أشكال الحوار الشعري في قصيدة الحداثة

اعداد
د/ أحمد الصغير
كلية الآداب – الوادي الجديد

الاستلام : ٢/٢/٢٠١٩ القبول : ٢٥/٣/٢٠١٩

مقدمة :

يعد البناء الحواري ظاهرة من الظواهر الفنية التي ارتكزتْ عليها بنية قصيدة الحداثة العربية بدءا من الخمسينيات ، وحتي اللحظة الراهنة ، وأصبح الحوار بصفة عامة والحوار الدرامي بخاصة من البنى الفنية التي التفت إليها النقاد والباحثون في الوطن العربي ، ومن ثم فإنَّ الحوار بصفة عامة كما حدده (بنفينست BENVENISTE) في قوله: " إن الحوار هو قول يفترض متكلما ومخاطبا ، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية ، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر معبرا عن نفسه بضمير المتكلم "(١).

ويستخدم باختين التلفظ معبرا عن الحوار بقوله : " إن دلالة الخطاب وفهم هذه الدلالة من قِبَل الآخر (أو الآخرين) تتجاوز حدود الكائنات العضوية الفيسيولوجية المنعزلة وتفترض مقدما التفاعل بين العديد من هذه الكائنات العضوية ، مما يتضمن أن هذا المكون الثالث من مكونات التفاعل اللفظي ذو طبيعة سوسيولوجية"(٢). ومن خلال التفاعل اللفظي الذي أشار إليه باختين تتكون عملية الاتصال الحواري، هذه العملية التي تسهم في تشكيل الوجداني الداخلي لدي المتلقي عن طريق المعنى " إن المعنى (الاتصال) يتضمن المجتمع ويدل عليه بصورة ملموسة يوجه المرء خطابه دوما إلى شخص ما ، والشخص الذي يوجه إليه الخطاب لا يفترض دورا غير فاعل (كما يمكن لكلمة "متلقي" أن تجعل المرء يخمن) إن المحاور يشارك في تشكيل معنى التلفظ تماما كما تفعل العناصر الأخرى الاجتماعية أيضا لسياق التلفظ "(٣).ومن ثم فإن عملية التلفظ تنبثق عن الشخصين المتحاورين " فليس هناك بصورة عامة من تلفظ تمكن نسبته إلي المتكلم بصورة حصرية ؛ إنه نتاج التفاعل بين

المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شمولا نتاج مركب الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه ، وليس من الضروري إذن أن يوجه المرء فعلا خطابه إلي شخص آخر فحتى الفعل الأكثر شخصية ، الذي يصبح واعيا لذاته ، يتضمن دائما وأبدا شخصا محاورا ، أي نظرة الآخر نحونا وتلميحه إلينا "[٤].

ويشير باختين إلي أن" التفاعل اللفظي خاصية واقعية أساسية من خصائص اللغة ، والحوار، بالمعنى الضيق للكلمة ، هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي ،وإن يكن أهم هذه الأشكال، لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا ، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله . ويمكن القول إن كل تواصل لفظي ، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار "[٥].ومن ثم يصبح التلفظ قائما بدور الدراما الصغيرة / البنية الدرامية في العمل الأدبي / الشعري لأن "أبسط تلفظ في نظر باختين يقوم بدور دراما صغيرة ويضطلع بأدوارها علي الأقل : المتكلم ، والموضوع ، والمستمع ، والعنصر اللفظي هو فقط الشبكة التي تلعب الدراما من خلالها ، أو كما يعبر عنه ،هو السيناريو "[٦] .لأن الأداة اللفظية في الدراما نمثل السيناريو الأساس الذي تبني عليه المسرحية ، وهذا اللفظ يحدد طبيعة الحدث الدرامي / الحوار الدرامي الذي ينطلق من الذات المخاطِبة إلي المخاطَبة، ويرى باختين" أن الخطاب هو بشكل أو بآخر (سيناريو) حدث محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب علي إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين؛ ينبغي أن يلعب الدور ثانية ، ومن يقوم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع ، ولكن لكي يستطيع المرء أن يقوم بدوره ينبغي أن يفهم أيضا، بوضوح ، مواقع المشاركين الآخرين "[٧].ومن ثم فإن الحوارية لدى باختين تتطور تنشب بشكل كبير حول حوارية النصوص الأدبية وغيرها بعضها بعضا، والذي تطور لدى جوليا كريسطيفا بعد ذلك إلي مفهوم التناص، أو تفاعل النصوص القديمة بالجديدة ، أو تعايش النصوص معا ، لينتج من خلال تعايشها والتحامها نصا إبداعيا جديدا يمتلك دلالات نصية أخرى .

صحيح أن الحوار لاينفصل عن الحوارات التي تولد من خلال اللغة بمستوياتها المتنوعة ،لأن الحوار الدرامي هو حديث فني / شعري " ينتمي بكليته إلي عالم الفن ، ولايجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية " [٨].والحوار الدرامي يقوم علي تبني الأفكار المتصارعة " فهو لايكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلي الهدف أو الأثر الكلي، بمعني أنه ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار ،لا لأنه

يفتقر إلى الجدية أو الصراع، ومثل ذلك ما يجري بين صديقين من حوار في المقهى أوقطار أو طائرة يتجاذبان أطراف الحديث في مواضيع شتى، فهما ينتقلان من موضوع إلى آخر دون رابط وكيفما اتفق فهو مجرد تمضية وقت ليس إلا ." [٩]. ومن ثم فإن الحوار الدرامي في قصيدة الحداثة العربية يرتكز على تقنيات بعينها داخل النص وهذه التقنيات تتمثل في المخاطَب والمخاطِب ، والرسالة التي يحملهعا السياق، معتمدا على الصراع والأفكار العميقة التي يمكن أن تتواصل فيما بينها ،وكل هذا لا يخلو من الحركة الدرامية في القصيدة.

- **أنواع الحوار الدرامي :**

ينقسم الحوار الدرامي إلي ثلاثة أقسام رئيسة في النص الشعري الحداثي أولها الحوار المباشر (الخارجي) وثانيا : الحوار غير المباشر (الداخلي) وثالثا : الحوار المتعدد (تعدد الأصوات في النص الشعري الواحد) .

أما عن الحوار الخارجي (DAYLOGE): فهو الذي يرتكز على حوار صوتين متناقضين أو متصارعين في النص الشعري ، للخروج من حوارهما بمفارقة فنية تفتق عنها الحوار القائم بينهما ، ويأتي بصورة مباشرة وواقعية، ومن الممكن أن يتقنع الشاعر / يرتدي قناع شخصية أسطورية قديمة خيالية كانت أو واقعية ، كما أشرنا إلي ذلك في التمهيد الخاص بهذه الدراسة ومثلنا على ذلك بمعلقة امرئ القيس، وقصائد عمر بن أبي ربيعة ، والمتنبي ، والمنخل اليشكري.. وغيرهم ، ومن ثم يمكن لنا أن نعد حوار الشاعر المصري أمل دنقل مع زرقاء اليمامة من الحوارات الخارجية التي تخاطب شخصية أسطورية في الأدب العرب القديم فيقول أمل دنقل :

" أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلي وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء .
أسأل يازرقاء ...
عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو مايزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاة علي الصحراء
عن جاري الذي يهمُّ بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه .. في لحظة الملامسة
قيل لي " اخرس "
فخرستُ .. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان !
ظللتُ في عبيد (عبس) أحرسُ القطعان

أجتزُّ صوفها ..
أردُّ نوقها ..
أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماة ... والرماة .. والفرسانْ
دُعيت للميدان !
أنا الذي ماذقت لحم الضأن
أنا الذي لاحول لي أو شأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان ،
أدعي إلي الموت .. ولم أدع إلي المجالسة !!
تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي .. تكلمي "[١٠].

يبدو الشاعر أمل دنقل في النص الفائت مرتكزا علي الحوار الخارجي الذي يستدعي صوت زرقاء اليمامة من موتها ، كي يستنطقها حتى يجد جوابا لأسئلته الاستنكارية المتنوعة والتي حفلت بها القصيدة ، ومن الملاحظ أن الشاعر حاول أن يجب عن أسئلته بنفسه مستنطقا زرقاء اليمامة التي كانت رمزا مهما في أدب العربي ، واعتمد عليها الشعراء في بناء نصوصهم ، ولكن أمل يتكيء علي الحوار المباشر الموجه إلي زرقاء اليمامة التي فقأ الأعداء عينيها ، ونلاحظ أن كل لفظة في نص أمل دنقل تحمل مشهدا قائما بنفسه ، وهذا ما يعززه قول س.و. داوسن في كتابه الدراما والدرامية حيث يقول :" إن من خصائص الحوار الدرامي في خير مظاهره أنْ تبدو كل اللفظةوكأنها مدفوعة إلي الانطلاق بما سبقها ، فيما تبدو مرة كأنها نوع من الصراع (توتر بين الشخوص) ومرة أخرى كأنها تعاون (يفسر طبيعة الموقف)"[١١]. ومن ثم نلاحظ أن المشهدية الحوارية التي انطلق منها الشاعر أمل دنقل في ندائه لزرقاء اليمامة وهي العرافة المقدسة التي تساعد الناس في معرفة الغيب والمستقبل ، فيبدأ بأسلوب النداء الذي ينطلق منه ويرتكز عليه المتحاوران فيقول أمل دنقل : **"أيتها العرافة المقدسة / جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء"** وكأن الشاعر من خلال أسلوب النداء يجذب انتباه المتلقي ويشد آذانه وعيونه إلي الولوج في هذا الحوار الدرامي المباشرالذي يعتمد علي الحبكة والصراع والحركة الدرامية التي تعمد أمل أن يشدعقولنا إليها من خلال حرمة الضمائر والأفعال التي تنوعت بين الماضي والمضارع والأمر ، مستدعيا شخصية

عنتـرة بـن شـداد العبسـي البطـل الأسـطوري الأشـد فـي الشـعرية العربيـة ، متقنعـا بقنـاع درامـي مـن أجـل حبكـة الحـوار ونسـجه وانغمـاس القـارئ والمشـاهد فـي أحواله وأفكاره ، ليصبح المتلقي جزءا من النص وليس مستهلكا فقط ..

- **الحوار الداخلي (المنولوج الداخلي) :.**

لقـد تجلـى الحـوار الـداخلي (المنولـوج) فـي قصـيدة الحداثـة العربيـة بـدءا مـن الخمسـينيات ومـا بعـدها ، نلاحـظ ذلـك فـي الخطـاب الشـعري لـدى صـلاح عبـد الصـبور عنـدما يقـوم بالنـداء علـى صـاحبه الـذي يطلـب منـه أن يشـاركه أحزانـه التـي لايوجـد لهـا سـبب سـوى أنـه شـاعر موجـوع وحـزين يحمـل آلام الحيـاة علـي عاتقـه يطـوف بهـا بـين الحـارات والأزقـة المسـكونة بالأسـاطير والحواديـت القديمـة والفلسـفات العتيـدة ،وكيـف لـه أن يعـيش فـي هـذه الحيـاة الصـاخبة المسـكونة بالمتناقضـات والأوجـاع والمفارقـات والغضـب المسـتمر فيقـول الشـاعر المصـري صلاح عبد الصبور :

"يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعتُ بعد الظهر في جيبي قروشْ
فشربتُ شاياً في الطريق
ورتقتُ نعلي
ولعبتُ بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة او ساعتين
قل عشرة أو عشرتين" (١٢).

يبـدو فـي المقطـع السـابق مـن قصـيدة صـلاح عبـد الصـبور أنـه اعتمـد فـي عمليـة البنـاء الشـعري علـي الحـوار الـدرامي بصـفة خاصـة ، لأنـه يحكـم المشـهد ، ويحـدد غايـة الحـزن التـي لا سـبب لهـا ، ومـن ثـم فـإن عبـد الصـبور ينـادي علـي الصـاحب المفقـود / أم أنـه الـذات الشـاعرة التـي تحـدث نفسـها عـن نفسـها وعـن أحزانهـا وآلامهـا . صـحيح أن الحـوار كـان طـويلا بـين الـذات الشـاعرة وصـاحبها / نفسـها إلا أنهـا اشـتملت فـي حوارهـا علـي مجموعـة مـن المرتكـزات الفنيـة ، وهـي الانتقـال بالجمـل الفعليـة (الحركيـة) مـن مشـهد لآخـر فـي حركـة شـعرية صـاخبة سـريعة مـن الحـزن إلـي الخـروج الطبيعـي، ممارسـا أعمالـه اليوميـة (شـربتُ شـايا ، رتقـت نعلـي ، ولعبـتُ بـالنرد ،. إلـى آخـره) يشـي بـالكثير مـن الـدلالات النفسـية التـي تفتـق عنهـا الحـوار الـدرامي الـذي هـو بالأسـاس حـوار نفسـي ، صـراع بـين الـذات وعالمهـا الـذي تعـيش فيـه ،كمـا يطغـى علـى المشـهد الحـواري نبـرة الإحسـاس بـالظلم

والشعور باليأس في هذا الواقع الرتيب المكرور ، الذي لاجديد فيه يمكن أن يُغير حياتنا إلى الأفضل ،ونلاحظ استمرار صلاح عبد الصبور في حواره فيقول:

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموتْ
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياماً تفوت
وبأن مرفقنا وَهَنْ
وبأن ريحاً من عَفَنْ
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت
حزن تمدد في المدينه
كاللص في جوف السكينه
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز
وأقام حكاماً طغاه
الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاماً طغاه
يا أتَعْسَها من كِلْمة قد قالها يوماً صديق
مغرى بتزويق الكلام
كنا نسيرْ
كفي لكفيه عناق
والحزن يفترش الطريق
قال الصديق:
يا صاحبي!...
ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم
أو منية حمقاء...

أو أن اسمينا ببرج النحس كانا، ياصديق
وجفلت فابتسم الصديق
ومشى به خدر رفيق
ورأيت عينيه تألقتا كمصباح قديم
ومضى يقول:
سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح
أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح
ورنا إليَّ
ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزينْ
يا صاحبي!!
زوّق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق
أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحزن العميق
الحزن يفترش الطريق (١٣).

من الملاحظ أيضا في هذا المقطع الشعري الطويل نسبيا أن الحوار الذي خلقه عبد الصبور يعتمد علي تقنية الشد والجذب بينه وبين صديقه (المتخيل) في اختلاف الآراء والأفكار مغلفة بالدرامية الحزينة التي تجعل الذات الشاعرة وحيدة ، وفي أثناء وحدتها تخلق حوار داخليا منولوجيا (فيما عرف بالمنولوج الداخلي) أو حديث النفس للنفس أو المناجاه الذاتية (إن جاز القول)، وأصبحت الذات الشاعرة متحدية الحزن المقيم في كل الطرقات فلم يترك مكانا إلا ويطل بوجهه علينا ، وتتساءل الذات الشاعرة كيف ننتصر على هذا الحزن المقيم أيضا في داخلنا رافضا الخروج ، وهل يمكن لنا أن نقتل الحزن بتزويقنا للأحاديث اليومية المغلفة بالقهر والهزيمة ، لتبدو أكثر جمالا وذوقا ورقيا . فقد أسهم الحزن في تثبيت الحكام الطغاة في كل مكان ، ولاعزاء للعدالة والحق والخير والجمال ، بل لا عزاء للفقراء والمطحونين في هذا العالم فيقول عبد الصبور : " **الحزن قد قهر القلاع جميعها / وسبى الكنوز/ وأقام حكاماً طغاه / الحزن قد سمل العيون/ الحزن قد عقد الجباه / ليقيم حكاماً طغاه ."**

نلاحظ في المقطع السابق أن الشاعر صلاح عبد الصبور يومئ إلي أن الحكام الطغاة هم السبب الحقيقي وراء حزن العالم من حولهم ، لأنهم لم يروا سوى أنفسهم وذواتهم المتضخمة في كل مكان ، ومن ثم فيعكس عبد الصبور الصورة ويراهما مقلوبة ، وهي أن ذلك المسمى بالحزن قد أقام حكاما طغاة ، ونهب الشعوب ، واستغل براءتها وفقرها واحتياجها للسعادة التي تبحث عنها في كل مكان ولاتجدها ،يتكئ الشاعر على الحزن كثيرا وكأنه المبرر الحقيقي للوجع المستمر الذي لا ينتهي ، ومن ثم فإننا نبحث عن بديلٍ للحزن ، وهو

الفراغ واللامبالاة وعدم الانتماء للوطن أو الولاء للنفس ذاتها .. ولكن السؤال الأهم هو : لماذا لجأ شعراء الحداثة إلي الحزن ؟ أظن أن هذه الظاهرة من الظواهر المهمة في شعرنا العربية من المحيط إلى الخليج ، ما إن تقرأ شاعرا من شعراء العربية إلا وتجده مبالغا في الحزن والألم وجلد الذات والجنوح إلي المستحيل وهي غاية الفن بصفة عامة .

لاشك أن ظاهرة الحزن في الشعر العربي من الظواهر العميقة والمتداخلة بشكل كبير في العديد من تقنيات القصيدة العربية الحديثة ،الغنائية والدرامية ، بل يمكن لنا أن نقول : إن هذه الظاهرة أصبحت أكثر انتشارا واتساعا في قصيدة الحداثة العربية (الدرامية العربية) لأنها تجنح دائما إلي الصراع بين الحزن والسعادة والفرح ، ومشحونة أيضا بقدر كبير من المتناقضات الفنية والفكرية والاستعارية ، كما أن هذه الظاهرة اخترقت حواجز فنون الأدب بشكل كبير ، فقد نراها في الشعر والرواية والقصة والدراما والسينما والمقالة والمسرح ... وغيرها من الفنون .

ومن الشعراء العرب الذين ارتكزوا علي المنولوج الداخلي كثيرا في صياغة نصوصهم الشعرية الشاعر الفسطيني محمود درويش فيقول في قصيدة بعنوان لاشيء يعجبني :

" لا شيء يعجبني
يقول مسافرٌ في الباصِ – لا الراديو
ولا صُحُفُ الصباح ، ولا القلاعُ على التلال.
أُريد أن أبكي
يقول السائقُ: انتظرِ الوصولَ إلى المحطَّةِ,
وابْكِ وحدك ما استطعتَ
تقول سيّدةٌ: أَنا أَيضاً. أنا لا
شيءَ يُعْجبُني. دَلَلْتُ اُبني على قبري'
فأعْجَبَهُ ونامَ' ولم يُوَدِّعْني
يقول الجامعيُّ: ولا أَنا ' لا شيءَ
يعجبني. دَرَسْتُ الأركيولوجيا دون أَن
أَجِدَ الهُوِيَّةَ في الحجارة. هل أنا
حقاً أَنا؟
ويقول جنديٌّ: أَنا أَيضاً. أَنا لا
شيءَ يُعْجبُني . أُحاصِرُ دائماً شَبَحاً
يُحاصِرُني

يقولُ السائقُ العصبيُّ: ها نحن
اقتربنا من محطتنا الأخيرة' فاستعدوا
للنزول...
فيصرخون: نريدُ ما بَعْدَ المحطَّةِ'
فانطلق!
أمَّا أنا فأقولُ: أنْزِلْني هنا . أنا
مثلهم لا شيء يعجبني ' ولكني تعبتُ
من السِّفَرْ"(١٤).

يتبدى من عنوان النص الفائت (لاشيء يعجبني) صوت شعري واحد ، وهذا على سبيل الافتراض، لأن الشاعر يخاطب ذاته المتمردة على الوضع السياسي في فلسطين جراء هجوم المحتل الإسرائيلي على الأراضي العربية ،وهذا العنوان يمثل وجهة نظر لدى العرب جميعا الذين يؤمنون تمام الإيمان بحق العرب الفلسطينين في أرضهم والقدس عاصمة لفلسطين العربية ، وتبرز النبرة السياسية الواضحة في عنوان النص ومتنه وهوامشه التي لم يذكرها الشاعر، بل قام بحذفها ، وهو ماطرحناه طرحا يسيرا في ظاهرة الحذف الدرامي (المونتاج) في الفصل الخاص باللغة الدرامية في قصيدة الحداثة العربية ، إن محمود درويش يعبر عن عقول جمعية كثيرة تعتقد الاعتقاد نفسه ، ومن ثم نلاحظ في القصيدة الصوت الأول للذات التي تعلن عن واقعها الأسود بقولها : أريد أن أبكي ، ثم نلاحظ صوت المسافر، وصوت السائق ، وصوت السيدة(المرأة)، وصوت الطالب الجامعي ، وصوت الجندي الذي يطارد الأشباح ، وتطارده وتعتقله في سجونها . يحمل النص الدرامي لدى محمود درويش فلسفة خاصة محتفيا بالأصوات الحزينة التي تحمل رسائل حب للوطن ، وفقدان الهوية في لحظات اليأس والحزن ، هذه النظرة الحزينة التي يشاهدها المتلقي / المشاهد الدرامي للنص تجعله ركنا مهما في عملية بناء النص الدرامي القائم أصلا على الحوار الدرويشي الذي انتشر في أعمال درويش في الفترة الأخيرة من حياته قبل أن يرحل عن عالمنا . يأتي صوته مفعما بالنظرة السوداوية والحزن الكريه والتعب من السفر والترحال بين البلاد للبحث عن وطن بديل ، فلم يجد فيقول : **أمَّا أنا فأقولُ: أنْزِلْني هنا . أنا/ مثلهم لا شيء يعجبني / ولكني تعبتُ / من السِّفَرْ"**. يتكيء درويشُ على أصوات متعددة في بناء حواره الدرامي ، هذا الحوار ترتكن عليه القصيدة الشعرية ، مما يمنحها أبعاد فنية متعددة ويمكن الولوج فيها من خلال مناطق دلالية متنوعة . ولم يستسلم للبكاء والحزن ، متحديا هذا الواقع المعيش بكل جبروته وغطرسته

وظلمه . ونلاحظ في قصيدته التي جاءت بعنوان **أنا يوسف يا أبي** فيقول درويش :

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِى.
يَا أبِى ،
إِخْوَتِى لا يُحِبُونَنِى ،
لا يُرِيدُونَنِى بَيْنَهُم يَا أَبِى.
يَعْتَدُونَ عَلَىَّ وَيَرْمُونَنِى بِالحَصَى وَالكَلامِ.
يُرِيدُونَنِى أَنْ أَمُوتَ كَى يَمْدَحُونِى.
وَهُم أَوْصَدُوا بَابَ بَيتِكَ دُونِى.
وَهُم طَرَدُونِى مِنَ الحَقْلِ.
هُمْ سَمَّمُوا عَنَبِى يَا أَبِى.
وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِى يَا أَبِى.
حِيْنَ مَرَّ النَّسِيْمُ وَلاعَبَ شَعْرِىَ غَارُوا وَثَارُوا عَلَيْكَ ،
فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِى ؟
الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتِفَيَّ ،
وَمَالَتْ عَلَىَّ السَّنَابِلُ ،
وَالطَّيْرُ حَطَّتْ عَلَى رَاحَتَىَّ.
فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِى ،
وَلِمَاذَا أَنَا ؟
أَنْتَ سَمَّيْتَنِى يوُسُفًا ،
وَهُمُوا أَوْقَعُونِى فِى الجُبِّ ،
وَاتَّهَمُوا الذِّئْبَ ،
والذِّئبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِى..
أَبَتِ ! هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّى:
رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا ،
وَ الشَّمْسَ والقَمَرَ ،
رَأَيْتَهُمْ لِى سَاجِدِينْ(١٥)..

يبدو من خلال قراءة النص الفائت أن الشاعر محمود درويش يتكئ في حواره الدرامي على قصة النبي يوسف عليه السلام وأبيه النبي يعقوب عليه السلام ، ومن ثم فإن قصة يوسف وما تحمله من دلالات درامية مفارقات ، ومشاهد درامية متعددة وصراع الأبناء على محبة أبيهم وأبوهم الذي لايحب إلايوسف حبا كثيرا ، والأخوة لايحبون يوسف أبدا ويكيدون له ، مما جعلهم

يفكرون في الانتقام منه وألقوه في البئر . لكن الحوار الدرامي (المنولوج) يبدأ من خلال الجملة الأولى (أنا يوسف يا أبي) وتحمل فلسفة درامية مفادها أن الحديث يعتمد على المخاتلة الخطابية وكأنه يخاطب الأب فعلا ولكنه يرجع الصوت الأنوي إلي الداخل مرة أخرى منكسرا وحزينا باكيا ، وتبلغ المفارقة الدرامية من خلال الحوار الأحادي في قوله :(**يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ كَى يَمْدَحُونِى وَهُم أَوْصَدُوا بَابَ بَيتِكَ دُونِى./ وَهُم طَرَدُونِى مِنَ الحَقْلِ. /هُمْ سَمَّمُوا عَنَبِى يَا أَبِ./هُمْ حَطَّمُوا لُعَبِى يَا أَبِى)** تتوالى المشاهد الدرامية في مل حوارية قصيرة مرتكزة علي الحزن الدرامي والمناجاة النفسية التي تسهم في خروج الذات عن صمتها للدخول في عالم الصمت الأكبر والمناجاة النفسية .وتنتصر المناجاة في نهاية النص ،عندما توجه الذات الشاعرة حديثها مرة أخرى للأب متسائلة هل جنيت على أحد عندما قلت رأيت أحد عشر كوكبا ، وهنا ينتقل الحوار الدرامي من المناجاة إلي الحوار التناصي أو تداخل النصوص لتحاور بعضها بعضا ، وقد تميز محمود درويش بفتنة التداخل الفني بين النصوص المقدسة والنصوص الشعرية التي ينسجها ، ليقف هو الأنا بين نصين متجاذبين ، متحاورين ، ليخرج الشاعر بنصه المائز مجابها به فتنة العالم الأرضي .

ويقول عز الدين إسماعيل من خلال حديثه عن التفكير الدرامي اللغوي داخل النص الشعري : "وعلى المستوى التعبيري ما نلمسه فى اللغة من مقابلات.بين الصور والمفردات، أوبين الجمل والألفاظ، أو المقابلات بين الأبعاد الداخلية للشخوص وخارجهم، ولهذا كان الحوار بنوعيه الداخلي (المنولوج) والخارجي (الديالوج) من عناصر المغذية للدراما في النصوص لو أحسن توظيفهما، ومن شواهد التعبيرالدراما أيضاً ارتباط اللغة بالموقف الدرامي الذي يعبر عنه الفنان،ولذلك من ضمن فنيات القصة الدرامية وجمالياتها أن تأتي لغة السرد الدرامي متوائمة مع الحدث ومع الشخوص وبيئاتهم ورغباتهم ومستوى تفكيرهم(١٦).

ومن ثم إن من طبيعة التفكير الدرامي أنه لا ينظر في اتجاه واحد ، ولا يتوقف عند السطوح ، ولا يقول ما قيل من قبل ، ولا يقول ما قيل دون معاناة، وكما قال عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن النزعة الدرامية : " إننا في عصر لم تعد فيه السطوح الملساء تستثيرنا، لكثرة مااستثارتنا من قبل ولم تعد الأنوار وحدها تبهرنا، ولم يعد الظلام وحده يخيفنا، ولكن حين يجتمع النور والظلام يكون البهر والخوف" ، وربما أن المثل القديم إنما يظهر الشيء ضدُه" قائم أساساً على تصور الفكرة بين نقيضين، هكذا يمكننا أن نقرر أن النبرة الوعظية المباشرة ، والخطاب الممهود المسطح،الذي يؤثر السلامة فوق السطوح الملساء، لم يعدا لهما موضع في الخطاب العصري الدرامي، ربما

لأنهما فقدا جدواهما على التأثير، لمجافاتهما طبيعة الحياة من جهة ، ومن جهة أخرى لأن إنسان العصر لم يعد من السذاجة التي تجعله بحالة ما يتأثر بخطابات لا تتماهي مع طبيعة الحياة المتصارعة، بمفارقاتها، وانهياراتها المتلاحقة، وحركيتها التي لا تهدا. وربما لهذا يقال: لا تسطح ولا استواء في العمل الدرامي، والفنان المنهمك في فهم الحياة لا يمكن بحالة ما إلا أن يكون صاحب نزعة درامية مسيجة بالوعي الشمولي، وإن وعي الفنان هذا هو ما يحميه دائماً من التسطح والإبتذال والتفاهة، وربما لهذا يقال أيضاً : إن السارد (الراوية) المطمئن غير مقنع وغير منطقي وغير مؤثر، إن اطمئنانه يجعله منفصلا عن الواقع المضطرب الذي يتصارع من حوله، ولذلك يفرض عليه اطمئنانه كثير من التمهيدات والتهييئات قبل الدخول إلى الحدث، كما يعطيه سلطة السيطرة على الزمن ، فنراه يوقف الدراما ، ويُعَطل الحركة أحيانا ممارساً ثرثرته حول الحدث، وحول أفعال الشخوص وتصرفاتهم، وهو غير مقنع ،لأنه في عالم اللايقين يمكنه أن يدخل إلى رؤوس ونفوس الشخوص لينقل لي بدلا عنهم كيف يسعرون الآن، وفيما يفكرون . (١٧).

- **الحوار المتعدد/ تعدد الأصوات :**

احتفى الخطاب الشعري الحداثي بتقنية مهمة من تقنيات الدراما ،وهي ظاهرة تعدد الأصوات في قصيدة الحداثة العربية ، حيث إن الشاعر يلجأ إلى هذه الآلية ؛رغبة في تشابك الأصوات ، وتداخلها في النص الشعري ، كي يخرج المتلقي من النص بدلالة ما، مفادها أن النص أصبح عالما متشابكا ، بل هو العالم نفسه ، "بل إن المزاوجة بين الغنائية والدرامية في النسق التعبيري للبناء الشعري تعد حداثة شعرية استطاعت أن تلغي المسافة بين الذاتي والموضوعي ، حيث أصبح الموضوع هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها ، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المنكر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات على نقيضين متحاورين "(١٨)..

وقد تجلى ذلك التفاعل ،والتداعي الحواري من خلال انشطار الذات إلى صوتين متحاورين، أو أكثر من ذلك ، في نصوص الشاعر المصري رفعت سلام، ، وبخاصة في أعماله المختلفة مثل دواوينه (إشراقات رفعت سلام ، وإلى النهار الماضي، وكأنها نهاية الأرض ،وحجر يطفو على الماء وأخيرا ديوانه الشعري (هكذا تكلم الكركدن). فقد جاء هذا الديوان في قصيدة شعرية طويلة ،اتسمت بالملحمية ،والدرامية ، والكونية الحوارية (أعني الحوار مع الكون ،وكائناته المتنوعة) ؛ تحمل الصفحة البيضاء داخل الديوان مجموعة من النصوص المتقاطعة التي تتجسد في حوار المتن في مقابل الهامش ،

والبيـاض ،وعلامـات التـرقيم ، والموسـيقي النصـية التـي تتخلـل الـنص الكلـي فـي شـكل جمـل شـعرية قصـيرة ،ونـص معلومـاتي قصـير ،وكأنـه خـارج النصـوص المتقاطعـة إضـافة إلـي ذلـك اللعـب الشـعري بتقنيـة الخـط العربـي، وكأننـا أمـام مجموعـة مـن المشـاهد المختلطـة التـي يمكـن قراءتهـا منفصـلة مـرة ومجموعـة مـرة أخـري، فـنحن فـي حقيقـة الأمـر أمـام غابـات نصـية مختلفـة الأطـوار والأشـكال ، معتمـدة ومسـتفيدة فـي الوقـت نفسـه مـن العـوالم الافتراضـية المفتوحـة ، وأعنـي شـبكات الإنترنـت ومواقـع التواصـل الاجتمـاعي (كـالفيس بـوك وتـويتر واليـوت يـوب)، ومحركـات بحثيـة عالميـة ،هـذه الكائنـات الافتراضـية مرصـودة علـي صـفحة الغـلاف الخـارجي للـديوان ، الـذي يمثـل مؤشـرا دلاليـا مهمـا فـي قـراءة الـديوان ، فقـد جـاء الغـلاف يحمـل صـورة الحيـوان الخرافـي الكركـدن (وحيـدالقرن) وعلـي جسـده الضـخم هـذه العـوالم الكونيـة المتعـددة منهـا مـاهو حقيقـي، ومنهـا مـاهو افتراضـي.،إنّ جـلَّ هـذه العـوالم تتحـرك بفاعليـة الـذات المتحرقـة داخـل هـذه العـوالم فهـي ذات أسـطورية تحمـل الماضـي بكـل آلامـه وخروقاتـه ،وحـواجزه ،وتحمـل الآنـي الـراهن بكـل فتوحاتـه وانهياراتـه ،وتداخلاتـه وإشـكالياته الفكريـة ،والفلسـفية والجغرافيـا والتـاريخ وصـراعات حضـارية تمتـد لآلاف السـنين، فقـد منحنـا الـنص الشـعري (هكـذا تكلـم الكركـدن) مجموعـة مـن العبـارات المعرفيـة / المعلوماتية وذلك في قول رفعت سلام عن الكركدن :

"هـو حيـوان فـي جثـة الفيـل ، خلقتـه خلقـة الثـور ، إلا أنـه أعظـم منـه ، ذو حـافر ، وهـو سـريع الغضـب ، صـادق الحملـة ، يخافـه سـاير الحيوانـات . علـي رأسـه قـرن واحـد حـاد الـرأ س. يعـيش سـبعماية سـنة ، وهيجـان شـهوته بعـد خمسـين سـنة " (١٩).

إن الوصـف الـدقيق للكركـدن (الخرتيـت) الـذي قدمـه الشـاعر رفعـت سـلام يحمـل الكثيـر مـن الـدلالات مـن خـلال حـواره المتعـدد مـع الكركـدن والآخـر فـي الوقـت نفسـه ، ويحمـل الكركـدن رمـزا سياسـيا أيضـا فقـد اتخذتـه جمهوريةالسـودان ، رمـزا وطنيـا لهـا بعـد الاسـتقلال قبـل أن تتخلـي عنـه لاحقـا ، لمـا فيـه مـن القـوة والصـلابة ، مخيفـا لجميـع الحيوانـات، فهـو رمـز أسـطوري ينتمـي إلـي الميثولوجيـا القديمـة. ونلاحـظ أن الكركـدن يسـتدعي لغـة خاصـة بـه، تناسـب الحـال التـي عليهـا روحـه وكيانـه ، كمـا أظـن أن عنـوان الـديوان جـاء بصـيغة لغويـة متعـددة الأصـوات الحواريـة داخـل الـنص الواحـد ، كمـا تشـي هـذه الصـيغة الحواريـة / الكلاميـة بـالكثير مـن الإشـارات المهمـة فـي حياتنـا الثقافيـة فعنـدما نقـول هكـذا تكلـم الكركـدن تسـتدعي الـذاكرة الثقافيـة الكتـاب الأشـهر فـي تـاريخ الفلسـفة الحديثـة للفيلسـوف الألمـاني نيتشـه ، وكتابـه هكـذا تكلـم زرادشـت .، .ومـن ثـم فـإن الـنص الشـعري لـدي سـلام يعتمـد علـي إغـراء المتلقـي النمـوذج (المثـالي) للبحـث عـن علاقـة مـا

مكنونة بوجه أو بآخر بين زرادشت والكركدن أظن أن العلاقة القوية تكمن في أن كلاهما يبحث عن الحقيقة المطلقة في الأكوان المختلفة ،ولن يجدها ، والإصرار المطلق علي البحث ،هو ماجعل الذات الشاعرة تلتحف بذات أكبر وأضخم ،وأوقع أثرا ،وهي ذات الكركدن نفسه ،لأن الكركدن هو الشعر نفسه الذي يعلن دائما عن عصيانه وتمرده وسيطرته علي سائر الأنفس والمخلوقات الواقعية وغير الواقعية ، حتي أن العوالم الافتراضية كانت قد احتفت بالكائن الأكبر (الشعر) منذ ولادتها علي سطح العالم ، متخذة منه سلاحا وحوارا فنيا ودراميا خلاقا في مواجهة الظلام والتشويه اللذين لحقا بالعالم المحيط بنا .فيقول:

"لست ديناصورا ،لا وألف كلا ؛ لست هولاكو ولا هتلر ولا الحجاج لا موسوليني ولا بينوشيه ، أنا أصل السلالة ، والكل ظلال باهته .....أنا اللحظة المارقة الفالتة
استعاروا قامتي وسيرتي سلبوني مني ،
وارتدوا قناعي الذهبي في غفلة من الزمن .
وكل غفلة:محنة
كل محنة : ميتة
وكل ميتة : صراط وأسن"(٢٠).

يتكئ نص سلام علي استدعاء شخصيات درامية حوارية تاريخية بعينها، من خلال تعدد أصوات هذه الشخصيات التاريخية داخل النص السلَّامي(نسبة إلى رفعت سلام) فكل صوت يحمل رؤية تختلف عن الآخر وأيضا، ما تحمله هذه الأصوات من خطاب تاريخي مربك للذات الشاعرة والآخر معا ،وتحمل في طياتها أحداث الماضي البغيض الذي ارتبط بشخصيات ديكتاتورية ،أَذْهَبَتْ جمال العالم ،وبهائه الأرضي ،فالذات لاتبحث عن فراديس أرضية أو علوية بقدر بحثها عن الخلاص الحقيقي من الكيانات المتجسدة في الكون لتخلق واقعا يفترض في الطهر وتنتزعه اللحظات المارقة التي تسكنها الذات ، إن سلطة الذات الشاعرة في هكذا تكلم الكركدن تتجلي في أصوات متعددة هذه الأصوات التي تتداخل وتتآذر فيما بينها مكونة حوارا دراميتكيا من خلال تكرارضمير المتكلم (أنا) أكثر من مرة يومئ إلي أصلها ونسبها وأنها لاتري ظلا إلا ظلها فالكل ظلال باهتة لا ظلال لها ، تتحدث الذات عن الآلام القديمة التي يومئ إليها استخدام الفعل الماضي كثيرا مثل (استعاروا ، سلبوني ، ارتدوا) نلاحظ أن الأحداث المتعاقبة في عملية السلب الممنهج والمتطور الذي يجسد صراع الحضارات كما ذكرنا وتأتي الأحداث أولا بالاستعارة ثم السلب الجسدي والسلخ الروحي ، ثم الارتداء الذي يمزق ويشوه الوجه الحقيقي للذات

الأصلية ، إضافة إلي المحنة التي وقعت في غفلة من الزمن الميت فكل محنة ميتة كما تشير الذات إلي ذلك كثيرا داخل الديوان ،يقول رفعت سلام :

" سرقوا مني القاموس والأبجدية ،
عرْوني مني قبل حلولي ، وسبقوني
إلي المدائن المنذورة للنار ،
إلي القطعان المنذورة
للسفك إلي السبي والهتك " .(٢١)

تتجلي في المقطع الفائت صوت شعرية الجحيم التي ترصدها الذات عبر مشاهد مكتنزة هذه المشاهد التي تحتاج من المتلقي النموذج الوقوف عليها واستكمال رؤيتها الراسخة في جبينه، بل والدخول معها في حوار صامت ،من خلال الرؤى المتعددة في الفضاء الشعري ، كما تشمل المشاهد الممحاة مفارقات مختلفة علي مستوي الرؤية والتصوير مثلا في قوله : إلي الآيات المحكمات مما لاعين من قبل رأت ولا أذن سمعت ولا خطر علي قلب بشر . يبدو أن المفارقة تكمن هنا في عملية تداخل الأصوات النصية وتعددها من خلال المشهدين المتناقضين ،مشهد الجحيم ، ومشهد الفراديس السماوية الذي يتجسد من خلال بنية تناصية ، تستدعي الحديث القدسي الذي يرغب البشر في الجنة ومتاعها ، وجمالها الذي لاتستطيع العقول الجمعية علي تخيله ...وتجلى تعدد الأصوات في القصيدة العربية أيضا لدى الشاعر الفلسطيني محمود درويش فيقول في ديوانه لا تعتذر عما فعلت :

" كلما أصغيت للحجر استمعتُ إلى
هديل يمامة بيضاء
تشهق بي :
أخي! أنا أختك الصغرى ،
فأذرف باسمها دمع الكلام
وكلما أبصرتُ جذع الزنزلخت
على الطريق إلى الغمام
سمعتُ قلب الأم
يخفق بي :
أنا امرأة مطلقة
فألعن باسمها زيز الظلام
وكلما شاهدتُ مرآة على قمر
رأيتُ الحب شيطانا
يحملق بي

أنا ما زلت موجودا
ولكن لن تعود كما تركتك
لن تعود ، ولن أعود
فيكمل الإيقاع دورته
ويشرقي بي .... "(٢٢).

تبدو تقنية تعدد الأصوات في نص محمود درويش جلية ، من خلال بروز ثلاثة أصوات واضحة ، وهي صوت اليمامة ، وصوت الأم ، وصوت الحب ، كل هذه الأصوات الثلاثة تشتبك مع صوت الشاعر، وهو الأصل ، لأنها من اختراعه وصياغته ، وذلك نلاحظ المسحة الدرامية التي يشعر بها المتلقي أثناء قيامه بعملية القراءة أو الاستماع إلى النص الشعري ، كما أن الأصوات المتعددة داخل نص درويش تمثل في ظني مجموعة من المشاهد الدرامية البسيطة من خلال تتر استعراضي يقوم على أركان الموسيقى التصويرية الحزينة ، لأن المشاهد الثلاثة والأصوات أيضا تحمل قدرا كبيرا من الحزن والضياع ، والإهمال في المجتمع العربي / الفسطيني على وجه الخصوص . كما يسهم تعدد الأصوات في بنية القصيدة إلى الخروج من الغنائية إلى الدخول في رحم القصيدة الدرامية ، لأنها تعتمد على المشهدية بشكل كبير ، وقد تجلى ذلك كثيرا في نصوص محمود درويش بصفة خاصة وشعراء الحداثة بصفة عامة ..

المصادر والمراجع

(١) انظر معجم مصطلحات نقد الرواية ، مادة خطب ص٨٨.
[2]تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، بيروت ، ص ٦٨، ط٢ ، ١٩٩٦.
[3]السابق نفسه .
[4]السابق ، ص ٦٨ــ ٦٩ .
[5]السابق ، ص ٩٤.
[6]السابق ، ص ٩٨.
[7]السابق ، ص ٩٨ــ ٩٩ .
[8] ف . ف . كوزينوف : حول دراسة الكلام الفني ، ترجمة ، جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ص ١١٧ ، ع ١١، بغداد ، ١٩٨٢.
[9] عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٦٣ ــ ١٦٤ .
[10] أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ص ١٨٩ــ ١٩٠
[11]س.و. داوسن : الدراما والدرامية ،ترجمة جعفر صادق المليجي، دار عويدات للنشر والتوزيع ، بيروت ، ص٣٩.
[12]صلاح عبد الصبور : الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ، .
[13]السابق نفسه .
[14]محمود درويش : الأعمال الكاملة الجديدة ، دار رياض الريس ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ٢٠٠٩ ص٨٩ .
[15]السابق نفسه.
(١٦) السابق نفسه.
(١٧) عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٦٠.
(١٨) السابق ، ص٢٥٩
(١٩) محمد صالح الشنطي : خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش ، ص١٤٤ ، مجلة فصول ، العددان الأول والثاني ، ، أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧.
(٢٠) رفعت سلام : هكذا تكلم الكركدن ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١١، ص٣.
(٢١) السابق ،ص ٦.
(٢٢) السابق ، ص ٨.

(٢٣)محمود درويش : الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ١٩ـ ٢٠ .