخصوصها بين مجموع أفراد المجتمع "[3]، إذ يكون لكل لغة نظام خاص من العلاقات والتي يعتمد عليها المكان، فاللغة تُعَبِّرُ عنه بمختلف أنواعه، لذلك يكون تجسيد المكان مستدعيا حضور اللغة التي بدورها تعيد صوغ الخيالات والتصورات الذهنية (التجريد الذهني) إلى إشارات ورموز في أصلها الحسي.

وإذا نظرنا إلى المكان من زاوية نظر اجتماعية فإننا نجد بأنه يعني "**البيئة الاجتماعية وتشمل أَثَرَ العادات والعرف والتقاليد.**"[4] وبذلك يختار الشاعر أو يوظف الأحداث وفقا لما يقتضيه الواقع الاجتماعي المعاش باعتبار أن الحدث لا يكون إلا في مكان معين ومحدد، يدور داخل إطاره إذ يعتبر المكان "**الإطار المحدد للحظة الدرامية**

(١)- إعتدال عثمان: إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٨، ص٦.

(٢)- تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مرجع سابق، ص٣٥٦.

(٣)- نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤، ص٤٨.

(٤)- مُحَمَّد عزيز نظمي سالم: علم الجمال الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص٩٠.

المعالجة، فالحدث لا يكون في اللامكان، إنما في مكان محدد ويرتبط بالشخصيات حيث يكشف المكان عن دوره المركزي في المسرح الذي يمثل الخلفية الدرامية للنص الشعري"[١]، ومن حيث ارتباطه بالشخصيات فالشخصية بدورها لها بعد اجتماعي، وبذلك –وفضلا عن الجانب النفسي الذي يقدمه على مكبوت الشخصية ومكنوناتها– يكون أيضا ارتباطه بالبعد الاجتماعي الذي يلتصق به ولا يفارقه، فيكون للظروف الاجتماعية بالغ الأثر في خلق المكان.

ويمكن القول بأن المكان له ارتباطات لصيقة بالشخصية إذ يعتبر الرقعة التي من خلالها يمكننا التعرف على الأشخاص فهو مقر استقرارها ووجودها، وبذلك تكون علاقة التأثير والتأثر بين الشخصية والمكان الذي تتواجد داخل حيزه إذ "**إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له وليس هناك بالنتيجة أيُّ مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم**"[٢]، وهذا الارتباط بين المكان والشخصية وبين المكان والأحداث هو الذي يعطي المكان زخما دلاليا عميقا ومكثفا في العمل الفني.

وإذا كانت علاقة الإنسان بالمكان علاقة ذاتية إذ تربطه به عدة علاقات مختلفة فإن المكان الذي يختاره صاحب العمل الفني أو الشاعر يكون عنصرا أساسيا في مقدمة العناصر الأخرى التي ينسجها المبدع سواء من الواقع أو من نسج خياله وتصوراته، وفي هذا الصدد يقول "غاستون باشلار G.Bachelard": "**إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز.**"[٣] وبذلك يصبح المكان كعجينة يصنع

(١)– محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص١٦٣.

(٢)– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٢٩.

(٣)– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط ٦، ٢٠٠٦، ص٣١.

منها أشكالا متعددة تنصهر داخلها العناصر الأخرى، ما يضفي على العمل الفني جلالا وجمالا معًا.

وبهذا يكون المكان كوِعَاءٍ تجري فيه الأحداث وتنسكب داخله مكونات العمل الفني وعناصره، وبذلك فهو "**يعد من العناصر المهمة في نظرية السرد الحديثة إذ يرتبط في العالم الروائي بالشخصيات والأحداث والراوي ووجهة النظر واللغة والدلالة والوصف والزمان، مكونا خلفية تجري فوقها الأحداث** "[1] وبالتالي فالمكان له قيمة دلالية ذات أبعاد بعيدة المرامي، نظرا لما يحققه بناء المكان في الأعمال الفنية والنصوص الشعرية من تعميق لهذه النصوص.

وبالرغم من هذه القيمة والأهمية التي يشكلها المكان في أي عمل فني عموما وفي القصيدة خصوصا، إلا أن هذه القيمة وهذه الأهمية لا تكسبان مشروعيتهما إلا من خلال عنصر مهم أيضا، وهو الشخصية والتي بدورها تضفي عليه –أي المكان– هذه القيمة الدلالية التي يسعى لها الشاعر، محاولا تحقيق هدفه المراد ومنظور أبطاله وشخصياته من عدة جوانب مختلفة وبذلك فإن "**الشخصيات تضفي على المكان دلالات مجازية يحققها المؤلف من خلال نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف** "[2]ويكون دور الشخصيات التي يزجها المؤلف صنع الأحداث والكشف عن أثر المكان بها وأثرها به، ومنه علاقة التأثير والتأثر بينهما.

وعلى إثر هذه العلاقة التي تربط المكان بالشخصية ف "**إن حركية المكان وشموليته تنبثق من حيوية الشخصية ومن سيولة المكان المتدفقة دون توقف؛ أي من العلاقة الجدلية وعلاقة التأثير المتبادل أو التضاد**

(١)– محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٢)– منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط ١، ١٩٩٩، ص١٦.

والتنافر ما بين الشخصية والمكان والمكان والشخصية "[1] ولهذا يمكن القول بأن المكان يسهم بشكل كبير في بناء الأعمال الفنية سواء في المسرحية أو في القصيدة وغيرها، وذلك عند اختراق الشخصيات له وحتى العناصر الدرامية الأخرى بكل أبعادها، ليسهم المكان في تطوير الشخصية التي تأخذ بدورها وتكتسب منه دلالاتها المتعددة كما تعطيه معناه لتكون علاقة أخذ وردّ، مدّ وجزر، علاقة تأثيروتأثر قبل أي شيء آخر.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى عنصر المكان من زاوية نظر فنية باعتباره يمثل جانبا من الجوانب الفنية في العمل الفني عموما فلقد "**نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجةً لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، وهذا المكان من صفاته أنه متناهٍ غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي**"[2]، ولذلك كان الاهتمام من قبل الكتاب والمبدعين في أعمالهم الفنية بالمكانية؛ فالمكان ببعده الفني يختزل النشاط الإبداعي للمبدع لأن المكان حقيقة معايشة يؤثر على الناس ويؤثرون فيه –كما قلنا سابقا– وهنا تبرز العلاقة القائمة بين ما أشرنا إليه فالمكان يتشكل عن طريق اللغة في الأعمال الفنية خاصة الشعرية منها، كما يرتبط بالشخصيات والشخصيات بدورها لها علاقة مع الواقع الاجتماعي والواقع الاجتماعي له تأثيره الخاص على الشخصيات، ومنه فإن اللغة هي النظام العام الذي يحول هذه العناصر إلى أنساق ووحدات مترابطة ليصير المكان الفني ها هنا مقولة مفادها أن المكان الفني ما هو إلا إبداع لغوي.

٧– الزمان:

يشكل الزمان وسطا شبيها بالمكان أي وسطا تجري فيه الأحداث إذ إن الزمان "**وسط لا نهائي غير**

(١)– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١، ص١٨٨.

(٢)– يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٨، ص٦٨.

محدود شبيه بالمكان، تجري فيه جميع الحوادث، فيكون لكل منها تاريخ ويكون هو نفسه مدركا بالعقل إدراكا غير منقسم"[1]، حيث تجري فيه الأحداث وفق ثلاثة أزمنة معينة: الماضي، الحاضر، والمستقبل؛ وفقا لمستويات الزمان في العمل الدرامي.

ولكن هذه المستويات في الدراما والأعمال الدرامية ليست بالتحديد الوقت الذي تستغرقه هذه الأعمال، وإنما هي "**الديمومة durée...تختلف إذن عن الزمان الرياضي أو الزمان العلمي، وهو دفعة سيالة أو مجرى متحرك أو تيار مستمر يجري أمام المدرك الواقف على شاطئ الحاضر، ومنه قولهم مجرى الزمان وسير الزمان** "[2] ماضيه يُفضِي إلى مستقبله بعد تشكيله لحاضره الذي حدَّد مظاهر مستقبله؛ إذ تكون الأحداث التي يوظفها المبدع آتية من ماضٍ لم ولن يعود، صائرة إلى مستقبل لم يكن بعد؛ بل سيكون بين هذا الماضي وبين ذاك المستقبل حاضرٌ لا يمكن الإمساك به.

يأخذ الزمان –شأنه شأن المكان– أهميته التي تميزه كعنصر من عناصر البناء الدرامي، ومن عناصر السرد التي يرتكز عليها في سرد الأحداث، ففي غالب الأحيان يكون الزمن هو العنصر الذي يمنح للقصيدة صفتها الدرامية التي تكتسبها من معطيات الزمن، ولا يكون هناك سير للأحداث إلا إذا كان لها ارتباط لصيق بالزمن، حيث "**يرتبط سير الأحداث في السرد بالزمن السردي**"[3]، إذ يعتمد الشاعر السارد من خلال سرد الأحداث على حساب التدرج الدرامي أو على حساب التسريع أو التبطيء وفقا للأبعاد التي يريد أن يكشف عنها داخل عمله الفني.

وتجدر الإشارة إلى أن بنية الزمن في السرد تختلف تماما عن بنية الزمن في القصة أو الحكاية، إذ "**ليس من**

(١)- جميل صيليا: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٦٣٧.

(٢)- مصدر نفسه: ص٦٣٧.

(٣)- تيسير مُحَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مرجع سابق، ص١١٦.

الضروري من وجهة نظر البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها –كما يفترض أنها جرت بالفعل– "[1]؛ لأنه مع تعدد الأحداث والوقائع يجد السارد نفسه غير قادر على سردها في زمن واحد محدد، رغم أنها قد تكون جرت في زمن واحد، فيكون هناك تتابع وتسلسل في سير الأحداث دون أن يحدث تطابق بينهما لأن "**التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة** "[2]، وعلى هذا نجد بأن زمن القصة زمن تتابعي على خلاف زمن السرد الذي لا يكون تتابعيا في أغلب الأحيان، لأن التسلسل الواقعي للأحداث مرتبط بزمن القصة، وغير مرتبط بزمن السرد، وهذا ما نلمحه في القصيدة الدرامية والحكائية.

ولربما تكون الأساليب الفنية التي يلجأ إليها السارد في قصيدته أو عمله الفني وبنائه الدرامي من تسريع وإبطاء –كما قلنا سابقا– ممثلة لاختزال زمني ومستعارة من بعض التقنيات السينمائية كما يقول "ألان روب غرييه A.R.Grillet": " **الفيلم والرواية يلتقيان اليوم في بناء اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية، وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقا ولا تشابه أزمنة الساعة.**"[3]

يمكن القول بأنه يمكننا تحديد نوعين للزمن، واللّذين يقومان بدور مهم في تشكيل الزمن في الأدب: زمن طبيعي، وزمن نفسي، ويمكن أن يطلق أيضا على الزمن الطبيعي اسم الزمن الموضوعي إذ "**لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة، إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف "ز" في المعادلات الرياضية وهو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت) الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة**

(١)– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١، ص٧٣.

(٢)– مرجع نفسه، ص٧٣.

(٣)– آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، ط١، ١٩٩٨، ص١٣٤.

للزمن، بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وغيرها "[1]؛ أي إنه يتسم بالحركة التسلسلية الطبيعية المتقدمة نحو الأمام دون عودة للخلف، حيث الماضي يشكل الحاضر والحاضر يحدد مظاهر الآتي أو المستقبل وفق تسلسل زمني مطابق لتركيب طبيعي كما هو في الطبيعة.

أما الزمن النفسي فإنه يرتبط بالشخص ذاته فلكل واحد ولكل ذات زمنها النفسي الخاص بها يتصل اتصالا مباشرا بوجدانه الذاتي، حيث نجد بأن الزمن النفسي ما هو إلا "**نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول أن لكُلٍّ مِنَّا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية** "[2]، فالزمن النفسي إذن على خلاف الزمن الموضوعي أو الطبيعي لكونه يرتبط بذاتية صاحبه والحالات الشعورية التي تميزه عن غيره، وهذا ما يتجسد عند المبدع في أعماله الفنية، وخاصة عند الشاعر الذي يمتلك أخصب رحم لمثل هذه الحالات الشعورية فيجسدها في لحظات شعرية تهز الوجدان على عكس الذوات العادية.

وعلى هذا يكون للذات الفردية أو الأنا دورٌ فعَّالٌ في تحريك الزمن وفق الحالات الشعورية الباطنية لها، والتي يمكنها استحضار الماضي أو توقع المستقبل عبر التوقع والتخيل، فيكون التدوير الزمني من فعل المشاعر والعواطف الذاتية، وبهذا تخرج عن مجال الوقت الذي تستغرقه الأعمال الأدبية والفنية كما قلنا سابقا إذ "**إن الذي يعطي للديمومة طابعا عاطفيا فرح الإنسان بالوجود أو تأمله له** "[3]، وبهذا يختلف الزمن النفسي عن الزمن الطبيعي لأنه يخرج عن أحادية الزمن الموضوعي الذي يتجه إلى الأمام، وفق تسلسل وتتابع معين دون عودة للوراء في أية حال من الأحوال.

وعلى هذا الأساس فإن فرح الإنسان بالوجود أو تأمله له مرتبط بالحالات الشعورية والعاطفية للإنسان،

(١)- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢، ص١١.

(٢)- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص٤٨.

(٣)- غاستون باشلار: حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر، دط، ١٩٨٦، ص٤٨.

"**فالإنسان ينقلب عبر الزمان أنه غريب عن نفسه في كل دقيقة يتحول من الفرح إلى الحزن دون أي سبب ظاهر، والمفاجأة تخبئ له في كل ساعة شعورا جديدا**"(١)، إنه الشعور الذي يراود النفس والذي ينصب في تيار الوقت من حين لآخر.

والزمن بحركيته المستمرة والدائمة يسيل –كما قلنا سابقا– في حدود ثلاثة أبعاد كما هي معروفة بأبعاد الزمن وهي: الماضي والحاضر والمستقبل؛ باعتبار أن الحاضر وسيط رابط بين الزمنين الآخرين "**وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما هما الماضي والمستقبل**"(٢)، ولكون الزمن الحاضر مجرد فترة انتقالية فإن الزمن الماضي والزمن الآخر (المستقبل) قطبان تصل بينهما لحظة آنية سبقتها لحظات ماضية، والتي تدفع الحاضر نحو الاطلاع والاستشراف المستقبلي الآتي.

ورغم هذه الأبعاد الثلاثة التي تم تحديدها للزمن فإننا بالعودة إلى الأعمال الأدبية والفنية عموما، والأعمال الدرامية خصوصا، نجد بأن أرسطو لم يحدد فترة زمنية معينة يتقيد بها المؤلف الدرامي في عمله، حيث تطرق أرسطو إلى وحدة الزمان في التراجيديا والملحمة حيث قال: "**فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها –كلما أمكن ذلك– على زمن مقداره دورة شمسية واحدة، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن**"(٣) وبهذا يحدد أرسطو الاختلاف بين الملحمة والتراجيديا رغم أن التراجيديا في بداية الأمر كانت لا تتقيد بزمن معين.

ومع ذلك فأرسطو هنا يتحدث عن وحدة الزمان من خلال تحديده للفترة الزمنية التي يتقيد بها المؤلف

(١)– سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٥.

(٢)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، دط، ١٩٩٨، ص٢٠٢.

(٣)– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٨٩.

الدرامي أو المسرحي.

وعلى خلاف هذا-كما ذهب عبد العزيز حمودة- في كتابه البناء الدرامي حيث يتحدث عن ضرورة من الضرورات التي تقول أن المسرح مسرح؛ أي إنه يخضع لعَامِلَيْ المكان والزمان، بصرف النظر عن وِحْدَتَيَ الزمان والمكان...ويجعل من الزمان ضرورة، لكنه لا يقصد وحدة الزمان كما عند أرسطو، أي الفترة الزمنية التي يغطيها الحدث على خشبة المسرح والتي يحددها بدورة يوم أو يوم ونصف[١] وعليه فهو يرى هنا أن وحدة الزمان يمكن للمؤلف العبقري أن يتجاهلها، ورغم تجاهله لها يمكنه تقديم عمل فني رفيع.

بالإضافةإلى ذلك؛ فإن العمل الفني أساسه قائم على الإبهام "**فالإبهام لابد أن يكون من جانب المتفرج والفنان، فالفنان يقدم الإبهام من جانبه، والمتفرج يتقبل هذا الإبهام ومن خلاله يتقبل مشاهدة أي عمل فني في أي مكان وزمان** "[٢]، وهذا يبين أن وحدة الزمان ليس لها أهمية في العمل الدرامي ولم تكن لها أهمية حيث "**يعتبر أساس مفهوم وحدة الزمان ومجادلتها خطأ، لأن المتفرج لديه الاستعداد على أن يتقبل مشاهدة أي عمل فني في أي مكان وزمان، وعلى هذا فإن وحدة الزمان وحدة غير موضوعية ويجب ألا يلتزم بها.**"[٣] وهذا يؤكد على أن وحدة الزمان لا يشترط الالتزام بها في العمل الدرامي لكونها تخلو من أية أهمية أو قيمة معينة في العمل المسرحي أو حتى الدرامي وغيرها.

والمؤلف الحق يمكن له أن يتخطى ويتجاهل وحدة الزمان إذا استطاع في استخدام السرد ما مكنه من تجاوز النقص والعجز، والذي يفرضه الحرمان من أداة السرد "**فلقد ظل المؤلف المسرحي منذ فجر الدراما الإغريقية حتى عصرنا هذا قادرا على تغطية قصوره بالمقارنة مع المؤلف الروائي، وتعويض العجز الذي يجد نفسه فيه**

(١)- ينظر: عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص١٦٣-١٦٤.

(٢)- عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧، ص٩٦.

(٣)-عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مرجع سابق، ص٩٦.

بسبب حرمانه من أداة السرد، وقد نجح في الواقع في استخدام السرد في البناء الدرامي، إما لضرورة تاريخية أو عن طريق التحايل الفني."[1] المهم أن المؤلف لم يحرم نفسه من هذه الأداة المهمة كل الحرمان، بل استطاع استغلالها حق استغلال وأجاد توظيفها حق توظيف في بنائه الدرامي لأعماله الفنية.

وإذا كان المؤلف المسرحي قد استطاع تعويض العجز الذي كان يجده واستطاع اعتماد السرد في البناء الدرامي، فإن الشاعر الحداثي قد أجاد ذلك أيضا، وخصوصا في حالة امتثال القصيدة الحكائية لمهيمنات النظم المعروفة إذ إن "**آخر التوترات السردية في الحكاية يخلقها الفاصل الحاصل نتيجة جذر الحكاية السردي وبنية الحكاية الشعرية المنظومة، إذ لكل من السرد والشعر متطلبات واشتراطات تتقاطع أحيانا، لاسيما في حالة امتثال القصيدة الحكائية لمهيمنات النظم المألوفة** "[2]، باعتبار أن القصيدة الحكائية الحديثة منفتحة على العديد من التشكيلات البنائية من نظم وإيقاع وغيرهما.

ومن هنا فإن "**السرد يوجب استرسالا وترتيبا خاصا للأحداث والأفعال، ويحف به زمنان؛ خارجي وداخلي، وأمكنة يتمسرح عليها السرد وتلفظات ومحاورات تستكمل بها القصة أو الحكاية حبكتها وجوانبها الصراعية** "[3]؛ وهذه الأمكنة والتلفظات والمحاورات والأحداث تخضع لتأثير الزمن الذي يلعب دورا مهما في تحديد هذه الأجواء التي تدور فيها الأحداث، وحتى في سلوك الشخصيات أيضا لتتحقق البنية التركيبية داخل العمل الفني عموما سواء في المسرحية أو في القصيدة أو في أي نوع ينبني وفق بناء درامي خاص.

وفي حقيقة الأمر فإن المجال لا يسمح بالتطرق إلى كل ما يتعلق بكل عنصر من عناصر البناء الدرامي والعناصر المكونة للسرد، مما ذكرنا آنفا وبهذا فقد تطرقنا إلى ما يميز كل عنصر من هذه العناصر باختصار وإيجاز،

(١)- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص١٦٠.

(٢)- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، مرجع سابق، ص٢٥٢.

(٣)- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

وهذا يعود إلى حتمية التراث الدرامي الفني إذ "**إن أية دراسة عن البناء الدرامي لا تكفي بل لا تساوي شيئا أمام المرشد الحقيقي وهو التراث الدرامي الفني**"[1]، وهذا الأمر يُحيل على أن التطرق وذكر كل ما يتعلق بالعناصر المذكورة سابقا يستوجب بحثا مطولا منفردا بأكمله.

(١)- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص٧.

الفصل الثاني:

سردية القصيدة الحكائية البرغوتية

أوّلا: القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية:

عند تتبعنا لاتّجاه الحكاية في شعر تميم البرغوتي، نجد بأن اتجاهها يميل ميلا شديدا نحو تقديم الحكاية المراد حكيُها في قوالب متعددة الأشكال، من خلال التنويع في تقديم وعرض أنماطها، شأنه شأن العديد من الشعراء الذين سبقوه؛ أمثال "محمود درويش" وغيره، ولكن على كثرة ما قاله الشعراء فإن شاعرنا يسعى دائما إلى تحقيق مشروع إبداعي يستعير فيه بصر القصاص وبصيرة الشاعر، وقدرة المبدع، محاولا أن يجدل ويقوي رؤيته به من خلال تخيل نظري لصورة الشكل العام للقصيدة واحتمالات إمكانية تجديدها.

إن القصيدة الحكائية البرغوتية تجنح بشكل بارز إلى وضع العناصر المكونة لحكايتها وفق تمركز خاص، إذ إن كل عنصر مكون لها يخلق ثم تجعل له وظيفته في القصيدة، وعلى إثر هذا نجد بأن العديد من القصائد تتباين وتختلف من حيث تقديم حكاياتها، سواء على مستوى متنها أو على مستوى هوامش القصيدة، ومن هذا المنظور سوف تأتي دراسة العناصر المكونة للحكاية في شعر تميم البرغوتي وفقا لتتبع ما يلي:

- التَّقَصّي والتَّحَرّي عما تقدمه القصيدة من حكايات عامة، باعتبارها حكايات كاملة لها مكوناتها المميزة وعناصرها الأساسية من شخصيات، مكان، زمان، وحتى الحركية المتصاعدة والمتنامية، والتي بدورها تسوق المتلقي تجاه قمة الموقف الدرامي.
- تقصِّي حكاية الشخصية التي يُقَدِّمُها الشاعر في أشكال سردية بامتياز وهي حكايات شخصيات رُميت بسهام المنية فتأتي على شكل قصائد رثائية غالبا.
- التعامل مع درامية القصيدة وبنائها الدرامي الذي تقوم عليه رغم أن هناك العديد من المقاطع التي لا تشكل حكاية، لكن سيتم تسليط الضوء على بعض المواقف السردية التي يعمد إليها الشاعر في عرض إشكاليته التي يريد معالجتها في قصائده، والتي يحاول من خلالها تشكيل صور سردية.

١- الحكاية العامة:

قصيدة في القدس للشاعر تميم البرغوتي "**وهي أشبه برواية حزينة يتتبع فيها مسار رحلة سيارة أخرى، تدخل إلى المدينة تتجول فيها قبل أن تغادرها عائدة حيث أتت**"[١]، وهي قصيدة سردية بالدرجة الأولى يحكي فيها الشاعر حكاية عامة حول زيارته للقدس بعد غياب طويل، يحكي الشاعر حكايته مستعيرا فيها بصر القصاص وبصيرة الشاعر، متخذا من السرد ومن الحكاية أسلوبا جميلا، وطريقا يمرر فيه أفكاره بيد أنه استهل قصيدته بالنظم على نمط الشعر العمودي، لينتقل بعد ذلك إلى النظم على طريقة شعر التفعيلة يقول:

مررنا على دار الحبيب فردّنـــا عن الدار قانون الأعادي وسورهـــا

فقلت لنفسي ربما هي نعمـــة فماذا ترى في القدس حين تزورهـــا

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تسر ولا كل الغياب يضيرهـــــا

فإن سرها قبل الفـــراق لقاؤه فليس بمأمون عليها سرورهـــــا

متى تبصر القدس العتيقة مـرة فسوف تراها العين حيث تديرهـــا[٢]

يتحدث هنا عن زيارته لمدينة القدس بعد طول غياب وحرقة الفراق والبعد، ومع كل ذلك لم تتم هذه الزيارة، وحدث ما لم يكن بالحسبان بسبب القوانين الصارمة التي وضعها وخطها جنود الاحتلال، ومنع الدخول إلى القدس، ومن هنا يبدأ الشاعر في سرد أحداث الحكاية المراد تقديمها، حيث يكون الشاعر هو الراوي ذاته، يكون في سيارة ويمرُّ على القدس سريعا ويلتقط التقاطات كثيرة يستهلها بقوله:

---

(١)- البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا، موقع إلكتروني، https://www.sasapost.com/translation/conversation-with-tamim-al-barghouti/

(٢)- تميم البرغوتي: في القدس، دارالشروق، مكتبة الرمحي أحمد، دط، دت، ص٧.

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت

في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا يفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين

قبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صورا

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم[1]

هذه الالتقاطات الأولى التي التقطها الشاعر وهي: بائع الخضرة الذي أتى من جورجيا، وفتية البولون الذين يرتبطون بالمحرقة، والشرطي، وسياح الإفرنج، وغيرهم يجمعهم مكانٌ واحد وهو القدس، وبهذا تأتي القدس هاهنا كجزء فاعل في الحكاية لأنها تبدو كبنية حدودية تجمع بين البشر المتناقضين، والجند المنتعلين الذين يكبلون الوطن السليب.

في القدس أسوار من الريحان

في القدس متراس من الإسمنت

في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت[2]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧-٨.

(٢) ـ مصدر نفسه، ص ٨.

لأن الصلاة هي الأمل الوحيد والسلاح المتبقي الذي كان يعتمده المصلون على الأسفلت، رغم الظروف الصعبة والنكبات المتتالية، لتبقى تلك فسحة الأمل الوحيدة أملا في استعادة ما سُلِبَ منهم ومن أرضهم، ثم بعد ذلك ترجع فسحة الذات للشاعر أو الراوي حيث يرجع إلى ذاته محاولا تدوين التاريخ وجعله كشاهد في حكايته:

وتَلَفَّتْ التاريخ لي متبسّما

أظننت حقّا أن عينك سوف تخطئهم وتبصر غيرهم

هاهم أمامك متنُ نص أنت حاشية عليه وهامش

أحسبت أنّ زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بنيّ

حجاب واقعها السّميك لكي ترى فيها هواك

في القدس كلّ فتى سواك[1]

حيث يجعل الشاعر هنا من التاريخ شاهدا وحيدا في نص حكايته الشعرية يشهد على الموقف، وكيف يشهد المكان على المكان رغم غياب الإنسان وخلو المدينة من أهلها، فيقرأ التاريخ ويعيد تركيبه في نسق سردي متحاور وعميق، تاركا للسرد الشعري قول حكاية تدوين التاريخ وشهادة المكان:

يا كاتب التاريخ مهلا

فالمدينة دهرها دهران

دهر أجنبي مطمئن لا يغير خطوه وكأنه يمشي خلال النوم

وهناك دهر كامن متلثم يمشي بلا صوت حذار القوم

والقدس تعرف نفسها فاسأل هناك الخلق يدلك الجميع

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨.

فكل شيء في المدينة

ذو لسان حين تسأله يبين[1]

فكأنه اتبع نسقا سرديا توجيهيا، بحكم اصطناعه فعل الأمر "اسأل" ليجعل كل شيء في القدس كائنا ناطقا؛ بما فيه الحجر الذي جعل له ذاكرة ولسانا مبينا يفصح وقت السؤال، ويشهد عن الأشياء الدخيلة والمزيفة التي غيرت ثقافة القدس، وشوهتها وجعلتها عرضة لكل من هبّ ودبّ، من الشرطي والسياح والجنود والقبعة وغيرها... ليصبح الإنسان العربي عموما والفرد الفلسطيني خصوصا غريبا في وطنه أمام هذه الأجسام الغريبة... فحتى التاريخ لم يشهد على حقيقة الواقع المر الذي يقص الشاعر أحداث حكايته.

تشكل القصيدة من بدايتها افتتاحية سردية ذاتية، حيث أجرى الشاعر حوارا بينه وبين نفسه (فقلت لنفسي) يخاطب نفسه معلقا على أحداث حكايته المراد سردها؛ بالانتقال من السرد الذاتي إلى تلخيصها موضوعيا، إذ ينتقل من الحوار الذاتي إلى مقطع سردي مجسد في حوار بضمير الغائب يسردها الشاعر على لسان بعض شخصياته المتشيئة من أعمدة الرخام والنوافذ:

في القدس أعمدة الرخام الداكنات

كأن تعريق الرخام دخان ونوافذ تعلو المساجد والكنائس

أمسكت بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوان

وهو يقول :"لا بل هكذا"

فتقول:"لا بل هكذا"

حتى إذا طال الخلاف تقاسما

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨-٩.

فالصبح حرّ خارج العتبات لكن

إن أراد دخولها

فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمن[1]

إن الحوار السابق الذي يسرده الشاعر على لسان نوافذ المساجد والكنائس والصباح يندرج في نسق دلالي متحاور وعميق؛ يمثل شهادة المكان رغم غياب الإنسان بعد كل الحقب والأزمنة التي مرت عليها المدينة ومع ذلك صار الأصل هو الهامش والهامش مركزا حيث يقول:

امرر بها واقرأ شواهدها بكل لغات أهل الأرض

فيها الزنج والإفرنج والقفجاق والصقلاب والبشناق

والتاتار والأتراك أهل الله والهلاك والفقراء والملاك والفجار والنساك

فيها كل من وطئ الثرى

كانوا الهوامش في الكتاب فأصبحوا نص المدينة قبلنا

يا كاتب التاريخ ماذا جدّ فاستثنيتنا

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا

يا شيخ فلتُعِد الكتابة والقراءة مرة أخرى أراك لحنت[2]

في هذا المقطع السردي يُعَبِّرُ الشاعر عن الواقع الأليم الذي آل إليه المواطن الحق بعدما صار الهامش،بينما صار غيره هو جوهر نص المدينة، وهذا الواقع هو الذي أثر في تنظيم أحداث الحكاية في القصيدة، حيث قدمها

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٠.

(٢)- مصدر نفسه: ص١١-١٢.

لنا في شكل كاميرا تصويرية تصور الأحداث وتنقلها نقلا واضحا بارزا لما يحدث في الواقع المعاش.

حيث أشار الشاعر في هذا المقطع إلى تاريخ المدينة والمراحل والحقب التاريخية التي مَرَّتْ بها والأمم التي قطنت بها، وعلى تراب أرضها من زنج وإفرنج وقفجاق وصقالبة وبشناق وغيرهم، ليجمعهم بعد ذلك بقوله "فيها كل من وَطِئ الثرى"؛ أي ممن ذكر من هؤلاء الأمم باستثناء اليهود الذين لم يُسَجَّلْ لهم حضورٌ.

وبعد هذا يصل الشاعر إلى اختتام حكايته بعد منعه من دخول القدس من قبل الأعادي وقوانينهم الصارمة، لتميل به السيارة التي كان على متنها تاركا المدينة من خلفه، أما باقي الأحداث فللسرد الشعري أن يقول حكايتها:

العين تغمض ثم تنظر، سائق السيارة الصفراء مال بنا شمالا نائيا عن بابها

والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرها بمرآة اليمين

تغيرت ألوانها في الشمس من قبل الغياب إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسللت للوجه

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت

يا أيها الباكي وراء السور: أحمق أنت؟

أجننت؟

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلا أنت[1]

إن هذا النسق السردي البديع يمثل نهاية أحداث الحكاية التي قدمها الشاعر حيث انحرفت به السيارة جهة الشمال التي ترمز لطريق العودة، لتصبح القدس خلفه تابعا إياها بمرآة السيارة على الجهة اليمنى، ورغم كل تلك اللحظات الموجعة والمرة يرسم الشاعر ابتسامته المفاجئة التي يعيد فتح باب الأمل بها في نهاية حكايته، هذه الابتسامة التي لم يَدْرِ كيف تسللت إلى الدمع مخاطبة إياه بأن يَكُفَّ عن البكاء، لأنه مهما صار الهامش ومهما مسح من متن الكتاب –كما أشير سابقا– إلا أن الأصل يبقى غلابا، والإنسان العصري شجاعته شجاعة احتواء لا اعتداء، ولا شيء آخر، فهو خارج القدس ولكن كل ما بداخلها يشهد بأنه داخلها فهو الفلسطيني الأصل مؤكدا ذلك بقوله على لسانها "**في القدس من في القدس**" ولكنها لا ترى في القدس إلاه.

يَتَّضِحُ لنا من هنا أن هذه القصيدة الحكائية تجسد لنا إيديولوجية معينة، والشاعر هنا قدمها في نسق لغوي رزين، وفي قالب سردي مكين، يُوضِحُ فيه عن حال العصر الشقي الذي يعيشه الإنسان العربي عموما، والفلسطيني على وجه الخصوص، فاختار هذه المنظومة لأنه يعي جيدا بأن مجتمعه في لحظات حرجة من تاريخه القومي، فجاء عمله الفني مفعما بالروح الوطنية محاولا الانتصار للمشهد الوطني ولمجتمعه "**ومن الطبيعي أن يحمل العمل الفني أيا كان شكله أيديولوجيا معينة.**"[2]

والشاعر هنا قدَّم تلك الإيديولوجيا في حلل قشيبة جمعت إلى صفاء اللغة ورقتها الجزالة والجلالة، في نسق سردي له أبعاده الدلالية المتحاورة والبعيدة المرامي، محاولا من خلال حكايته استثارة المتلقي من خلال هذه الكاريزما الشديدة وهذا الإبداع المتقن، والشعور بالحزن والمآسي ومحاولة الانتصار للواقع المعاش، سواء في قطر عام

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٢.

(٢)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص١٨.

أو خاص.

إن الحكاية التي تقدمها لنا هذه القصيدة تندرج تحت نسق سردي ينتقل فيه الشاعر من الوصف إلى بؤرة التكثيف الشعري والفكري والإنساني معًا كما يستند هذا النسق السردي على خمسة عشر مقطعا سرديا على مستوى متن القصيدة، كما تقوم على تدوير فني جميل ومتباين، بحيث ابتدأت الحكاية مع وصول الراوي أو الشاعر إلى المدينة على متن السيارة.

ثم يشرع الشاعر السارد في حكي الأحداث التي تعرض لها بعدما رده قانون الأعادي عن دخول المدينة، إذ يباشر في عرض الالتقاطات التي التقطها بعد مروره بالقدس وهي الالتقاطات التي قسمها إلى المقاطع التي ذكرناها سابقا بعد مروره السريع بالقدس.

ثم بعد ذلك يختم حكايته على غرار ما ابتدأ به، فالحكاية تبدأ عندما كانت القدس أمام الشاعر، وتنتهي بعدما صارت خلفه وبعد مروره بها مرور الكرام "**وهذا ما يمنح النهاية اللغوية صفة الفاعلية والتأثير في مسار الحدث السردي وفي نفس المتلقي**"(١)، هذا المتلقي الذي ربما أثر عليه الواقع الذي عرضه الشاعر في حكايته فعاد الشاعر في الأخير ليفتح له باب الأمل من جديد بقوله "**في القدس إلا أنت**"... لوحدة عربية مازالت هي الحلم وما زالت هي الأمل ...

والواقع أن تميم قدم قصيدته معتمدا على السرد متخذا من الحكاية أسلوبا بديعا، قدم به أفكاره كما قدمها على شاكلة مونودراما تثير المواجع كما تثير سخرية مُرَّةً تُضَافُ إليها هذه الكاميرا التفصيلية التي حفرت في تفاصيل القدس محاولة كشف حجاب واقعها السميك، وأنطقت كل شيء بما فيه الحجر، وجعلت له ذاكرة وجعلت له تاريخا لأن الحجر في قرآننا وإنجيلنا له ذاكرة وله تاريخ ... وهذه حالة فريدة في الشعر وفي المسرح وفي

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص١٨.

غيرهما، لأنه إذا كانت الجمادات والأشياء غير العاقلة تنطق وتتكلم فما القول في الإنسان؟

ومن الملاحظ أنه في ديوان البرغوتي أمثلة جمة على وجود قصائد حكائية تحكى على مستوى متنها حكاية محددة، والشاعر في أغلب الأحيان يعتمد في رسم أحداث مختلفة تمثل حكاية واحدة وعلى سبيل المثال نذكر قصيدة "حصافة" والتي يستهلها بافتتاحية سردية حكائية بعبارة "في ذات يوم" والتي يمهد بها لتكثيف النزوع السردي وافتتاح حكايته إذ يقول:

في ذات يوم حارق جلست لترضع طفلها تحت السماء

ناغى بخمس أصابع تهدي لثدي الأم شيئا من خدر

لم تبتسم

وكأنه بين اليدين مهمة أو واجب لا يدمنه

وتلفتت لترى مصارع أهلها

بالله دعني الآن من ذكر الحسين[1]

يسرد البرغوتي هنا حكاية الأم والابن بعد جلوسها لإرضاعه، حيث يستضيف شكل التفعيلة من البداية ليفتح الحكاية بمقطع سردي بامتياز؛ يسرد حكاية الواقع مستخدما رمز الأم والتي يحيل بها على الوطن السليب، والابن على الشعب الذي هو بحاجة إلى هذا الوطن الذي صار تحت أيدي العدو، لتستمر في سرد أحداث الحكاية على مستوى متن القصيدة.

ونلاحظ في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" أن البرغوتي يمضي نحو تجربة الحكاية في مقطع من القصيدة فيسرد الحكاية على لسان الحمامة إذ يقول:

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٥.

تقول الحمامة لما رأت روح حارسة الغار فاضت

وقد أصبح الغار من بعدها طللا

يا أخية ضيفاك ما فعلا

ثم قالت تعزي قليلا

وخلي من الدمع ما هملا

ثم ميلي إلى كل طفل وليد

وقصي عليه الحكاية

قولي له:

في زمان مضى

حل في غارنا

عربيان

وارتحلا[1]

الشاعر هنا يستدعي الحكاية الخرافية، والتي يترك فيها فرصة سرد الأحداث على لسان الحيوان، فيسرد من خلال استحضار التراث الإسلامي حيث يحيل على النبي -ﷺ- مع صاحبه في الغار، كما يستحضر البيئة العربية القديمة، ويختار الغار الذي يدل على من كان فيه، الغار الذي يرعى النبوءات فيقدم أحداث الحكاية بالعودة إلى زمن مضى وانقضى، ولكن هذه النبوءة التي يشير إليها هي التي تعدو بالمستقبل وهذا هو هَمُّ الشاعر فهو يبشر بذلك المستقبل.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٥٦-٥٧.

٢- حكاية الشخصية:

هناك العديد من القصائد في شعر تميم البرغوتي تقدم على شكل حكايات وهذه الحكايات تتوزع على متون العديد من القصائد، ولذلك وبعد تتبع هذه الحكايات نجد أن هناك منها ما يمكن أن ندرجه إلى ما يعرف بقصيدة الشخصية إذ هي "**حكايات تتحدث ضمن سياقها الشعري عن شخصيات على علاقة من نوع ما بالشاعر**"[١]، ومن بين القصائد التي تحمل تلك الحكايات -أي حكايات الشخصيات- نجد قصيدة "خط على القبر المؤقت" والتي يستحضر فيها شخصيتي "أبو جهاد" و"أبو أياد":

أبو جهاد

أبو أياد

يدخلون من بوابات الله

الباقون كلا

فليبقوا خارجا

لم يموتوا بعد

والله يعلم ماذا يحدثون بعدك

بنوا أمية لا يأمنهم عاقل

وإن بين الضلوع داء دويا[٢]

يستحضر الشاعر في هذا المقطع السردي شخصية "أبي جهاد" وشخصية "أبي أياد" تلك الشخصيات

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٢٤.

(٢)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧١.

الراسخة والثابتة في تاريخ فلسطين بعدما طوتها يد الموت، وبعدما أكل الدهر عليها، ولكن الشاعر يبين من خلال استحضارها في القصيدة أن الدهر أكل عليها نعم، ولكنه لم يشرب بعد فالشهيد له مكانته ومنزلته التي يخلدها التاريخ، وبهذا يحاول البرغوتي تعزيز مضمون حكايته من خلال إبراز هذه المكانة التي يحضى بها الشهداء من خلال عودته إلى شخصيتي "أبي جهاد" و"أبي أياد" معتمدا على سرد مباشر للمشهد والحدث من أجل محاولة التبليغ وتوصيل المعنى إلى جمهور المتلقين.

والشاعر في مثل هذه القصائد قصائد الشخصيات "**شأنه شأن الشارد يحشد الصفات الجسدية والنفسية ويقدم الشخصية من خلال كل أشكال التقديم المتاحة من أقوال وأفعال ومواقف، وقد يقدم الشخصية من خلال السرد المباشر.**"(١)

من قبيل ما نجد في قصيدة "أمير المؤمنين إلى السيد حسن نصر الله"، إذ يعود بالذاكرة إلى التراث الإسلامي بذكر نسب أمير المؤمنين حيث يرد نسبه إلى الحسين بن علي بن أبي طالب:

نظرت إليه

أمير المؤمنين بعمامة سوداء

علامة نسبه للحسين بن علي بن أبي طالب

ثم إن العرب إذا طلبت الثأر تعممت بالسواد

ثم إنه لف الليل على رأسه

ثم إنه ذكرني

وكنت قد نسيت

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائيةمحمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٢٥.

أنني ذو كرامة على الله[1]

إذ يقدم صفة شخصية أمير المؤمنين بعمامته السوداء ونسبه في مقطع سردي مباشر، في تتابع وتسلسل بتكرار حرف العطف "ثم"، والشاعر هنا شأنه شأن الشارد التائه الغافل تماما بحكم اصطناعه صفة النسيان المتعلقة به، ثم يجعل من شخصيته كعنصر فاعل مشترك معه فيذكره بما نسي، ويعيد بعث روح الكرامة في نفسيته من جديد.

وفي قصيدة "تخميس على قدر أهل العزم " يستحضر في مقطع رثائي بعض الشخصيات الإسلامية التي طوى عليها الزمان صفحاته وقضى عليهم الكتاب المنزل محاولا رسم مظاهر الإشتراك بينهم، حيث يذكر كل شخصية على حدة من أجل تصوير اندماجها جمّا تحت راية الدّين والمذهب:

تذكرت خير الناس دينا ومذهبا عليّا وعمارا وزيدا ومصعبا

ولي حاكم بين الأسود تأرنبا مضى يشكر الأصحاب في قوته الظبا

لما شغلتها هامهم والمعاصم

أولئك محراب الورى فانتحيهم مضوا بخطام الدهر فهو يليهم

ويعلم قلبي أنه لا يقيهم ويفهم صوت المشرفية فيهم

على أن أصوات السيوف أعاجم[2]

يقدم البرغوتي في هذا المقطع شخصية كل من علي، عمار، زيد، ومصعب في صيغتها الفردية، ثم يحاول بعد ذلك جمع شملها باسم الدين والمذهب الواحد، وهي الصفة التي يجعلها مشتركة بين هذه الشخصيات، مشيرا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٨.

(٢)- مصدر نفسه، ص١١٨.

إلى حاكمه، الميل إلى ما كان عليه هؤلاء وانتحائهم لكونهم –كما يصفهم- "محراب الورى" وأن عليه أن يقتدي بهم ويتبع الآثار والصور التي أناروا بها الدرب بعد مضيهم بخطام الدهر.

وهذا ما يتضح من خلال إحالة الشاعر عن شخصية "عيسى" عليه السلام "ابن مريم" والتي يقدم فيها البرغوتي صورة واضحة لبعض الصفات التي تميز واتصف بها "عيسى عليه السلام" يقول البرغوتي:

لقد صلبوه فماذا بربك تنتظرين

لقد صلبوه وليس مسيحا ولا ابن إله

لقد صلبوه لسرقته المال أو قوله الزور أو سفكه الدم أو أي ذنب جناه

ولم يصلبوه لدعوى ودين

فماذا بربك تنتظرين

ويا أمه لم يكن يبرئ الصم والبكم والعمي

لم يخرج الجن من رأس مصروعة مؤمنة

وما رقّ بين كفيه طير

ولم يتحد المرائين والكهنة

ولم يأته في لياليه روحٌ أمين

فماذا بربك تنتظرين[1]

إن هذا المقطع السردي والمقاطع السابقة التي يجسد فيها الشاعر صفات عدة لشخصيات جمة من الشهداء والموتى والصحابة والأنبياء وغيرهم، وهي جميعا شخصيات طوت عليها يَدُ المنية أوراقها، بعدما أنشبت عليها

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٣.

أظفارها، يستحضرها البرغوتي في قوالب سردية رثائية، وهذا نلمحه أيضا في شعر "محمود درويش"، و"تميم البرغوتي" غالبا ما يجنح إلى تقديم شخصياته المرثية إثر نسيج شراكة شعرية مع قصائد "محمود درويش".

والبرغوتي نجده غالبا يعمد إلى الشعر السردي الرثائي في قصائد الشخصيات، محاولا تقديم إضاءة لشخصيته المرثية في القصيدة الحكائية وكذلك "**مثل معظم حكايات الشخصيات يمتاز الشعر السردي الرثائي لمحمود درويش بتمحور القصيدة الحكائية حول المواقف التي تضيء شخصية المرثي وتقدم رؤيته للحياة من خلال زوايا ذات دلالات وارفة تجعل بطل الحكاية شخصية درامية ذات أقوال وأفعال ومواقف تضيء رؤاها**"[1]، وهذا ما نلمحه أحيانا في قصائد تميم البرغوتي التي من هذا القبيل وعلى هذا النحو.

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٢٦.

ثانيا: نماذج الشخصيات:

تقوم الحكاية في شعر البرغوتي على أحد الأعمدة الأساسية للسرد؛ وهي الشخصية، والملاحظ أنه يعمد في أغلب الأحيان إلى نمذجة شخصياته في قصائده، بدل إفرادها و"**التزام الشعر بالوزن والقافية سواء كان ذلك في الوزن الخليلي أم في قصيدة التفعيلة لا يتيح المجال الذي يتيحه النثر لتفريد الشخصية، وهذا ما يجعل شخصية النموذج أكثر ظهورا من االشخصيات المتفردة.**"(١)

ونستطيع أن نعاين في شعر تميم البرغوتي بعض النماذج للشخصيات التي يتألق الشاعر في رسمها بكلماته، وفي تثبيت ملامحها ومظاهرها، مما يجعل من شخصياته أبرز الأعمدة التي تبنى عليه القصيدة وطابعها السردي، ومن أبرز نماذج الشخصيات في شعره :

- نموذج الأنا
- نموذج الطفل
- نموذج المناضل
- نموذج الشهيد
- نموذج العدو

١- نموذج الأنا

من الملاحظ بعد تتبع قصائد تميم البرغوتي أنه يعمد إلى تقديم نموذج الأنا تقديما يتشكل بطريقة سردية على الرغم من أن هذا النموذج قد لا يكون في كل مرة نموذجا يجنح إلى النزوع القصصي في القصيدة، ولكن الشاعر

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٣٥.

غالبا ما يلح ويصر على تثبيت هذا النموذج في العديد من قصائده، معتمدا من حين لآخر على صيغة السرد على لسان المتكلم أو الشاعر السارد. ففي قصيدة "شكر" يقول البرغوتي:

فيا أمة للهوى والعناد

لكم مني الشكر ألفا

وشكري لكم أن أضل كما كنت حتى أموت بقلب سليم

وإني أجيب إذا سألوني قبيل ملاقاة ربّ رحيم

وعيناي في أعين القوم يا إخوتي واثقا

راضيا لا أغض البصر

أنا ابن مريد ورضوى

بلادي فلسطين

واسمي تميم[1]

وكما هو ملاحظ فإنه يمكن القول بأن نموذج "الأنا" في أعمال الشاعر عموما وفي شعر تميم خصوصا يعتمد في أغلب الأحيان على التناص الديني مع القرآن الكريم، والنماذج الأدبية المختلفة، والنص السابق يشابه قول الشاعر بما جاء في القرآن الكريم خاصة في قوله"حتى أموت بقلب سليم" فكأنه يحيل على قول الله عز وجل **"يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ (٨٨) إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (٨٩) "**[2]

والنص الآتي يجعل فيه الشاعر نفسه رفيقة للأحزان والمآسي، رغم أن نموذج الأنا يأتي خارج الحكاية إلا أنه

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٣٢.

(٢)- سورة الشعراء: الآيتين ٨٨-٨٩.

يحاول ترسيخه في قوله:

أنا عالم بالحزن منذ طفولتي رفيقي فما أخطيه حين أقابله

وإن له كفا إذا ما أراحها على جبل ما قام بالكف كاهله

يقلّبني رأسا على عقب بها كما أمسكت ساق الوليد قوابله

ويحملني كالنسر يحمل صيده ويعلو به فوق السحاب يطاوله

فإن فرّ من مخلابه طاح هالكا وإن ظلّ في مخلابه فهو آكله[1]

إذ يجعل الشاعر أناه رفيقا للحزن رغم اعتبار الحزن عدوا حميما، أو صديقا لذوذا إلا أنه يجعل منه رفيقا لصيقا به، فالأنا هنا تجمع الأضداد لا يحتمل الذوبان فيها، كما لا يطيق الوجود في غيابها، فلا يجدي الفرار منه ولا يغني البقاء معه، ولا مفر منه إلا إليه على أية حال من الأحوال.

وبذلك يستحضر قصيدة "عبد الله البردوني الشهيرة" والتي يقول فيها:

وحدي أعيش على الهموم ووحدتي باليأس مفعمة وجوي مفعم

لكنني أهوى الهموم لأنها فكرٌ أفسر صمتها وأترجم

في قصيدة "أمير المؤمنين إلى السيد حسن نصر الله"، يتحدث الشاعر بضمير المتكلم معبرا عن نموذج الأنا ولكنه يوثقه ويربطه بالعديد من الشخصيات حيث جعله متعلقا تعلقا كبيرا بالشخصية الأخرى حيث يتحدث بداية عن نفسه قائلا:

امتدّت يد من ورائي

تعدّت أربعة عشرا قرنا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٧-٩٨.

ربتت على كتفي:

لا تخف لست وحدك ما دمنا معك فلن تنقطع

والتفتّ فإذا بهم جميعا هنا

سكان الكتب

أئمة وحداة وشعراء

كيميائيون وأطباء ومنجمون

وخيل تملأ البيت وتفيض على الشارع

وتخوض عدة أميال في البحر(١)

يتحدث الشاعر في هذا المقطع السردي بضمير المتكلم "أنا" حينا وبضمير المخاطب حينا آخر، وبذلك يكون هذا النموذج ليس نموذجا فرديا بحتا، ويمكن القول أنه جمعٌ على شاكلة "صيغة المفرد" إذ يقدم نفسه على أنه فرد من بين الذين ذكرهم من الأئمة والشعراء والكيميائيين والأطباء... ويتجسد ذلك من خلال مخاطبة اليد له قائلة "لا تخف لست وحدك."

وذلك ما نلمحه في قصيدة "قبّلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء" إذ نجد مثالا واضحا لحديث الشاعر بضمير الجمع المتكلم "نحن" وما يقربه اقترابا أكثر من الآخر ومن الشهيد والقتيل المحمول فوق الأكتاف، ومن يحملونه معه رافعين القتيل إذ يقول:

كلّنا يحمله

وهو لا يحملنا إلا قليلا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٧-٧٨.

كلنا يحمله

صفين تحت اللوح نمشي

نمنع الميزان منه أن يميلا

كلنا يحمله

صفين تحت اللوح نمشي

نرفع الآن القتيلا[1]

إن النسق السردي السابق قدمه الشاعر السارد في خطاب مفعم بالروح البكائية المفرطة معتمدا في نسج خيوط كلماته على روي داخلي مناسب لمثل هذه المواضيع، وهو ما جعل نموذج الأنا أشدّ نصوعا وأكثر اقترابا من الآخر يجسد روح الأخوة والتآزر حتى في ظروف وأرزاء شديدة كالموت.

الأمثلة السابقة تبين لنا المزج الذي يقيمه الشاعر بين نموذج الأنا الفردي وبين الأنا الجمعي ... ضف إلى ذلك الخلط الذي يقيمه أيضا بين الأنا وانتمائه العربي عموما، والفلسطيني خصوصا، وهذا ما نلمحه في قصيدة في القدس حيث يبين البرغوتي حضوره وانتماءه إلى العروبة وإلى الأرض الفلسطينية القدس:

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلا أنت[2]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٩-١٠٠.

(٢)- مصدر نفسه، ص١٢.

إذ يتبين تمسك الشاعر بأرضه، أرض العروبة ويؤكد أصله وانتماءه، هذا التمازج بين نموذج الأنا أو الشاعر، وبين عروبته وانتسابه لأرضه يتجسد من خلال مخاطبة البسمة –التي تسللت للدمع– الشاعر بقوله على لسانها: "أيها العربي"، ليبقى صوت الأنا أو الشاعر الراوي صوت شعبه بأكمله، بكُلِّ طوائفه وهواجسه وبكل آلامه وآماله، والعربي شجاعتُه شجاعة احتواء وانتماء، ودعوته دعوة سلم وحضارة وتقدم، ويذهب "البرغوتي" في قصيدة "أنا لي سماء كالسماء" إلى ربط نموذج الأنا بالسماء، إذ يعتبر السماء الملاذ الأخير والملجأ الأنسب للعربي الفلسطيني بعد كُلِّ الدمار والخراب الذي عمَّ أرض بلده وبعد كل مظاهر الظلم والجور التي لحقت بأهله ووطنه، وهذا يتبين من افتتاحية قوله:

أنا لي سماء كالسماء صغيرة زرقاء

أحملها على رأسي وأسعى في بلاد الله من حيّ لحيّ

هذي سمائي في يديّ[1]

ولربما وظَّفَ الشاعر لفظة السماء في نسق دلالي ينتقل فيه البرغوتي إلى لحظة الشوق والصبابة التي تنتاب الشاعر "الأنا"، وكل من دبّ على أرض فلسطين من أهله وأبناء وطنه، بما فيه الحيوانات والطيور؛ إذ يقول البرغوتي:

فيها الطيور تطير دوما للوراء

شوقا إلى الأرض التي غادرتها، لا إلى الأرض التي تمضي إليها

ثم حين تغادر الأخرى تكون تموت من حزن عليها

والمدى عشق يزيد[2]

(١)– تميم البرغوثي: في القدس، مصدر سابق، ص٢١.

(٢)– مصدر نفسه، ص٢١–٢٢.

ومن هنا يربط الشاعر نفسه بالسماء التي جعلها ملاذا وانتماءً، غير الأرض التي سلبت من حوزة أبنائها ... ويربطها أيضا بالأهل وبالوطن السليب، وبهذا يقلب البرغوتي وظيفة لفظة السماء ويجعلها كمفردة تعبر عن أناه ووسيطا يربط بين الأنا والآخر، وبين نموذج الأنا المفردة والجماعية، إذ جعل من السماء مجازا يحيل على الحياة وعلى الأرض التي تجمع الشاعر بأهل وطنه.

٢- نموذج الطفل

نموذج الطفل على ما يبدو من أبرز النماذج التي اشتغل عليها البرغوتي في العديد من قصائده، إذ يعمد دائما إلى تقديم نموذج الطفل في سخرية موجعة، وتهكم مُرٍّ، إذ يربطه غالبا بالموت الذي صار شيئا معتادا عليه من قِبَلِ الأطفال في قصيدة سفينة نوح يقول البرغوتي:

وكان المدرس من فرط ضجّتهم يشتهي لو يقيدهم بالحديد

وهم يضحكون لأن الحديد إذا مسهم صار حلوى

وهم يضحكون بِخُبْثٍ وقد غيروا كلمات النشيد

نهتهم عن الضحك الطائرات فلم ينتهوا

لم يكن من صمود ولا عناد ولكنه طبعهم

من رأى صبية يسمعون كلام الكبار على أي حال

يطرق الموتُ أبوابهم مثل جيش احتلال

ويقول أنا الموت جئت افتحوا

كلما جئتم قيل لي نائمون افتحوا

يفتح الباب طفل ويسأله وهو يفرك عينيه

ماذا تريد؟

ويتركه حائرا في جواب السؤال[١]

يُقَدِّمُ البرغوتي في هذا المقطع السردي صورة واضحة للأطفال الذين جعلهم لا يأبهون لما يحدث من حولهم، فلا الطائرات ولا جيش الإحتلال منعهم من الضحك، وأي ضحك؟ إنه الضحك الموجع، يكتمون شيئا يتدفق بالرغم منهم، فحتى الموت لم يعد فيه شيء، ولم يعد يُحْدِثُ خوفا بالنسبة لهم، وهذا ما يجعل من نموذج الطفل رمزا للشجاعة والهِمَّةِ رغم كل ما يحدث من حولهم.

وفي قصيدة "قفي ساعة" يصور الشاعر حالة الطفل باعتباره نموذجا يربطه بالشجاعة والمقاومة والصمود أمام الواقع الأليم، وما يحدث من حوله من قصف من قِبَلِ المستعمر:

ترى الطفل من تحت الجدار مناديا أبي لا تخف، والموت يهطل وابلُه

ووالده رُعْبًا يشير بكفه وتعجز عن رد الرصاص أنامله[٢]

إذ يربط الشاعر هنا الوالد بالرعب والخوف والذعر، على خلاف الطفل الذي يرمز له بالشجاعة بقوله "لا تخف" وهذا ما يوضح الانشغال الدائم من قبل الشاعر بالطفل في العديد من قصائده، فقد جعل من الطفل رمزا للمقاومة والصمود، وهذا لا يحدث إلا على أرض فلسطين، أرض الشاعر ذاته " **ففي فلسطين يقف طفلٌ صغير في مواجهة دبابة إسرائيلية فارس عودة ذو الـ١٤ ربيعا يفقد حياته، هذا التصرف الشجاع هو الشعر حقا.**"[٣]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٥-٨٦.

(٢)- مصدر نفسه، ص٩٨.

(٣)- البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، "الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا"، موقع إلكتروني.

ويمكن أن نلحظ في بعض قصائد البرغوتي أن الشاعر يربط الطفل بالأم حيث يجعل منه نموذجا له صلة وثيقة بنموذج آخر، يرمز إلى العاطفة والحب والحياة ... ففي قصيدة "حصافة" يقدم لنا الشاعر في مقطع سردي خالص، يستحضر فيه الأم التي جلست تحت السماء لترضع طفلها إذ يقول البرغوتي:

في ذات يوم حارق جلست لترضع طفلها تحت السماء

ناغى بخمس أصابع تهدي لثدي الأم شيئا من خدر

لم تبتسم

وكأنه بين اليدين مهمة أو واجب لا بد منه(١)

وفي قصيدة "تخميس على قدر أهل العزم" يطعّم صورة الطفل الفردية بنموذج الأم التي يحيل فيها على قصة "مريم" عليه السلام:

كأنك تحت النخلة الأم وابنها لدى رؤية الأحباب يدمع جفنها

ومن منظر الأعداء يضحك سنها تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى

إلى قول قوم أنت بالغيب عالم(٢)

إذ يحيل البرغوتي في هذا المقطع على صورة الطفل مع أمه، والتي يصور فيها من خلال تصوير نموذج الطفل أو الابن مع الأم، عامدا قلب الموازين والمعاني التي تشير إلى انقلاب الواقع الأليم وتغيره، فرؤية الأعداء صارت تدخل البهجة والسرور إلى القلوب، فالنفس اعتادت على رؤية الأعداء كل وقت وكل مكان على عكس رؤية الأحباب التي تدمع العين، وتدمي المقل لقلة الأحباب في هذا العصر الشقي الذي يعيشه الإنسان العربي.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٥.

(٢)- مصدر نفسه، ص١١٥-١١٦.

ويمكن الإشارة هنا إلى قصيدة مفعمة وممتلئة بطابعها الغنائي والتي يقدم فيها البرغوتي صورة للطفل الصغير الكبير، صغير عمرا كبير محلا، لما عليه من الهيبة التي يربطها به الشاعر لفظا، وهي قصيدة "سفينة نوح" حيث يقول:

يرى فيه سيفا وعُسَّ حليب و طفلا عليه المهابة

فيه فضول وفيه اشتياق وفيه وفيه

يشير تعال لظبي يليه وظبي يليه

إلى آخر الأرض صفا طويلا

على سنها وقفت في العراء

أمة من ظباء

أمة من حمام

أمة من رجال

أمة من نساء

أمة في السماء

أمة متعبة[1]

وفي قصيدة "أمر طبيعي" يتألق الشاعر في تقديم صورة بديعية لنموذج الطفل حيث يجعل من أطفال المدارس رمزا للأمل، وتطلعا للنشء الذي هو الرجاء الذي به الصباح قد اقترب، مهما طال غياب العدل واغترب إذ يقول:

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٧-٨٨.

إني رأيت الصبح يَلبَس زي أطفال المدارس حاملا أقلامه

ويدور ما بين الشوارع باحثا عن شاعر يلقي إليه كلامه

ليذيعه للكون في أفق تلون بالنداوة واللهب

يا أمتي يا ظبية في الغار قومي وانظري

الصبح تلميذٌ لأشعار العرب[1]

إذ اعتمد البرغوتي هنا على توظيف نموذج الطفل بتصوير الصبح الذي جعله رمزا يشجّع الفلسطينيين من أجل القيام والنهوض، وبعث روح الأمل في نفوسهم جاعلا من الطفل المتمدرس أنموذجا حيا على أنه نقطة قوة للشعب الفلسطيني ونقطة ضعف للإسرائليين.

وفي قصيدة "الجليل" يصور الشاعر الطفل في صورة المناضل المقاوم الشجاع الذي يقف وقفة الرجال أمام دبابة العدو دون أي خوف أو رهب يقول البرغوتي:

ومعنى فلسطين أجمعها في الجليل

هو الأرض تحسب خيالة فتفاجئ غازيها بشعاب تسيل

وإني أراه وبربك في المشهد المتكرر كل يوم

بزاوية في المنارة أو شارع في الخليل

وفي الطفل يوقف دبابة في الطريق الطويل

وفي خفة اليد تطوي الفطائر تبدي توتر صاحبها من زمان ثقيل[2]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٦٠.

(٢)- مصدر نفسه، ص١٦.

حيث يجعل البرغوتي من الجليل معنى فلسطين بكل طوائفها وهواجسها، وبكل آلامها وآمالها من كبار وصغار رجال ونساء بنات وأطفال، ويصوّر الطفل في حالة المقاومة والنضال المتمثلة في إيقاف دبَّابَة الجند الإسرائيليين، هذا الفعل الذي عجز عنه حتى الرجال والكبار، ليقدم نموذج الطفل الذي غلبت صورته على صورة الشخصيات الأخرى التي يوظّفها الشاعر في تصوير الواقع المعاش داخل قطر الأرض المحتلة.

٣- نموذج المناضل

يصور تميم البرغوتي في قصيدة "سفينة نوح" شخصية المناضل على شاكلة بطل جمعي وليس بطلا فرديا فيصور المفردين بصورة مفردين أجمعين بعدما اعتاد هذا المناضل والمقاتل الجمعي على مثل تلك المواجهات والحروب تحت القنابل جنب الموت :

ثم يعود شباب إذا عبرت نسمة في الطريق

نسمة من رجال مقاتلة في الخلا والمضيق

أزاحوا دخان القنابل عن صفحات المؤرخ حين رأوا جنّة خلف هذا الحريق

وهم دربوا الموت حتى غدا تابعا طيّعا

وهم دربوا الحرب درس الجمال

وهم رققوا من حواشي الجبال

فصارت لهم مثل عم وخال

وقيل لهم أنتم المفردون

فقالوا ولكنّنا المفردون معا

وجابوا القرى

نسمة من رجال وسحر حلال على جانبيك

هواء البلاد يصلي عليك[١]

إذ قدم الشاعر المناضل الفلسطيني على شكل نسمة من رجال مقاتلة، وعلى الرغم من الحالات التي يعيشها ويمر بها هذا المناضل الجمعي؛ وهي حالة فريدة من المأساة والألم، ولكن البرغوتي يصورها على عكس ذلك فاتحا باب الأمل بالْتفَاته إلى الجنة "حين رأوا جنة خلف هذا الحريق" وهو ما أنساهم تلك الهموم والأحزان ليستبشروا بما هو آت.

والواقع أن تميم البرغوتي قد صوّر صورة لنموذج الفلسطيني الجمعي، حتى في قصائد الوزن الخليلي؛ حيث رسم بريشته الملهمة مشهدا لهذا النموذج في مقطع من قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع " إلى المقاومة في غزة يقول البرغوتي :

يسير إن ساروا في مظاهرة في الخلف في الإقدام والجزع

لو صادف الجيش الجمع يقصده فإنه نحو الجيش يندفع

فيرجع الجند خطوتين فقط ولكن القصد أنهم رجعوا

أرض أعيدت ولو لثانية والقوم عزل والجيش مدّرع

لكي يضلوا الرصاص بينهم تكاد منه السقوف تنخلع

حتى تجلت عنهم وأوجههم زهر ووجه الزمان ممتقع[٢]

وفي قصيدة "أمر طبيعي" حيث يجسد البرغوتي نموذج الفلسطيني المناضل من خلال الإحالة على النبي

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٤.

(٢)- مصدر نفسه، ص٤٥.

ﷺ وجبريل وأمة النبي مُحَمَّد ﷺ :

أرى أمة في الغار بعد مُحَمَّد تعود إليه حين يفضحها الأمر

وجبريل يأتي الغار كل عشية ويذهب والغافون في الغار لم يدروا

يا أمتي أدري بأن المرء قد يخشى المهالك

لكن أذكّركم فقط فتذكروا

قد كان هذا كله من قبل واجتزنا به

لا شيء في هذا يخيف ولا مفاجأة هنالك

يا أمتي ارتبكي قليلا إنه أمر طبيعي

وقومي

إنه أمر طبيعي كذلك(١)

حيث تبرز نبرة التحدي ها هنا والدعوة إلى النضال والثبات، بحكم اصطناع الشاعر جملة من أفعال الأمر (ارتبكي – قومي)، فكأنه نسق توجيهي لأمته إلى القيام والنهوض والتكتل، فمن منّا يحب الفرقة، ومن منا يكره الوحدة بعدما صار كل شيء معتادا لا يشكل أي خوف بعد كل ما حدث، وما مرت به الأمة من أوقات عصيبة وأرزاء شديدة، فجاءت القصيدة كوردة تنبت من الجرح تناسى فيه الشاعر الجرح وذكر الوردة رغم أنه لم يحملها بعد.

وفي قصيدة "خط على القبر المؤقت" نجد بأن الشاعر يربط بين المناضلين وبين الأرض التي ضحوا بأنفسهم من أجلها، فحتى وهم في قبورهم تبقى الأرض –أرض فلسطين– هي الملاذ والانتماء الذي لا تساوي أية تضحية

(١)– تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٥٩–٦١.

تضحيةً لأجلها :

أضع صياح امرأة تنادي الموت في مقبرة بلا شواهد

سؤال الصحفي إلى أين تذهبون من هنا

والجواب إلى القدس[١]

إذ يتضح نموذج المناضلين المستشهدين والذين قضوا نحبهم، ولكن هناك فرق بين المناضل الذي قضى نحبه وبين من ينتظر، ورغم ذلك يبقى الهدف واحدا، والأصل موحدا لهم، فالأرض المناضَل من أجلها واحدة والوطن الذي قدموا أرواحهم فداءً له واحد، فقدم الشاعر صورة للمرأة المنادية والتي تحيل على القدس التي تُعَدُّ الملاذ الأول والأخير لكل مناضل ثائر مدافع، لذلك فالشاعر يدعم صورة المناضل من خلال ربطه بالهوية العربية وانتمائه العربي الذي تدل عليه القدس.

٤- نموذج الشهيد

يعد نموذج الشهيد من أبرز النماذج التي اهتم بها تميم البرغوتي في العديد من المواضع والمقاطع الشعرية؛ حيث يحاول غالبا أن يجعل من نموذج الشهيد أيقونة تُجَسّدُ كل أنواع التضحيات وصور البطولات التي جعلته رمزا يخلده التاريخ، وتمجده الأجيال، وغالبا ما يربطه بالموت، إذ يذكره في المواضع التي يهيمن عليها موضوع الموت في قصائده، وهذا ما نجده في قصيدة " خط على القبر المؤقت " إذ يقول :

وكل لابس ثوب المنايا شهيد في جنازته شهيد

غريب الناس من يحيى شهيدا وفي الموتى له قبر شريد

وللقبر المؤقت ألف معنى يضيق بها على السعة النشيد[٢]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٦٩.

(٢)- مصدر نفسه، ص٦٧.

إذ يجعل البرغوتي من الموت هنا حليفا للشهيد حيث أحال عليه بالقبر المؤقت، وهو يقصد الشهيد ياسر عرفات، فقد أعطى صورة واقعية على الحضور الهائل من الناس الذين حضروا جنازته، وساهموا في تشييع جثمانه، ويرى أن كل حاضر منهم شهيد أيضا بقوله: "شهيد في جنازته شهيد"، وأن كل من كان له حضور وقتئذ فله حظ وافر من مشروع كبير، مشروع شهادة قبل أي شيء آخر، لأنه حاضر في جنازة شهيد (الذي يحيل عليه بالقبر المؤقت) والذي وصّى عليه الشهيد ياسر عرفات أن يدفن في القدس، ولكن الواقع الذي آلت إليه مدينة القدس حال بينه وبين وصيته، فقُبِرَ في رام الله، على خلاف ما أراده هو، فيصفه البرغوتي بالقبر المؤقت لأنه يتطلع إلى تحرير القدس وأن الفرصة ستسنح مرة أخرى لتغييره إلى مدينة القدس.

وفي القصيدة نفسها يحرص البرغوتي على مدح الرئيس الراحل والشهيد قبل رثائه، محاولا أن يسوق قارئه إلى حياة الشهيد وأعماله التي قام بها قبل موته، ولكن مدحه هذا مدح على غير العادة، فهو يمدح ضعفه لا قوته وهذا أمر طبيعي لرئيس عانى ما عاناه، يقول البرغوتي :

سأمدح ضعفك لا قوتك

سأحمل كيسا من الخيش

كالشحاذين أمر به على الناس

أجمع فيه كل لغات الأرض

ثم أفرشها

ثم أجمعها

ثم أفرشها

تتناثر الحروف

فتشكل كلمات غير مفهومة

وأخرى لا تُفْهَمُ إلا بالصدفة

سأفعلها ألف مرّة

وألف مرّة

وألف مرّة

ولا بد من مرّة

أن ينكتب النص الذي أريد

فأقرأه وأرثيك...(١)

ولعلّ الحياة التي عاشها الشهيد قبل رحيله، وما عانى منه من تذبذب وعدم استقرار ومشاكل ومقاومات، هي التي تشكل ضعفه الذي أشار إليه الشاعر وهي حياة يربطها البرغوتي بالتشتت، فأراد أن يجمعها في كيسه اللغوي، الذي يجمع فيه كل لغات الأرض ليقدم رثاءه للشهيد الراحل مسخرا كل هذه اللغات، في محاولة لكتابة النص المراد من طرف الشاعر، بغية رثاء الشهيد الرئيس الراحل ياسر عرفات.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يبين البرغوتي مدى تعلقه بشهيده، هو وغيره، ومدى حبهم له، وأن رثاءه سوف يبقى ويدوم رغم استحالته، فهو يحاول أن يرثيه ولكنه يصرّح في الأخير أن رثاءه شيء مستحيل يقول :

ويبقى البكاء على رغم كل الشروح له غامضا ويقصر عنك

وحقّك لست بدار لماذا نحبك

لكنني أتأكد إذ يظهر القول لي نفسه أن سيبقى رثاؤك

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٦٧-٦٨.

والشكر والمكر يرجع في هذه لك يا سيدي

أقول سيبقى رثاؤك

يا شيخنا

مستحيلا[1]

ولعل هذا التناقض الذي يشير إليه البرغوتي بين إمكانية رثاء الشهيد الرئيس السابق واستحالة رثائه، تعود إلى شخصية الشهيد في حد ذاته لما يتصف به من صفات متناقضة ومتضاربة، يصعب على الشاعر الإلمام بها أو أن تجتمع الأضداد في مقطع رثائي، والشهيد لا يقدم نفسه فداءً إلا من أجل الاتفاق، وتوحيد الأمم وجمع شملها، ورفض الاختلاف والتشتت والفرقة، وحُكَّامُنا يجب أن يكونوا هكذا دعاة حضارة وتقدم، دعاة وحدة لا فرقة، ودعاة سلم لا خراب، فإن لم يقم رؤساؤنا بمثل هذا الدور فمن الذي سيقوم به؟

ونموذج الشهيد في قصائد تميم البرغوتي يختلف من قصيدة لأخرى، فعلى خلاف ما نجده في القصيدة السابقة نجده في قصيدة "معين الدمع"، حيث يجعل من الرثاء شيئا لا فائدة منه، فهو لا يرد الشهيد والقتيل، ولا يفك الرجاء قيود السجين، وهو ما يجعله ينظر إلى الشهيد نظرة مغايرة؛ فيجعل من المولود والطفل الصغير شهيدا يكثّي عليه بكثرة القتلى، فحتى الصغار لم يسلموا من القتل، كما يجعل منه وهو في قماطه أملا في تحقيق الآمال المرتقبة يقول :

عرفنا الدهر في حاليه حتى تعودناهما شدا ولينا

فما رد الرثاء لنا قتيلا ولا فك الرجاء لنا سجينا

سنبحث عن شهيد في قماط نبايعه أمير المؤمنينا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٥-٧٦.

ونحمله على هام الرزايا لدهر نشتهيه ويشتهينا

فإن الحق مشتاق إلى أن يرى بعض الجبابر ساجدينا[1]

يستحضر البرغوتي هنا معلقة "عمرٍو بن كلثوم" الشهيرة والتي التزم فيها الشاعر بقومه وبقبيلته وبيئته التي يعيش فيها، وهذا ما نجده في هذه الأبيات. البرغوتي أيضا ملتزم بقضيته الكبرى، القضية الفلسطينية قضيته القومية، فيحيل على الشهداء الذين قدموا تضحياتهم الخالصة، وقدموا أرواحهم فداءً لوطنهم ودفاعا عن حقوقهم، فنجد الشاعر يُعْلِي من شأن الشهيد ويجعله يسمو مرتبة عن مرتبة الآخرين، وحتى يبايعوه أميرا عليهم ويحملوه على هام الأرزاء والمصائب الشديدة، فيقدم صورة هذا الأمير على هيئة طفل شهيد في قماطه، لأن "**الأحياء يقفون على بوابة الشهادة بأتم الاستعداد، ولأن ثنائية الموت والحياة تعطي موته موت الحياة ...كيف لا؟ والمواليد الجدد يهبون الشهيد امكانات تضحية جديدة**"[2]، نعم يموتون فيكثر الأشراف فيهم، يموتون فتختلط التعازي بالتهاني، وإن الحق مشتاق لرؤية الجبابر خاضعين طائعين ساجدين.

٥- نموذج العدو

تعتبر شخصية العدو من أبرز النماذج أيضا التي يقدمها البرغوتي في أشكال وصور مختلفة فيقدم صورة العدو في خوف وجبن ومهانة وظلم وجور وكل الصفات الذميمة التي تعمّد الشاعر إلى تصويرها، ففي قصيدة "الموت فينا وفيكم الفزع" يجتهد الشاعر في رسم نموذج العدو وإعطائه ملامح ترتبط به من خوف وموت، والقبح الذي يتصف به العدو خلال ما يمارسه من أفعال لا إنسانية على الأرض الفلسطينية المحتلة، يقول البرغوتي :

أعداؤنا خوفهم لهم مدد لو لم يخافوا الأقوام لانقطعوا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٢٩.

(٢)- البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، "الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا"، موقع إلكتروني.

وخوفهم دينهم وديدنهم عليه من قبل يولدوا طبعوا

قل للعدى بعد كل معركة جنودكم بالسلاح ما صنعوا

لقد عرفنا الغزاة قبلكم ونشهد اللهَ فيكم البدع

ستون عاما وما بكم خجل الموت فينا وفيكم الفزع(١)

إذ يجري البرغوتي هنا خطابا ثائرا هادرا على الأعداء الذين فعلوا فعلتهم في أهله، وعلى أرضه من قتل وتخريب ودمار، حتى أنهم لأزكموا الأنوف، أنوف الأبرياء بروائح الدم والمجازر التي يرتكبونها في حق الإنسانية وفي حق الإنسان الفلسطيني على وجه الخصوص، حتى صار الموت من كثرة القتلى شيئا عاديا مألوفا على مدى ستين عاما من الحرب والقتل والتشريد وانتهاك الحق الفلسطيني، لذلك فالشاعر يخاطب عدوه وهو مُصِرٌّ على الرد على عدوه بكيفية مغايرة تماما لمظاهر القمع التي يقوم بها، فهو يرى بأن التلويح بالسلام خير من التلويح بالسلاح في قوله: "جنودكم بالسلاح ما صنعوا "، كما يعي جيدا بأن الإنسان العربي عموما والفلسطيني خصوصا شجاعته شجاعة احتواء لا شجاعة اعتداء.

وفي قصيدة "الأمر" يجعل الشاعر من العدو نموذجا مناقضا لأنا الشاعر، إذ يربط العدو بالمكان وهو المكان الذي يجعله فاصلا بينه وبين العدو، محاولا أن يوازن الصورة على ضفتين: ضفة للفرد الفلسطيني وأخرى للعدو، وأنه مهما جارت عليه الأزمان فلا مجال للتوافق والتلاقي، بعد كل ما ارتكبه العدو في حقوق الفلسطينيين، يقول البرغوتي :

أطللت من شباك داري ناظرا للشارع الملآن من أعلى

ومقابلي في الضفة الأخرى

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٦.

وقف العدو مراقبا

لهبا توحش في البيوت قلقي من اطمئنانه[1]

إذ يبين الشاعر في هذا المقطع قلقه وعدم اطمئنانه بسبب اطمئنان العدو المراقب لما يحدث في أريحية تامة، والعدو والمستعمر مهما ألانوا فقلوبهم كالحجارة أو أشد قسوة، لا ترق ولا تحن ورضاهم واطمئنانهم لا يحصل إلا بمراقبة الأرزاء والمحن التي تحل بالفلسطينيين، فصوّر الشاعر صورة العدو على ضفة مقابلة له يراقب ما يحدث في طمأنينة، على عكس الإنسان الفلسطيني الذي يشاهد ما يحدث من الداخل في خوف ورهبة.

وأحيانا نجد الشاعر يقدم عدوه في صورة شخصيات احتلالية على أرض الواقع، إذ يصورها البرغوتي على أنها نماذج للعدو بكل أشكاله وهواجسه، وهذا ما نلمحه في قصيدة " في القدس " إذ يقول :

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين

قُبَّعَة تحيي حائط المبكى

في القدس متراس من الإسمنت

في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا إنت[2]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩١-٩٢.

(٢)- مصدر نفسه، ص٧-٨.

إذ يعرض الشاعر هنا صورة لواقع القدس التي صارت موطنا للأعداء بشتى أجناسهم، ليس الجنود المحتلين فحسب وإنما كل من هَبَّ ودبّ فيعدّد " شرطي الأحباش " الذي يغلق الشارع في المدينة، والمستوطن الذي يقوم بتخويف الناس برشاشه، والجند المنتعلين، وكلهم نماذج للعدو. هؤلاء الأعداء المتعددي الجنسيات المختلفي الفكر والدين، وبكل طوائفهم من أماكن مختلفة له محاولين طمس هوية الآخر الفلسطيني الأصل، وهذا هو هدف العدو قبل كل شيء.

وعلى الرغم من كل ما أحدثه العدو على الأرض المحتلة وقومها مما أشرنا إليه سابقا من قتل ودمار وظلم وجور... إلا أن هذا لم يمنع البرغوتي من تصوير فضيلة العفو والصفح والقيم الإنسانية ومكارم الأخلاق التي تميز الفرد الفلسطيني عن عدوه الصهيوني، وهذا ما يتضح من خلال ما ذهب إليه في قصيدة "الموت فينا وفيكم الفزع":

لستم بأكفائنا لنكرهكم وفي عداء الوضيع ما يضع

لم نلق من قبلكم وإن كثروا قوما غزاة إذا غزوا هلعوا

ونحن من ها هنا قد اختلفت قدما علينا الأقوام والشيع(١)

وفقا لرؤية البرغوتي فإن الفرد الفلسطيني رغم كل ما حل به بسبب العدو وأعماله الشنيعة في حقه، فليسوا بأكفائهم ليكرهونهم، إذ يصف العدو بالوضيع الدنيء الذي لا شرف له، والفرد الفلسطيني أسمى وأنقى وأشرف من أن يعادي أو يكره مثل هذا العدو، فلا كرهه يغني ولا معاداته تسمن من جوع، ولكن العربي الفلسطيني له شجاعته الخاصة، شجاعة الاحتواء والانتماء، يحب أخاه ولا يكره عدوه، ولكن هيهات، فحتى لو بذل جهدا في إيضاح ذلك فإن المحب يفهم ولكن العدو لا يصدق.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٧.

ثالثا: إيقاعية السرد:

من الطبيعي أن نجد كل شاعر له اهتمامه الخاص بالإيقاع، إذ إن الشاعر بطبعه يميل إلى التنويع في إيقاعية قصائده، والملاحظ أن تميم البرغوتي من بين هؤلاء الشعراء الذي له شغل استثنائي بالإيقاع في شعره، وسنحاول في هذا المقام أن نصبّ اهتمامنا على الجانب الإيقاعي في قصائد البرغوتي، والذي له علاقة مباشرة بالسرد، أي "ذلك الإيقاع الذي يمكن أن يجده المرء في القصيدة والقصة والرواية على حد سواء."[1]

وتجدر الإشارة إلى أن البرغوتي في العديد من قصائده مولع بالقوافي الداخلية الموحّدة على نحو ما تجد في شعره المخمس، " **والشعر المخمس شكل من الأشكال المتأخرة للشعر العمودي التي ظهرت في القرن الثالث والرابع الهجريين، فيه يتكون البيت من خمسة أشطر لا شطرين، للأشطر الأربعة الأولى قافية واحدة تتغير في كل بيت، وقافية الشطر الخامس هي قافية القصيدة فلا تتغير**"[2]؛ وهذا التنوع في الأبيات الأربعة من مقطع لآخر مع عدم تغير القافية في الشطر الخامس على طول القصيدة، هو الذي يمنح القصيدة نزعة غنائية إلى حد ما.

والبرغوتي من الشعراء الذين تتوق أنفسهم إلى التجديد والتنويع في الإيقاع، وهذا ما قاده إلى اعتماد فكرة التخميس على نحو ما نجد في قصيدة " تخميس على قدر أهل العزم " إذ يقول :

أقول لدار دهرها لا يسالم وموت بأسواق النفوس يساوم

وأوجه قتلى زينتها المباسم على قدر أهل العزم تأتي العزائم

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص ١٠٧.

وتأتي على قدر الكرام المكارم[1]

والواقع أن هذه الأبيات المخمسة تقوم على بنية إيقاعية جميلة جدا، رغم أن البرغوتي لا يعتمد فيها على التوشيح، و إنما على التخميس حيث يستضيف العمودي في شكله المهجن في إيقاعية شعرية طافحة، استحضر فيها قصيدة أبي الطيب المتنبي و أعاد تركيبها، وهنا يقول البرغوتي: "**فأنا بصراحة أسرق أبا الطيب لكنه جد سمح وذو كفّ ندية ونحن ناسه شئنا أم أبينا بل شاء هو أم أبى والله المستعان.**"[2]

١- الإيقاع اللغوي (من المفردة إلى التركيب)

يمكن رصد العديد من الإيقاعات اللغوية في شعر تميم البرغوتي – فهو كما قلنا سابقا- يسعى دائما إلى التنويع في إيقاع قصائده ومع خشية الإسهاب كان من الممكن أن نتطرق إلى هذه الإيقاعات اللغوية، كل واحدة على حدة، ومع ذلك سوف نركز بؤرة دراستنا حول الإيقاعات التي لها علاقة مباشرة مع "السرد"، ومن أهم هذه الإيقاعات: "إيقاع المفردة و إيقاع التركيب."

أ- إيقاع المفردة:

يعتبر تكرار المفردة في شعر تميم البرغوتي إيقاعا سرديا مباشرا "**ولعل تكرار المفردة ذاتها يكون أحد أهم أنواع الإيقاعات لأن تكرارها ذو قيمة موسيقية ودلالية في آن**"[3]، ويمكن أن نضرب مثالا أوليا بقصيدة "الجليل" والتي تركت فيها لفظة الجليل ستة عشر مرة في عدة مقاطع من القصيدة ،كما تبدأ بها عدة أبيات مكررة في بداية كل بيت ...كلٌّ منها تحيل على معنى وفق دلالات خاصة بكل مفردة منها:

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص ١١١.

(٢)- مصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٣)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٦٦.

يقول البرغوتي:

جليل هو النص يُنْذِرُ أعداءنا بالزوال وسوء الوجوه ويعلّمنا أننا سنجوس خلال الديار

وجليل هو الصوت يمتد بالردة الجبلية، فصحى، تشكّلها الريح دارجة فتزيد فصاحتها

وتحمّلها برذاذ خفيف ورعد حفيّ

جليل لعمري مقالي: "لعمري" وتشديدي الياء في لفظة "العربي"

وجليل هو الولد الناصري الذي يرتقي كل يوم صليبا[1]

إن تكرار لفظة الجليل في هذا المقطع وفي مقاطع القصيدة ككل، جعل القصيدة تتميز بطابع سردي خاص يجعل من القصيدة نصا شعريا يحتوي نزعة قصصية مؤطرة في القصيدة، وهو ما ساعد البرغوتي على المضي قدما في السرد.

ويمكن أن نلمح في قصيدة "سفينة نوح" في المقطع الخامس معمارا إيقاعيا آخَرَ، مُقامٌ على تكرار لفظة "أمة" التي التي تعد حجرا مركزيا لهذا البناء الإيقاعي، وهي مفردة متعددة الإحالات والدلالات تتكرر وفق تتابع وتسلسل في مقطع سردي خالص، في صدر كل بيت من المقطع يقول البرغوتي:

على سنها وقفت في العراء

أمّة من ظباء

أمّة من حمام

أمّة من رجال

أمّة من نساء

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٧.

أمّة في الركام

أمّة في السماء

أمّة متعبة[1]

والواقع أن هذا المقطع قد اكتسب مرونة مرنة في استيعاب السرد وتوظيفه من طرف الشاعر، فتكرار لفظة أمة في نص شعري مليء بالمقابلات يحيل فيها على الحيوان والإنسان، على الذكر والأنثى، على الرجال والنساء، وعلى الأرض والسماء، من خلال تكرار هذه المفردة في إيقاعية شعرية تنزع إلى السرد، كل هذه المتقابلات والمتناقضات من خلال مفردة "أمة" تستدعي الواقع الأليم الذي حلّ بها من آلام وأحزان بقوله "أمة متعبة."

وفي قصيدة "قبّلي ما بين عينيا اعتذارا يا سماء" والتي يستحضر فيها الشاعر قصة الإسراء والمعراج ويحيل على النبي ﷺ من خلال تكرار الاسم الموصول "الذي"، وهذه المفردة لها إيقاعها الخاص فهو ينتقل من لحظة الآن إلى الماضي إلى ليلة الإسراء والمعراج والتي تدس في مسامع المتلقين والمستمعين مباشرة ليلة أسري بالنبي مُحَمَّد ﷺ دون ذكر اسمه يقول البرغوتي:

اسمعوا يا من عليهم صلوات الله سرب من حمام

وأذان في الأعالي يتردد

بينكم من كلم الله جهارا

والذي لم يَصْلَ نارا

والذي عن أمره عمرت الجنان دارا

والذي يحيا مدى الدهر سرارا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٧-٨٨.

حاضرا أو غائبا يبدو ويستخفي مرارا

والذي قد أتعب الناس انتظارا

ليلة المعراج في المحراب من خلف مُحَمَّد[1]

إذ تتعدد الصفات التي يعدها الشاعر وتتنوع مع أن الموصوف واحد يشير إليه بتكرار مفردة أو اسم "الذي" **والذي يعود على الشخصية نفسها في كل بيت، ولكون المقطع يمثل أحداثا تسرد حادثة الإسراء والمعراج فإن "الشيء الوحيد الذي لا نستطيع فهمه هو أن نرى شاعرا يحاول أن يكتب قصصا –ولا أقول أقاصيص– شعرا مع أن فن القصة نشأ نثرا ولا يزال، وذلك بحكم أن النثر أكثر طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلا عن السرد والقصص.**"[2]

ومع ذلك فقد استطاع البرغوتي حسب ما نراه أن يجعل من السرد والقص كفنّ ممزوج مع الشعر في معالجة القضايا والإشكاليات المراد طرحها من قبله.

وفي قصيدة "أنا لي سماء كالسماء" يعمد الشاعر إلى تكرار المفردة في بداية كل شطر من أبيات القصيدة، حيث نجده مُلحّا على تكرار حرف الجر "في" والذي يعود على السماء معتمدا على دلالة الحرف الذي يدل على حضور كل ما يتعلق بالسماء فيها يقول:

هذي سمائي في يدي

فيها الذي تدرون من صفة السماء

فيها علوٌّ وانكفاء

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٠٤.

(٢)- مُحَمَّد منذور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، دط، ١٩٥٥، ص٢٠.

وتوافق الضدين من نار وماء

فيها نجوم شاردات كالظباء

فيها الرياح كما هو المعتاد وعد أو وعيد

فيها الطيور تطير دوما للوراء

فيها طبول الحرب تُسْمَعُ من بعيد(١)

وتجدر الإشارة أن البرغوتي يعمد أحيانا إلى التنويع في تكرار المفردات في القصيدة الواحدة، من أسماء وأفعال وصفات وغيرها، وهذا ما نجده في قصيدة "رجز USA" إذ يكرر عدة أسماء مثل: "الغربة"و"الأرنب" مع تكرار الفعل "يعدو" يقول البرغوتي:

يا غربتي يا غربة المغترب

عن داره أو غربة المقترب

من نفسه التي تظل تختبي

يريغها كذا بدون سبب

كأرنب يعدو وراء أرنب

أو ربما يعدو وراء ثعلب(٢)

في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة" يؤكد لنا البرغوتي ولعه بتكرار الأفعال محاولا التأكيد على رأيه وضرورة ما يدعو إليه، حيث يكرر فعل الأمر "اتّسع" تسع مرات في هذا المقطع قائلا:

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٢١-٢٢.

(٢)- مصدر نفسه، ص١٢٣.

اتّسع للولّاة ومن لا يليها

اتّسع للحقيقة والشك فيها

اتّسع للسهول اتّسع للجبال

اتّسع للنساء اتّسع للرجال

اتّسع للعجوز اتّسع للرضيع

يا كساء النبي اتّسع للجميع(١)

نعم، اتّسع لهم جمّا يا كساء النبي، فكأنه اتبع نسقا سرديا توجيهيا بحكم أن البرغوتي اصطنع فعل الأمر هذا، والذي أسقطه في مباشرة السرد مشيرا في هذا المقطع الشعري المسرود الإشارة إلى وحدة الأمة إذ يجعل من الكساء موطنا وقطرا عاما، يتسع لجميع أعراق الأمة العربية كما يجعل من الكساء ملاذا آمنا شاملا لوحدة عربية مازالت هي الأمل، وفي قصيدة "تخميس على قدر أهل العزم" نجد بأن البرغوتي يعيد تكرار الفعل تقطع في بداية كل شطر من الأبيات الآتية:

تقطّع صوت الشيخ إذ هو أذّنا تقطّع سير النهر حتى تأسّنا

تقطّع وصل الإلف للإلف بيننا تقطّع مالا يقطع البيض والقنا

وفرّ من الفرسان من لا يصارم(٢)

إذ تكشف هذه الأبيات قدرة الشاعر على تطويع إيقاع شعره في وصف الذات الجماعية والفردية في زماننا هذا حيث يقول البرغوتي: "...**يكون موضوعها بعد التخميس وصفا لذاتنا جمعا وأفرادا في هذا الزمان.**"(٣)

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٤.

(٢)- مصدر نفسه، ص١١٥.

(٣)- نفسه، ص١١٩.

ما جعله يعمد إلى تكرار الفعل "تقطّع"، كيف لا وهو الأنسب لوصف الأحداث التي آل إليها المجتمع العربي في هذا العصر الشقي الذي حل بالإنسان العربي.

ويمكن لقارئ البرغوتي أن يلحظ أيضا في العديد من القصائد التكرار الملحوظ للمفردات المختلفة، وإصراره على استخدامها لتوليد دلالات جمة وتكرارها لقيم موسيقية ودلالية عدة، ولا نقصد في هذا المقام الإيقاعات اللغوية التي لها علاقة بالأساس العروضي والأوزان الخليلية، وإنما تلك الإيقاعات التي على علاقة اشتراك وترابط مع السرد.

ب- إيقاع التركيب:

نشير هنا إلى نوع آخر من الإيقاع السابق ذكره، ألا وهو إيقاع التركيب؛ والذي يشترك مع السرد بحكم قيامه بدور إيقاعي سردي بديع رفيع مريع إذ "**يقوم التركيب اللغوي بدور إيقاعي في السرديات على وجه العموم، فإذا تمت الإفادة منه في قصيدة حكائية، فإنّ من شأن ذلك أن يسهم في رفع سوية موسيقى النص.**"[1] فإذا كان البرغوتي من الشعراء القاصين والذي نجده منشغلا في قصائده بمثل هذه الظواهر الإيقاعية السردية مثل تكرار المفردة؛ فإن ميله وجنوحه إلى اعتماد إيقاع آخر (الإيقاع التركيبي السردي) يكون أكثر مما هو الحال عليه مع إيقاع المفردة، وهذا ما نجده بعد تتبع الظاهرة في قصائده.

ففي قصيدة "في القدس" نجد بأن البرغوتي يستغل مثل هذا الإيقاع (إيقاع التركيب) معتمدا على تكرار شبه الجملة "في القدس" في كل مقاطع القصيدة، والتي بدورها تحمل في طياتها أصواتا متعددة الدلالات والإيحاءات، ولعل من بين هذه الدلالات حنين الشاعر إلى الديار وانتقاله من لحظة السرد المباشر إلى لحظات

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٧٠.

الوجد والصبابة إلى القدس وما حل بها من طرف الاحتلال الصهيوني، يقول البرغوتي:

في القدس أسوار من الريحان

في القدس متراس من الإسمنت

في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت(١)

يسهم تكرار الجملة السابقة "في القدس" في مجملية سرد الأحداث على مستوى الأبيات في تحقيق إيقاعية سردية بطريقة متسلسلة مما يخلق إيقاعا تركيبا يسرده الشاعر سردا، حتى لكأنه ينقاد إلينا رشيقا جلدا، وليس على مستوى هذا المقطع فحسب؛ وإنما على مستوى مقاطع القصيدة ككل، والتي تكرر فيها هذا التركيب الجملي ستا وعشرين مرة، وهو ما ساعد الشاعر على اتخاذ السرد مضمارا يفضي أوله إلى آخره، في عرض أحداث حكايته في هذا النص الشعري الذي يعد من أبرز النصوص التي كتبت عن محنة القدس.

وفي قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة" يفيد البرغوتي من أسلوب النداء من خلال تكراره لتركيب "يا كساء النبي" على مستوى القصيدة من أولها إلى آخرها معتمدا على تدويرٍ إيقاعي بحيث انتهت القصيدة بمثل ما ابتدأت به، وهي جملة "يا كساء النبي" التي جعلها تتكرر اثنتا عشرة مرة على مدار مقاطع القصيدة يقول البرغوتي:

يا كساء النبي

يا كساء النبي ارتفع راية عالية

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨.

لبني الجارية

للذين إذا أُتركوا في المنافي وشقر الموانى

فلا ماء يخرج من تحت أقدامهم

لا ولا قد يأتي إليهم

يا كساء النبي ارتفع راية عالية

لبني الجارية

يا كساء النبي وجمّع قبائلهم[1]

إذ يشير البرغوتي في هذا المقطع السردي إلى أولئك الأبرياء والفقراء الذين ما يملكون من قطمير، وما لهم غير هذا الكساء الذي يجعله الشاعر هنا راية تفتح لهم باب الأمل والطمأنينة، معتمدا على هذا القالب السردي المفعم بالعواطف الجياشة، طالبا من الكساء بإعادة لمّ شملهم وجمع تشتتهم، عامدا إلى تكرار تركيب "يا كساء النبي" الذي يعتبره ملاذا لهؤلاء الفقراء.

وثمة نوع آخر من الإيقاع التركيبي في قصائد البرغوتي والذي بدوره يقوم على أساليب لغوية مختلفة؛ منها النفي، ففي قصيدة "لا شيء جذريا" يعتمد الشاعر في تركيب مقاطعها الإحدى عشر على هذا الأسلوب اللغوي، من خلال اعتماده على افتتاح كل مقطع بتركيب "لا شيء جذريا" ابتداءً من العنوان إلى آخر مقطع في القصيدة، حيث يفتتح البرغوتي نصه وفقا لتركيبه الإيقاعي المكرّر قائلا:

لا شيء جذريا

ستسقط المدن العاليات

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٣.

ويخفف المصور الأبدي الضوء على مبانيها الشاهقة

ويضيء الفئران وأكياس القمامة السوداء

فتلمع وكأنها قبة البرلمان

لا شيء جذريا

ستنمو الشقوق في أصول الجدران كالّلبلاب

كبرق مضاد يسري من الأرض إلى السماء[1]

ويستمر الشاعر في تكرار هذا التركيب في بداية كل مقطع إلى آخر القصيدة، وهذا ما يجعل الطابع السردي للقصيدة منسابا كالماء، متمرمرا كالهواء، سلسا دفاقا، يسرد فيه الأبيات دونما إعاقات، معتمدا في بنائها التركيبي على أسلوب النفي الذي يحكم القصيدة من أولها إلى آخرها.

وثمة أمثلة عديدة تتضمن إيقاعات تركيبية سردية في قصائد عدة، كان من الممكن التطرق إليها لولا خشية الإطالة والتي يعتمد عليها الشاعر السارد في تسريد شعره على نحو ما نجد في قصيدة "أمر طبيعي" إذ يتكرر فيها تركيب "يا أمتي" سبع مرات في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وكذا في قصيدة "خط على القبر المؤقت"، إذ نجد الشاعر يعمد إلى تكرار تركيب "ألف مرة" وفي قصيدة "سفينة نوح" والتي يتكرر تركيب "يصلي عليك" ونهاية كل مقطع تقريبا وغيرها من الأمثلة العديدة في قصائد سردية مديدة.

وهذا إن دلّ على شيء فقد يدل على أن إيقاع التركيب يشكل عنصرا مهما من العناصر السردية التي يعتمد عليها الشاعر في نصوصه الشعرية، من خلال تكرار هذا التركيب ليصبح عنصرا سرديا فاعلا في القصيدة عموما وفي القصيدة البرغوتية خصوصا.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص ٤٩.

٢- إيقاع الموضوع (الموت – الإحالة)

يشكل إيقاع الموضوع عنصرا يقف جنبا إلى جنب مع عنصري الإيقاع السابقين: المفردة والتركيب؛ نظرا لأهميته البالغة في منح النصوص الشعرية إيقاعا ذا علاقة مباشرة بالسرد، وذلك من خلال تكرار موضوع محدد من طرف الشاعر، وإيقاع الموضوع "**إيقاع غير عروضي تمتلئ به أنواع الأدب النثرية كالخاطرة والقصة والرواية والمسرحية...**"(١)

والقصائد البرغوتية غنية بالموضوعات التي تتكرر على مستوى القصيدة الواحدة وتطغى عليها، ومن أبرز هذه الموضوعات: موضوع الوطن، الوحدة العربية، وموضوع الموت، هذا الأخير الذي يعتبر إيقاعا بارزا في قصائد البرغوتي بشكل ملحوظ وحضور بارز، إذ صار ثمرة يقطفها المواطن الفلسطيني إثر الواقع الذي حل به دون أن يملّها هذا الجانب لاعتياده على ذلك.

أ- إيقاع الموت:

من أبرز القصائد البرغوتية التي نلحظ فيها حضورا بارزا لموضوع الموت، قصيدة "سفينة نوح" والتي يجعل البرغوتي في عدة مقاطع منها موضوع الموت يتكرر، وتقوم عليه العملية السردية لبناء الأبيات الشعرية:

يطرق الموت أبوابهم مثل جيش احتلال

ويقول أنا الموت

جئت افتحوا كلما جئتكم قيل لي نائمون افتحوا

يفتح الباب طفل ويسأله وهو يفرك عينيه

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٧٣.

ماذا تريد

ويتركه حائرا في دواب السؤال[1]

إذ يجعل الشاعر من الموت هنا كائنا حيا ناطقا ذو لسان يبين، ويترك له فسحة السرد على لسانه، لذلك فموضوعه يتكرر على مدى المقطع الشعري، ولأن الموت صار شيئا مألوفا لدى الفلسطيني المحتل، فإن الشاعر يقدم موضوعه في سخرية مرة وموجعة حين يربطه بالطفل الصغير الذي لا يفرق بين هذا وذاك، وذلك حين يسأله الطفل ماذا تريد؟ ويتركه حائرا في جواب سؤاله، وكأنه تجاهلٌ للعارف من طرف جاهل به لا يعرف جهله بمن يتحدث إليه.

يشكل تكرار موضوع الموت في المقطع السابق عنصرا ساهم في تحريك الأحداث المسرودة من قبل الشاعر، ولعل تشبيه الشاعر الموت بجيش الاحتلال خير مثال على أن الموت صار العدو الحميم والصديق اللذوذ للإنسان الفلسطيني، لهذا فقد أصبح الموت كأمر معتاد عليه بالنسبة له، لا يأبه ولا يخاف حضوره ولا يطيق الوجود في غيابه.

ولأن الموت صار هو الصديق الأخير والعدو الأول للفلسطينيين، يقدم البرغوتي صورة للموتى في سخرية موجعة في مقطع آخر من قصيدة سفينة نوح إذ يقول:

سترفع ضحكاتهم ميتين كجرافة كل هذا الحطام

وترسم للموت بالحبر وجها عليه بسخرية شارب وابتسام

فضحكاتهم في البيوت سوى ضحكة من مكان بعيد

تقول اقبلوا العذر منا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٥-٨٦.

إذا ما جُننّا

نموت و نضحك هل من مزيد[1]

إذ يقدم البرغوتي في هذا المقطع السردي صورة موجعة، وفيها سخرية لموضوع الموت والموتى، حين يرفع ضحكاتهم وسط كل ذاك الفزع والركام، الذي سبب لهم ضحكا وابتساما، وكأن الموت صار يفرق بين الأنام، ولا يرضى بسواهم حلفاء، وهو ما يجعلهم يستقبلونه بصدر رحب ووجه طلق وثغر باسم، يموتون ويضحكون وهل من مزيد، فالجميع صار للموت مُريدا رغم أنه لا يريد...وهو تصوير لحالة الفلسطينيين تجاه الموت الذي يقدمه بصيغة الجمع "ميتين"، وعلى الرغم من أن الموت شيء تفر منه النفوس، فقد جعله الشاعر هنا شيئا مُرَحَّبًا به من قبل الفلسطينيين "نموت ونضحك هل من مزيد" فكأنه يصور مشهدا تراجيديا بحلته الكوميدية الساخرة.

والأمثلة عديدة في قصائد البرغوتي التي يستحضر فيها موضوع الموت بشكل لافت للنظر، فثمّة مثال عن الموت الذي بلوره البرغوتي في قصته الشعرية في قصيدة "الأمر" التي قدم فيها صورة متمردة للأحصنة الراكضة في الشوارع، في عبثية تامة، إثر الفزع الذي أحدثه الموت، فمن كثرة الموتى والقتلى يجعل الشاعر الموت قتيلا من بينهم يقول البرغوتي:

الخيل تركض في الشوارع لا ترى إلا هواها

ركضا إلى الموت الحصين تحاصره

الموت مات لأنها لم تخشه

لا تحسبوا الآجال أعداد النفوس فإننا زدنا على الموت الكثير عشائره

هو لا يبادرنا ونحن نبادره

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٦.

ويشك عزرائيل في سلطانه

فتراه يأمر ثم ينظر هل تطاع أوامره[1]

ونظرا لما خلفته الثورة على الأرض المحتلة من قتلى وفوضى عارمة، فقد استطاع الشاعر خوض لعبته السردية في سرد الأحداث التي تعبر عن الواقع الذي تحياه الأرض المحتلة من فزع الحياة وكدر العيش في رباط شعبها الثقيل، حتى صار الموت لا يبادرهم بل هم من صاروا يبادرونه ويسارعون إليه، ولكن الموت مات، لم يعد يجد ما يقتل حتى قتل نفسه أو ربما أصبح الوضع المعاش أشد مضاضة على شعبه من وقع حسام الموت الواقع عليهم في كل آن وفي كل مكان.

وفي قصيدة "قفي ساعة" نجد الشاعر يدنو من الموت ويدنيه منه، إذ يجعل نفسه وشعبه أهلا وقبائل لهذا الموت الذي صاروا فريسة ولقمة سائغة له، فالموت لا يفرّق بين جميل وقبيح وإنما معاوله تعلو وتدنو كل حين يقول البرغوتي:

أرى ابن جمال لم يفده جماله ومنذ متى تحمي القتيل شمائله

على نشرة الأخبار في كل ليلة نرى موتنا تعلو وتهوي معاوله

أرى الموت لا يرضى سوانا فريسة كأنّا لعمري أهله وقبائله

لنا ينسج الأكفان في كل ليلة لخمسين عاما ما تكل مغازله[2]

إذ يتكرر موضوع الموت في الأبيات الأربعة الأخيرة محاولا أن يجعل من الموت شيئا مألوفا، وكيف لا يعتاد عليه على مدى خمسين عاما من القتل والدمار والتخريب تحت قصف جيش الاحتلال، ورغم كل ذلك نجد

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩١.

(٢)- مصدر نفسه، ص٩٨.

البرغوتي يقدم موضوع الموت هنا وكأنه راضٍ أمام ذلك الموت الذي جعل من نفسه وشعبه أهلا له، يستقبلونه في كل وقت، فقد صار متوقعا في كل لحظة، وكأنه لا يرضى بغيرهم حلفاء وأصدقاء، فلا تكل مغازله من نسج الأكفان التي يرصفها لهم الموت، بعدما أصبح قارعة في طريقهم، ما جعل الشاعر يتغنى بمفردات الموت من أكفان وقتلى، وجعلها مفردات لها دلالات مغايرة لما هو ظاهر وشاخص، رغم كل ذلك فهم ينتظرون الحياة حتى يملؤونها علما ونورا وتقدما وحضارة من جديد.

وفي مقطع من قصيدة "أمر طبيعي" يُصَوِّرُ الشاعر الموت في صورة الأبله مخاطبا أمته عن هذا الأبله الذي له جذوره الممتدة ألف عام، فيقدم صورة للموت كموضوع طاغٍ على المقطع ككل يقول البرغوتي:

يا أمنا والموت أبله قرية يهذي ويسرق ما يطيب له من الثمر المبارك في سلالك

ولأنه يا أمّ أبله فهو ليس بِمُنْتهٍ من ألف عام عن قتالك

حتى أتاك بحاملات الطائرات وفوقها جيش من البلهاء يسرق من حلالك

ويظن أن بغزوة أو غزوتين سينتهي فرح الثمار على تلالك

يا موتنا يشفيك ربّك من ضلالك[1]

ورغم أن الشاعر في افتتاح هذا المقطع يخاطب أمته فهو يسرد في خطابه حكاية الواقع مستحضرا موضوع الموت، ولعله يقدم موضوع الموت في أسلوب سردي طريف، فالشاعر لا يهتز ولا يفزع من الموت الأبله ولا من جيوشه البلهاء أيضا وإنما يدعو له من ضلاله لأنه مهما امتدت جذور الموت نحو الماضي فإن الشاعر يشير إلى المستقبل، مستخدما ما ترفضه النفوس وهو "الموت" للدلالة على ما تميل إليه النفوس وهي "الحياة"، والضد يظهر شكله الضد وهذا أمر طبيعي كذلك.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص ٦٠.

والبرغوتي في مقطع من قصيدة " خط على القبر المؤقت" يجعل من الموت موضوعا حاملا لدلالات عدة، فهو يدرك تماما أن بعد الموت حياة أخرى فيجعل للقبور وقتا لا يدوم، وزمنا لا يطول، لذلك فهو يخاطب الناس محاولا أن يقدم صورة توضح حقيقة هذا الموت الذي هو مجرد فاصل بين حياة وحياة أخرى لم تبدأ بعد، يقول:

ألا أيها الناس عندي حجاب

سيجعل كل القبور مؤقتة فخذوه

فمن مات منكم وهذا الحجاب على عنقه

لن يموت وإن مات إلا قليلا

ومن عاش وهو على عنقه

عاش يحمل حملا ثقيلا[1]

إذ يتبين من تكرار موضوع الموت على مستوى الأبيات في المقطع السابق قَدَرَ الفلسطينيين وأحوالهم مع هذا القَدَرِ المحتوم الذي لا منافاة بينه وبين ما شرعه الله عز وجل وقدره، فيتخذ الموت إيقاعا مختلفا نوعا ما، حيث يوجه البرغوتي خطابا إلى الناس فيه نوع من الرضا والانقياد نحو هذا الموت المقدر المحتوم، كما يجعل من الموت المسلك الأنسب لمنع العدو والتصدي له، لهذا نجد فكرة الموت وموضوعه طاغية على مستوى المقطع محاولا خلق الحياة وتوليدها من رحم الموت الذي يدفع بالفلسطينيين نحو المقاومة والتصدي للمستعمر العدو.

والواقع أن الموت يتخذ في بعض القصائد البرغوتية إيقاعا خاصا يتألق الشاعر في رسمه معبرا به عن المقاومة في فلسطين، ومحاولة لتحرير المصفودين به بجرعات من الأمل للتخلص من قيود الاحتلال، ففي قصيدة "حصافة" التي توحي في المقطع الأخير منها بعمق إحساس الشاعر بنغمة الموت، ومدى تعاليها في إيقاع خطابه الشعري،

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٥.

يقول البرغوتي:

يا أيها اللاهون بالدّشداشة البيضاء يا بيض النعام

لا تقتلوه بربكم

قد تعلمون بأن أعند خلق خالقهم هم الموتى

وأن القبر لا ينسى ويحفظ ثأره

والدّين دين

إن حلّ حلّ

بالله دعني الآن من ذكر الحسين

ولأنكم قوم وضعتم نصب أعينكم مصالحكم

لا تقتلوه بربكم

فعلى الأقل

أبقوا عراقيا وحيدا

كي

يسامحكم[1]

إذ تشكل نغمة الموت هنا صوتا ثائرا هادرا، يحيل على الحركية والعنفوان، والتطلع للتحرر من قيود الاحتلال، ومقاومته وترهيبه، فيصور الموتى على أنهم أعند خلق الخالق، فالشهيد وإن مات فهو حي وهو الميت الحي عند ربه، ولذلك نجد تميم البرغوتي يستهل المقطع بالنداء والنهي؛ أي النهي عن القتل رغم أنه يؤكد حتمية

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٦.

الموت وسيرورة الناس إليه فتتضح إثر ذلك صورة الصراع بين الحياة والموت، هذا الأخير الذي يقدم موضوعه باستدعاء شكل الرسالة في هذا المقطع، ما ساعد على هيمنة السياق السردي على الأبيات.

ب- إيقاع الإحالة:

يشكل إيقاع الإحالة عنصرا إيقاعيا له أهميته الخاصة في تشكيل الإيقاعية السردية في قصائد تميم البرغوتي، وذلك لكون الإحالة بشتى أنواعها تشكل بدورها ظاهرة إيقاعية في الشعر"**لأن أية إحالة سواء أكانت نصية أو فوق نصية فإن من المتوقع لها أن تثير في نفس القارئ حسب درجة ثقافته طبعا، مقارنة بين نص مكتوب وبين شيء آخر تستدعيه الذاكرة وإذ ذاك يتولد إيقاع الإحالة.**"[1] ففي قصيدة سفينة نوح والتي نلمس فيها تناصا دينيا ابتداءً من العنوان، وحتى المتن ككل إذ يحيل فيها على قصة نوح عليه السلام يقول:

وصار الكساء سفينة نوح

رست من قراهم على مقربة

وإن صفوفا من المؤمنين

لتنتظر الأذن منك لتدخل فيه

فتشملهم عصمة الله بين يديك[2]

إذ يشبه الشاعر كساء النبي ﷺ بسفينة نوح عليه السلام التي حمل على متنها من كل زوجين، وكل من آمن معه، والذين شملتهم عصمة الله على ظهرها، ولذلك يستدعي الشاعر كساء النبي هنا، والذي يحيل أيضا على الدعوة إلى التوحيد، وجمع شمل الأمة، الأمة الواحدة خير الأمم التي أُخْرِجَت للناس.

(١)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٧٨.

(٢)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٨-٨٩.

وفي قصيدة "في القدس" تتجسد حالة من التناص الديني أيضا إذ يستحضر البرغوتي في سياقه السردي لمقطع شعري قصة يوسف عليه السلام قائلا:

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر

باعوه بسوق نخاسة في إصفهان لتاجر من أهل بغداد، أتى حلبا فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى

فأعطاه لقافلة أتت مصرا فأصبح بعد بضع سنين غلاب المغول وصاحب السلطان[1]

رغم أن البرغوتي لا يستدعي أحداث القصة كما هي هنا، إلا أنه يحاول رسمها في ذهن قارئه من أجل بناء لغته الشعرية التي يفيد منها في سرد الأحداث، فيشير إلى المملوك الذي باعوه بسوق نخاسة، وهي حادثة تحيل على بيع يوسف عليه السلام من طرف إخوته بأبخس الأثمان، ثم يشير بعدها إلى القافلة التي أتت مصر، وهي السيارة التي اشترته من إخوته ليصبح بعد ذلك غلاب المغول وصاحب السلطان، وهي إشارة إلى المكانة التي حضي بها يوسف عليه السلام عند عزيز مصر مع مر السنين، وهذا ما يثير في نفسية القارئ مقارنته بين هذا المقطع الذي قدمه الشاعر وبين ما تستدعيه ذاكرته المثقلة بتراكم الإشارات التي تحيل على قصة يوسف عليه السلام، وهو ما يولد إيقاعية الإحالة في إيقاع على علاقة مباشرة بالسرد.

وفي مقطع آخر في قصيدة "أمر طبيعي" يبدو لنا بأن الشاعر مولع بالإحالة على الشعر العربي، إذ يستحضر التراث الإسلامي والعربي يقول:

أرى أمة في الغار بعد مُحَمَّد تعود إليه حين يفدحها الأمر

ألم تخرجي منه إلى الملك آنفا كأنك أنت لو أنصف الدهر

فما لك تخشين السيوف ببابه كأم غزال فيه جمدها الذعر

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٠.

تقوس منها ظهرها فكأنما هي الكرة الشهباء ليس لها ظهر[1]

إذ يقدم هنا نقدا اجتماعيا لواقع أمته محاولا تحرير المقيدين والذين ضاقت بهم السبل بعد الحصار الذي أقيم عليهم، وبعدما أضاعها الاحتلال الصهيوني، فيحاول البرغوتي الإعلان عن بعض الحقائق التي خفيت فكأنه يحيل على قول الشاعر:

إذا ما بدا صوت الحقيقة خافتا فإني بإعلان الحقيقة أجهر

وهي الحقيقة التي صارت مغيبة ومصبوغة بألوان من الزيف، حتى أضحى الوطن مزرعة للمارق، تساوى فيه الشيخ والفاسق والسارق بالعاشق، وفي قصدة "معين الدمع" التي نقرأ فيها معارضة لـ"معلقة عمرو بن كلثوم" يختتم الشاعر البرغوتي قصيدته بإحالة مباشرة على بيت من أبيات المعلقة يقول:

سنبحث عن شهيد في قماط نبايعه أمير المؤمنينا

ونحمله على هام الرزايا لدهر نشتهيه ويشتهينا

فإن الحق مشتاق إلى أن يرى بعض الجبابر ساجدينا[2]

وكأنما بالشاعر يحيل على قول عمرو بن كلثوم: "**إذا بلغ الفطام لنا صبي... تخر له الجبابر ساجدينا**"

وهذا ما يبين ولع البرغوتي بالإحالة على الشعر العربي القديم خصوصا، فنلمح في مقطعه السابق ضلال عمرو بن كلثوم وتفيئه لخمائل شعره الجميل، ويشير البرغوتي في قصيدة "ابن مريم" إلى حال الأمة العربية وشعوبها عموما وإلى الشعب الفلسطيني خصوصا حيث يحاول إثارة صورة مشابهة لقصة عيسى عليه السلام في ذهن القارئ يقول:

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٥٩.

(٢)- مصدر نفسه، ص١٢٩.

لقد صلبوه فماذا بربك تنتظرين

لقد صلبوه وليس مسيحا ولا ابن إله

لقد صلبوه لسرقته المال أو قوله الزور أو سفكه الدم أو أي ذنب جناه

ولم يصلبوه لدعوى ودين

فماذا بربك تنتظرين

ويا أمه لم يكن يبرئ الصم والبكم والعمي

لم يخرج الجن من رأس مصروعة مؤمنة

وما رفّ من بين كفيه طير ولم يتحد المرائين والكهنة

ولم يأته في لياليه روح أمين

فماذا بربك تنتظرين[1]

الكلام هنا في البداية يشير به البرغوتي إلى أمته الأمة الإسلامية العربية، والشخص الفلسطيني واللذان يحيل عليهما من خلال استحضاره لشخصيتي الأم والابن مريم وعيسى عليه السلام، رغم الاختلاف الذي يبيّنه الشاعر من خلال إحالته هذه، إذ يحيل على الفرد الفلسطيني بشخصية عيسى عليه السلام فعيسى عليه السلام أرادوا أن يصلبوه لدعوى ودين، أما الفرد الفلسطيني فقد صلبوه لا لشيء، وإنما لبغي وظلم وحقد وعدم الرضا، فهو لم يكن يبرئ الأكمه ولا الأبرص، ولم يتحدَّ أحدا وما نفخ الروح في هيئة طير ولا أي شيء آخر، فهو بريء لكنه يتعرض للقتل والتشريد لأنه بريء مع الأسف، فالمشهد لا يكتمل إلا بوجود الضحية، والفلسطيني هو الضحية الأولى والأخيرة في هذا العصر الشقي الذي آل إليه الإنسان العربي، وهذا ما يجعله يتساءل مستعجبا مستغربا من أمه

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩٣.

وهي الأمة العربية، فماذا تنتظرين يا أمه فيتشكل من هذا التشابه من الإحالة إيقاعٌ سرديٌ يعمد إليه الشاعر في تصوير الواقع الذي يعيشه الفلسطيني تحت قهر العدو.

والبرغوتي يشير أيضا إلى حادثة واقعية أخرى في حياة النبي ﷺ، وهي حادثة غار حراء مع صاحبه في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" حيث وظف الحمامة والعنكبوت في حوار درامي يحيل فيه على الحادثة مباشرة يقول البرغوتي:

أخيّة ماذا جرى لهما

أَتُرَى سَلِمَا

يا أخيّة هل تذكرين

غداة أناديك هل لك هل لك

أن ندخل الغار أهلي وأهلك

الغار أوسع من كل شيء

والقدر الدائري الذي كان قبلي وقبلك

هل لك هل لك

ثم انهمكت لكي تنسجي للغريبين ليلا حنونا

يكون من الليل ليلا بديلا

وقمت أنسق عشا فسيحا

دعوت إليه الطيور قبيلا

أخي فلتنظري الآن حولك

ما تبصرين؟[1]

في هذا المقطع الذي يقوم على بنية درامية لها تفاعلها الخاص الذي يجري فيه حوارٌ باستحضاره للحمامة والعنكبوت والغار، هذا الغار الذي اختاره البرغوتي لأنه يحتضن النبوءات، فيحيل من خلاله على حادثة غار حراء التي حدثت مع النبي ﷺ وصاحبه، فيجري سردا للأحداث والوقائع من خلال هذا الحوار الذي يجريه بينهما، وبعدما تآمرها بالدخول إلى الغار الذي يصوره على أنه أوسع من كل شيء رغم ضيقه فيحيل على الأمل والتطلع للنصر والثقة بالله عز وجل من خلال إحالته على قول الله عز وجل: " **إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (٤٠)**."[2]

نعم فصوت الحق يظل الأقوى وهو الذي سيعلو وهو المنتصر وإن طال الزمان، فيقدم الشاعر هنا رسالة واضحة المعاني على أن النصر آت، محاولا رسم شيء من الأمل في نفوس أولئك المساكين الذين أصبحت علامات اليأس بادية على وجوههم، ولهذا استحضر حادثة لها تأثيرها الخاص، مع إيقاعية خاصة متولدة عن إحالته المستمدة من صُلْبِ التناص الدّيني الذي " **يرتبط ارتباطا لصيقا بثقافة القارئ ووعيه الفني والجمالي**."[3] كما أنه يوجد العديد من الإحالات الأخرى التي كان يمكن أن نزيد القول في دورها الإيقاعي لولا خشية الإطالة.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٥٤-٥٥.

(٢)- سورة التوبة: الآية ٤٠.

(٣)- يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، مرجع سابق، ص٩١.

رابعا: البناء الدرامي والنزوع السردي:

تتميز أغلب القصائد الحكائية البرغوتية بطابعها الدرامي؛ فالبرغوتي مشغول غالبا بالتفكير في الأشكال الفنية التي تشكل قصائده، لذلك نجده ينزاح عن الشكل العمودي نحو التفعيلة، إذ إن الشكل العمودي للقصيدة هو ما يقربها إلى الغنائية على خلاف شكل التفعيلة، يتحرر فيه من أصفاد الغنائية ويكثف فيه للنزوع السردي الذي يحقق للقصيدة البرغوتية درامية خاصة حيث "**يزخر شعر البرغوتي بالمجاز والملاحم والسرد القصصي البديع إنه يؤمن بمسؤولية الفن عن إعادة تشكيل خيال الناس حول نظام العالم والتخطيط للمستقبل.**"[١]

ولعل النَّفَسَ الشعوري والشعري الذي يمتلكه الشاعر كان سببا في جعله يستثمر العناصر الدرامية لجلب المتلقي بـ "**إعادة خلق عالم معيش داخل الصراعات الإنسانية ...ومما يوثق صلة الشعر بالدراما هي أنواع الإلقاء الشعري ومسرحة الأشعار والقصائد أو في إبراز الشعر بوصفه طاقة لغوية ممسرحة**"[٢]، وهو ما يجعل الشاعر يبدع أدبا متفاعلا، يقوم على تصوير الواقع في حالاته الصراعية بالاعتماد على تذويب العناصر الدرامية من حوار وصراع وأحداث وحبكة وغيرها، يشتغل عليها الشاعر في بناء نصّه الممسرح من خلال مسرحة الأمكنة المختلفة داخل القصيدة.

ولعل تأثر البرغوتي بالواقع المرّ الذي آلت إليه الأمة الإسلامية العربية عموما ووطنه خصوصا، جعله ينتج نصوصا تشهد انفعالات تنبعث من عميق نفسه بتصوير صور درامية يعبّر بها عن الحال الذي آلت إليه أمته، من صراعات وحروب وتناقضات، بين ما هو شاخص وما هو مخبوء، ولعل مقاطع من قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة" توضح ذلك الصراع الذي يصوره البرغوتي قائلا:

---

(١)- البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، "الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا"، موقع إلكتروني.

(٢)- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص١٣١.

أربعة جيوش من ورق اللعب

جيشان أحمران وجيشان أسودان

تظهر المذيعة في نشرة الأخبار

يتقاتل الأسودان والأحمران

المذيعة تذكر خلط الأوراق

يتحالف كل جيش أسود مع نظير أحمر

المذيعة مرة أخرى

تنقسم كل ورقة إلى لونين

نصفها الأعلى أحمر

والأسفل أسود

أو العكس

تزداد العداوة كلما اقترب الخصم من خصمه

فما ظنك بالخصمين وقد أصبحا متجاورين في ورقة واحدة

تصاب الأوراق بالفصام

فتقطع كل ورقة نفسها من الوسط

نهاية النشرة

سلة المهملات[1]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤١.

يصور البرغوتي على امتداد المقطع السابق حالة الصراع والخلاف القائم بين المسلمين، فيصورها على شاكلة أربعة جيوش مختلفة من حيث دلالات اللون الذي يصفها به، والصراع يبدأ مع بداية القتال بين الجيشين الأسود والأحمر، وتبدأ العقدة التي تمثل الخلافات الحاصلة بين الطوائف المتعددة على الأرض المحتلة، ليحتدم بعد ذلك الصراع في حكايته ليبلغ ذروته مع ازدياد العداوة التي يصورها الشاعر كلما اقترب جيش من آخر، ثم ينتقل بعد ذلك؛ أي بعد احتدام الصراع وبلوغه ذروته إلى إعادة الإخلاء؛ وهو إخلاء غير متوقع من قبل المتلقي بعد جذبه بتصوير هذه الأحداث والصراعات، فيقدم نهاية الصراع غير المتوقع الذي يكسر أفق توقع المتلقي أو المتفرج الذي يربط نهايته المفاجئة بنهاية النشرة.

الشاعر في المقطع السابق يعمد إلى مسرحة مكانه الشعري؛ إذ يربطه بنشرة الأخبار وكأن الصراعات التي يصورها تجعل من المتلقي متفرجا أمام شاشة التلفاز، فرسم الأحداث على أنها نشرة إخبارية تصور صورة درامية متفاعلة في تصوير حالة الأمة العربية، والنزاعات الطائفية بينها، إذ يقدم بداية الصراع مع زمن بداية النشرة وينتهي مع نهايتها، معتمدا على تصوير الصراع بجميع المتناقضات من الجيوش والألوان، الجيش الأسود والجيش الأحمر، ولربما كان اجتماع هذه الأضداد هو الذي يؤدي إلى حصول درامية الحدث والصراع الذي يعبّر به الشاعر عن واقع الأمة.

ويواصل البرغوتي في مقطع آخر من القصيدة السابقة نفسها في وصف حالة الأمة، ورسم صورة واضحة توضح التناقضات والخلافات الحاصلة بين طوائفها المختلفة فيقول:

على هامش الصورة

جموع المشجعين

يضرب بعضهم بعضا بالأحذية

شيوخ الدّين

يبنون مساجد في الفضاء الخارجي

شيوخ السياسة

يحملون الكراسي على رؤوسهم

كآلهة المصريين القدامى

شيوخ الكلام

والكلام أمر عظيم

مشغولون بقصيدة النثر والكبت الجنسي والاكتئاب

وأنا

أحاول أن أكمل هذه القصيدة[1]

إنه المشهد التراجيدي والحالة المأساوية التي يصورها البرغوتي، فيقدم الصورة الدرامية ويصورها في حدث مركّب ومحاولة تغيير أدوار الشخصيات التي يرسم بها الأحداث الدرامية من جمهور المشجعين الذين يصور حالة الصراع بينهم وهم يتقاتلون ويضربون بعضهم بعضا، وهو الواقع الذي ينبني على العصبية ومحاولة خلق الفوضى والتفريق بين جموع الناس، والتشتيت بينهم، يملؤون فكرهم تزويرا وتأليفا لتفرقهم أيدي الفيفا، كما يرسم لوحة لشيوخ الدِّين حيث يصورهم داخل ذلك الفضاء الدرامي الذي يصور الأحداث التي يقومون بها داخله، وهي بناء مساجدهم وأماكنهم المقدسة ،كما يقدم تصويرا لشيوخ السياسة في أبشع منظر وهم يحملون على رؤوسهم الكراسي، فيشبههم بالآلهة المصرية القديمة، يحملون على أكتافهم هموم الدنيا وحُبَّ السلطة كمثل الحمار يحمل

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤١-٤٢.

أسفارا ولا يملكون من قطمير، وهذا هو الواقع الذي يصور الشاعر السارد مشهده التراجيدي الذي آل إليه المجتمع والأمة العربية عموما.

إن هذا التعبير ذا الطابع الدرامي الذي يعمد إليه الشاعر السارد هو الذي يكشف ويصور أمام المتلقي حال الأمة وواقعها الأليم، والمشهد التراجيدي الذي آلت إليه من انحطاط وركود، بعدما كانت في قمة الازدهار، وبعدما كانت خير أمة أخرجت للأمم الأخرى من خلال تصويره للشخصيات المتصارعة التي يتخذها كرموز يعبّر عنها بأفكاره ومشاعره التي يمثلها، يمثل شيوخ الكلام والذين تعلوا صيحاتهم ويزداد ضجيجهم، ولكنها تبقى مجرد أقوال دون أفعال، وإن الأمة بحاجة إلى من يفعل أكثر مما هي بحاجة ممن يقول دون أن يفعل.

في مقطع من قصيدة "في القدس" التي "**فيها يرثي الشاعر المدينة التي يهيم بها حبا فيما تعتبره هي حاشية عليها وهامشا.**"[1] يقدم فيه الشاعر تكنيكا مسرحيا بحواره الذي أجراه من نسج خياله في صورة فنية بديعة باعتماده رمزين يشكلان شخصيتين متحاورتين في حوار درامي مثير بين النوافذ والصباح، يقول البرغوتي:

ونوافذ تعلوا المساجد والكنائس

أمسكت بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوان

فهو يقول: "لا بل هكذا"

فتقول: "لا بل هكذا"

حتى إذا طال الخلاف تقاسما

فالصبح حُرٌّ خارج العتبات لكن

إن أراد دخولها

(١)- البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، " الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا"، موقع إلكتروني.

فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرّحمن[1]

إن هذا "الديالوج" أو الحوار الخارجي الذي يصوره الشاعر في طابعه الدرامي بين النوافذ والصباح، قائم على الخلاف والتعصب للرأي، والانقسام والانفصال بسبب هذه الخلافات، وبسبب هذه العصبية وهو الوضع المبتغى من قبل العدو، إذ إن هدف الاحتلال هو خلق الخلافات والنزاعات بين الشعب حتى يسهل عليه فعل ما يريد والتحكم في زمام الأمور كما شاء، فنجد البرغوتي يعبر عن رؤيته الشعرية الخاصة بزاوية نظره، معتمدا على الحوار الذي جعله قائما بين المتصارعين المختلفين المنقسمين (النوافذ والصباح)؛ فرغم أن كل واحد منهما يحاول أن يصل إلى نقطة معينة وهي إقناع الآخر برأيه، إلا أن التعصب للرأي منعهما من ذلك، فينقسما ليصبح الصبح خارج العتبات وهو هنا يحيل على الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، والذي فرّقه وشتّته العدو بكيوده الصهيونية من سياسات القمع والتفريق.

يعتمد البرغوتي في مقطع آخر من قصيدة "أمير المؤمنين" تكنيكا جميلا يتمثل في حوار درامي يفتتح به المقطع إذ يقول:

ألا ترى النبوءة

سلاحهم يهوي

وسلاحنا يصعد

نما لبلاب على الصاروخ

والتف عليه حتى كساه

ثم أزهر

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٠.

صاح ولد، الله أكبر

وهوى سقف إسرائيل

دخلوا إلى الملاجئ

كالتراب تحت البساط

أصل الإنسان تراب

ولكن فرعه السماء

وثماره سكانها[1]

يبدو الصوت المتحاور مع بداية المقطع السابق، إذ يفتتحه الشاعر بحوار درامي والذي يمهّد لبداية سرد الأحداث معتمدا على توظيف بعض المتناقضات التي تعطي للأحداث طابعها الدرامي، وتكسوها حللها الدرامية التي تشف عن الصراعات القائمة بقوله (يهوي- يصعد)، (التراب- السماء) ليبدأ صوت الولد الثائر الصاخب جراء الواقع، وما يتسم به من استكانة وظلامية وغياب لقيم العدل، ولكن هذا الصوت الذي يصيح بعبارة **"الله أكبر"** والتي يهون معها كل شيء، وهو صوت الطفل الذي زعزع أركان دولة العدو فهوى سقفها وتهاوى برجها القائم على أساس الظلم والباطل...فالشاعر هنا يحاول أن يرسم من خلال هذ الحوار الدرامي الذي ساهم في بناء النص والذي مَهَّدَ لسرد الأحداث القائمة صورة واضحة عن زوال كيد العدى مهما طال الزمن، وأن ما يبنى على الباطل فهو باطل وحبله قصير كيف لا؟ والله عز وجل يقول: " **لَا يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ إِلَّا أَنْ تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (١١٠)**"[2]

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٩-٨٠.

(٢)- سورة التوبة: الآية ١١٠.

في مقطع آخر من قصيدة "في القدس" يقدّم البرغوتي أيضا تكنيكا مسرحيا بالحوار الذي يجريه مع نفسه، محاولا أن يقدّم من خلاله محتوى نفسيا لشخصيته ولذاته عند زيارته لمدينة القدس وعدم تمكنه من دخول المدينة بسبب قوانين العدو التي يفرضها هناك يقول:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها[1]

يصور الشاعر هنا حوارا داخليا، هذا المونولوج الذي يخاطب به نفسه محاولا قلب المشهد المأساوي الذي تشهده المدينة إلى مشهد ملهاوي بتحويل كل ما حل بالقدس من وقائع وأخبار إلى نعمة، كما يحاول أن يعبّر بحواره الداخلي هذا على مدى تعلقه بالمدينة وأن باب الأمل لايزال مفتوحا رغم كيد العدا ورغم كل المحن أمام تحرير المدينة خصوصا، والوطن السليب عموما، من قيود الاحتلال الظالم، فنلحظ هنا صوتين لشخصية الشاعر الواحدة، إذ يُجري حوارا بينه وبين نفسه يسأل ويجيب، وهو حوار تتبين من خلاله حالة الشاعر الشعورية التي انتابته وهزّت كيانه بعد الذي حدث له عند زيارته للمدينة، ليعبّر عنها بمناجاة فردية تجسد حالته النفسية آنذاك.

ويقدم البرغوتي في قصيدة "خط على القبر المؤقت" عقدة للأحداث التي يسردها فيجعل العقدة مع بداية الأحداث ثم يحاول بعدها تقديم تصوراته من أجل تحقيق شيء من الرضا في نفس المتلقي يقول:

أضع إصرارك على تكرار الكلام

لغتك الإنجليزية العرجاء

إحساسا بالاختناق في كل مرة توقع فيها على ورقة يناولها لك القنصل

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧.

وداعتك الكليلة

نراها للمرة الأولى في صورتك الأخيرة

أضع البيجامة الزرقاء وقبعة الصوف في الكيس

كأنك رضيت بالإجابة

سلمت الورقة إلى المراقب الأعظم

لم يعد عندك صبر كي تراجعها

نظرت إلى الأسئلة والإجابات

قلت: "هذا أنا"

أتعبني الإمتحان جدا

الحمد لله انتهى

كل شيء بعدها مقبول(١)

يعمد البرغوتي في المقطع السابق إلى تعقيد الأمور مع بداية المقطع، فيبني الحبكة منذ بداية سرده للأحداث المتعلقة بالشخصية البطلة، وهي الرئيس الراحل "ياسر عرفات" فيضع الشاعر ترتيبا للأحداث التي يمر بها: يضع إصراره على تكرار الكلام لغته، وداعته الكليلة، البيجامة الزرقاء، وقبعة الصوف، وهي جميعا أمور تتعلق بشخصية البطل، هنا بعد خروجه من مقره برام الله وقد أنهكه المرض فيحاول الشاعر تقديم فكرة وهدف معين إثر ذلك بوصف الأزمات والمشاكل التي وقفت في وجه البطل، حتى قضى نحبه ومات شهيدا، وهي المرحلة التي وصل فيها الشاعر إلى نهاية العقدة التي رسمها في البداية، لينتهي كل شيء... وكل شيء بعدها مقبول، وهي علامة الرضا

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٧٢-٧٣.

التي حاول البرغوتي رسمها في نفسية المتلقي.

وفي قصيدة "أمر طبيعي" يصور البرغوتي حالة من التأزم والتعقيد التي آلت إليه أمته وضاقت عليها الأرض بما رحبت إثر واقعها الأليم، فيرتب الأحداث ويصور شخصية البطل وهو الفتى الصغير الذي يعتبره منبع الأمل المتبقي وسبب الانفراج ونهاية الأزمة يقول:

يا أمتي يا ظبية في الغار ضاقت عن خطاها كل أقطار الممالك

في بالها ليل القنابل والنجوم شهود زور في البروج

في بالها دورية فيها جنود يضحكون بلا سبب

وترى ظلالا للجنود على حجارة غارها

فتظنهم جِنًّا وتبكي إنه الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب

يا ظبيتي مهلا تعالي وانظري هذا فتى خرج الغداة ولم يصب

في كفه حلوى يناديك اخرجي لا بأس يا هذي عليك من الخروج

ولتذكري أيام كنت طليقة

تهدي خطاك النجم في عليائه والله يعرف من خلالك[1]

في هذا المقطع وظف البرغوتي المشهد الدرامي الذي يريد تصويره عن أمته، بعدما شبهها بالظبية السجينة والحبيسة في غارها، إذ تبرز العقدة من خلال حصارها في الغار، والذي يحيل من خلاله على الحرية المسلوبة والظلامية والاستكانة، لتتأزم الأحداث بعد ذلك أكثر بعد حصار الجنود ووقوفهم أمام الغار، فإنه لا سبيل للهرب والموت المحتوم حان، لتبلغ الأحداث ذروتها من التأزم والتعقيد لتعود العقدة إلى الانفراج بعد ذلك وبعد

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٦٠.

خروج الفتى من الغار وهو مكلّلٌ بهذا الغار، والذي يجعله بطلا ينادي "اخرجي" فهو الأمل الذي سيحرر المصفودين بجرعات من الحقيقة، وهي الحقيقة المثالية أيام كانت طليقة فجاء ترتيب الأحداث هنا وبناء الحبكة من البداية وحتى النهاية كعامل أساسي في بناء الأبيات، وعرامة صياغتها، ليصور ذلك المشهد الدرامي لواقع أمته فيبتعد عن التاريخ والماضي ويبشر بالمستقبل بتقديمه صورة كلية للغزالة المروّعة التي يربط عليها حتى تنطلق في كون الله وترعاه، وهذا أمر طبيعي أيضا.

ويقدّم البرغوتي في مقطع آخر من قصيدة "لاشيء جذريا" تكنيكا آخر على شكل مونتاج سينيمائي؛ إذ يصور مجموعة من الأحداث ليرسم بها إطارا عاما للرؤية الشعرية المراد إبرازها من قبل الشاعر، محاولا خلق نوع من التأثير في نفس المتلقي أو القارئ يقول البرغوتي:

لا شيء جذريا

ستسقط المدن العاليات

ويخفّف المصور الأبدي الضوء عن مبانيها الشاهقة

ويضيء الفئران وأكياس القمامة السوداء

فتلمع وكأنها قبة البرلمان

لا شيء جذريا

ستنمو الشقوق التي في أصول الجدران كاللّبلاب

كبرق مضاد يسري من الأرض إلى السماء[1]

يلجأ الشاعر في هذا المقطع إلى تصوير مجموعة من اللقطات وترتيبها ترتيبا تسلسليا، وهو ما فتح أمامه

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٩.

المجال للعملية السردية محاولا تحقيق شيء من التأثير في المتلقي، من خلال تقديم تصوير فني بديع للمدن العالية والمباني الشاهقة، وأكياس القمامة والجدران والتي تحمل في طياتها معانٍ ودلالات عدة تفتح المجال أمام القارئ، من أجل استيعابه لهذه اللقطات التي يصورها الشاعر لاستهواء القارئ، وإقحامه كعنصر أساس داخل اللعبة التأويلية البعيدة المرامي.

ويصور الشاعر في مقطع من قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة" مشهدا دراميا يصوره تصويرا فنيا رفيعا للساعتين الرمليتين محاولا تحويل العناصر السردية في المقطع من أبيات مقروءة إلى عمل مُشاهَد، يشاهده المتلقي أثناء قراءته يقول البرغوتي:

ساعتان رمليتان

كل واحدة تتهم الأخرى بأنها مقلوبة

وتدعو أن تعتدل مثلها

ويد واضحة جدا

تقلّبها في نفس اللحظة

ومن موقعيهما الجديدين

تستمر كل واحدة منهما في اتهام الأخرى

والرمل داخل الزجاج

صحراء العرب بمن فيها[1]

إن هذه اللقطات وهذه الأحداث تبين صراع الواقع الذي تعيشه الأمة العربية إذ يربطه بالزمن بحكم

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٤٠.

اصطناعه للساعة الرملية، والدور الذي يلعبه في تغيير الأحداث من الماضي إلى الحاضر، وحتى المستقبل والزيف الذي تعيشه الأمة العربية في واقعها الأليم، فقد صور الساعتين ليحيل على التشتت والانقسام بين شعوب أمته تتهم كل واحدة منها أنها مقلوبة وهي حالة الصراع والتعصب للآراء التي خلفت هذه الفجوة والهوة السحيقة التي تحياها الأمة العربية والإسلامية، فيقدم هذه الأحداث والصراعات في إطار ووسط زمني شبيه بالمكان، وهو الساعة الرملية التي يمثل رملها الحيز المكاني الذي تجري عليه الأحداث وهو الصحراء العربية.

ومن الملاحظ أن البرغوتي لا يبذل جهدا كبيرا في تصوير الأمكنة الواسعة الكبيرة، وإنما يجعل عادة من المكان إطارا محدودا يحوي العديد من الأحداث وتنفذ فيه الأجسام، ففي مقطع من قصيدة "سفينة نوح" يجعل الشاعر من الزهرة وطنا وأما حنونا للطفل، لأنه يعي جيدا بأن الوطن الثاني بعد الوطن السليب يوجد في الضمير، حيث يمسرح المكان ويجعله واسعا رغم ضيقه يقول:

يقيم قيامتنا الطفل منهم ويذهب حيث يكون الكرام

يُقبّل كفّك: "سلّم على الصبح باسمي غدا"

ثم يدخل في زهرة لينام

تضم على الطفل أوراقها

وتدلّله وتناجيه:

نم يا حُبيّب

نم يا شُهيّد

نم يا أُميّر

نم يا مُليّك

زهور المروج تُصلّي عليك[1]

يجعل البرغوتي هنا من المكان وطنا وملاذا للطفل الذي هو بحاجة إلى العاطفة والمناجاة فالواقع الاجتماعي الذي يعيشه الطفل الفلسطيني قد سلبه حتى عاطفة وحنان الأم التي هو بحاجة إليها فيجعل من الزهرة وسطا يحقق له ما فقده وما حرمه منه العدو، ومن خلال ذلك يربط الشاعر المكان بالشخصية، أي الزهرة بالطفل وهو ما ساعده على تشكيل بنائه المكاني في المقطع السابق، رغم أن ضيق المكان الذي يصفه البرغوتي، إلا أنه استطاع بفضل خياله أن يجعل من الزهرة شكلا قابلا لاحتواء الشخصية، فإذا كانت الدنيا لا تسع متباغضين فإن شبرا بشبر يسع متحابين، وهي العلاقة الحميمية التي يصورها البرغوتي بين شخصية الطفل والزهرة التي يقدمها في صورة الأم الحنون والوطن البديل للطفل الفلسطيني.

ولأن الوطن السليب لم يعد ملاذا للفرد الفلسطيني، فإن الشاعر يعمد دائما إلى تصوير أمكنة أخرى من نسج خياله يجعلها ملاذا وانتماءً له ولشعبه ففي قصيدة "قبّلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء" يجعل من السماء ملاذا للقتيل، خصوصا ولشعبه على وجه العموم، ويجعل منها مقرا لاستقراره وتواجده بها يقول البرغوتي:

اسمعي يا هذه الزرقاء يا بيت القضاء

هاك خيرناك هاك

ارفعيه الآن عن أكتافنا

ثم ارفعينا لعلاك

أو فإنّا

نضع الأكفان في القبر ونمضي

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٨٦.

قد تركناك هناك

وتصيحين بنا أن أدركوني

أخرجوني

نظرة ثم التفات

ثم لا تنظر أخرى للوراء

قبلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء[1]

إذ يخاطب البرغوتي هنا السماء ويجعلها بيتا للقضاء، وملاذا وانتماء للشهداء والقتلى الذين ضحوا بأنفسهم، فيعطي لأرواحهم مكانة أسمى وأرفع من أن يبقوا على الأرض بقوله "هاك خيرناك هاك...ارفعيه" فالسماء هي الوسط الأوسع إذا ضاقت أرض بأهلها مصداقا لقوله عز وجل: **"وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ (٤٧) وَالْأَرْضَ فَرَشْنَاهَا فَنِعْمَ الْمَاهِدُونَ (٤٨)"**[2]، فالشاعر هنا يحاول أن يقود الشهيد أو القتيل نحو ذاك المكان الواسع الأنسب له، ومن هنا يتبين ارتباط المكان بالشخصية، وهو ما يجعل من السماء في هذا المقطع حيزا مكانيا له زخمه الدلالي العميق.

والمكان من زاوية نظر اجتماعية يعتبر بيئة اجتماعية، حيث يتجه الشاعر في مقطع من قصيدة "الجليل" إلى وصف بعض الأمكنة المتعلقة بالواقع الاجتماعي، فيقدم أوصافا متعددة للمكان في جانبه الجغرافي يقول:

ويحسبه الناس جغرافيا...

وهو أرض شمال فلسطين

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٠٢.

(٢)- سورة الذاريات: الآيتين ٤٧-٤٨.

أعني شمال جِنين تماما

جنوبي لبنان رأسا

جنوبي غرب دمشق مباشرة

وسط الشام كالطفل في المهد

أو كالهوى في قلوب الكرام[1]

في هذه القصيدة يتغزل الشاعر ب"الجليل" يصفها بكونها قرية جميلة من أجمل القرى، وهذا الجمال الذي يربطه بالقرية وهو الذي يجعل الناس يظنون أنه مكان واسع جدا، وأنه جغرافيا العالم ككل، إلا أنه في واقع الأمر ليس إلا مكانا صغيرا وأرضا معلومة الحدود، شمال فلسطين وجنوب لبنان وجنوبي غرب دمشق، وبهذا المشهد الوصفي الذي يقدمه البرغوتي سابقا، يأخذ هذا المكان أو القرية الصغيرة الجميلة قيمتها وأهميتها في كونها مكانا لمسيا وبصريا في آن واحد.

ويذهب الشاعر في مقطع آخر من قصيدة "خط على القبر المؤقت" إلى جعل الكيس مكانا حاويا لكل ما يجمعه ويضعه داخله، فيصبح الكيس كإطار مكاني قابل لاحتواء جميع الأحداث التي يسردها الشاعر بقوله:

سأحمل كيسا من الصوف

وأمر به على الناس كالشحاذين

يضع كلٌّ منهم فيه شيئا:

قطرة ندى

حذاء قديما

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٣-١٤.

هندام مقاتل من بيروت

يطلق النار من زاوية الشارع

منتبها للعدو

ولذوق الفتيات

دموع الخروج إلى البحر

الكوفية الرقطاء والشعر الطويل

الكاكي المشمر(١)

إذ يجعل الشاعر من الكيس هنا مكانا ذا قيمة دلالية لها أبعادها العميقة، مكانا يتسع لكل ما يجمعه فيه من قطرة الندى الحذاء القديم، هندام المقاتل، ثم دموع الخروج من البحر، الكوفية الرقطاء، والشعر الطويل...وكلها إشارات تدل على خروج المناضلين مع رئيسهم الراحل ياسر عرفات من خلال البحر بعد اجتياح الإسرائيليين لأرضهم، فيجعل الشاعر من الكيس كإطار مكاني حاوٍ لجميع الإشارات التي يجمعها داخله والتي تدل على الأحداث التي حدثت آنذاك، حيث يضفي عليه الشاعر عدة دلالات محاولا تحقيقها من خلال هذا النزوع السردي للأحداث التي وقعت مع شخصية الرئيس الراحل ومقاتليه وجنوده، إذ خلق نظاما مكانيا مؤسسا وفق فوضى مكانية داخل الكيس الذي زجّ فيه الشاعر كل هذه الأحداث والشخصيات.

والمكان في قصيدة "رجز USA" ينفتح على ثنائية قطبية، إذ نجد القطب الأول الذي يشير إليه الشاعر وهو "موطن الغربة"، والقطب الثاني هو "الموطن الأصلي" فيقدم موقفه الشعوري من هذين القطبين فيقول في مقطعه الأول من القصيدة مبيّنا موقفه الشعوري من "موطن الغربة":

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٦٨-٦٩.

يا غربتي يا غربة المغترب

عن داره أو غربة المقترب

من نفسه التي تظل تختبي

يريغها كذا بدون سبب

كأرنب يعدو وراء أرنب

أو ربما يعدو وراء ثعلب[1]

يربط الشاعر موطن الغربة بالعامل النفسي الشعوري، حيث يصور في هذا المقطع موقفه من ابتعاده عن دياره وعن موطنه الأصلي فرغم كل الظروف الملائمة التي يعيشها في غربته بعيدا عن موطنه، إلا أنها لم تحل بينه وبين شعوره بالاغتراب والقلق وهو ما يبين عداءه الواضح للقطب الذي أشرنا إليه سابقا وهو موطن الغربة، وما حمله من أحزان وآلام وغربة.

ثم يبين بعدها موقفه من القطب الآخر وهو الموطن الأصلي وحنينه إليه إذ يقول:

ونحن أهل جبل معشوشب

كأنه من دهره في طرب

أخضره ملتبس بالذهبي

زيتونة طفل بزي أشيب

يخط فوق فمه كالشنب

ويدعي عمرا طويل الحقب

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٢٣.

له جلال وهو من بعد صبي

فكيف خوفي من رياض الغرب[1]

رغم ابتعاد الشاعر عن وطنه ورغم كل الآلام التي تحيط به في غربته، إلا أنه مازال يعلل نفسه بالآمال التي يرسم بها حنينه إلى وطنه، وهذا لكونه أحد أبناء وطنه المنتمي إليه فهو بعيد في الغربة ولكن النفس تظل تنازعه إليه؛ إلى الجبل المعشوشب، إلى زيتون جباله وبهذا يتبين ارتباطه بالمكان الذي ينبع من ارتباطه الشعوري والمعنوي به، فيرسم المكان أي الوطن الأصلي وانتماءه إليه وفقا لظروفه النفسية، والتي تتبين إثرها علاقة التأثير و التأثر بينهما.

ويمكن الإشارة إلى أن أهم الأمكنة التي يشير إليها البرغوتي في شعره هي مدينة القدس، والتي أخذت أهمية كبيرة منه، إذ يجعلها مكانا جامعا مانعا مهدا للحضارات والأديان والطوائف، فيجعلها وطنا حبيبا له عزيزا عليه بكل أبنيته، يقول البرغوتي:

في القدس أبنية حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن

في القدس تعريف الجمال مثمّن الأضلاع أزرق

فوقه يا دام عزُّك قبة ذهبية

تبدو برأيي مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء ملخّصا فيها

تدلّلها وتدنيها

توزعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقيها

اذا ما أمة من بعد خطبة جمعة مدت بأيديها

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص١٢٤.

وفي القدس السماء تفرّقت في الناس تحمينا ونحميها

ونحملها على أكتافنا إذا جارت على أقمارها الأزمان[١]

إذ يقدّم البرغوتي هنا صورة لبعض الملامح في القدس من أبنية، والقبة الذهبية وهي صورة بديعة وجميلة تجعل المكان الحبيب، والموطن السليب، مستمدّا جماله من مكانته القدسية في الإنجيل والقرآن، وهو ما يجعل أبنيتها مضمّخة بالجمال القدسي، حتى لكأنّها حسان الأشياء، ثم يقدّم وصفا بديعا للقبّة الذهبية التي يشبهها بالمرآة المحدبة التي تعكس وجه السماء ملخّصا فيها، تحاكي مرمرة الحرير في لين ملمسها وفي شفافة منظرها، والتّي يصورها الشاعر في شعرية روحية لا انتهاء لها.

(١)- تميم البرغوتي: في القدس، مصدر سابق، ص٩.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد حاولنا في هذا البحث تسليط الأضواء على بعض الجوانب المظلمة من أشعار تميم بن مريد البرغوثي وتحديدا على قصائد ديوانه في القدس، وإبراز ملامح السرد المتلاقحة معها التي استطعنا أن نلمحها في أجزاء عدة من قصائده، بعدما بيّنا في الجانب النظري قبل ذلك كيف هيمن السرد على القصيدة العربية قديما وحديثا.

لو أردنا أن نلخص العلاقة بين الشعر والسرد في تراثنا العربي لقلنا أنها علاقة مرتبكة، وهذا الأمر يعود إلى أسباب دينية وسياسية وثقافية،كما أن نتيجة هذا الارتباك تعود إلى أنه كان للسرد حضور في قصائد حكائية جمّة على مر العصور، إذ لا تكاد توجد قصائد تخلو من السرد رغم قلة الاهتمام بالظواهر السردية في القصيدة، إلا في حدود بعض الدراسات، فلم يكن تبنّي القرآن للقصة من ناحية وإقصاء الشعر من ناحية ثانية أمرا اعتياديا؛ بل كان تبنّيا ينُمّ عن حالة الصراع التي خاضها القرآن مع قيم ثقافية خصوصا في عصر صدر الإسلام وما تلاه يمثل الشعر أغلب رموزها وأدواتها في الحرب على الدين الجديد.

يعود الحضور السردي في الشعر وفي القصيدة العربية منذ القديم إلى تكاثر القصاص في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي لكثرة الوُعّاظ، والذين استخدموا القصص آنذاك، فنجد أن المحطات السردية الضخمة التي أنتجها الأدب العربي مثل كليلة ودمنة والبخلاء ورسالة الغفران والمقامات وألف ليلة وليلة وغيرها، كلها تم استقبالها بطرق متفرقة بوصفها إنتاج أفراد لا ظاهرة متماسكة، ومن هنا نستنتج أن هناك علاقة بين الانتصار والشعر وعلاقة أخرى بين السرد والهزيمة، وبهذا كانت المحاولة لإيلاج السرد داخل الشعر للخروج من تيه الهزيمة والضعف، فانتشار القص في أشعار العرب كان في حالة شتاتهم وضعفهم، فنجده أمرا يكاد يكون لازمة بين الفنون السردية والهزيمة، وتراجع الشعر يعود إلى انفصاله عن الفواعل الاجتماعية وانفتاحه على التجارب الغربية مثل قصيدة النثر التي بقيت محدودة التأثير على عكس القصيدة الدرامية.

لقد كان تطور القصيدة العربية والانتقال من غنائية مفرطة نحو درامية سردية أمرا تدريجيا، ففي بداية الأمر كان اللجوء إلى الأدب القصصي أو الملحمي ثم بعد ذلك انتقل مع التطورات والتغيرات التي شهدها العالم عموما والعالم العربي خصوصا إلى الشعر الغنائي، لينحو منحى آخر بعد ذلك حتى غدت معظم القصائد في الشعر العربي حديثا ذات طابع درامي، والأمر يعود إلى كون الدراما جاءت في مرحلة متأخرة عن باقي الأنواع الأدبية.

يمكن القول إن أغلب القصائد الحديثة ذات الطابع الدرامي تُجسّد حالة الصراع الحاصل في المجتمعات العربية والتي يصورها الشاعر العربي في طابعها الدرامي، فالدراما باختصار تعني الصراع من هنا نجد أن القصيدة العربية الحديثة تميل ميلا واضحا نحو الدرامية.

القصيدة العربية الحكائية تأخذ خصوصيتها من التكوينات السردية والبنيات الدرامية، فنجد غالبا تداخلا بين الغنائي والدرامي والسردي والوصفي، وتعود استعانة النصوص الشعرية بالنظم الحكائي والسردي إلى طابعها الدرامي أو النفس الدرامي الذي تجلّى في القصيدة العربية الحديثة.

ومن أبرز العناصر السردودرامية التي تتجلى داخل القصيدة الشخصيات الصراع والحركة الحدث الحوار والمكان والزمان، التي تُعدّ ركيزة أساسية للبناء الدرامي للقصيدة والتي يهيمن عليها السرد.

ديوان في القدس للشاعر تميم البرغوتي ديوان ملحمي؛ فهو يقدم شرارة من حريق تحقق شعرا في حصاده الجميل فنجد أن:

معظم قصائده تتضمن حكايات يسردها الشاعر سردا في قوالب وأشكال عدة، فالشاعر تميم البرغوتي مشغول بالتفكير في الأشكال الفنية، فيستدعي تارة الحكاية الخرافية وتارة المقامة وتارة الرسالة، ولكنه يستدعي الأشكال لا ليدمرها وإنما ليبُثّ فيها الروح وليعيد تنشيطها من جديد في القصيدة.

تتوزع القصائد التي يقدمها البرغوتي على شكل حكايات على عدة أنواع أبرزها قصيدة الشخصية، والتي يحاول فيها تمجيد الشخصيات وجعلها أسطورة ونموذجا، فهذا عقل تميم في مثل هذه القصائد إذ تمثل الشخصية عنده عمودا أساسا لسرد قصائده الحكائية.

الشاعر تميم البرغوتي مشغول أيضا بالتنويع في الإيقاع السردي لقصائده من مفردات وتركيب، ومعظم هذه المفردات التي يعتمدها في ذلك حروب، فالبرغوتي يظل فلسطينيا مقاتلا بألفاظه حتى لو تغزّل أو هجا أو مدح.

الشاعر تميم البرغوتي يستضيف في قصائده شكلين: الشكل العمودي والتفعيلة، ولكل شكل وظيفته البنيوية ودوره الإيقاعي في القصيدة، فالشكل العمودي يمهد للتفعيلة في غنائية هي التي تفتح الحكاية، أما التفعيلة فهي تتخلص من الغنائية لتكثّف النزوع السردي وتسرد حكاية الواقع.

يستخدم تميم البرغوتي في قصائده التي ينوع فيها الإيقاع السردي ما هو غير إنساني ليعبر عما هو إنساني، فمرة يستخدم الموت كموضوع إيقاعي سردي، ومرة يستخدم الحيوان، ومرة يستخدم الإنسان، ليذكر بطريقة الحكي بابن المقفّع.

ديوان "في القدس" يضم عدة قصائد نجد في بنيتها أنها تقلب النوع الأدبي للمقامات التي تبدأ بالسرد ثم تنتهي بالشعر العمودي الذي يكثف دلالة السرد، لكنّ النوع الأدبي عند تميم يقلب النوع الأدبي للمقامات رأسا على عقب، فالبرغوتي يبدأ بالشعر العمودي وينتقل إلى السرد.

تتميز معظم قصائد ديوان "في القدس" بطابعها الدرامي الذي يفسر من خلالها البرغوتي حالات الصراع في العالم العربي عموما وفي بلاده فلسطين خصوصا، وما حل بأهله وبلده من ظلامية واستكانة وغياب لقيم العدل من طرف الاحتلال، فيصور تلك الحالات في نفس درامي رهيب على مستوى القصيدة.

ومن هنا يمكن القول أن الشاعر تميم البرغوتي قاصٌّ في صورة شاعر، لقد استطاع أن يتّخذ من السرد ومن الحكاية أسلوبا جميلا بديعا ليمرّر أفكاره في هذا الديوان الذي استعار فيه بصر القصاص وبصيرة الشاعر وقدرة المبدع على أن يجدل رؤيته بهذا النسق الجميل، الذي يمكن القول عنه إنّه من أجمل الدواوين التي كُتِبَتْ عن محنة القدس، والذي لاحظناه عليه هو هيمنة السياق السردي على معظم قصائده، بالرغم من أنّها لم تُقيّد دلالته، وبهذا نقول أنه شاعر وقاصٌّ ومسرحي في آن واحد. فهناك في المسرح نقول من استطاع أن يحقق المنفعة والفائدة فهو رابح في المسرح، والبرغوتي في ديوانه هذا استطاع أن يحقق المنفعة والفائدة، وحقق في نظرنا معادلة هي مربعة الأضلاع وليست ثنائية الأضلاع، المنفعة، الفائدة، النقاد، و الجمهور، وهي حالة فريدة في الشعر و في المسرح.

الملحق

- **من هو البرغوتي؟**

شاعر فلسطيني مصري من مواليد القاهرة؛ اسمه الكامل تميم بن مريد البرغوتي، شاعر سياسي وكاتب مبدع، وابن مبدعين، وربيب بيت له باع طويل في النضال وفي الأدب وبثقافة وعلم ومعرفة وبوسامة وحضور وكاريزما، فرض نفسه سريعا واحدا من الأصوات الشعرية العربية المعاصرة التي تفهم الشعر التزاما بالإنسان وتفاعلا معه ومع قضاياه أين وأنى كان.

ولد البرغوتي في القاهرة يوم ١٣يونيو ١٩٧٧ ، والده الشاعر الفلسطيني "مريد البرغوتي "ووالدته الروائية المصرية "رضوى عاشور" وهو الابن الوحيد لهما، ترجع أصول الشاعر تميم إلى قرية ديرغسانة في فلسطين الحبيبة الأرض السليبة المحتلة ١٩٤٨.

- **حياته العلمية:**

حصل تميم البرغوتي على شهادة البكالوريوس في العلوم السياسية من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة القاهرة.

حصل أيضا على الماجيستير في العلاقات الدولية والنظرية السياسية من الجامعة الأمريكية في القاهرة .

وحصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة عام ٢٠٠٤.

عمل أستاذا مساعدا للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورك.

عمل في بعثة الأمم المتحدة بالسودان.

باحثا في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة.

- **إصداراته الشعرية:**

نظم تميم البرغوتي أشعاره بالفصحى والعامية مطلقا لنفسه العنان، فجاءت نفس أدبية متماسكة وجاءت أشعاره مضمخة بالجمال الفني الفائق، مع صور بديعة تسطحب نسجها حتى كأنها حسان الأشياء، فالقصيدة لديه لم تكن إجهادا نفسيا بقدر ما كانت عصيرا من الألم الذي يحياه الشاعر، كما جاءت صدى لأصوات شعب بأجمعه بكل طوائفه وهواجسه، وبكل آماله وآلامه، وانعكاسا لصوت الحقيقة التي يعلنها البرغوتي متأملاومؤتملا، محاولا تحرير المصفودين والمحرومين بجرعات من الحقيقة عن قضيته الكبرى، قضية فلسطين القضية التي توحد وتجمع، القضية التي لا يحملها إلا قلب كبير وإن كان صغير السن.

ومن بين إصداراته الشعرية:

ميجنا: عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام ١٩٩٩ وهو ديوان منشور باللهجة الفلسطينية

المنظر: عن دار الشرق بالقاهرة عام ٢٠٠٢ وهو ديوان منشور باللهجة المصرية

قالو لب بتحب مصر قلت مش عارف: عن دار الشرق في القاهرة عام ٢٠٠٥ وهو ديوان منشور باللهجة المصرية

مقام عراق: عن دار أطلس للنشر في القاهرة عام ٢٠٠٥ وهو ديوان ملحمي منشور بالعربية الفصحى

في القدس: عن دار الشروق في القاهرة عام٢٠٠٩ وهو ديوان منشور بالعربية الفصحى

يا مصر هانت وبانت: عن دار الشروق في القاهرة عام٢٠١٢ بالعامية المصرية

- **مؤلفاته في العلوم السياسية:**

الوطنية الأليفة: الوفد وبناد الدولة الوطنية في ظل الاستعمار

الأمة والدولة

حرب فسلام فحرب أهلية: فصل في كتاب فلسطين والفلسطينيون

دولة ما بعد الاستعمار: الحل الوسط المستحيل فصل في دائرة معارف أوكسفورد عن الإسلام والسياسة

القـــدور المشـــقة: فشـــل الدولـــة في العـــالم العـــربي فصـــل في كتـــاب الرمـــال المتحركـــة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

١. تميم البرغوتي: في القدس، دار الشروق، مكتبة الرمحي أحمد، دط، دت.

المعاجم والقواميس اللغوية:

١. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط ٣، م ١، ١٩٩٤.

٢. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت

٣. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج ٢، دط، دت.

٤. عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، ٢٠٠٥.

٥. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ج١، دط، دت.

٦. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، دط، ١٩٧٤.

المراجع:

١. أحمد أبو أسعد: فن القصة، منشورات الجديد، بيروت، ج١، دط، ١٩٩٥.

٢. أحمد عبد الكريم الكردي: البنيةالسردية، للقصةالقصيرة، مكتبةالأدب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥.

٣. أحمد فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٦.

٤. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.

٥. أسامة أحمد علي عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر، مص، ط١، ١٩٩٧.

٦. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت.

٧. إعتدال عثمان: إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٨.

٨. ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، ط١، ١٩٩٨.

٩. أنيس جلساء في شرح ديوان الخنساء: اعتنى بضبطه وشرح حواشيه، الأب لويس اليسوعي، المطبعةالكاثوليكية، بيروت، دط، ١٩٥٥.

١٠. أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي دط، ١٩٧٢.

١١. إيريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر:جبرا إبراهيم جبرا، المكبةالعصرية، صيدا، بيروت، دط، دت.

١٢. باديس فوغالي: السرد الروائي وتداخل الأنواع في رواية جسر للبوح وآخر لزهور ونيسي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر"تداخل الأنواع الأدبية"، المجلد الأول، عالم الكتب الحديث، تحري نبيل حداد ومحمود درايسة، جامعة اليرموك ٢٢-٢٤ تموز، ٢٠٠٨.

١٣. تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢ ،١٩٨٧.

١٤. توماشفسكي: نظرية الأغراض، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط، ط١، ١٩٨٢.

١٥. تيسير مُحَّد أحمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط١ ،٢٠١٠م-١٤٣١هـ.

١٦. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، دط، ١٩٧٥.

١٧. جيرار جينيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر:مُحَّدمعتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر الحلي، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، ٢٠٠٠.

١٨. جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: مُحَّدمعتصم، منتديات مجلة الإبتسامة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

١٩. حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، والمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، (١٤١٩هـ-١٩٩٩م).

٢٠. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

٢١. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز االثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١.

٢٢. الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنتره، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيدطراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، (١٤١٢هـ-١٩٩٢م).

٢٣. خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ٢٠٠٣

٢٤. ديوان ابن الرومي: شرح الأستاذ أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج١، ط٢، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م).

٢٥. ديوان الحطيئة: برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب د. مفيد مُحَّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ— ١٩٩٣م.

٢٦. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، دط، ٢٠٠٣.

٢٧. رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

٢٨. رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٤.

٢٩. روبرت شولز: التراث السردي، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد، دط، ١٩٨٨.

٣٠. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، دط، ١٩٧٤.

٣١. رينيه ويليك واوستن واربن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، دت.

٣٢. س.ديليودوس: الدراما والدرامي، تر:عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، ١٩٨١.

٣٣. سعيد الدين كليب: وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٣، ١٩٩٧.

٣٤. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

٣٥. سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٣٦. سميرالحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٣٧. صليحة نهاد: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، ١٩٨٦.

٣٨. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧.

٣٩. عبد الرحمن فهمي: الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول ع١، مج٢، ١٩٨١.

٤٠. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، ١٩٩٨.

٤١. عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحرفي الأردن، مركز النجار، عمان، الأردن، ط١، ١٩٧٩-١٩٩٢.

٤٢. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.

٤٣. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، دط، ١٩٩٨.

٤٤. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

٤٥. عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، (١٤٠٤هـ-١٩٨٤م).

٤٦. علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، د ت

٤٧. علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الإنتشارالعربي، ط١، ٢٠١٠.

٤٨. علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

٤٩. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧.

٥٠. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط ٦، ٢٠٠٦.

٥١. غاستون باشلار: حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر، دط، ١٩٨٦.

٥٢. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بغداد، دط، ١٩٨٨.

٥٣. كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

٥٤. ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

٥٥. مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر:أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٧.

٥٦. مُحَمَّد عزيز نظمي سالم: علم الجمال الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة، دط، د ت.

٥٧. مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد العربي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، ١٩٩٧.

٥٨. مُحَمَّد منذور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، دط، ١٩٥٥.

٥٩. محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٤م-١٤٣٥هـ.

٦٠. منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، أردن، ط١، ١٩٩٩.

٦١. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، ٢٠١١.

٦٢. مولوين ميرشنت،كليفورد ليتق: الكوميديا و التراجيديا، تر: علي أحمد محمود شوقي السكري، علي المراعي، دط، دت.

٦٣. نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤.

٦٤. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، دط، ١٩٧٢.

٦٥. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، دار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٨.

٦٦. يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية محمود دريش نموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، دت.

المذكرات والرسائل الجامعية:

١. بيداء عبد الصاحب غبر الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير في اللغة العربية، أدب جامعة بغداد، كلية التربية بنات ،بغداد، ٢٠٠٧.

المجلات:

١. ابن سينا: تلخيص فن الشعر، أورده مُحَمَّد العمري في مقالته تلخيص الكليات في قراءة في الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع:٨س، ١٩٨٨.

٢. حازم فاضل البارز: أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية ،جامعة كربلاء، م٢٣، ع٤ ، ٢٠١٥.

٣. جيرار جينيت: موت الحكاية، إشكالية الحكاية الخالصة، تر: حسان راشدي، جامعة سطيف٢، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ج١٧، ٢٠١٣.

٤. سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ع:٨٢-٨٣، يوليو-اغسطس، ١٩٩١.

٥. عبد الحسين عبد الرضا العمري البطحاوي: تداخل الأجناس الأساليب السردية في شعر سعدي يوسف، ديوان حفيد امرئ القيس، مجلة آداب ذي وقار، ع٧، م٢، ٢٠١٢.

٦. مُحَمَّد صالح عبد الرضا: عناصر السرد الأساسية وحركيتها في الشعر العربي، مجلة أبحاث البصرة، العلوم الإنسانية، مجلد ٣٦، عدد٣، ٢٠١١.

المواقع الإلكترونية:

١. البرغوتي: كاتي شانون جينكيز، نيويوركر، الناس يكتبون الشعر بأقدامهم أحيانا، موقع إلكتروني.

https://www.sasapost.com/translation/conversation-with-tamim-al-barghouti/

المراجع الأجنبية:

٢. JeanyvesTadié: Lerécit poétique, DUF,١٩٧٨.

٣. Roman jakobson: essais de linguistique générale ,e_d, de minuit ,paris,١٩٦٣ .

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ

مدخل: مخاض المصطلحات وولادتها .....

أوّلا: السّرد بين النّظم والحكاية: ٢

١- السرد كمفهوم عربي: ٣

٢- السرد كمفهوم غربي ٣

٣- السرد الحكائي ٥

٤- السرد الذاتي والموضوعي: ٧

٥- السرد المشهدي: ٨

ثانيا: السرد وحدود الهجرة إلى ميدان الشعر: ١٠

الفصل الأول: في سردية القصيدة العربية بين القديم والحديث **١٤**

أوّلا: ملامح سردية في الشعر العربي: ١٥

ثانيا: القصيدة العربية الدرامية ٢٧

ثالثا: القصيدة الدرامية والتشكيل الدرامي... نحو قصيدة درامية: ٣٥

رابعا: البنية الدرامية وعناصر السرد الأساسية في القصيدة: ٤١

١- بنية الشخصية: ٤٣

٢- الشخصية الدرامية وفجوة التأويل: ٤٨

٣- الحوار وتعدد الأصوات: ٥٠

٤- الحبكة (العقدة): ٥٤

٥- الصراع: ٥٨

٦- المكان: ٦٣

٧- الزمان: ٦٨

الفصل الثاني: سردية القصيدة الحكائية البرغوتية..... ٧٥

أوّلا: القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية ٧٦

١- الحكاية العامة: ٧٧

٢- حكاية الشخصية ٨٧

ثانيا: نماذج الشخصيات ٩٢

١- نموذج الأنا ٩٢

٢- نموذج الطفل..... ٩٨

٣- نموذج المناضل ١٠٣

٤- نموذج الشهيد..... ١٠٦

٥- نموذج العدو ١١٠

ثالثا: إيقاعية السرد:..... ١١٤

١- الإيقاع اللغوي (من المفردة إلى التركيب) ١١٥

أ- إيقاع المفردة: ١١٥

ب- إيقاع التركيب:..... ١٢١

٢- إيقاع الموضوع (الموت – الإحالة)..... ١٢٥

أ-إيقاع الموت: ١٢٥

ب- إيقاع الإحالة: ١٣٢

رابعا: البناء الدرامي والنزوع السردي: ١٣٨

الخاتمة **١٣٩**

الملحق **١٣٩**

قائمة المصادر والمراجع **١٣٩**

فهرس المحتويات **١٣٩**