



جماليات التشكيل الدرامي والسرد في الشعر العربي
المعاصر، قراءة في نماذج شعرية

The beauties of the narrative and dramatic construction
in the modern Arab poetry - reading in poetic models

عائشة لعبادلية

جامعة عباس لغرور، خنشلة (الجزائر)، aicha.labadlia@univ-khenchela.dz

ملخص

كان من نتيجة تفاعل الشعر العربي المعاصر مع الفنون الأخرى أن استعار الشاعر أدوات تعبيرية من فن المسرح والقصة، فطغت سمات البناء الدرامي والسرد على بنية القصيدة العربية المعاصرة، مما أتاح للشاعر أفقا منفتحا على الذات والآخر والعالم، مكنه من التعبير عن رؤيته الشعرية وتكوين صورة متكاملة للواقع بكل تفاصيله، كما أضفى هذا التداخل الأجناسي بين الشعر المعاصر والفنون الأخرى صبغة جمالية على بنية القصيدة العربية المعاصرة من خلال تماهي العناصر الدرامية والسردية في بنائها الفني.

كلمات مفتاحية: جماليات، التشكيل الدرامي والسرد، الشعر العربي المعاصر، نماذج شعرية.

Summary:

As a result of the interaction of the modern Arab poetry with other arts, the poet took expressive tools from the arts of the theatre and the story. Hence there was a domination of the characteristic of the narrative and dramatic construction to build the modern Arab poem, which allowed the poet an opened perspective, The Self, The Other and the world, enabled him to express his poetic vision and construct a perfect image about the reality with all its details, also this interference of genres between the modern poetry and the other arts gave a picturesque image

to the construction of the modern Arab poem through the interference of the narrative and the dramatic elements in its artistic construction.

Keywords: The beauties, The narrative and the dramatic construction, the modern Arab poetry, poetic models.

1. مقدمة:

تجاوز الشعر العربي الحديث والمعاصر الغنائية الخالصة إلى الغنائية الدرامية، القائمة أساساً على الحقائق الجوهرية للحياة، وبذلك تكون الرؤية الشعرية عملية ذاتية يتم من خلالها انتقاء الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة، إذ يسعى جاهدًا في سبيل أن ينتهي آخر الأمر في تكوين صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع ومتناقضات، ذلك أن الدراما تتجسد في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، وتقوم على الحركة المتبادلة بين المتناقضات، انطلاقاً من التفاعل بين الذات والعالم الموضوعي، وبالتالي فإن التفكير الدرامي «لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراء باطن، وإن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب.»¹ مما جعل الشاعر العربي المعاصر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي لكي يجسد تجربته الذاتية في إطار موضوعي، أساسه المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها.

كما كان من نتيجة تفاعل القصيدة العربية المعاصرة مع فنّ القصة أن استخدم الشاعر المعاصر أدوات تعبيرية استعارها من هذا الفن، حتى صارت القصيدة كلّها تحكي قصة. فإضافة الشعر إلى القصة ليس هدفه التّعميق والزينة، أو إثبات المقدرة على نظم الكلام «وإنما تستفيد القصة من الشعر، التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية، فهي بنية متفاعلة، يستفيد كل شقّ فيها من الشق الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه»² ولذلك فالقصاص الذي تولي أهمية إلى استخدام القصة بوصفها أداة تعبيرية إيحائية، تكتسب خصبا وثراء، وينبغي الإشارة إلى أن البناء القصصي لا يفقد القصيدة، إشعاعها الغنائي الدرامي، ذلك أن القصة توجد في كلّ الأجناس الأدبية، كما توجد في كلّ شكل من أشكال التعبير.³

ويمكن تتبع سمات البناء الدرامي والسرد في نماذج من الشعر العربي المعاصر - من خلال أربعة تقنيات كانت أكثر تجلياً في البناء الشعري.

2. جماليات التشكيل الدرامي:

1.2. القناع:

عرف القناع في المسرح، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث ليعبر عن صورة جديدة من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات، ويفصح عن علاقة الشاعر بترائه، وليكون خطوة متقدمة في فن الشعر لتحقيق تفاعل القصيدة، مع فنون أدبية أخرى. وإذا كانت قصيدة القناع نوعاً من الأداء الدرامي لأن الشاعر لا يعتمد صوته الذاتي بصفة مباشرة ليقول ما يريد، وإنما يتلبس بصوت الشخصية التي يتقنع بها، فإنه لا بدّ من الإشارة إلى الفرق الكامن « بين الشخصية الشعرية المستقلة عن الشاعر التي يأخذ الشاعر في تأملها، وهو على بعد مناسب لها، والشخصية القناع التي يندمج الشاعر بها ويتفاعل مع مكوناتها لتنصهر تجربته الذاتية في مقومات تلك الشخصية »⁴. وبذلك تعدّ تقنية القناع في الشعر من بين الصور القادرة على تجسيد المزاجية بين الغنائية والتفكير الدرامي، ذلك أنها تحمل نواة الصراع في جوهر تكوينها، لأنها تمثل طبيعة جدلية تقوم عليها العلاقة بين الشاعر والرمز الذي يوظفه ويتقنع به.⁵

وقد اعتمد "البياتي" في قصيدة "ميلاد عائشة وموتها" على هذه التقنية (القناع)، حيث يخترع شخصية "عائشة" ويخلق لها وجوداً مستقلاً عن ذاته ليتحدث من خلال صوتها أو نيابة عنها، فيعتمد ضمير المتكلم منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، لتشكل "عائشة" نواة مركزية للقصيدة، تأخذ في التمدد والاتساع حتى التلاشي كلما أراد الشاعر أن يضيف فكرة جديدة:

« أحبني آشور بانيبال

مدينة بني لحبي وبني من حولها الأسوار

ساق إليها الشمس بالأغلال

(...)

أحبني لكنني أواه لم أكن

أحبّه فماتت الأشجار

وجفّ نهر الجنة الفرات

واختفت المدينة»⁶

تبدأ شخصية "عائشة" من الوهلة الأولى برسم مسار طموحها في الحب والحياة والحرية، وبالتالي يكون رفضها للحبّ الآشوري إعلاناً عن بداية الانفلات من التاريخ

والانسحاب من زمن الشّاعر وذاكرته إلى زمن ميثولوجي، تتّضح معالمه من مظاهر انطفاء جذوة الحبّ، لتتوّحد ضمنيا مع الإلهة (عشتار) - فتوسّع الثّنائية (عائشة - عشتار) دائرة الحلم بالبعث والحرية:

« أبحث عن (تموز) في قصائد الشّعر وفي الألواح

أضفر إكليلا من القرنفل الأحمر

في تشرّدي،»⁷

تتداخل شخصية "عائشة" في هذا المقطع، بصفة صريحة مع الشّخصيات الأسطورية (عشتار / تموز) إلى درجة التّماهي مع "عشتار"، لتأخذ الشّخصية القناع مزيدا من التّوسّع والشّمول فتحلم ببطل نموذجي، تموزي.

وعلى الرّغم من مظاهر الضّعف التي تعترّيها بين الفينة والأخرى، تمضي إلى فضاء خيالي رحب: « أنام في محارة مع الحصى والنّور

والسمك الفضّي والأعشاب

في قاع نهر كوكب مهجور

أكتب في الألواح

نبوءة تحلّ لغز الجوهر القاهر للموت وللهيولي

أعانق المخيف والجميلا»⁸

وتضيق دائرة الحلم فجأة، فتخترق الشّخصية هالة الخيال لتستقرّ على سيل من التّساؤلات المرتبطة بالشّاعر، بالإنسان الباحث عن الحرّية والخلاص من مرارة الواقع وتجاوز الخوف من المجهول:

« فمالذي كنت لموتي وأنا سبيّة أقول؟

وما الذي خبّاه القدر؟

في هذه اللّيلة تحت قدم الوحش الذي يربض في بوّابة المجهول»⁹

وهكذا، تعود الشّخصية القناع إلى النّواة المركزية التي تفرّعت منها، إذ لم تجد سبيلا للتّوحد إلّا عبر واقع الشّاعر الذي حمّلها قلقه ومعاناته وسعيه للإمساك بحلم ضائع، واتّكأ عليها للتّهبّوض بتجربته الشّعريّة، ويمكن القول إنّ الفترة الحرجة التي مرّ بها وطن الشّاعر والبلاد العربيّة عامّة هي ما جعله يتمادى في تقمّص الأقنعة لا سيّما قناع عائشة، هذه الشّخصية التي تحمل في معناها صفة المرأة التي تعيش أبدا أو المرأة التي تموت ولا تموت، فمن خلالها جسّد خصوصيتهو رؤيته الشّعريّة ومنطلقاته الفكرية والسّياسية.

كما لجأ الشاعر "عز الدين المناصرة" إلى توظيف قناع بسيط في قصيدته "أغنيات كنعانية" في الجزء الخامس الذي يحمل عنوان "ربيع الدّم" وتمثّل هذا القناع في شخصية أسطورية واحدة أسقط عليها الشاعر تجربته المعاصرة:

« ما زلت أقارع هذا الخنزير البرّي

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتيني عشتار تلممني»¹⁰

يتقمّص "عز الدين المناصرة" شخصية "أودنيس" ليشكّل بؤرة القصيدة وينوب عن صوته حين تدبّ في نفسه فجأة رغبة جامحة في البعث والتّحدّي، حيث يتّضح القناع من خلال سمات هذه الشّخصية وحدثها الجوهري، المتمثّل في قصّة قتل "الإله أودنيس" من طرف خنزير بري، إذ يبدو جلياً تماهي الشاعر بهذه الشّخصية من خلال التّحدّث على لسانها باستخدام ضمير المتكلّم. ويظلّ الشاعر متوارياً خلف الشّخصية القناع، فيلاحقها ويرصد الشّخص المساعدة لها، فيستحضر "عشتار" لتحقيق الخلاص والبعث. وبذلك، احتفظت الشّخصية القناع بوضع خاص خالٍ من التّعقيد والتّمازج، فلم تتداخل إلّا مع صوت الشاعر وأناه، فكان أن هيّأته نفسياً للكشف عن رؤاه دون التّفكير في تحمّل وزر أفكاره وآرائه.

وهكذا أضفت تقنية القناع بعداً جمالياً على القصيدتين، فإضافة إلى كونها أسلوباً فنياً في التّعامل مع الشّخصيات والرّموز التي تشكّل معادلاً موضوعياً لأفكار الشّاعر، فإنّها تجعل الأسلوب أكثر فاعلية حين تمتزج لغة الشّاعر بلغة الشّخصية القناع، ممّا يكسب النّص الشّعري أنساقاً تعبيرية ودلالات إيحائية ترقى بشعرية النّص.

2.2. الحوار الدرامي:

يعدّ الحوار بنوعيه (الدّاخلي والخارجي) الرّكيزة الأساسية إلى جانب الشّخصية التي تؤدّي الحوار، إمّا منفردة أو بمصاحبة شخصيات أخرى، لهذا سنتتبّع هذه التّقنية بنوعها لتوقّرها في القصائد - نماذج الدّراسة- ولتأثيرها في البناء الفنّي للنّص الشّعري.

1.2.2. الحوار الخارجي (الديالوج):

يعدّ الحوار الخارجي من أهمّ تقنيات التشكيل الدرامي، فقد يهدف إلى طمأنة الشاعر، وإدخال اليقين إلى نفسه الحائرة، وقد يكون هروبا من الذات، وطلبا للحياة والموضوعية، ليسمح للشاعر بالتصوير الدرامي، فيعلو بعض الشّيء على إشكالات القصيدة الغنائية، بما يوفّره لقصائده من جوّ الصّراع المأساوي الذي تعانیه الشخصيات الفنّية التي تقوم بدور البديل عن نفسه،¹¹ فالحوار الخارجي يتيح للشاعر فرصة البوح والمشاركة الوجدانية الفعّالة لتحقيق التّصالج مع الذات ومع الآخر، إضافة إلى ذلك فإنّ الشاعر يعمل على إثراء التّصوير الشعري وتكثيفه من خلال هذه التّقنية (الحوار الخارجي) رغبة في إعطاء القصيدة توتّرها الدرامي الذي يضفي عليها دلالة فنّية جمالية، ونجد مثالا لذلك في قصيدة "أغنية في شهر آب" للسّياب. يقول:

« ناديت مربّية الأطفال الرّنجية:

الليل أتى يا مرجانة

فأضيئي النّور، وماذا؟-

إنّي جوعانه،

و... نيست - أما من أغنية؟

بم يهذر هذا المذيع؟

في لندن، موسيقى جاز يا مرجانة

فألها.....إنّي فرحانه

والجاز من الدّم إيقاع»¹²

لجأ الشاعر إلى لمحة المحاورّة بين السّيدة الثّرية المترفة ومرجانة "الخادمة الضّعيفة" ليعكس من خلالها، الواقع العراقي في الفترة التي فشلت فيها انتفاضات الشّعب ضدّ الحكم الملكي، وبهذا تكون هذه المحاورّة بين مستويين متناقضين، أحدهما يمثّل الطّبقة السّياسية الحاكمة والثّاني الطّبقة الفقيرة التي لا حول لها ولا قوّة إلّا تنفيذ الأوامر في صمت وخوف:

« مرجانه..... هل قرع الجرس

فتقول ويخذلها النّفس:

"في الباب نساء"

وتعدّ القهوة مرجانه»¹³

وتستمرّ المحاورّة بين السيّدة الثّرية والخادمة "مرجانه" التي تعاني شدّة الظّلم والقهر الاجتماعي، وقد جعل "السيّاب" مرجانه من خلال هذه المحاورّة - شخصية واعية بالأوضاع التي تعيشها في بلادها ومدركة تمام الإدراك لما يدور حولها من أحداث في معترك الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة في العراق، غير أنّها لا تملك إلّا التقاط الصّور عن بعد، وهذا ما يدلّ من جهة أخرى على عجزها وخضوعها.

ولا يخفى علينا أنّ "السيّاب" قد أضفى مسحة جمالية متميّزة على هذه المحاورّة بإضفائه جوّاً من القصص الشعبيّ كاستقبال الضّيوف وتقديم القهوة وأحاديث الخطبة والزّواج التي تتداول عادة في مجالس النّساء، إضافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر لم يجهر بالواقع علناً - في هذه المحاورّة - وإنّما أضفى عليها طابع الهزل والسّخرية، متّخذاً من إحيائه ما يفجّر حقيقة الواقع العراقي.

وبالتّالي يكون الحوار الخارجي قد أدّى وظيفته سواء من ناحية التّصوير الدّرامي أو من النّاحية الجماليّة الفنيّة.

2.2.2. الحوار الدّاخلي (المونولوج):

تعتمد الشّخصيّة حواراً داخلياً إذا كانت منفردة، فتقوم بعملية تحريك الأحداث ونقل الهواجس والأفكار، فتتماهى نفس الشّاعر وهمساته من خلال صوته وتوحد به مشكلة الموقف الدّرامي، فيصبح للشّاعر صوتان « أحدهما هو صوته الخارجي العامّ أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوته الدّاخلي الخاصّ الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّه يبرز على السّطح من أن لآخر ».¹⁴

والحوار الدّاخلي بهذا المنظور، صراع أبديّ بين مكّونات الكيان البشري الدّاخلي، بين القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة والثّقافيّة من جهة، وبين الرّغبات والميول والأحاسيس والغرائز من جهة أخرى، إذ يتمحور الحديث في هذا الإطار حول الصّراع بين "الأنا الأعلى" الذي يشكّل الطّرف الأوّل من الحوار الدّاخلي و"الهو" الذي يشكّل الطّرف الثّاني على حدّ التّعبير الفرويدي.¹⁵

وقد طغى الحوار الدّاخلي على النماذج الشعريّة المختارة ونجد من أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "ترتيلة البعث" لأدونيس الذي جعل حوار الدّاخلي موجّهاً إلى الفينيقيّ - المتوحد مع تموز:-

« أحلم أنّ رثي جمره

يأخذني بخورها، يطير بي

لموطن أعرفه أجهله
لربّما لبعلبك، ربّما لمذبح هناك،
(...)

فخلّني لمرة أخيرة أحلم يا فينيق
أحتضن الحريق
أغيب في الحريق
فينيق، يا فينيق
يا رائد الطّريق»¹⁶

يبدو أنّ عملية الاستبطان الحواري (المناجاة الفردية) ساعدت على تفجير أزمة الشاعر التي ترقى إلى درجة الحلم في التوحّد مع لهيب الفينيق علّه يرحل مع رماده إلى "بعلبك"، أين كانت تقام طقوس البعث لهذا الطائر الأسطوري، أو يطير به إلى وطن تغرب عنه « فقد عانى أدونيس القلق والغربة وكابد جهد الإنسان في توقه الدائم إلى المطلق، ولكنّه لم يشعر بخوف من الموت أو خشية منه، بل ربما رأى فيه وسيلة لعناق الأبدية... »¹⁷، ويواصل صوت الشاعر مناجاته متّجها نحو الدّاخل ليعلن عن رغبة جامحة في احتضان الحريق والتّماهي فيه.

وإذا كانت هذه المناجاة قد ارتقت به إلى عالم الحلم أين تجسّد الرّؤيا معالم فلسفته الخاصّة، فإنّ هذه الرّؤية قد تولّدت عن صراع داخلي عنيف يجسّده هذا المقطع:

« لا لن أرى جبينه الغريق في غيومه
الغريق في بذوره
(...)

لا لن أراه مطرا وجثّة من الرّيح
مطرا وجثّة من الحقول والحصاد»¹⁸

لا شكّ في أنّ الشّاعر من خلال هذا المقطع لا يرغب بموت أبديّ لتموز أو الفينيق، وإنما يريد أن ينشد تراويل البعث تماما كما أنشد مراثي الحزن أثناء موته، ذلك أنّه يحلم دائما بلحظة انبعاث جديدة، وببطل يخرق الموت، وتلتفّ حوله قوى البعث ليخلق عالما نموذجيا على طريقة التّفكير الأدونيسي.

وهكذا، يتّضح ما للحوار الدّخلي من أهمية، تكمن في استبطان الواقع النّفسي الذي تحياه الشّخصية من صراع وقلق وتردّد وما يراودها من حلم وأمل.

ويتفجّر الحوار الدّخلي فيضاً من التّساؤلات في قصيدة "تموز والأفعى" لمحمود

درويش حين يقول: «فتساءل المنفى:

كيف يطيع زرع يدي

كفّاً تسمّم ماء آباري؟

وتساءل الأطفال في المنفى:

أباؤنا ملأوا ليالينا هنا... وصفا

عن مجدنا الدّهبي

قالوا كثيراً عن كروم التّين والعنب

تموز عاد، وما رأيناها

وتنهّد المسجون: كنت لنا

يا محرق تموز... معطاء

رخيصاً مثل نور الشّمس والرّم

واليوم، يجلدنا بسوط الشّوق والدّل»¹⁹

اعتمد الشّاعر في هذه المقاطع على ثلاثة شخصيات، تنجز كلّ واحدة منها حواراً داخلياً تدور فكرته الأساسية حول موضوع البحث عن حقيقة تموز وسرّ العودة المشؤومة. وقد كان بإمكان الشّاعر أن يحمّل ذاته فيض هذه الأسئلة التي لن تلقى إجابة في كلّ الأحوال، مادام رجع الصّدى يرمي بها إلى أغوار ذاته، غير أنّ توزيع الحوار الدّخلي على أكثر من شخصية لم يكلفه إطناباً، بل إنّه اعتماد ذكي جعل من هذا المونولوج صورة موحية بدلالاتها الجمالية، لما أضفته عليها الأصوات من ديناميكية تبتّ في المتلقّي الشّوق والفضول لمعرفة ما يدور في ذات الآخر وخلده، ذلك أنّ المونولوج الدّرامي «هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقّي برؤية جديدة مفارقة (...) تكتسب أهميتها على أنّها نتاج المنظور الخاص للمتحدّث، ويحدث ذلك الاستبصار الإنساني عندما تنصهر الذات والموضوع...»²⁰ وبذلك، يكون الحوار الدّخلي عنصراً فعّالاً في إضفاء صبغة جمالية على البنية الدّرامية للقصيدة، حيث يقدّم الشّاعر المشاهد التّعبيرية بشكل يستوعبه جسد النّص الشعري داخل نسيجها الملتحم.

3. جماليات التشكيل السردى (القصصى):

1.3. التّداعي:

تكمّن وظيفة التّداعي الجمالية في عملية التّوليد الفنّي الذي يتشكّل من خلال التّداعي المعنوي اللفظي للكلمة المفردة في ارتباطها بالصّورة الشعريّة، وتعتمد جمالياته على مخزون ثقافي كبير وخيال واسع ليكون التّداعي التّصويري غير متكلّف ولا مبالغ فيه²¹، حيث يضفي مسحة جمالية وصبغة فنيّة على البناء الشعري من خلال جعل القصيدة فضاء مفتوحاً على أفق لا متناهٍ من الدّلالات. وتتبع التّداعي وقراءته، يعني تتبّع التّطوّر في القصيدة، فالتّحوّلات التي يفرضها النّص محكومة بعامل تفاصيل الذاكرة، إذ هي كفيلة بأن تحدّد العلاقة بين صوت الشّاعر ومبنى القصيدة²² لذلك يأخذ التّداعي غالباً صبغة السّرد، لاعتماده على الذاكرة والخيال، وهما قوام البناء القصصى.

فنجّد التّداعي من خلال صوت الشّاعر "خليل حاوي" حيث حفلت قصيدته "بعد الجليد" بتداعيات وتصوّرات متضادّة ومتناقضة ما بين الجزء الأوّل والثّاني من القصيدة، ممّا يوحي بأنّ الشّاعر قد ولج أغوار الواقع والتقطّ التناقضات التي تعتمل في صلبه، أمّا التّداعي الأوّل، فيظهر من خلال المقطع الآتي:

« عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كلّ عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

عبثاً كنّا نصدّ الرّيح

والليل الحزين

ونداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا

رعشة الموت الأكيد²³ »

فعبارة "عصر الجليد" توحى بتداعيات صورية تتوالد الواحدة بعد الأخرى لتتشكّل الرّمز الجوهرى الذي ينتج جملة من الإيحاءات الصّورية التي جاءت بعد هذه الكلمة « كموت العروق، وتيبّس الأعضاء، واللّحم القديد... » كلّها ناتجة عن هذا الجليد الجاثم على صدر الحضارة العربيّة، حيث جمّد الحياة، فاستحالت إلى موت أكيد.

ويمضي الشّاعر إلى آخر القصيدة عبر تكنيك التّداعي، في توليد الصّور المرتبطة بعصر الجليد إلى أن يولّد صورة رمزية أخرى في الجزء الثّاني "بعد الجليد":

« إن يكن ربّاه

لا يحيي عروق الميّتينا

غير نار تلد العنقاء نار

(...)

فلنعانٍ من جحيم النّار

ما يمنحنا البعث اليقيننا:

أمّا تنفض عنها عفن التّاريخ

واللّعة، والغيب الحزيننا»²⁴

يقتضي عصر الجليد ولادة جيل جديد يذيب طبقاته، ولا شك أنّ الشّاعر قد استحضّر هذا الجيل من خلال استدعاء صورة "العنقاء" هذا الطّائر الذي يحترق ليُبعث من رماده، حيث يستمرّ في توليد مجموعة من الدّلالات المرتبطة بصورة "العنقاء" الإيجابية الفاعلة، القادرة على انتشال الحياة من براثن الموت، فيتضرّع إلى الإله "بعل" أو "تموز" كي يبارك النّسل الجديد الذي بعث من رماده كعنقاء أسطورية:

« يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصّلب نسلا لا يبديد

(....)

بارك النّسل العتيد»²⁵

تتداعى فكرة النّسل الجديد إذن، من صورة العنقاء، حيث تومض في ذهن الشّاعر فكرة التّطهير من غبار الماضي وعفن التّاريخ، وهي نعمة يتمّ بها العبور إلى الحياة الكريمة بعد اختراق الموت.

ولعلّ هذه التّداعيات لم تكن كلّها من خلال الشخصيات الرمزية، فثمة صورة تغوص عميقا في أغوار اللاّشعور ولا تبرح ذاكرة الشّاعر التي تشكّل سلسلة متتالية من المعاناة الإنسانيّة الرّابضة في أعماقه.

وتمثّل قصيدة السيّاب "مدينة السّندباد" أداءً شعريّاً يتركّب من سلسلة من الحلقات التّصويرية المرتبطة بحتمية التّداعي النّفسي، فقد ولّد الجوّ الطّقسي المتمثّل في الدّعاء لتموز أو للمطر، فيضاً من المستويات الدّلالية:

« جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثّلج بلا رداء

صرخت في الشّتاء

أقضّ يا مطر

مضاجع العظام والثّلوج والهباء،

مضاجع الحجر»²⁶

تتوالى الابتهاالات للمطر من أجل عودة الحياة بعودة "تموز"، فتتولّد صور الطّقوس الأسطورية انتظاراً لولادة جديدة.. ويستمرّ الشّاعر في توليد رموز البعث لتتداعي رموز الميثولوجيا مع رموز التّراث المسيحي:

« من أيقظ "العازر" من رقاده الطّويل؟

ليعرف الصّباح والأصيل

والصّيف والشّتاء،

لكي يجوع أو يحسّ جمرّة الصّدى،

ويحسب الدّقائيق الثّقال والسّراع

ويمدح الرّعاع

ويسفك الدّماء

من الذي أعادنا أعاد ما نخاف؟»²⁷

تنبعث صورة "العازر" المسيحي من سلسلة الصّور التّموزية، ممّا يدلّ على رغبة الشّاعر الجارفة في البعث، ولكنّه من جهة أخرى يبدو رافضاً العودة لحياة يعرّب في أجوائها الخوف والجوع، وتمرح فيها الرّعاع، وتسفك على أرضها الدّماء. كما تتداعي لذاكرة الشّاعر مدينة بابل القديمة، فتتشكّل لوحة دموية فاجعة تستند على دلالات إيحائية تتولّد من تذكّر حدائق بابل المعلّقة:

« كأنّ بابل القديمة المسوّره

تعود من جديد

قباها الطّوال من حديد

يدقّ فيها جرس كأنّ مقبره

تئنّ فيه والسّماء ساحُ مجزّه

(..)

وتنقر الغربان من عيونها،

وتغرب الشّمس²⁸ «

تحوّل حدائق بابل في لا شعور الشّاعر إلى حدائق مرعبة تعلّق عليها الرّؤوس التي
تجزّعها قواطع الفؤوس، وتغيب عنها الشّمس فتغرق في ظلام أبديّ. وتتداعى من سلسلة
هذه الصّور، صوراً أخرى ينتصر فيها الموت على الحياة:

« أهذه مدينتي جريحة القباب

فيها يهوذا أحمر الثّياب

يسلّط الكلاب

على مهود إخوتي الصّغار... والبيوت،

تأكل من لحومهم، وفي القرى تموت

عشتار عطشى ليس في جبينها زهر،

وفي يديها سلّة ثمارها حجر²⁹ «

تظلّ التّداعيات المتداخلة بين الماضي والحاضر إذن تنفث صور بابل الجريحة،
فتتولّد صورة "يهوذا"-المجسّدة للغدر والخيانة- وقد انطلق في ثوب أحمر تتبعه كلابه
لتنهش الأجساد؛ وهو ما جعل الشّاعر يستدعي صورة انهزاميّة لـ"عشتار" ليزيد المأساة
هولاً، فبغياّب تمّوز يطبق الموت جفنه على الحياة.

كما حفلت قصيدة "أغنيات كنعانية" للشّاعر "عزّ الدّين المناصرة" بتّداعيات
أسطورية تولّدت من ذكر اسم الشّاعر الأوروبي "إليوت":

« يا إليوت، من أقصى البرية

(....)

ما زلت أقارع هذا الخنزير البري

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتيني عشتار تلملمي³⁰ «

يستحضر "عز الدين المناصرة" في هذا المقطع الشاعر الأوروبي "إليوت" الذي يحيلنا مباشرة على قصيدته "الأرض الخراب" بمضامينها المأساوية، وانطلاقاً من هذا المثير، تتداعي حركة الصور الرمزية وفقاً لعوامل مشابهة ومواقف متماثلة بين الشعارين، فكان أن تداعي إلى فكر الشاعر الفلسطيني "الإله أدونيس" لتتولد صور الجذب والجفاف والموت التي استقرت طويلاً في العقل الباطن أو لا شعور الشاعر، وقد كان من حتمية التداعي النفسي استدعاء صورة عشتار لتلبي رغبة الشاعر في الخلاص والانتصار على الحالة النفسية السابقة المثقلة بالحزن.

ولم يكن التداعي ليضفي بعداً جمالياً على هذه القصائد لولا قدرة الشاعر على تمثيل الرموز الميثولوجية، وبذلك يكون التداعي محكوماً بعوامل فكرية وثقافية إلى جانب تشكّله في ذات تتفاوت في قدرتها على التقاط المؤثرات والتفاعل معها، وبذلك يبرز دور الذاكرة في تداعي الصور والمعاني، حيث يقوم بناء القصيدة على تفاصيل الذاكرة وتفاصيل الحدث التراثي، إذ لا يمكن فهم هذه التفاصيل إلا من خلال ربط صوت الشاعر بالرمز المحوري في القصيدة.

2.3. الحكي:

يقوم البناء القصصي في النص الشعري على تقنية "الحكي" أو "السرد" التي تستوعب الكثير من الأساليب والعناصر السردية كالحدث، الزمان، المكان والشخص وما إلى ذلك من مقومات الفن القصصي.

ونجد مثلاً على ذلك، في قصيدة "عصر الجليد" لخليل حاوي، حين استغل بعض مقومات السرد وحيله لبناء قصيدته: « عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

عبثاً كنّا نصدّ الريح

والليل الحزين

ونداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سرّ الخلايا

31 في لهات الشمس في صحو المرايا»

يتجلى موضوع النص من خلال لمحة السرد في هذا المقطع متمثلاً في الموت والجذب كظاهرة كونية، من حيث هي أزمة ذات وحضارة تعيشها الجماعة في فضاء مكاني واسع، عبّر عنه الشاعر "بالأرض" التي تمثل مقر الإنسانية؛ غير أنّ دخول السرد في البناء الشعري قد عتّم وضوح الموضوع إلى حدّ ما. فقد تميّعت الحدود بين الصوت السردى والصوت الغنائي اتّكاءً على ضمير المتكلم الجمعي ليشكّل آية الغنائية في التعبير السردى، فيتداخل الصوتان أحدهما بالآخر على الرغم من اهتمام الشاعر بسرد الحدث، ممّا جعل للسرد بنيته الخاصة داخل النص الشعري.

كما يمثل السرد في المقطع السابق أحد أزمنة الحضارة العربية الواقعية التي التقطها الشاعر من عمر الزمن الماضي (عندما ماتت عروق الأرض في عصر الجليد- مات فينا كلّ عرق- يبست أعضاؤنا لحما قديد- عبثا كنّا نصدّ الرّيح والليل الحزين- ونداري رعشة مقطوعة الأنفاس فينا- رعشة الموت الأكيد).

يبدو جلياً انتقال الزمن من الماضي إلى الحاضر، غير أنّ استباق السرد وتقدّمه، كان على حساب التسلسل الزمني للحدث من خلال الإعلان عن الحدث الرئيسي في بداية النص، (عندما ماتت عروق الأرض - في عصر الجليد- مات فينا كلّ عرق)، وذلك حفاظاً على بناء القصيدة بطريقة شعرية تتجاوز التسلسل المنطقي للزمن والحدث في البناء السردى مما يدلّ على أنّ الشاعر قد وظّف السرد لصالحه، فكان مجرد أداة تصويرية لرؤية شعرية في جوهرها.³²

كما أنّ تصوير الشاعر لرعشة الموت وهي تدبّ في الخلايا، وفي لهات الشمس وصحو المرايا، وصير الباب وأقبية الغلّة والخمرة والجدران، يكون بذلك قد اعتمد على التفاصيل الجزئية وتلك سمة الأسلوب القصصي «لأنّ مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة، قد ينتج عنه التعبير السردى "القصصي" ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي»³³، ذلك أنّها تفصيلات غير جوهرية، فحسب رعشة الموت أن تنفذ إلى الخلايا، وإلى سرّ الخلايا.

كما نجد ملمحاً آخر من ملامح السرد القصصي في قصيدة "تموز والأفعى" لمحمود درويش الذي اعتمد السرد الرمزي في بناء قصيدته:

«تموز مرّ على خرائبنا

وأيقظ شهوة الأفعى،
لقمح يحصد مرّة أخرى
ويعطش للندى المرعى
(...)

فتساءل المنفى:
كيف يطيع زرع يدي
كفّا تسمّم ماء آباري؟
وتساءل الأطفال في المنفى:
أباؤنا ملأوا ليالينا هنا....وصفا.
عن مجدنا الذهبي
(..)

وتنهّد المسجون: كنت لنا.
يا محرقى تموز....معطاء
رخيصا مثل نور الشمس والرمل
واليوم تجلدنا بسوط الشّوق والذلّ».³⁴

بنى الشّاعر قصيدته على زمنيّن رئيسيّين، أحدهما انبثق عن الجوّ الأسطوري الرّمزي والمتمثّل في عودة "تموز" وثانيهما تولّد عن تلك الومضات الواقعية التي وردت في شكل تساؤلات اعتمدت على استرجاع الذاكرة.

أمّا الفضاء المكاني، فتمثّل في الوطن الذي خلّفته عودة "تموز" المشؤومة خرائب يملؤها الجذب والجوع والعطش، حيث جعل الشّاعر من البعث المشوّ مدخلا رمزيا لموضوعه، فبعد حكي الأحداث، يأتي حكي الأقوال، فيسلّم الشّاعر خيط السرد إلى شخصيات لتعبّر عن الموقف في شكل بناء درامي "حوار داخلي" ثمّ يستعيد ليضيف نوعا من التّوتّر على بناء القصيدة:

«تموز، يرحل عن بيادرنا
تموز، يأخذ معطف اللّهب
لكنّه يبقى بخربتنا
أفعى
ويترك في حناجرنا

ظماً

وفي دمننا....

خلود الشوق والغضب»³⁵

يمضي الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة، لإتمام السرد والإعلان عن خاتمته المتعلقة ببعث تموز بعثاً مشوّهاً، وبقائه في شكل أفعى تعربد في الخرائب الكئيبة، وتنفض سمّها في الحناجر البريئة، وهنا تفجر رمزية السرد غنائية النص، فيتلاءم السرد بالغنائي معبراً عن "معاناة الوطن"، وبالتالي يجد المتلقّي نفسه أمام وحدة تشكيلية ينبثق جمالها من امتزاج الاثنين داخل النسيج النصّي.

4. خاتمة

تفرّد البناء الشعري في هذه القصائد الشعرية المختارة بتشكيل جمالي وفق آليات درامية تفاعلت فيها الذات الشعرية مع عالمها الموضوعي، وأخرى قصصية مبنية على السرد بلغة الشعر، تماهت فيها بنية النص الشعري مع الشخصيات الرمزية في قالب سردي، ممّا جعلها تتجاوز فضاءها الميثولوجي لتنبثق من واقع الشاعر الراهن أو المحتمل. وبالتالي فالقدرة على التشكيل الجمالي بأنواعه هو ما يمنح الشاعر خصوصية التجربة الشعرية.

مراجع البحث وإجلالاته:

1. عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنيّة والمعنويّة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص 239-240.
2. المرجع نفسه، ص 257.
3. محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السّياب ونارك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 300.
4. المرجع نفسه، ص 67.
5. المرجع نفسه، ص 254.
6. عبد الوهاب البياتي، قصيدة "ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسماة على ألواح نينوى"، الأعمال الشعرية، ج2، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 1995، ص 264-265.
7. المصدر نفسه، ص 266-267.
8. المصدر نفسه، ص 268.
9. المصدر نفسه، ص 268.
10. عز الدين المناصرة، قصيدة "أغنيات كنعانية"، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001، ص 57.

- 11 . عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط، دت، ص ص 196-197.
- 12 . بدر شاكر السّياب، قصيدة "أغنية في شهر آب"، مجموعة أناشودة المطر، الديوان، مج 1، دار العودة، بيروت، دط، 1971. ص 328.
- 13 . المصدر نفسه، ص 329.
- 14 . عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252.
- 15 . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2003، ص59.
- 16 . أدونيس، قصيدة "ترتيلة البعث"، مجموعة: البعث والرماد، الآثار الكاملة، مج 1، دار العودة، بيروت، 1971. ص 271-272.
- 17 . محمد حمود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر- بيانها ومظاهرها-، الشّركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط01، 1996، ص 309.
- 18 . أدونيس، قصيدة "ترتيلة البعث"، الآثار الكاملة، ص 270.
- 19 . محمود درويش، قصيدة "تموز والأفعى"، مجموعة: عاشق من فلسطين، الديوان، دارالعودة، بيروت، ط1981، ص 8، ص 105-106.
- 20 . أسامة فرحات، المونولوج بين الدّراما والشّعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د. ط، د. ت ص 30.
- 21 . عبد الرّضا علي، الأسطورة في شعر السّياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1984، ص 2، ص 93.
- 22 . إلياس خوري، دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981، ص 40.
- 23 . خليل حاوي، قصيدة بعد الجليلد (الجزء الأوّل: عصر الجليلد)، مجموعة: نهر الرماد، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1980، ص 2، ص 117.
- 24 . المصدر نفسه، ص 126.
- 25 . المصدر نفسه، ص 128.
- 26 . بدر شاكر السّياب، قصيدة "مدينة السّندباد"، الديوان ص 464.
- 27 . المصدر نفسه ، ص 465.
- 28 . المصدر نفسه، ص 471.
- 29 . المصدر نفسه ، ص 473.
- 30 . عزّ الدّين المناصرة، قصيدة "أغنيات كنعانية"، الأعمال الشّعريّة، ص 56-57.
- 31 . خليل حاوي، قصيدة بعد الجليلد (الجزء الثاني: عصر الجليلد) ، الأعمال الكاملة، ص 117.
- 32 . عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 243.
- 33 . محمود درويش، قصيدة "تموز والأفعى"، الديوان، ص 106.
- 34 . المصدر نفسه، ص 107.
- 35 . المصدر نفسه، ص 107.