الحراك المسرحي في القصيدة العربية المعاصرة

د. مـــروة محمـــد أبو اليـــزيد (*)

الملخص:

مثل البناء المشهدي الشعري ثورة تضاهي ثورة المسرح الحداثي المرئي والممثل على السواء الذي استمد البناء الشعري جذوره منه؛ حيث يبعث الأول مخرج العمل ويبعث الثاني (المؤلف) في ظل الجهد البنائي المشترك بينه وبين شخوص نصه. فقد ظل الاهتمام الشعري بالبناء المسرحي يفوق حدود الأجواء المسرحية من إضاءة وخلفيات موسيقية إلى تجسيد الأجواء المفعمة بالحيوية والعنفوان الدرامي الذي ينبني على أسس إيقاعية وفضاءات زمانية ومكانية تفصح عن مشهد وحدث مسرحي يبدأ وينمو ويُختتم.

تكشف هذه الورقة البحثية عن مدى المثاقفة بين الفنون، لنرى معها قدر تمظهر الحالة الشعرية فيما قد نسميه الحالة الاستعمارية التي استجمعت فيها كل القوى للتلاعب بالبنى المسرحية أكثر من العمل على تقويضها واستهلاكها وتشغيلها في معزل عن سياقات تحققها خدمة لكونية الانتاج الشعرى المتحققة ومن ثم بناء الهيكل الشعري المشهدي المزعوم. وبهذه القدرة التي للشعر على استيعاب غيره من الفنون رأينا ضرورة قراءة النص الشعري في ضوء نسقية الفرجة وفقًا لمستويين اثنين هما (الصوت – الحركة) والوقوف على مدى التزام البناء الشعري الحديث لهذه النسقية ومدى انزياحه عنها.

الكلمات المفتاحية: المسرح – الشعر المعاصر – الصوت – الحركة – اللغة – القارئ.

(*) قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة المنوفية.

Summary:

The poetic scenic structure is a revolution that rivals the revolution of modernist theatre, both visual and represented, from which the poetic structure derives its roots; the former sends the director of the work and the latter (the author) in the shadow of the joint structural effort between him and the characters of his text. Poetic interest in theatrical construction has continued to exceed the limits of theatrical atmospheres, from lighting and musical backgrounds to embodying the atmospheres full of vitality and dramatic vigor that are built on rhythmic foundations and temporal and spatial spaces that reveal a theatrical scene and event that begins, grows and concludes.

This research paper reveals the extent of acculturation between the arts, to see with it the extent of the manifestation of the poetic state in what we might call the colonial state in which all forces were gathered to manipulate theatrical structures more than working to undermine them, consume them, and operate them in isolation from the contexts in which they were achieved in service of the universality of the achieved poetic production and then building the alleged poetic scenic structure. With this ability of poetry to absorb other arts, we saw the necessity of reading the poetic text in light of the spectacle system according to two levels: (sound - movement) and standing on the extent of the commitment of the modern poetic structure to this system and the extent of its deviation from it.

Keywords :

Theatre – Contemporary Poetry – Sound – Movement – Language – Reader.

مقدمة:

لم يكن التقاء الشعر بالمسرح بالأمر الجديد ولكنه قديم قدم المسرح اليوناني أو بعبارة أدق منذ نشأة المسرح، فقد قال الفيلسوف الإغريقي أرسطو "إن المأساة يجب أن تكتب شعرًا لأن الشعر وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة يناسب مكانة الشخصيات المأساوية، كما يناسب الموقف الذي توجد فيه هذه الشخصيات"[١] وهو ما لا يؤكد تعالق الفنين فحسب بل يؤكد على مدى درامية لغة الشعر... والجديد هو الالتقاء التقني بين العالمين في البناء القصائدي الحديث الذي استعظم لحد السيطرة البنائية المنغلقة للغة على انفتاحية المشهد المسرحي ومباشرة تلقيه على المستويين الذاتي والاجتماعي. حيث تستطيع اللغة الشعرية أن تخلق الضبابية التي تتسع رقعتها لتمس قوى التلقي فتنفرج على مهل في ظل بناء مشهدي من نوع خاص تختلج فيه ذات بطل الحكاية الشعرية بذات قارئها ليتخلق الحوار فالصراع وصولًا إلى انفراج الأزمة التي تعيد خلق لغة القصيدة من جديد في بناء مسرحي مكتمل الأركان وفقًا لسعي القارئ، وهنا تكمن قوة اللغة في قدرتها على الإجابة عن تساؤل القارئ المتكرر (ماذا لو حدث؟ وكيف؟)، ذلك التساؤل الذي يجعل من الشاعر مخرجًا للعمل والقارئ مؤلفًا له لتستقيم وتتحد الغاية في النهاية.

تمثلت أولى أشكال الثورة على الموروث القديم للقصيدة العربية في تيار (الشعر الحر) الذي خرج على تقليدية ومعيارية الشعر العربي القديم وذلك بتوظيف العديد من التقنيات الغربية الثراثية أو المعاصرة ونخص منها الهيكلة الدرامية بل والتقنية الماثلة في عالم المسرح لمخاطبة الفئة الأكثر عمقًا من المتلقين، "فلم تعد الكتابة الخطية وحدها ذاكرة البشرية من الآن فصاعدًا، فقد أصبحت تنافسها كتابات الصوت والصورة، بما تستأثر به من معالم الحياة الحركية، ومن ثم فإننا نتوقف في الزمن إذ لم نمد أفقنا ليستوعب هذا النتاج..."[٢]. فإن اعتمدت فنون العرض على

(١) المسرح والشعر: سامية أحمد سعد، مجلة النقد الأدبي: فصول ، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العام للكتاب، ١٩٨٦، ص: ١٤١. انظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م. وكتاب: أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه : عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

(٢) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسة نقدية): د/ محمد عجور، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص: ١٩.

المؤثرات التصويرية السمعية منها والبصرية، فقد تخطاها فن الشعر الحديث – من منظورنا الخاص – بقيامه على تهيئة المتلقي لخلق عالمه المشهدي المكتمل الأركان معبرًا عن تجربة إنسانية أكثر وجدانية، وفي خيالية هذا المشهد الموزعة على أكثر من متلقٍ واحد قد تَنتُج قابليتها للتنوع والانزياح بالصورة عما أراد الكاتب خلقه، فتتعدد الرؤى والتجارب دون الوقوع تحت وطأة التقنية/ النسقية الحاكمة لفن المسرح، فلا مجال للغفلة عن الحقيقة التي مؤداها أن كل فن معروض أصله مكتوب، وأصل الكتابة هو فن الشعر الذي لقي في حداثيته مجالًا خصبًا للانطلاق نحو الأدائية والتجريب، ناهيك عن الانفتاحية وعدم المباشرة التي تتوج دلالات النص الشعري ولا تتغيا فنون العرض السبق إليها.

أتى البناء المسرحي في الشعر العربي المعاصر بديلًا للأشكال الفرجوية المعهودة للعروض المسرحية والمتداولة ثقافيًا، فـ "تلقي ثقافة مسرحية مغايرة لا يمحو الثقافة الأصلية بأي حال من الأحوال، إذ تظل هذه الأخيرة توجه التبادلات الرمزية والمادية بشكل غير معلن"[٣] وهو ذاته ما يمكننا إفراغه في القالب الشعري الممسرح والكشف عن مدى طواعيته لهذا القالب ومقدار تحقق بنائيته شكلًا ومضمونًا. والتساؤل هنا: كيف استطاع البناء الشعري الحديث تكثيف واختزال الفكرة لخلق التكاملية بين الصورة والكلمة بنجاعة؟ للإجابة عن هذا التساؤل لابد أن نقارب بين الفن الشعري وفنون أخرى ظاهرها الصمت وباطنها الإفصاح أولها: فن البانتوميم رغم غلبة الحركية عليه فهو يقاربه من وجهتين الأولى إيقاعية الثانية توسعية دلالية. وثانيها: فن الرسم وهو أشد مقاربة إلى الشعر، إذا خلنا أن وقع القصيدة علينا كوقع لوحة فنية على أبصارنا، كلاهما بحاجة إلى التأمل وإعمال الفكر...

وبهذه القدرة التي للشعر على استيعاب غيره من الفنون رأينا ضرورة قراءة النص الشعري في ضوء نسقية الفرجة وفقًا لمستويين اثنين هما (الصوت – الحركة) والوقوف على مدي التزام البناء الشعري الحديث لهذه النسقية ومدى انزياحه ، المتحقق لغويًا ، عنها.

(٣) المسرح العربي في محك التفكير العابر للحدود: خالد أمين، Global Performance Studies, vol. 5, nos.1-2,2022, Https://doi.org – Https://gps.psi-web.org

(١)الصوت

تعد تقنية الصوت من أهم وأول نقاط التداخل بين جنسين أدبيين قويين كالشعر والمسرح، بحيث تتداخل معها الصفات الأدبية لكل جنس للحظة ينسى معها القارئ إن كان يقرأ قصيدة أو يتابع عرضًا مسرحيًا، حيث يجتاح الأول عالم الثاني، وهو ما يكمن في "استشراف القصيدة لفضاء فعل يوازي البصرية المسرحية، بل ويوازي تلك العاطفة وذلك الجموح المشدود إلى المؤدي والمقيِّد للمتلقي المنجذب المجذوب أمام حالة وأحوال الروح والجسد لخلق ما يدفع بالجميع إلى التنوير فالتغير والتبدل"[٤] وهو ما يتأتى باختلاق مناسبة درامية تلعب فيها فسيولوجية اللغة دورًا يتحول بها من الجانب الشكلي إلى الجانب الأدائي البصري والسمعي الماثل في تنويع طبقات الصوت بين الإبطاء والإسراع والصمت والصراخ... لدرجة ينفعل معها المتلقي حتى يصير أحد الشخوص الممثلة لهذه الحوارية.

تتمثل مهمة الشاعر في خلق مجموعة من المسارات الصوتية المتنوعة وفقًا للحالة المزاجية في ثباتها وتحولها في هيئة تنزاح إلى الفضاء المسرحي، ويلازم ذلك تحديد العناصر السمعية واستحضارها الدائم لحظة التنسيق والأداء والإنتاج الصوتي، "فالإلقاء التعبيري هو الذي يشكل الصوت تبعًا للمحتوى الذهني والشعوري للقصيدة، وتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز، فالتنغيم، أي الخط البياني الذي يحدثه الصوت يتنوع في الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعًا لمعنى المقال".[٥] فاللغة الشعرية تاتي محملة بشحنة شعورية تتولد من تناسق الأصوات والمفردات في مقطع حواري مجسد للدراما في إطارات ديالوجية أو مونولوجية أو تريالوجية/ الجوقة. وما نحاول رصده الآن – في إطار هذا التنوع الصوتي، هو: كيفية تطويع القصيدة العربية المعاصرة لتقنية الحوار المسرحي كآلية للتعبير عن فكر كاتبها ومدى إقناع القارئ به.

(٤) الأداء والمسرح الشعري: سعاد خليل، يناير ٢٠٢٣. https://samaward.net/art/

(٥) بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة: د/ أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٩٠م، ص: ١٠٠.

١- الديالوج Dialogue[٦] :

يمثل الديالوج عماد الدراما ويتلخص مفهومه في الحوار الذي يستدعي طرفين أو أكثر ليتجاذبوا سويًا أطراف الحديث أخذًا وعطاءً ليتمكن المتلقي خلاله من الإمساك بحبكة القصة وملخص الصراع، وهو ما سوغه الشعر حديثًا لخلق أجواء صراعية تعبر عن التجربة الإنسانية ومحيطها المجتمعي غير المستقر وهو ما ينفرط – بالضرورة – على حال قارئه خالقًا في ذهنه صورة تخييلية عن حالة شخوص هذا الحوار ومؤداه الانفعالي على الجميع، باعتبار ذاته واحدًا منهم. وقد وظفت العديد من النماذج الشعرية الحديثة هذه التقنية، منها قصيدة (مقتل القمر) لأمل دنقل :

ويقول جاري:

- **"كان قديسًا، لماذا يقتلونه؟"**

وتقول جارتنا الصبية:

- **"كان يعجبه غنائي في المساء**
  وكان يهديني قوارير العطور
  فبأي ذنب يقتلونه؟
  هل شاهدوه على نافذتي – قبيل الفجر – يصغي للغناء !؟!"

.....

وتدلت الدمعات من كل العيون
كأنها الأيتام – أطفال القمر
وترحموا...
وتفرقوا...
فكما يموت الناس ... مات!
وجلست،
أسأله عن الأيدي التي غدرت به
لكنه لم يستمع لي،
.... كان مات!

(٦) المصطلح السردي: جيرالد بيرنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص: ٥٩.

دثرته بعباءته
وسحبت جفنيه على عينيه ...
حتى لا يرى من فارقوه
وخرجت من باب المدينة للريف
يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف
وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكم مات!

- ماذا؟ لا ..... أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة!

- يا أخوتي بيدي هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه عليه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاك، اصمت
فإنك لست تدري ما تقول
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر
لم تبق إلا بضع ساعات ..
ويأتي!
حط المساء
وأطل من فوقي القمر
متألق البسمات، ماسي النظر

- يا أخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟
قالوا: غريب
ظنه الناس القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه
ورددوا "قتل القمر"
لكن أبونا لا يموت
أبدًا أبونا لايموت! (٧)

في بناء سردي مسرحي ومشهد نهاري ليلي ينقل دنقل أحداث الحوار بين القيل والقال قاصدًا الحادثة الأليمة/ مقتل القمر بما تحمل من دلالات غير مباشرة رغم بساطة تركيبها اللغوي، والتي تخلفت عنها سيرورة الأحداث على ألسنة أطراف الحوار الكثيرة (السارد – الأخوة – الجار – الجارة – أطفال القمر اليتامي – العابرون في الطريق)، تلك الكثرة التي تُظهر مدى خلافية الموضوع وأهميته، متكئًا في ذلك على تنويع النبر الصوتي التابع لانفعال متلقيي خبر مقتل القمر، بحثًا عن سبب الحادث وعدم تصديقهم لوقوعه. فصوت الطفل – في هذا المشهد – يختلف عن صوت الكبير وصوت الرجل يختلف عن صوت المرأة وصوت الجار يختلف عن صوت الأخوة والأبناء ... وفي استمرارية الحوار الذي يخترقه وصف الحدث دون التطرق للمكملات الديكورية فهول الحادثة يحيطها الإيقاع الصوتي تعبيرًا إضافة إلى التنقيط (.....) المتجمع والمتفرق، الذي يُحمِّل الحوار متسعًا انفعاليًا ودلاليا، فهذه النقاط تشكل حالة أشبه بالتنفس العميق الذي ترتخي معه الأحبال الصوتية فتُسكت صاحبها عن الكلام لتفسح المجال للمستمع بتوقع النتائج الدلالية لهذه الفترة الدرامية الصامتة "فلا توجد جملة، مهما كان حظها من الابتذال، لا تخالطها عناصر انفعالية ... وهذه العواطف يمكن التعبير عنها بواسطة التنغيم أو تغير الصوت أو سرعة الحديث أو الشدة التي يركزها المتكلم على هذه الكلمة، أو بالإشارة التي تصحب الكلام، فالجملة الواحدة تحتمل عند النطق مئات ومئات من وجوه الاختلاف التي تقابل أشد ألوان العاطفة خفاءً، فعلى الفنان الدرامي أن يجد لكل جملة التعبير اللائق بها والنغمة الحقة التي تناسبها."(٨) وما قد يصاحب ذلك من من حركة تمثيلية مجسدة لتباين الأصوات انفعاليًا. وهنا نقف على ما تستطيع أن

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، مكتبة مدبولي ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م، ص: ٦٨

(٨) اللغة: ج.فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة ديسمبر ١٩٥٠م، ص: ١٨٤ – ١٨٥ بتصرف.

تبثه حوارية اللغة ولا تستطيع – بحال – أن تبثه حوارية المشهد، وهو ما يأتي في مجموعة من التساؤلات التي تتفاوت وتتباين أجوبتها، فمن هو القمر؟ ولماذا جعله الشاعر أبًا؟ ولماذا خص بأبوته أبناء القرية وخص بقتله وصلبه أبناء المدينة؟ وما دليل السارد على هذا الاتهام؟ وهل رأى من قتلوه وصلبوه؟ ومن أين أتى بهذه الثقة والحقيقة أنه لم يقتل كما تروي نهاية القصة؟ ولماذا بكى عليه الباكون وترحموا عليه ولم يدفنوه؟ وإلام يرمز القمر في الحقيقة؟... وغيرها من التساؤلات التي يفرزها المقام الشعري وحده أما المسرح فتحكمه المنطقية التي تفرض على المشاهد مشاعر الاسترخاء في تتابعية المشاهدة. وفي إجابات هذه التساؤلات التي يضيق المقام عن سردها يتجلى دور القارئ الذي تنقسم ذاته إلى جميع شخوص الحوار الصامت منها والمتكلم والحقيقي منها والخيالي ويحاول استجماعها في ثنائية البنية اللفظية في نسقيتها والدلالة في انفتاحيتها، وهي ذاتها الغاية التي تخص حوارية لغة الشعر الرمزية التي لا حاجة للقارئ بتبريرها ويكفيه الوقوف عليها، والتي تتفوق على حوارية المسرح التجسيدية.

ومن الأشكال الحوارية الفاعلة مشهديًا عند أمل دنقل قوله في الورقة الثالثة من أوراق أبو نواس:

نائمًا كنت جانبه؛ وسمعت الحرس
يوقظون أبي!..
- **خارجي ؟.**
- **أنا..؟!**
- **مارق؟**
- **من؟ أنا !!**

صرخ الطفل في صدر أمي
(وأمي محلولة الشعر واقفة .. في ملابسها المنزلية)
- **إخرسوا**

واختبأنا وراء الجدار،
- **إخرسوا**

وتسلل في الحلق خيط من الدم
(كان أبي يمسك الجرح،

يمسك قامته .. ومهابته العائلية)

- يا أبي

- إخرسوا

وتواريت في ثوب أمي، والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم .. متَّشِحًا بالخرس !![٩]

شكلت الإحاطة بحقيقة الوجود - التي تكمن خارج الوجود ذاته - الشغل الشاغل لعمل الفلاسفة وذلك عبر ثرثرة كلامية وعملية حول ثنائية صورة الأشياء وحقيقتها في الخارج[١٠]. ولكن الشعر هو اللغة التي تقوى على الفلسفة وتتفوق عليها، ونقصد هنا لغة الصمت الناطق الزاخر بالكلمات تلك اللغة التي تحاول الإفصاح عن الحقيقة بصور شتى أكثر انفتاحية لا توافق المنطق الرياضي الفسلفي الأكثر انغلاقًا، فالأول يستسيغ المحاولة دون التمكن وهو ما سماه جاك دريدا "المحال الفلسفي الخاص بالشعر"[١١] وهو ما يجعل الفاعل الحقيقي هو الكلمة وليس الشاعر.

في مشهدية جديدة ينظم دنقل حوارية تجمع أحداثًا تبين متسارعة ومألوفة لدى الجميع آنذاك ولكنها فضفاضة لما يتخلل هذه الحوارية من وصف مروع للأحداث، فالمشهد معتم في ليل حالك السواد في ظاهره الطمأنينة والسكن الماثل في نوم الصغير بجانب أبيه ولكنها الهدأة التي يروعها فزع صوت رجال الشرطة، فعلى طبيعتهم السريعة في إلقاء التهم يسرع دنقل سيرورة الحدث الذي لبث لحظات قليلة فجمل الحوار لم تتعدى الاتهام والدعوة بالخرس وينفسح المجال لوقع ذلك على الأب الذي لم يكن بوسعه الرد محاولا لملمة ما بقي من هيبته والأم التي غفلت حال وقوفها بملابسها المنزلية – وهو ما وضعه دنقل بين أقواس لأهميته – والأطفال الذين روعهم المشهد محاولين الاحتماء بثوب أمهم الخفيف، وهم يخالون المصير الذي ينتظرهم من فقدٍ ويتمٍ وخرس. وفي استئصال دنقل لجمل الحوار ترك

(٩) الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، مكتبة مدبولي ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م، ص: ٣٠٨.

(١٠) أنطولوجيا الوجود: إيمانويل كانط - د/ جمال محمد أحمد سليمان، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠٩م.

(١١) ما كان يقوله جاك دريدا (حوار): فرانز أوليفيه جيسيبير، ترجمة: عزيز توما ، كتابات معاصرة ، العدد: ٥٩، ٢٠٠٦، ص: ٢٥.

المجال للقارئ للتدخل في اجتذاب أطراف المشهد ومسرحته كما يتسنى له وحرية فسحته أو لملمته باعتباره المخرج الأساسي للعمل. فالحوار الحقيقي يعقب حوارية المشهد فإن خرست الشخوص المسرحية تجاذبت أطراف الحديث غيرها رفضًا وامتعاضًا. فقد تباين الحوار بين سؤال الحراس التقريري (خارجي؟ - مارق؟) والجواب المختزل في صيغة السؤال الاستنكاري (من؟ أنا..!!) الذي يجعل من اللغة – بكونه جوابًا غير قاطعًا – مفتتحًا لآفاق شبه فلسفية للبحث عن الحقيقة ويتمثل في التساؤلات العديدة التي يعتمل بها الذهن فكلاهما الفلسفة ولغة الشعر لا يستطيع الوصول إلى حافة الوجود في المعرفة، رغم تباين قناعة كل منهما بهذه الحقيقة.

٢- المونولوج Monologue :

يتجسد الحوار الشعري في خطاب منقول بمباشرة تعتمد على ضمير المتكلم (قال: سأفعل كذا) أو غير مباشرة تعتمد على ضمير الغائب (قال أنه سيفعل كذا) ويتخلله صنف ثالث – نقصده هنا – ألا وهو المونولوج (الحوار الداخلي) وهو "أحادي الإرسال تعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلق واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"(١٢)، فالحوار الشعري يتفوق على الحوار الدرامي في الشق التجسيدي الذي يتخذ من الأعقد توجهًا له ليبرز صوت الأنا المنقسمة على ذاتها لتنتصر في النهاية إلى قيمة ما أبعد وأعمق – سلبية كانت أو إيجابية – تتبلور عبر التوتر والصراع القائم بينها وبين محاورها الضمني الوحيد/ القارئ في محاولة لتماهي الذاتين في علاقات الغياب والحضور مما يسهم في الكشف عما يعتمل النفس والعقل دون تحقق فعل التلفظ، لتقرر تلك الذوات الانصياع لما هو كائن أو البحث وراء ما يجب أن يكون. وهنا يكون المونولوج الشعري هو "التعبير عن أشد الأفكار خصوصية تلك التي تقع قريبة من اللاشعور"(١٣)

(١٢) الحوار في الخطاب المسرحي: محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، العراق، العدد: ١٠، ١٩٩٧م، ص: ٥٢. راجع :المصطلح السردي (مصدر سابق)، ص: ١٣٦.

(١٣) نظرية الأدب: رينيه ويلك – أوستن وارين، تعريب: د/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م، ص: ٣١١.

بعد إثبات مشروعية الحوار المزدوج والمتعدد الأصوات المجسد للدراما الممثلة داخل البناء الشعري، يحضرنا ضرورة إثبات الحوارية الذاتية (المونولوج) في النموذج الشعري المعاصر وخاصة الدرويشي الذي لايلتزم بقاعدة حوار الذات التي لا تطمح إلى وجود محاور دون المتلقي الذي يتحول خطابها لديه إلى حديث ذات من جديد فاتحًا باب التأويلات على مصراعيه، فما فعله محمود درويش على خلاف ماسبق أنه تحول بحوار الذات الواحدة إلى حوارات تُداخِل ذواتًا أخرى فاعلة في بناء الحدث هادفة هذه الحوارية إلى تجسيد رؤية واحدة بارزة المعالم أمام المتلقي. ففي قصيدة (السروة انكسرت) يقول درويش:

.../ السروة انكسرت، ولكن
الحمامة لم تغير عُشها العلني في دار
مجاورة. وحلق طائران مهاجران على
كفاف مكانها، وتبادلا بعض الرموز.
وقالت امرأة لجارتها: تُرى، شاهدتِ عاصفة؟
قالت: لا، ولا جرافة .../ والسروة
انكسرت. وقال العابرون على الحطام:
لعلها شئمت من الإهمال، أو هرمت
من الأيام، فهي طويلة كزرافة، وقليلة
المعنى كمكنسة الغبار، ولا تظلل عاشقَيْن
وقال طفل: كنت أرسمها بلا خطأ،
فإن قوامها سهل. وقالت طفلة: إن
السماء اليوم ناقصة لأن السروة انكسرت.
وقال فتى: ولكن السماء اليوم كاملة
لأن السروة انكسرت. وقلت أنا
لنفسي: لا غموض ولا وضوح
السروة انكسرت، وهذا كل ما في
الأمر: إن السروة انكسرت.

ظاهر الحوار حول حدث انكسار السروة أنه ديالوج مكتمل الأركان تتناوب فيه أفعال القول بين قال وقالت ولكن حقيقة الأمر – في شيء من الإمعان – أنه

مونولوج يحاول به السارد تشخيص تحير الذوات الداخلية للذات الواحدة التي أصيبت بالتشتت والانفصام إثر تلقيها خبر انكسار السروة الذي قوبل بعدم التصديق والتحول بخطاب الذات إلى حوار شبه متحقق للبحث حول حقيقة الحدث وخير دليل على كلامنا هو عدم توصل المتحاورين لوجود الأسباب الطبيعية لإنكسار السروة من عواصف أو جرافات أو غير ذلك والدليل الآخر هو تفاوت القناعات لدى كل متلق للخبر فمنهم من قبل به ومنهم من رفض لأن انتهى الأمر بين اللاغموض واللاوضوح المستقر في خطاب الذات **(قلت لنفسي: لا غموض ولا وضوح.)** فماذا يكون؟ فحدث انكسار السروة شغل لب الكثيرين من الكبار والصغار حتى الحمامات التي حملت الشجرة أعشاشها والطيور التي احتضنتهم أغصانها وقت هجرتهم... انتهاءًا بالسارد – أحد الشهود على الحدث – متباينة صور تلقي الخبر في قلب وخاطر كل منهم بين من يحاول أن يعيد للسروة هيبتها (إن السماء اليوم ناقصة لأن السروة انكسرت) وبين من يرى في أمر سقوطها الخير (ولكن السماء اليوم كاملة لأن السروة انكسرت)... ولكنها جميعًا تحيل إلى تقبل وقوع الحدث فمبتدا الأمر ومنتهاه هو انكسار السروة، ممثلا ذلك في مونولوجات خاصة ومتواترة يبدأها وينهيها صاحبها وفقًا لهواه. حتى أن المشهد الوحيد لتجاذب الحوار بين جارتين لم يدم طويلًا ولكنه سرعان ما تحول إلى حوارات ذاتية في خواطر (العابرون – الطفل – الطفلة – الفتى – السارد) فالأمر إن استعظمه البعض واستهونه الآخرون فهو واقع قبل وقوعه مثبتًا ذلك في مفتتح القصيدة حيث يقول درويش: **"السروة شجن الشجرة وليس الشجرة، ولا ظل لها لأنها ظل الشجرة"** ليخلق في ذهن المتلقي منولوجًا يتلخص مآله في أن قيام السروة/ الدولة محض وهم في أذهان الجميع وسقوطها أمر واجب التقبل.

في سياق آخر يقول دنقل:

التحيات "مساء الموت" ياقلبي
فلا تلق التحية
- **من ترى مات؟**
- **أنا**
- **أنت**

أجل.

أنت لا تملك يومًا أن تموت
- الحمامات لوت أعناقها
والتوى حتى لساني بالرطان
- أنت لا تعرف من أنت
- أنا:
منذ أن مات أبي ..
كل من تعشقه أمي الثرية
كل من تعشقه أمي: أبٌ لي في العماد!
- ربما أحمس ربته امرأة
- ذهب الشمس العجوز انصهر
وهوى فوق نفايات الثرى
وأنا أبكي على تل الرماد!
يفتح المخلب أجفات العيون
لترى.. لكن تُرى ماذا ترَى؟
(ساعة الحائط في معبد "هاتور" .. انتهت دقاتها
وانتهت "طروادة" البكر.. على وهم الحصان!)
- .. أنا "أوزوريس" صافحتُ القمر
كنت ضيقا ومضيفا في الوليمة
حين أجلست لرأس المائدة
وأحاط الحرس الأسود بي
فتطلعت إلى وجه أخي..
فتغاضت عينه.. مرتعدة!
أنا أوزوريس، واسيت القمر
وتصفحتُ الوجوه..
وتنبأتُ بما كان. وما سوف يكون؟
فكسرتُ الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت: يا إخوةُ، هذا جسدي.. فالتهموه
ودمي هذا حلالٌ.. فاجرعوه!

خبأ المصباحُ عينيه.. بأهدابِ جناحيه..
لكي تخفي الجريمة
وتثني الضوء من حد الخناجر!
- **ربما أحياك يومًا دمعُ "إيزيس" المقدس**
غير أنا لم نعد ننجب إيزيسَ جديدة
لم نعد نصغي إلى صوت النشيج
ثقلت آذانُنا منذ غرقنا في الضجيج
لم نعد نسمعُ إلا.. الطلقات!
(يفرض الرعبُ الطمأنينة في ظل المسدس..)
- **الطمأنينةُ في ظل الحداد؟!**
- **سيدي.. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات**
بيد تضغط ثقب الجرح،
والأخرى على حرف الزناد !(١٤)

"التفكيك واللانسقية من أهم سمات المونولوج الشعري الذي يتكون أو يتشكل في الداخل، ويخرج دون حاجة إلى كثير من التنظيم والتقنية؛ ليدل بتفككه ولا نسقيته على محاولة فنية للهرب من سطوة اللغة والنظام ومن هيمنة الشكل على أحاسيس ومشاعر تتأبى على التشكل."(١٥) ففي محاولة لعدم الانصياع وراء قانوني اللغة والشكل يبث دنقل – مرتديًا قناع السارد – حوار الذات الذي يغيّب – حتمًا – الآخر وإن كان جزءًا لا يتجزأ منها (**القلب**) ملقيًا سلام البائس (**مساء الموت**) تابعًا له بالنهي عن رد التحية (**فلا تلق التحية**)، فمساء الخير من خطأ العادة والرد عليه من أردى العادات فيقنع الآخر بالصمت، ويعقب الطمأنينة بإسكات الآخر سيل التساؤلات التي تتأتى أجوبتها مرضية للذات تابعة أو منافية للبدايات (**من ترى مات؟ .... أنت لا تملك يومًا أن تموت – أنت لا تعرف من أنت**) فالنفس تنتابها مشاعر متخبطة – وهو أصل حديث النفس التي تنقسم على ذاتها إلى ذوات عدة – فتنكر وجودها حينًا في هيئة الموت وتثبت وجودها حينا في استعمال

(١٤)الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، ص: ١٧٢.
(١٥) الخطاب الشعري عند محمود درويش: أ.د/ محمد فكري الجزار، مطبعة دار الكتب الجامعية، المنوفية، الطبعة: الأولى، ١٩٨٨م، ص: ١٢٠.

الضمير (**أنا**) والحديث عنه في الداخل (**والتوى حتى لساني بالرطان**) ثم يقوى منطلقًا لسانه ولو برطانه: (**أنا "أوزوريس**[١٦]**" صافحت القمر .....**) متوالية تباعًا الأفعال المنسوبة إلى ضمير المتكلم (كنت – أجلست – تطلعت – واسيت – تصفحت – تنبأت – كسرت – قلت) لإدراكه الحقيقة التي يخال الآخرون غيابها عنه ألا وهي الاستقواء باستشعار الخيانة والتصدي لها بل وانتظار غيرها (**سيدي .. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات بيد تضغط ثقب الجرح، والأخرى على حرف الزناد!**) ويبقى هنا أن يتشكل المونولوج الدرامي مشهديًا حيث قام على استذكار السارد لأسطورة أوزوريس كمدخل للتأسيس المشهدي ويشكل عنوان القصيدة (العشاء الأخير) مؤشرًا قويًا على ذلك، وهو ما يستدعي ذات القارئ المُقَنَّعة التي تداخل ذات الشخصية/ السارد في مونولوجها متحدة معها فاقدة الأولى للثانية النسقية الدرامية المسرحية الأكثر برانية ليسمو فعل التأثر على السطح الدرامي حتى يصل إلى حد التطهير الأرسطي الذي لا يخاطب سوى دواخل النفس وتداعياتها.

- **الحوارية (تعدد الأصوات Polyphone):**

أن تستمع لأكثر من صوت في وقت واحد هو أمر ليس باليسير على العقل البشري مهما استجمع قدراته محاولا تحقيق استيعاب الكل الصوتي، فمنتهى استطاعته هو مجرد الانتباه إلى صوت واحد، إن لم يكن مشوشًا بما عليه من ضبابية تداخل الأصوات الأخرى، وبسحب ذلك إلى عالم الشعر نقف على المخالفة التي تكمن في الانفراد بتقديم رؤية جماعية تأليفية تستلزم وعيًا متعددًا لها في

(١٦) حسب الأسطورة المصرية، قتله أخوه الشرير ست، رمز الشر حيث قام بعمل احتفالية عرض فيها تابوت رائع، قام الحاضرون بالنوم فيه لكنه لم يكن مناسبا إلا لأوزيريس ومن ثم ألقاه ست في نهر النيل وقطع أوصاله ورمى بها إلى أنحاء متفرقة من وادي النيل .بكت أيزيس وأختها عليه كثيرا وبدأت أيزيس رحلتها بحثا عن أشلاء زوجها ؛ وفي كل مكان وجدت فيه جزء من جسده بنى المصريين المعابد مثل معبد أبيدوس الذي يؤرخ لهذه الحادثة، وموقع المعبد أقيم في العاصمة الأولى لمصر القديمة) أبيدوس(، حيث وجدت رأس أوزيريس وفي رسومات المعبد الذي أقامه الملك سيتي الأول أبو رمسيس الثاني الشهير ؛ تشرح التصويرات الجدارية ما قامت به إيزيس من تجميع لجسد أوزيريس ومن ثم عملية المجامعة بينهما لتحمل ابنهما الإله حورس الذي يتصدى لأخذ ثأر أبيه من عمه ، وبسبب انتصاره على الموت وُهب **أوزيريس** الحياة الأبدية والألوهية على العالم الثاني. https://ar.wikipedia.org

تراتبية استقرائية وهو ما يتمثل لدينا في تعددية الأصوات (الحوارية) – على حد تعبير ميخائيل باختين – تلك التي يعبر بها المبدع عما في خلفيته المعرفية بشكل غير مباشر ومن هنا يتداخل منجزه مع خوارجه المجتمعية والتاريخية والنفسية حيث "يقوم الكاتب بتمثيل كلام الآخر وتضمينه فيخلق لنفسه وضعًا ويخلق كل ظروف تردد أصداء هذا الوضع، كل هذه العناصر تنفذ إلى الداخل فيدخل الكاتب ضمنها نبراته وتعابيره فيخلق لنفسه بذلك إيقاعًا حواريًا"[١٧] يحققه بفاعلية ديناميته منقسمة بين شخوص قصه المفوضين بتمثيله مشهديًا وبين متلقيه الموكولين بقراءته "فالأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: أن الأسلوب هو رجلان، على الأقل أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، والمستمع، الذي يشارك بفاعلية في الكلام الداخلى والخارجي للأول"[١٨].

البناء الدرامي يشترط وبقوة تعدد الأصوات وهو ما لا يستطيع البناء الشعري كذلك الانفلات منه، "فالتوجيه الحواري هو ظاهرة مشخصة لكل خطاب حيث يفاجيء الخطاب خطابًا آخر فلا يمكنه شيئًا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"[١٩]. فكل تلفظ – حسب باختين – لا يخص متكلم بعينه ولكنه نتاج تفاعل بين متكلمين، وهو ما تبناه الشعر في قولبته للحوارية غير المسماه حيث تأتي الأصوات بها مقنعة وغير مقننة فلا ذكر لأسماء المتحاورين تلك التسمية التي تبرز كيان صاحب الصوت ولكنها تكتفي فقط بارتداء قناع الصوت الذي يتنوع بين (صوت – صوت أول – صوت ثان – صوت (١) – صوت آخر – صوت في الريح – صوت في الغبار – الجوقة/ الكورس ...) ومن أشكال الانفلات من قانون الحوارية أن تفتقد الأصوات عنصر الترتيب فقد يأتي الصوت الأول بعد الثالث أو قد يتعدد موضوع الحوار وذلك بتعدد الرؤى والفِكَر وهو ما قد يشي بالتخبط الذي آلت إليه النفس البشرية إثر انهيار الوضع السياسي والاجتماعي بالبلاد ...

---

(١٧) التفاعل في الأجناس الأدبية : بسمة عروس، مجلة الانتشار العربي ، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص: ٨١. عن ترجمة: Esthétique et théorie du roman, ed Gallimard, coll 1978, p 175.

(١٨)ميخائيل باختين (المبدأ الحواري): تزفيتان تودورف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦م، ص: ١٢٤ .

(١٩) المصدر سابق، ص: ١٢٤ ، ١٢٥ بتصرف .

يقول محمد عفيفي مطر في (تَجَسُّد)[٢٠]:

كنا في قلب النهر .. ولم يمنحنا العالم رشفة ماء.

صوت ١:

من يُنطِق عنا الرعب الأخرس والأحلام

من يُشعِل قمر الجوع المطفأ في بيت الأيتام !!

صوت ٢:

قلبي مسموم

حنجرتي احترقت ضحكا

وانطفأت أغنيتي حُبا وبُكا

وشبعت .. فقد غنيت طويلًا في أعراس البُوم

صوت ١:

من يأخذ منا الصوت المحتبس المهزوم

كي يحمل صوت الطمي إلى أعتاب الأرض !!

صوت ٣:

سأصلي في ديوان الشعر صلاة النار

ليكون الخبزُ الدامي صوتًا من الأوتار

والرعب الأخرس قافية طينية ..

صوت ٣ متابعًا:

من خوف الموت أموت

فاختبئوا في كتفيَّ المرتعشين

كونوا جسدي

كونوا في حنجرتي صوتًا

وانسكبوا في قلبي صمتًا

وانفجروا في عينيَّ الخابيتين

يا أبناء الزمن الأبكم

كونوا في شرياني الدم

(٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة: محمد عفيفي مطر (الجزء الثاني)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص: ١٧٠.

لأجوع على باب العالم
وأدق الخنجر في عينيه
وأغرس قافية الخبز الدامي
كونوا قلبي
كي أغرس في القمر المعتم
رمح الأشعار..

اعتمد مطر في حواريته على الترتيب الرقمي للأصوات بين ١ و ٢ و٣ مع تبادل الأدوار بينهم. وكأنها حوارية بين أبناء الأم الواحدة الذين عاشوا طويلا يحتمون بحماها وسرعان ما تكبدوا الشقاء بعد رحيلها، فلم يكن يصدر لهم صوت في وجودها ثم انفجرت صرخاتهم بعدها مدوية طالبًا الأول بديلا لفعل أمه التي طالما صمت وبكمت لتظهر شامخة أمام أبنائها مستعملا في ذلك صيغة الاستفهام التعجبية **(من ..... !!)** ويأن الثاني بعد يقينه بألا جدوى من الكلام فحديثه حبيس عينيه وحنجرته وقلبه. ويتكرر صوت الأول (من .... !!) ثم يختفي فالمصير محتوم بالخرس ليظهر الصوت الثالث المطمئن الذي يتصدر المشهد وتتسلط عليه عيون الكاميرا وعيون محاوريه وعيون مشاهديه وهو الصوت الذي يتكافأ مع صوت الشاعر متخذًا من الكلمة سلاحًا مستعملا فعل الأمر الجمعي رغم محاورته لصوتين فقط فهما مثال لأبناء وطن بأكمله ليتحول ضمير الخطاب الجمعي (واو الجماعة) إلى جميع المخاطبين الذين بهم ينكسر إيهام الجدار الرابع في عالم المسرح الشعري لتتحقق مشهدية اللغة كما ترنو لها دراما الشعر **(اختبئوا – انسكبوا – انفجروا – كونوا جسدي – كونوا صوتا – كونوا دمًا – كونوا قلبي)** ففي الجمع تتم الوحدة وتقوى الكلمة وتشهر سلاحها بتارا.

الجوقة[٢١] chorus : علامة سيميائية مسرحية لها من الأهمية ما يجعلها تتصدر عناصر أركيولوجيا النص المرئي، فهي عنصر جذري وتأسيسي في استقامة الحوار. فقد نعدها عتبة نصية يقرأ المشهد من خلالها، فهي تلعب دورًا

(٢١) الجوقة: هي مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعة أو متفرقة، وتشترك الجوقة في التمثيل بتعليقها على الأحداث أو بتحاورها مع الممثلين أو بصمتها المعبر. انظر: معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص:٦٧. وانظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص: ٩١.

جوهريًا قد تستغني به عن الأصوات المتحاورة فهي تلخص أحداث الحوار وتستكمل المبتور منها وتؤجج الفِكَر إلى حد تتوازى فيه مع رؤية المتفرج حيث يعتمد هذا الأخير في تلقيها على السماع أكثر من البصر فالسمع من أوائل الحواس التي تنتظم عند الإنسان بالفطرة وهو ما يختلقه قارئ المشهد الشعري في اصطناعه لصوت الجوقة الفعال في الحدث.

يقول حسب الشيخ جعفر في قصيدة (الصخر والندى)[٢٢]:

كورس:

يلتف صيف الروح بالغبار
ينهمر الجدار ،
طيري وطيري فوق سقف العالم المنهار
ياحسرة في الريح، يا عصفورة من نار

صوت في الريح:

نار القرى خمدت ، وكفنها الرماد
يا أيها الساري الملثم بالظلام
يا راكبًا عنق الرياح وصهوة الشوق الهمام
من أين؟ وانهمر الندى فوق الفدافد والوهاد.

كورس:

ياطائر النهار
خولة رايات تضيء الأفق المغبر
خولة جرح ساهر كالجمر
خولة رمح ساهر كالنار
يشعل في قش الخيام الغار.

تبدأ القصيدة بالكورس (الجوقة) التي بطبيعتها المسرحية تمهد للأحداث وتعلق عليها، تلك الأحداث التي تتسلسل في حوارية مجموعة من الأصوات تتجاذب أطراف الحديث ابتداءً بصوت في الريح يرد القول إلى مقولة الكورس لتؤكد قتامة المشهد (يلتف صيف الروح بالغبار) تلك المقولة التي تقارب في دورها

(٢٢) الأعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥): حسب الشيخ جعفر، ديوان: نخلة الله، دار الحرية للطباعة، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٥، ص: ١٠

دور تقنية الفلاش باك المسرحية فمنذ البداية توضع النهاية، وفي هذا السبيل تزاحم الجوقة تتابعية الأصوات الثلاثة المتناوبة لمرات خمسة في تكرارية للمقطع الأول تصل للثلاث مرات وبدلا من المعهود للجوقة في أنها ترجع القول للأصوات يحدث العكس وتكمل الأصوات مقولة الجوقة التي تجسد حال الشاعر الذي يرسم عالمه بماضيه ومستقبله الذي لا يخترعه ولكنه يفرض حاله فرضًا فلم تعد ذاته إلا روحًا تهيم فوق السطح لتشهد عالم الذات والآخر الموحدين، فبين اليأس والأمل تتفاوت الأصوات الثلاثة ونهاية تسيطر الجوقة التي بها تبدأ وتختتم الأصوات والأحداث مؤكدة على قتامة العالم التي تؤكدها ألفاظ (الغبار – الظلام – الرماد – المغبر ...) وإن بدا غير ذلك ، ويؤكدها من قبل اجتماع الشتيتين في العنوان (الصخر والندي) وهو الجمع الذي يثير دهشة القارئ فماذا يصنع الندى بين الصخور؟ فلا مجال لأن يزهر نباتًا أو أن يشق أنهارًا، فمهما اختالت الحسناوات من الآمال فإلى زوال، وهنا تتجسد نهاية الصراع الدائم بين الشاعر (الجوقة) وتجاربه الماضية الماثلة في الذاكرة والحالية الماثلة في تعدد الأصوات الواقعية (صوت أول – صوت ثان – صوت ثالث) والخيالية (صوت في الريح).

كورس:

خولة في قش الليالي جمر
خولة في صخر الليالي نهر
أيتها الشمس
طاف على الرمح ، وها عاد إلى منبته الرأس
حيًا ، مكرًا ، بيرقًا مغبر

في قالب مسرحي تقاسم الفواصل الغنائية – الجماعية والمنفردة – المقاطع التصويرية في تعددية تغلف قصيدة (قمر المذبحة)[٢٣] للشاعر الأردني محمد الظاهر، ففي خاتمة المشهد الأول:

<u>غناء جماعي:</u>

نجيء المدينة من كُمِّ قمصانهم

(٢٣) قصيدة قمر المذبحة – يمامة الوطن: محمد الظاهر، مجلة الدوحة ، قطر، العدد: ٩٥ ، نوفمبر ١٩٨٣م، ص: ٣٢.

ومن صلب أرحامهم
لنقطف من جرحهم زهرة الأقحوان
ونرفعها بيرقًا أو سلاحًا
ونطلق أعضاءنا في الجهات
طيورًا على الماء
رَفَّ حمام على حاجز عسكري قديم
وأغنية ذاهلة

وفي خاتمة المشهد الثاني:

غناء منفرد:
يا ضاربًا في الجسد
مستوحدًا منفرد
سهل المراثي دمي
وأنت جزر ومد

وفي نهاية المشهد الثالث:

غناء منفرد:
جماجمنا لا تنام
وأعضاؤنا مهملة
هو الخوف سيدنا، والسلام
وتحت عباءاتنا المِقصلة

غناء جماعي:
لا تكسر الرقبة
على التراب القتيل
اصعد إلى الهضبة
هناك ألف دليل

وفي نهاية المشهد الرابع:

غناءمنفرد:
يا جامعًا أضلعي
وعاقد المقصلة

اصعد على جثتي
كي توقف المهزلة
غناء جماعي:
منذ حين
كانت الأرض راجعة من حصاد
السنين
فانفجِر كالصواعق
وانتشِر كالقرنفل والياسمين
وفي خاتمة المشهد الخامس والأخير:
غناء جماعي:
كل شيء هدأ
فاتَّكأ
بحره، إذ يموج
حاملًا بيته، داخلا في ثنايا المروج
داعيا خضرة العشب
فاكهة النهر
مغتسلًا بالثلوج
غناء منفرد:
لم يزل كما كان يركض خلف الرصاص
الرصاص يحاصره
يُسيّجه البرتقال
وتشربُه الأرض في دورة قادمة

على عادة إنشاد الجوقة المسرحية تأتي المقاطع الغنائية هنا موزعة بين الانفراد والجماعية وغير موحدة ولكنها استكمالية لبعضها البعض لتلعب دورها في "توضيح الأحداث والتعليق عليها، وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون جراء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة"[٢٤] حتى تأتي مجتمعة بمثابة

(٢٤) نظرية الدراما الإغريقية: د/ محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٤م، ص: ٦٨.

تتمة المشاهد فهي في النهاية تمثل نص القصيدة إذا حاولنا الفصل بين بنائية السيناريو وبنائية الشعر التي عمد الكاتب إلى الإتيان بها في قالب تمثيلي جامع بين الكثير من فنون العرض.

تبدو المقاطع الغنائية لأول وهلة أنها غير مقصودة الترتيب على تلك الهيئة فبين جماعية فقط أو منفردة فقط وبين منفردة وجماعية أو جماعية ومنفردة، ولكن بقليل من التأمل نرى غاية قصدية مجيئها على تلك الهيئة التي توحي بالكثير من الدلالات ففي الجماعة قوة وفي الانفراد ضعف، وهو ما نلاحظه فارقًا بين مفردات الأغنية الجماعية التي تأتي بصيغة المضارع الجماعية لتلهب المشاعر الثورية والحماسية (نجيء – نقطف – نرفع – نطلق) وكذلك صيغ الأمر (اصعد – انفجر – انتشر) مع تحري متوالية اليسر بعد العسر (الصواعق – القرنفل – الياسمين – خضرة العشب – فاكهة النهر – الثلوج)، ففي خاتمة المشهد الأول كان الغناء جماعيًا فقط وفي نهاية المشهد الثاني كان فرديًا فقط وفي المشاهد الثالث والرابع والخامس كان الغناء جماعيًا ومنفردًا تبين عليهما الحوارية التي أدت إلى القناعة بغالبية الرفقة والجماعة فبعدما تغنى الفرد باليأس والخوف (الخوف – المقصلة – السلام) تغنى بالأمل (يسيجه البرتقال)، وكلاهما يستكمل المشهد لينهي المسألة بضرورة الصمود.

(٢)الحركة

في المشاهد الشعرية الممسرحة تلعب الحركة دورًا فاعلا وقديرًا بموازة قوة الكلمة مما يدفع الجمهور إلى تمثل أدائية تلك الحركة كأنه المصور الذي يمسك بزمام الكاميرا مانحًا ذاته الحرية في التحرك هنا وهناك خلف عناصر بناء المشهد المتحرك منها والثابت متوخيًا خطر الانفلات من إطار الصورة المشهدية الشعرية التي تأتي كأنها فيلمًا صامتًا تلعب فيه تصويرية الحركة – لغة وفكرًا – دورًا يوازي دور المشاهد الحوارية أو يتفوق عليه. فقديمًا استعاضت المسلسلات الإذاعية عن تصوير الحركة، فقط، باستخدام الإيقاع الموسيقي المتنوع، مما يجعل متابعة المشهد وتخيليته أكثر صعوبة لدى مستمعيه لما يحتاج منهم إلى مزيد من التدقيق السمعي، والذي مهما بلغت قوته فلا يمنع من سقوط بعض الانفعالات والإيحاءات التي قد تسهم في فهم الحبكة/الثيمة الدرامية ومن ثم لا تدرك إلا مؤخرًا. ولكن اللغة الشعرية الحديثة بامتداديتها وتشبعها للكثير من الفنون والتقنيات

الدرامية لا تجد معوقًا في إضفاء تلك التعبيرية الحركية على أجواء القصيدة وبمهارة فائقة مستعملة في ذلك الكثير من الأساليب التي تأخذ القارئ بعين الاعتبار وهو ما يستدعي لدينا – من وجهة نظر خاصة – الاشتراكية الإنتاجية للعمل بين الكاتب/ المخرج والقارئ/ المصور بمداخلة الثاني للأول في العمل "فهناك بعض المخرجين لا يقتربون من الكاميرا إلا فيما ندر .. وهناك من ينظر فيها كثيرًا، بل ويمسكها بنفسه في بعض المشاهد. وعلى كل حال فالمخرج والمصور يتفقان سويًا أثناء التنفيذ على كل لقطة في الفيلم"[٢٥] فالحقيقة العملية للمخرج تكمن في تتبع حركة الكاميرا تصويريًا من زاوية رؤية تلفزيونية مثبتة أمامه حتى يتمكن في النهاية من الحكم على مصداقية الصورة من عدمها وهو ما يجعل مهمته استكمالية لعمل المصور، دون إغفال دوره المشْرف على جميع عناصر العمل. وعلى الصعيد الشعري الحديث، يكون لقاؤهما فكريًا بالدرجة الأولى، فنجاح المصور/ القارئ يتحقق بقدر إستيعابه لفكر المخرج/ الكاتب، وتعبيره عنه، والعكس، مما ينفي احتمالية الفصل بين عمليهما.

وبإثبات كون الحركة التصويرية تقنية أكثر طواعية استطاع الشاعر أن ينفذ من خلالها لفكر القارئ مشركًا إياه في إنتاجيتها بتقارب أو تباعد مجموعة اللقطات التي ترسم حدود المشهد الشعري لغويًا، وليسهل الانتقاء منها للوقوف على عتبات المقصود، فيقول صلاح عبد الصبور في قصيدة (الشيء الحزين)[٢٦]:

هناك شيءٌ في نفوسنا حزين
قد يختفي، ولا يبين
لكنه مكنون
شيءٌ غريب ... غامض ... حنون

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار

(٢٥) فنون السينما: ترجمة وإعداد: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م ، ص: ٣٠.
(٢٦) ديوان صلاح عبد الصبور، ص: ١٠٩.

"لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من مَحارها ...
تذكار"

يغوص القارئ/ المصور بعدسته في أعماق التجربة ليحاول التقاط زوايا الصورة بحثًا عن أصل الشيء الحزين ليصوره في حالاته المتباينة بين الغرابة والغموض والحنو لتثبت عدسته مؤقتًا عند كونه "تذكار" بكل ما يحيط اللفظة من دلالات يبعثرها معه المخرج/ الكاتب في كونها مجرد ذكرى يوم تافه أو ليلة منسية أو كثير لا تسعه البحار، فلا حقيقة للتذكار، بعد طول استدارة الكاميرا بين اليوم والليلة والبحار مشهديًا وبين مساحة البياض الكتابية وعلامات التنصيص والنقاط الثلاثة التي لاتؤول إلا إلى سطر جديد يملؤه ويغلق التنصيص التذكار الذي لا ملمح له مما يؤدي إلى تشبيحية الصورة وعدم قرارها. فعودة جديدة للشيء الحزين الذي قد يقف على ذات الاختلاطية في التحديد، أو يرسم ملامح جديدة يأمل المصور في استجماعها.

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها، وأينعت ثمارٌ
ثقيلة القدم

فمن صعب إلى أصعب، فإن صُوِّر التذكار في مخيلاتنا بأشكال عدة فكيف لنا أن نتصور الندم، لتثبت عدسة الكاميرا طويلا أمام ذلك التماهي، ولا تجد بُدًا من الانتقال إلى زاوية تصويرية أخرى لتصطدم بلوحة أشبه بالفن التشكيلي الذي يعتمد على المباعدة بين مفرداته فكلما اطمأنت عين المشاهد إلى شيء فاجأته اللوحة بشيء آخر أكثر غرابة. فماذا بين مفهوم الندم وشرطية الأسلوب (لو دفنت جثة بأرض لأورقت جذورها وأينعت ثمار ثقيلة القدم) فلا منطقية تجمع بين فعل الشرط وجوابه، كأنه دعوة منه ألا نندم على فعلة فعلناها مهما كانت بشاعتها وإن كانت دفنًا، فكل الأفعال جيدها ورديئها مثمر مهما تباطأ الإثمار، وهنا مباعدة تكمن بين الشيء الحزين وحقيقته التي قد تتمثل في الندم، فليس بوسع المصور إلا أن يحمل عدسته للبحث عن الشيء الحزين بين ثنايا المشهد من جديد.

لعله الأسى

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة
وأغرق الشطآن بالسكينة
تهدمت معابر السرور والجَلد
لا شيء يوقف الأساة ... لا أحد

تنحصر عدسة المصور هنا في زاوية أكثر استضاءة وسكينة بائنة في المفردات (الليل – سكينة) ولكنها تخفي خلفها نيران مضطرمة (أغرق – تهدمت – الأساة) لتجتمع اللقطتان في واحدة ترسم الملامح الحقيقية للأسى في محاولة لحصر ماهية الشيء الحزين الذي نبحث عنه.

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء
لكنه حنون
يضمنا في خدر مستسلم مأمون
.....
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين
... أن يبين
لأنه مكنون

تبتعد الكاميرا ثانية في حالة توسعة لبؤرتها بُعيد الاستكثار من اللقطات التقليصية لتجعلها أكثر بانورامية ليقر الكاتب في النهاية في رحابة بأن الشيء الحزين ليس بالشيء المادي الذي تحيطه الكاميرات، فهو محض شعور مستجاد يتملك الذات الإنسانية حتى يتماهى معها فيجعلها لا تبحث عنه ولا سبيل لها بمعرفة أسبابه، ولكنها تعيش معه في تناغم يجعلها لا تطمئن إلا بوجوده.

في مشهد تملأ الحركة أركانه لتبين عن عمق التجربة، يقول الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي في قصيدة (زوزو)[٢٧]:

انتهازي يحب الذهاب للسينما
اتخذ مقعده واستعد للمشاهدة.

(٢٧) طال الشتات: مريد البرغوثي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ص: ٥٤ – ٥٥.

قبل الفيلم الروائي،
عرضوا فيلمًا قصيرًا من أفلام الرسوم المتحركة.
البطل المصنوع من الصلصال "زوزو"
يسير راضيًا مرضيًا في طريق مستقيم.
فجأة
يقطع صفيره الجذل، ويقف.
ويحك رأسه بطرف سبابته، ويفكر،
فقد تفرع الطريق المستقيم إلى شعبتين
يمينًا ويسارًا،
واحتار"زوزو" طويلًا أي الطريقين يسلك
وأخيرًا توصل إلى حل مناسب
شَقَّ جسمه نصفين
وسار نصفه الأيمن في الطريق الأيمن
وسار نصفه الأيسر في الطريق الأيسر
واستأنف صفيره الجذل بنصف شفتيه هنا
وبنصف شفتيه هناك.
وبعد قليل ... ...
تلتقي شعبتا الطريق معًا ويستقيم مرة أخرى.
هنا،
يحاول زوزو أن يضم نصفي جسمه ليتحدا كما كان في السابق
ولكن النصفين لا يتطابقان!
يحاول مرارًا وتكرارًا، بلا فائدة،
ومن جهات الشاشة كلها تتقافز حروف من الصلصال
مُشَكِّلة كلمة: "النهاية".

في قالب حكائي حركي، نكاد ننسى معه أننا نقرأ شعرًا رغم البناء الشعري الذي انتظم الحكاية إلا أننا نقفز مع الأحداث المتسارعة الخطى، حال عدم تطرق عين الكاميرا إلى مجال الحكي الأول (الفيلم الروائي)، ففي اعتراضية لسيرورة الحدث يُبَث الفيلم القصير الصامت لبطل من الصلصال (زوزو) يقنع بالبطولة ولا

نراها فبفعلته الحمقاء فَقَدَ هويته. وفي بقايا أفعاله تتواتر الأسئلة فأين هو إبان انشقاقه نصفين؟ وأي النصفين أقبل على الفرقة؟ ولماذا؟ وأيهما أقبل على التوحد؟ وماذا لاقى كل نصف منهما؟ وما وقْع صفير النصفين على عناصر الطريق؟ وما وقْع الطريق على النصفين؟... فقد كنا نستشعر اكتمال الحكي الأول/ الفيلم الروائي ولكن فاجأنا فيلم الرسوم المتحركة وفاجأتنا الأحداث التي لا تتطلع إلى الاكتمال، ومن ثم مثلت كلمة (النهاية) المفاجأة الكبرى لتكتمل رحلة الأسئلة باحثة عن الأجوبة: ما هو وقع المفاجأة على المتفرج الوحيد الذي قصدته عدسة الكاميرا (الانتهازي)؟ وإلام توصل من الفرجة؟ وما هي ردة فعله؟ وما هي قصة الفيلم الروائي الذي قصد الانتهازي الفرجة عليه ولم يلقه؟...

في تنوع الأسئلة تنبض الحركة بتعبيرية تعجز الكاميرا عن الإحاطة بها، وبخفة ترمي بالمتلقي في قلب المشهد في حركة يكاد معها يستشعر دقات قلبه وتسارع أو احتباس أنفاسه ولا يستطيع أن ينفصل عنها ليتحد معها قلبًا وقالبًا مجسدًا من ذاته بطلًا للحكاية، ونخص هنا حركة الرسوم التي يجسد بطلها (زوزو) الصفة الإنسانية (الانتهازية) وهي الشخصية المخاطَبَة في الأساس (انتهازي يحب السينما، اتخذ مقعده واستعد للمشاهدة) وهي التي تسعى للمصالح الخاصة دون التفكير أو تدبر العواقب وهو ذاته ما فعله زوزو يقينا منه بأنه على حق. في تحركية الحكي بعد إنساني/ الانتهازية، فلم تكن مفردة (انتهازي) بالهشة الخفيفة كما توقعنا ولكنها حملت عمقًا أحاط المشهد بأكمله، فمن يتصف بالانتهازية هو الشخص ذو الحركة الدؤوبة وراء مسعاه، وفي لفظة (صلصال) حركة تخالف البناء فالصلصال جسم صلب لين يتشكل حسب الهوى ولكنه ذات الصلب الذي خلق الله منه الإنسان وحباه الروح ومتعه بعقل يميز صحيح الأمور وخطأها، وهي الصفة التي يتخلى عنها الانتهازي أمام ما يراه صالحًا... لتأتي الحركة التي تشكل فواصل الأمور – وسط دهشة وترقب الجمهور – ماثلة في تناثر الصلصال ليكتب كلمة (النهاية) عن رغبة آدمية أو عدمها.

في اختيار الكاتب لفيلم من أفلام الرسوم المتحركة رغبة في التركيز على الحركة التي قد تتغلب في أدائيتها على الصوت في تعبيريته، ففي رحلة زوزو بعد انشقاقه نصفين وسعيه في طريقين متضادين بالمرة (يمينًا ويسارًا) تشكيلًا إنسانيًا بالكامل ليس انتهازيًا فقط فهي هي الطبيعة الخلائقية التي ترى في العدول عن

التيمن صلاحًا دون الالتفات إلى الماوراء العقائبي من ضياع الذات وغيره وهو بالفعل ما حدث فلم تعد تقدر الحركة على جمع الشتات لتضعف الحركة والصوت وتتغلب اللغة المرئية مجسدة – بالمعنى التام للفظة – في كلمة (النهاية) وإن صيغت من بقايا إنسان (تتقافز حروف من الصلصال مشكلة كلمة "النهاية").

انتقالًا من حركية مفردات المشهد إلى حركية مفردات النص يعمد الكاتب، متكئًا على أسلوبية التعبير البصري، إلى تحريك مفردات نصه في السطر الشعري وفق ترتيبًا خاصًا يناسب مزاجه الانفعالي وينقل إلى القارئ الشحنات الدلالية التي تعبر عنها هذه الترسيمة الكتابية أو تلك والتي تشكل عتبة دالة من عتبات النص، ليمنح القارئ فرصة النطق بما لم يستطيع هو التفوه به، في قالب صامت فرضته عليه الملابسات السياسية والاحتماعية التي غلفت الإبداع الكتابي وقمعته. ومن هذه الأشكال الحركية – على سبيل المثال لا الحصر – الفرقة التي تصيب أجزاء الجملة فتوزعها على سطرين أو أكثر ومنها التنقيط أو اعتماد البياض الصامت وتفتيت حروف المفردة أو تكرار الكلمات أو بناء الأسطر في شكل متعرج أو توظيف علامات الترقيم في غير موضعها... وممن انفردوا بإتقان تلك التقنيات الشاعر العراقي عدنان الصائغ. ففي قصيدة (تشكيل)[٢٨] يقول:

أرسم ذبابة وأوجهها إلى شرفة الجنرال
أرسم غيمة وأقول: تلك بلادي
أرسم لغمًا وأضعه في خزانة اللغة
أرسم عنكبوتًا وأحنطه على باب الأحزان
أرسم أبي وأقول له: لماذا تركتني وحيدًا أمام اللئام
أرسم مائدةً وأدعو إليها طفولتي
أرسم نايًا وأنسل من ثقوبه إلى القرى البعيدة
أرسم شارعًا وأتسكع فيه مع أحلامي
أرسم قلبي ...
... وأسأله: أين أنت!؟

(٢٨) الأعمال الشعرية: عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٤م، ص: ١٣٠.

في عنوان القصيدة تداخل بين الكتابة الشعرية وفن الكولاج Collage [٢٩] – أحد صور الفن التشكيلي – الذي يقوم على تلزيق مجموعة من القصاصات الملونة لتكوين عمل فني جيد، وهو ما ألقى بصداه على أسطر القصيدة حيث يحاول الكاتب رسم لوحة لعالمه مجتزءًا إياه من مجموعة أحلام داعيًا القارئ للتحرك معه بانسيابية عارمة في سراديبها مبتدئًا كل حلم بالفعل المضارع (أرسم) وإن كانت جميع لوحاته/ أحلامه تؤول إلى أحداث قديمة وبالية ولا مجال لتحقيق أي منها، فأين لحالم لا يملك قلبه أن يتحقق حلمه، وفي زحام هذه المفارقات التي يسترجع فيها ماضيه كما كان يجب أن يكون، ليس كما كان، لا يغفل الكاتب التلاعب بعلامات الترقيم ففي سؤاله لأبيه لم يضع علامة الاستفهام ولم يستعمل كلمة أسأله فهو لا يملك أن يقسو عليه بالسؤال لهجةً ليس حنوًا منه عليه ولكن لأنه يخوض ذات التجربة وأدرك ما كانت عليه حال أبيه من القهر، ولكنه بموازاة ذلك يقسو على قلبه الذي لا يزال غضًا رطبًا بالأحلام ويسأله وبدهشة من غيابه (أين أنت !؟) مقنعًا قارئه بضرورة توظيفه لعلامة التعجب قبل علامة الاستفهام والتي تحمل دلالة الإقرار بمغيب القلب بلا عودة حاله في ذلك حال أبيه، ولعلها لحظة الوعي الأولى لديه للخروج من عالم الحلم إلى الواقع خالعًا عن ذاته عباءة الوهم، فلم يكتف بمجرد الشعور ولكنه حقق فعل الإفاقة من غفوته التي طالت منزاحًا ببداية المصراع الشعرى الأخير وابتدائه بثلاث نقاط (...) غزيرة التأويلات.

وبين امتداد السواد وقحالة البياض وانفراط عقد الكلمة، يقول عدنان في قصيدة (خرجت من الحرب سهوًا):

.... أنا شاعر أكلَت عمره الكلمات، فكيف أرتب هذي الحروف وأطلقها جملة، دون أن يزلق القلب – مرتبكًا – من لساني وينفجر اللغم، أركض، أركض، قلبي على وطني: أين يدفن أبناءه؟ .. الأرض أصغر من دمع أمي، أنفض عن جلد طفلي الرصاص، فيجمعه في إناء الطحين. تمر الرياح بأوتار قلبي، فيصدح حزن المروج، يمر الفَراش على جُرحنا، ويطير إلى الزهر. يا شجرًا علمَتنا براعمه أن نبرعم غصن مواجعنا للربيع الذي سوف يأتي لكي يفتح الياسمين نوافذه. آه لو يعقل الياسمين وقلبي! تلوذ بمعطفه – إذ تمر بها الطائرات – ترى نبضه دافقًا

(٢٩) المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية (إنجليزي – عربي – فرنسي)، سلسلة المعاجم الموحدة (٢٤)، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ١٩٩٩، ص: ١٨.

كالحديقة، ملتصقًا بالتُوَيْج الذي كان يرعش تحت القميص البليل: أحب ..... ك ...!... تقطعها الصافرات، فتنفرط القبلات على العشب، تحرثها السرفات إلى آخر الياسمين وحزني. نُعلِّق ما ظل من زعل فوق شماعة الحرب .....

وبعد طول سواد كتابي ولفظي يقول:

إنا نقيس الحياة على حجم قنبلة، عبرت صبرنا الصعب، نسقط منها الشظايا – الزوائد، كي نرتديها، قميصًا من البهجة المستحيلة،

هل

خطأٌ

أن

نحب

الحياة!؟ ...

.....(٣٠)

اتخذت المفردات من الأسطر الشعرية متسعًا مشهديًا خالقة لذاتها مجالًا أشبه بالمسرح للحركة في أركانه على سجيتها دون أي معوقٍ مادي حيث اكتفت بالمعوق المعنوى الماثل في سياق الحرب الذي يغمر القصيدة، ففي جلاء تكمن حركية العبارة في رحابة إبتداءً من سواد كتابي يعبر عن مثيله الواقعي (ينفجر اللغم – يصدح حزن المروج – أنفض عن جلد طفلي الرصاص...) ومرورًا بحلم هاديء (نبضه دافقًا كالحديقة – يفتح الياسمين نوافذه) وانتهاءً بحيطة في القول تُنبئ بانتهاء الحلم وإشهار الخيبة سيفها (هل خطأ أن نحب الحياة!؟) وهو ما بدا في بصرية الصورة الغير منتظمة والتي تبين عليها ملامح الارتباك وبحة الصوت والقلق الذي يقتل القائل قبل أن يقتل المقيل، وتقريرية السؤال الذي تحيطه الدهشة الماثلة في أسبقية علامة التعجب على علامة الاستفهام . وهو ما تملأه عتبة العنوان دلالة (خرجت من الحرب سهوًا)، وهو ما ينقل صورة الحرب الحالكة التي نفثت في وجه الكاتب وقارئه. فما القصيدة بأكلمها إلا غفوة وسط طلقات، فكيف وهل إليها

(٣٠) الأعمال الشعرية: عدنان الصائغ (مصدر سابق)، ص: ٣٠٠- ٣٠١.

من سبيل؟ وما يؤكد إنتفاءية الجواب سوى اللفظة المقتضبة المقتطعة بأصوات الصافرات (أحب....ك...!...) فقد جاء التعبير في شكل أفقي أشبه بالحروف المقصوفه بطلق ناري فما بالكم بقائلها وهو ما يعبر عن حال الشاعر وشعبه..

وقال أيضًا في التقطيع الصوتي للمفردة الواحدة:

في الصباح
المطل
على مكتب فاخر
سيدلق ما قص من حلمه
في سلال الوظيفة
ثم يشطبني .....
ه .....
كـ .....
ذ .....
ا .....(٣١)

ليُحمِّل الصوت دلالة بمفرده وإن كان ذلك مخالفًا لمقولة الدلالة التي تشترط انتظام الأصوات في مفردة وانتظام المفردة في تركيب جملي وانتظام الجملة في نص وخضوع الجميع لقانونية السياق، لتعبر الأصوات المتفرقة عموديًا لمفردة (هكذا) عن وقع سوط محو الذات الذي يجلد الهوية جلدًا وخيمًا في الحقيقة وإن كان متسارعًا في فعل قطع ورقة مكتوبة من دفتر العمر وإلقاءها في سلة أخطائه كشاعر.

وفي تكرار الحرف يقول:

وظلت تتنصت:
رررررررررريحٌ ..
وقع خطى .....
طَرَقات
خفق تنفسه ...

(٣١) الأعمال الكاملة: عدنان الصائغ، ص: ٢٧٠.

لا شيء ....

.....

في تكرارية حرف الراء تجسيد لصوت الريح لما في دلالة الحرف من اهتزازية متسارعة تجسد الريح صوت وصوره عند القارئ، لينفصل ببصره عن المكتوب إلى المتخيل ليتوحد مع الكاتب في العتبير عما تختلج به النفس من الاصضراب والغموض وعدم الوقوف عند مدًى محدد مثلهما في ذلك مثل الريح وما تسفر عنه مما لا شيء. ولكن ما الضرورة وراء تكرار حرف الراء على هذه الشاكلة (ررررررررررر)؟ يمكننا أن نحيل ذلك إلى كونه مجرد محاولة للتنفيس، فلو تأملنا نطق حرف الراء لاحظنا أنه يبدأ بالتصاق الطرف الأمامي للسان بأعلى الفم، ومن ثم يكتمل نطق الحرف، فلو توقف النطق عند ذلك دون التكرارية الملازمة لحرف الراء التي تمكن الناطق من التنفس بيسر لأصيب بالاختناق، وهو ما قد يقصده الكاتب في محاولته في البحث عن مُتنفَس من الواقع الخانق وإن كلفه ذلك الوقوف في مهب الريح لتذهب به حيث تشاء.

الخاتمة

يقر الكثيرون بأن الشعراء المحدثين قد لجأوا إلى استعمال التقنيات المسرحية في بناهم القصائدية محاولة منهم تعويض عجز اللغة عن التعبير الصوري المرئي والممثل على السواء ولكن الأمر على النقيض تمامًا، فما يحدث بالفعل ما هو إلا تجربة تسعى في النهاية إلى إثراء اللغة الشعرية وتمكينها من رسم الصورة بأشكال أكثر دقة مما يجعل تلك التقنيات أكثر إذعانًا لسلطة اللغة، وليس العكس، خلال توظيفها لها متخذة في ذلك الانزياح من القالب إلى الجوهر منطلَقًا مستهدفة توسيع دائرة خيال القارئ إلى الاصطدام باللامحدود ذهنيًا كما يتراءى لمزاجه الانفعالي، وهو ما يتفق أحيانًا مع المزاج التعبيري للكاتب.

سعت الدراسة إلى استحضار بعض النماذج الشعرية التي جعلت من بناء اللغة فضاءات لمسرحة الأفكار مستعملة في ذلك العديد من التقنيات المسرحية التي تمكن القارئ من الإلمام بأبعاد المشهد المسرحي منذ المقدمة وصولًا لتعقد الأزمة وانتهاءً بانفراجها أو عدمه، وذلك وفقًا لما تعتمل بها خلجات الذات. وقد تعدى الأمر ذلك إلى قياس مدى تفوق اللغة الشعرية في بنائيتها وتخييليتها على الأبنية

المسرحية النسقية في خلق الخلفيات العابرة للحدود الزمكانية والحركية التي تصل لحد انفتاحية النهايات التي يمتلك زمامها القارئ فقط.

استطاعت الدراسة أن تنتقل بالقصيدة المعاصرة من سياق التعبير الكتابي الشعري إلى السياق المسرحي السيكولوجي وهو ما يعني الانطلاق ، بفعل اللغة ، من مجرد المقروء اللازم إلى المتصور المتعدي ثم المتشكل الثابت والمحدد الملامح الفكرية الفردية أو الجماعية التي تشكل الحالات النفسية لشخصيات العمل حيث يتحول الأخير إلى وثيقة مشهدية تتخللها مقومات الصوت والحركة التمثيليتين اللتين تتغيران من عمل لآخر ومن لحظة لأخرى داخل العمل الواحد وفقًا لأشكال الفرجة التي يتباين مردودها بين التصالح مع الذات أو نشوب خصومة جديدة معها، وذلك وفقًا للحركة النصف دائرية التي يجسدها الحوار على أشكاله المتنوعة بين الديالوج المباشر والمونولوج الداخلى الأكثر غنًى بالصور أو حتى الصمت المعبر دون تحقق الصراع بالمعنى الكامل للمفردة ...

استهدفت الدراسة نماذجًا شعرية ذات طبيعة سيميائية/ دلالية للكشف عن الصورة السمعية التي تحيل بالضرورة إلى الصورة الذهنية للمشهد التمثيلي التي تنشأ عن الصراع الدرامي المعبر عن محيط الشخصية المباشر فتنشئ أحاديثًا مطولة، مترابطة كانت أو مفككة، مع الذات القارئة لتتحد مع رؤية الكاتب أو تتفوق عليها دون قصد أحد الأطراف هذا أو ذاك، فما يهم هو رسم الصورة العارية للذات البشرية في مشهد أشبه بالرسوم المتحركة التي تدور في فلك اللغة كجزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي، لتجعل من الشعر جوهرًا للدراما المسرحية...

قصدت الدراسة إلى إثبات الحركة المسرحية التي تكشف عن صلة الفنان بعناصر إبداعه، تلك الصلة التي يشبه حاله معها حال لاعب العرائس ولكن من نوع خاص حيث تنحرف عرائسه عن خطاها التي رسمها لها وخضعت لقواعد لعب غير سليمة ولكنها منصفة في العمق، وهنا تكمن الخطورة حيث لا يقنع المتفرج/ القارئ معها بالظاهر ولكنه يغوص في الخفايا ليتلمس الجذور الدرامية التي تشير إلى تعدد الأمزجة النفسية، فيتحول القاريء إلى المصور الذي يمسك بزمام الكاميرا ليلتقط بها صورًا من زوايا بعينها لها أبعادها الخاصة بعالمه الذاتي مستعينًا في ذلك بمقومات الكتابة التي اعتمدها المؤلف كالكلمات المتكررة وتقطيع

الكلمة إلى أصوات والفراغ أو السواد الكتابي ... وترجمة كل ذلك وفقًا لما يطوف في ذهنه وصولًا للنتائج التي يرتضيها.

المصادر والمراجع:

١- الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، مكتبة مدبولي ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م

٢- الأعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥): حسب الشيخ جعفر، ديوان: نخلة الله، دار الحرية للطباعة، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٥م.

٣- الأعمال الشعرية: عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٤م.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة: محمد عفيفي مطر (الجزء الثاني)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٥- ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، دار العودة، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٢م.

٦- طال الشتات: مريد البرغوثي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان.

٧- المصطلح السردي: جيرالد بيرنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٨- الحوار في الخطاب المسرحي: محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، العراق، العدد: ١٠، ١٩٩٧م

٩- مجلة الدوحة: قصيدة قمر المذبحة – يمامة الوطن: محمد الظاهر ، قطر، العدد: ٩٥ ، نوفمبر ١٩٨٣م.

١٠- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص: ٩١.

١١- المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية (إنجليزي – عربي – فرنسي)، سلسلة المعاجم الموحدة (٢٤)، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ١٩٩٩م.

١٢- معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

١٣- الأداء والمسرح الشعري: سعاد خليل، يناير ٢٠٢٣. https://samaward.net/art/
١٤- بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة: د/ أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة: الأولى، ١٩٩٠م.
١٥- التفاعل في الأجناس الأدبية: بسمة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
١٦- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسة نقدية): د/ محمد عجور، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
١٧- الخطاب الشعري عند محمود درويش: أ.د/ محمد فكري الجزار، مطبعة دار الكتب الجامعية، المنوفية، الطبعة: الأولى، ١٩٨٨م.
١٨- فن الشعر: أرسطو طاليس ، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه : عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.
١٩- فنون السينما: ترجمة وإعداد: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م .
٢٠- كتاب أرسطو طاليس في الشعر: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.
٢١- اللغة: ج.فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة ديسمبر ١٩٥٠م.
٢٢- ما كان يقوله جاك دريدا (حوار): فرانز أوليفيه جيسيبير، ترجمة: عزيز توما ، كتابات معاصرة ، العدد: ٥٩، ٢٠٠٦م.
٢٣- المسرح العربي في محك التفكير العابر للحدود: خالد أمين، Global Performance Studies, vol. 5, nos.1-2,2022, Https://doi.org – Https://gps.psi-web.org
٢٤- المسرح والشعر: سامية أحمد سعد، مجلة النقد الأدبي: فصول ، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العام للكتاب، ١٩٨٦م.
٢٥- ميخائيل باختين (المبدأ الحواري) (مصدر سابق)، ص: ١٢٤ ، ١٢٥ بتصرف .

٢٦- نظرية الأدب: رينيه ويلك – أوستن وارين، تعريب: د/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م.
٢٧- نظرية الدراما الإغريقية: د/ محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٤م.
٢٨- أنطولوجيا الوجود: إيمانويل كانط - د/ جمال محمد أحمد سليمان، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠٩م.