مجلة بحوث
كليـــــــــــة الآداب

سلسلة إصدارات خاصة

الدراما فى شعر فيصل الحداد

إعـــــداد
د / السيد أحمد على
كلية الآداب والعلوم بالمرج بليبيا – جامعة بنغازى

أغسطس ٢٠١٢

http : // Art.menofia . edu. eg *** E- mail: rjfa2012@ Gmail.com

الدراما في شعر فيصل الحداد

د . السيد أحمد علي

كلية الآداب و العلوم بالمرج بليبيا – جامعة بنغازي

توطئة :

التراجيديا محاكاة فعل نبيل تام ، أو محاكاة حدث يتصارع فيه الخير مع قوى الشر ، وتلاقي قوى الخير مشاكل كثيرة جداً وعذاباً مفرطاً أليما ، ينتهي بنصر قوى الخير ، أو شبه نصر ، أو صفاء الأجواء إليها ولو قليلا، والكوميديا محاكاة فعل رذيل ، أو محاكاة أراذل من الناس ، أو محاكاة الخارجين عن القوانين المتعارف عليها في ثقافة الناس وعاداتهم ، وبذلك تكوّن التراجيديا والكوميديا بشقيها الدّراما ، التي تعني عند عامة الناس الحدث المحزن ، والنهاية الحزينة ، مع أنها كما يدل عليها كل من التراجيديا الكوميديا : تصوّر الحدث كاملاً بكل تفاصيله الدقيقة ، من مشاعر وانفعال وأقوال وردود أفعال حتى نهايته ، وقد أضيف إليها ما يسمي بـ (التطهير) وهو إعادة المتفرج على محاكاة هذا الحدث إلى حالته الطبيعية ، وبعد أن خالطته مجموعة من المشاعر والانفعالات أثناء العرض ؛لإخراجه من حالة الاستغراق ، وإعادته بهدوء إلى وضعيته النفسية والعقلية ؛ لتبقى فقط الفكرة المثارة عالقة بذهنه ؛ لتؤثر في أفكاره وأفعاله ومواقفه مستقبلاً[1].

فإذا كانت هذه هي الدّراما باختصار، فما النّص الدّرامي ؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال ، لابد من العودة إلى معناها (الدراما) عند العرب،فقد ترجم أثناء حمي الترجمة عند الإغريق (بفن الشعر) وهو خطأ في الترجمة ، ولكن بقيت في تاريخ الأدب العربي بهذا الاسم وبهذه الترجمة (فن الشعر) مع أنه يصف فعلاً ما ، أو شعوراً ما ، أو شيئاً ما ، لكن لا يحاكيه ، وإنما يصفه فحسب ، وهذا هو الخطأ في الترجمة ، فالشعر شعر ، و الدّراما دراما ، و ربما اختلط على المترجمين كون كتاب المسرح الإغريقي كانوا يسمون شعراء[2] .

تختص دراسة النّص الأدبي (الدّرامي) سواء أكان مسرحياً أم شعرياً بطريقة التكثيف في العبـــارة والأسلوب الخطابي المبني على المادة الغزيرة من المأثور الشعري (الإيمائي و الأمثـــال و الحكايـــات) فضلاً عن الاستعانة بالكتب السّماوية أسلوباً ومعانياً .

"والدراما عند أرسطو : محاكاة لفعل تام نبيل ، له طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التـــزيين يختلف باختلاف الأجزاء ، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية التي تثير الرحمة و الخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات ، وبهذا تكون الدّراما الصـــراع ، وتعـــني ببساطة وإيجاز : الصراع في أي شكل من إشكاله ، و التفكير الدرامي هو ذلك اللون مـــن الـــتفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد " [3] " كما أنه "مادامت القصيدة لا تسير في اتجاه واحد ، فإنها بذلك تكتسب نوعاً من الحيوية و الحركة ، وتكون موضوعية إلى حد بعيد ، حتى عندما يكون المعبر عنـــه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً "[4] .

وإذا قلنا : إنّ الدّراما هي روح الحكاية ، فإنه ينبغي علينا القول بأنّ "الصّراع هو روح الدّراما[5] "وهذا الصّراع نفسه يجعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد ، ويمنحها إثارة و حيوية أكثر ، وتكـــون أقرب إلى الموضوعية [6] ومن خلال الصّراع تتوالد مركبات جديدة ، تكون أكثر إقناعاً وشـــاعرية ، ويأخذ هذا الصراع أشكالاً عدة فمنه :

1 – صراع مع السُّلطة وقوى الفكر .

2 – صراع بين الماضي و الحاضر .

3 – صراع بين التّجاذب و النُّفور في الشّعر .

4 – الصّراع بين القوى الغيبية .

وألوان أخرى من الصّراع ستكشف عنها الدّراسة .

أولاً : الدراما في شعر فيصل الحداد :

عند سبر أغوار القصائد في ديوان (ترانيم الشجيّ) لفيصل الحدَّاد ، نجد أن تكنيكات فنية استخدمها الشاعر ، ستكشف عنها الدِّراسة منها :-

1 - السَّرد القصصي .

2 – المونولوج الدَّاخلي .

3 – المفارقة التَّصويرية

4 – المونتاج .

5 – الحوار الخارجي .

تعدُّ هذه التكنيكات الأسس البنائية الدّرامية في النَّص الشِّعري (الدّرامي) عند فيصل الحداد ، طبقاً لما كشفت عنه الدِّراسة ، فقد تفشت في المجتمع في الآونة الأخيرة أمراض اجتماعية ، كان لها صداها في نفس الشاعر حتى ردد قول القائل [7] :

ذَهب الذين يُعاش في أكنافهم وبقي الذين حياتُهم لا تنفع

حيث الغش و الخيانة والمصانعة والحقد والكراهيّة بين أفراد المجتمع ، وقد تفاعل فيصل الحداد مع هذه الأمراض الاجتماعية في شعره بحساسية أقضَّت مضجعه ، و مزقت أنفاسه ، و شتَّت أفكاره ، حتى غدت لوناً درامياً ذا مذاقٍ خاصّ ، فقد هاله ما ناله من حسَّاده ومناوئيه حتى قال يصف عاماً من أعوام حياته [8] :

شَاب الفؤادُ لِهولِهِ وتثلَّمتْ أسيافُ عمري في الولاء تُحاذِبُهْ

أفما ترى رأسي تغير لونه وابيضَّ من فرطِ الهمومِ ذوائبُهْ

وإن فرط هذه الحساسية التي أمدت هذا الصِّراع الداخلي بشحنة تكاد تختلف – كما سبق أن قلت – في مذاقها عما عالج به شعراء عصره آلامهم وآمالهم ، هو ما حدا بنا إلى الوقوف على هذا الصراع ، داعيا أساساً للبحث .

-1-

السرد القصصي :

بدأ الشعر غنائياً ، على الرُّغم من البيئة الصَّعبة التي نشأ فيها ، حتى استقام قصيدة ومعلقة ذات بناء محكم ، فعبَّر عن وجدان الإنسان في تلك البيئة ، وصارت القصيدة إلى أنواع أكثر تعقيداً من الغنائية إلى الشِّعر الخطابي الذي يلقى في المحافل ، ويعكس الصِّراع في البيئة الجاهلية وما تلاها ، وهذه الخطابية تعد البذرة الأولى للدّراما بمفهومها الحديث ، و لم يخل الشِّعر الخطابي من الحكاية التي تبدأ بمقدمات حكمية أو بمأثورات ثم حكاية وحبكة أو خاتمة ، فغدا السَّرد والروح القصصي وما فيه من ملحمة و تكثيف في الجملة الشِّعرية البذرة الأولى الحقيقية للدّراما ، ويتفق هذا مع قول أفلاطون المشهور : لو نزعنا من المسرحيَّة الموسيقا والغناء والإيقاع فلن يبقى فيها إلا قطعة خطابية .

وإذا بدأنا مع الحكاية ، وما لها من خطابية في قصيدة: (حِلْمٌ في غير مَحْلَم) [9] لنتبين عناصرها التي تبدأ بحكمة :

1 – الحِلمُ فضلٌ خيرُه مُتواتِرُ والجهلُ نقصٌ شرُّه مُتكاثرُ

وتبدأ القصة (الحدث) التي هي لب الحكاية ، وإن شئت فقل الصِّراع ، أو الذروة مصحوبة بعرضٍ لها في البيتين (2 ، 3) قائلاً :

2 – حِلْمِي أصَمُّ فلا يُقاسُ بِغَيْرِهِ يَغْذُوهُ عَقْلٌ صَائِبٌ وَمَآثِرُ

3–عِلْمٌ وَخُلْقٌ وَافِرَانِ كِلاهُمَا قَلْبٌ وَسَمْعٌ وَاعِيَانِ وَنَاظِرُ

4-لـمّـا رَأَيْـتُ الـحِـلْـمَ لَـيْـسَ بَنافِعِي ... وَاسْـتَـبْصَرَتْ ذَاكَ الـعَـدَاءَ بَصَـائِـرُ

5-وَتَـوَاثَـبَتْ مِـثْلَ الـلُّـيُـوثِ ضَـغَائِنُ ... وَنَـزَا بِـهَـا بَـعْـدَ السَّـكِـيْنَةِ آمِـرُ

6-وَتَـأَجَّجَتْ نَـارُ الـعَـدَاوَةِ بَـيْـنَـنَا ... شَـرَرًا تَـنَـاهى وَالـرِّيَـاحُ هَـوَاجِـرُ

7-وَعَـلِـمْتُ أَنَّ الـعَائِـدَاتِ تَـفَـاقَمَتْ ... وَتَـقَـاطَـرَتْ مِـثْلَ السُّـيُولِ قَـوَاطِرُ

8-سَـارَعْـتُ لِلحَـزْمِ الذي هُـوَ نَاصِـرِي ... مِـنْ مِـقْوَلٍ فِـيـهِ الظُّـنُـونُ حَوَائِـرُ

9-مُـتَـمَدِّدًا بَـيْـنَ الـلِّـشَـاتِ كَـأَنَّـهُ ... صِـلٌّ تَـوَارَثَـهُ الـزَّمَانُ الـغَـابِـرُ

10-قَـدْ نَـامَ دَهْـرًا لا يُـسِـيْـغُ طَـرِيدَةً ... أَضْنَى بِـهِ الـجَدُّ الـبَـئِـيسُ الـعَاثِرُ

11-قَـدْ زُعْـتُـهُ مِنْ جَـانِـبَـيْهِ فَـقَامَ لِي ... مِـثْـلَ الـمُـؤَذِّنِ وَهْـوَ نَـضٌّ فَـاغِـرُ

12- أَطْـلَـقْـتُهُ مِـنْ مِـخْـبَـئِـيـه مُحرَّرًا ... يَـغْدُو كَـمَا يَغْدُو الكَـمِيُّ الظَّـافِـرُ

13- وإِذَا انْـتَـفَضْتُ مِـنَ الجَلِيسِ حَمِـيَّةً ... مِمَّا يَـقُولُ ، وَلِـلْـمَـقَالِ مَـعَـايِـرُ

14- وَسَـلَلْتُ مِـنْ فَـرْطِ الإِهَانَـةِ مِـذْوَدِي ... عَـوْذًا بِـهِ وَهْـوَ الـطَّـوِيـلُ الـوَافِرُ

15- فَـزِعَـتْ إِلى ذَاكَ الـنِّـدَاءِ مَـرَاتِرِي ... وَأَجَـابَـنِـي مَـحْضُ الـضَّـرِيـبَةِ بَـاتِرُ

16-عَـضْـبٌ يَـحَـارُ الطَّـرْفُ مِـنْ لمَعَانِهِ ... وَكَـأَنَّـهُ نَـابُ الـمَـئُونِ الكَـاسِـرُ

17-وَلَـقَدْ بَـرَى الأَعْـدَاءَ مِـنِّـيَ صَـارِمٌ ... صَـلْـبٌ عَـلَـى حَلْبِ العَلِـيَّةِ قَـادِرُ

18-وإِذَا ابْـتُـلِـيتُ مِـنَ الـعِـبَادِ بِحَـامِلٍ ... وَأَهَـانَـنِـي بَـيْـنَ الجَـامِعِ قَـاصِرُ

19-دَارَتْ رَحَـى الـشَّـرِّ الـتِـي عَـطَّلْتَهَا ... أَبَـداً تَـدُور ، وَلِـلْشُّرُورِ دَوَائِـبُ

20-خَـلْـفِـي كُمَاةٌ كَـالجَـرَادِ عَـدِيدُهُمْ ... وَكَـأَنَّـهُمْ فِي الـنَّـائِـبَاتِ حَـوَادِر

21- لَـوْ صِحْتُ فِي تِلْكَ الجَـحَـافِلِ صَيْحَةً لَـتَـدَفَّـقَتْ مِـثْـلَ السُّيُولِ كَوَاسِرُ

22- أَوْ لَـوْ أَشَـرْتُ بِـإِصْـبَعِـي فَـكَأَنَّمَا هَـبَّتْ بِـهِ الـرِّيحُ العَـقِـيـمُ العَاقِـرُ

ثم ينتهي إلى الحبكة أو الخاتمة قائلاً :

23 – مَا كُـنْـتُ أَرْغَبُ أَنْ أُصِـيبَ مُقَـارِعًا حِـلْـمًا وَعَـفْـوًا وَالـرِّجَالُ صَوَابِرُ

24-رَبِّـي قَـرِيـبٌ لا يُـؤَخِّـرُ مَـطْلَـبِـي لِي عِـنْـدَهُ يَـوْمَ الـبَـلِيَةِ خَـاطِـرُ

25-وَإِذَا رَفَـعْـتُ إلى السَّـمَـاءِ بَحَـاجَـةٍ أَوْفَـى بِـهَا رَبٌّ عَـلِـيٌّ قَـادِرُ

26-فَضْـلاً مِنَ الْـلّـهِ الـكَـرِيـمِ وَمِـنَّـةً مَا دَامَ حَـيٌّ أَوْ لِـسَـانٌ ذَاكِـرُ

لقد تناهى الصِّراع إلى ذروته قبل أن يصل إلى النِّهاية (الحبكة) وهو لبُّ الحكاية الدّرامية ، وأخـذ أبعاداً ، فهو يتصف بحساسية عالية بعد تحوّله من التّكلم (الأنا) في الأبيات 2 ، 3 ، 4 إلى الغيبة في البيتين 5 ، 6 ، ثم عودة إلى الأنا في البيتين7 ، 8 ، ثم إلى الغيبة (هو) 9 ، 10 ، ثم إلى الأنـا في الأبيات 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، ثم الغيبة في البيتين 16 ، 17 ، ثم الأبيـات 23 ، 24 ، 25. ويختم أبياته بحكمة في البيت 26 كما بدأها بحكمة ، وفي هذا دليل على عدم سـير التّفكير الدّرامي في اتجاه واحد (من حيث علاقته بالآخر) وهذا يكسب القصيدة نوعاً من الحيوية و الحركة فتكون موضوعية إلى حدٍّ بعيد ؛ لكونه يكشف عن مدى القلق الشعوري ، نتاج هذا الصراع القائم على المتناقضات الاجتماعية ، التي تفشّت في الآونة الأخيرة ، بصورة جعلته يتجه إلى ذاته (الأنـا) القلقة أضعاف ما اتجه إلى الآخر ، الذي هو سبب ثورته و صراعه مع نفسه ، وإن شئت فقل صراعه مع مظاهر الفساد الأخلاقي المتفشي في المجتمع : من حقد وكراهية و تباغض و مكائـد و احتقـان واشتعال نيران العداوة بين معظم أفراده ، في مجتمع يجب أن يكون أساسه الأخوّة والتسامح والحـب في الله ، لا التباغض ولا التحاسد ، وأن يكون الناس عباد الله إخواناً ، حتى يكون المسـلم للمسـلم كالبنيان المرصوص ، يشدّ بعضه بعضاً ، وتكون آلامه كالجسد الواحد ، إذا اشتكى منه عضو تداعى

له سائر الجسد بالسَّهر و الحمَّى ، أما وقد ضعف الإيمان ، وسقطت القيم ، فأصبحت العلاقات تقوم على المصالح والمنافع حتى صدق قول القائل : تفشي العقوق في الناس حتى أصبح ردُّ السَّلام يحسب براً.

وهذه المشاعر المسيطرة أو المتحلية في شعر فيصل الحدَّاد ، وإن كان مبالغاً فيها إلى حدٍّ بعيد ، فهي بلا شك واقعة في حياتنا ، ولكن الشُّعور بخطورتها يختلف من شخص لآخر ، مما حدا بشاعرنا أن يستعين بالله في ختام حكايته ، و يتخذ من معاني الكتب السَّماوية التي تلمح في الأبيات سبباً في مواجهة هذه الفتن بحساسية تؤرِّق مضجعه ، وهي حبكة تؤدي إلى الخلاص ، كأنها بيت القصيد ، وتشكِّل في الوقت نفسه هيكلاً بنائياً يمنحها السَّعة الدّرامية المتحلية في: تكرار المعاني والتحوّلات التي رصدتها في القصيدة ، ونلحظها في قصائد الشَّاعر العديدة ، في حوار داخلي أو ما يطلق بالمونولوج الداخلي الذي يعطيها سمة درامية أوسع ، أو شكلاً درامياً فضفاضاً قياساً إلى موضوعها .

– 2 –

المونولوج الداخلي أهم أجنحة السَّرد القصصي في رواية تيار الوعي الحديث ، والشِّعر بما يحمله من شعور فيَّاض تجاه ألوان الصِّراع النَّفسي تجاه الأزمات الأخلاقية في المجتمع أي مجتمع ، هو بنية تعبيرية كالرِّواية والمسرحيَّة والأشكال التعبيريَّة تستعين بوسائلها ، أو تستلهم وسائل من بعضها البعض ، فلم يعد الشِّعر قالباً خطابياً يلقى في المحافل وحسب ، بل أصبح يجلِّي تجربة شعورية تجاه سوءات المجتمع بما فيها من صراع مرير عبر حوار النَّفس ، لانقطاع الصِّلة وعدم التَّواصل مع المجتمع وإن شئت فقل إنه (الشِّعر) يعرض درامية الإنسان المعاصر ، عبر مونولوج داخليٍّ طويل ، وهو تكنيك من تكنيكات تيار الوعي في الرواية الحديثة ، يستخدمه المؤلف في تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذِّهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ ، دون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض الجمهور افتراضاً صامتاً [9] يسهم هذا التكنيك في كشف أعماق الشَّخصية ، ويجعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد ، فتكتسب بذلك حركة وحيوية أكثر ، كما تسهم في إبراز الجانب

الموضوعي بها ، وفي الحوار الدّاخلي يكون الصوتان لشخص واحد ، أحدهما صوته الخارجي العام أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين ، و الآخر صوته الدّاخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ، ولكن برز على السّطح من آن لآخر [10] .

ومن خلال عنوان قصيدة (لا صديق يا خيالي) [11] نلمح اتجاه الشّاعر إلى ذاته (إلى خياله) نظراً لفتور العلاقة الفكرية بينه وبين مجتمعه ، حيث يتجه بالحوار إليها عبر تحوّلات داخل هذا الحوار الذاتي- من حيث دلالته- فيقول عن ذاته ، وما بها من صفات جليلة كعرض درامي قائلاً :

1ـ قَدْ لا تَـزَالُ ألا يَـا قَـلْـبُ مُـشْـتَـاقَا تُـلاحِـظُ الشَّـوْقَ في بُرْدَيْكَ خَـفَّـاقَا

2- تُهَـدْهِـدُ الوَجْـدَ في الأَحْـشَاءِ مُتَّئِدَاً وَهَـوْلُـهُ ازْدَادَ إِضْـرَامَـاً وَإِحْرَاقَا

3- أَلا تَرَى هَـذِهِ الأَيَّـامَ قَدْ نَسَجَتْ ثَـوْبَـاً مِـنَ الجِـدِّ لا يُعْفِـيكَ إِطْـلاقَا

4- تَسْـعَـى إلى أَمَلٍ تَـرْضَـى مَـغَبَّتَهُ هَـيْـهَاتِ يُـبْـلِـغُكَ التَّأْمِيلُ أَشْوَاقَـا

ثم يتحول إلى ذاته ليرصد الأخطار وهي تتبدى له خيالات وشروراً ، قائلاً :

5 – كَـمْ مِـنْ خَـيَالٍ إِذَا لاحَتْ بَـوَادِرُهُ وَاسْـتَـغْـرَقَـتْ في بِـحَارِ الفِكْرِ إِغْرَاقَا

6- يَـصْـحُو وَقَـدْ نَامَتِ العَيْنَانِ مُرْتَعِشَاً رَثَّ الـثِّـيَابِ سَـرِيعَ الأَوْبِ طَـرَّاقَـا

7-تَـبْـدُو مَـعَـالِمُـهُ السَّـمْرَاءُ سَاحِرَةً يُـبْكِي الـنَّـجِيَ بِـمَـا يَحْكِيهِ إِشْـفَاقَا

8-يَا ذَا الخَـيَـالُ الـذِي قَدْ جَاءَ يُخْبِرُنَـا هَـوْنَـاً فَـقَدْ زَادَكَ الـتَّـقْطِيبُ إِطْرَاقَا

ونجده يقدّم لهذا الأخطار الاجتماعية التي يستشعرها بمقدمات عبر خيال آملاً ألا يكون حقيقـة ، ثم يدخل في لبِّ الصِّراع أو ذروة الحدث الذي يغمره متدرجاً ، وأولها نفوره من أدعياء الصداقة ، وما عاناه من ذلك قائلاً:

9 – مَا بَالُكَ اليومَ وَالأَحْبَابُ قَدْ نَزَحَتْ وَازْدَادَ قَلْبِي بِما يَلْقَاهُ إِرْهَاقَا

10- تُبْدِي أَسَاكَ عَلَى مَاضِي السِّنِينَ فَلا كَانَ أَبُوكَ وَلا كَانَ الذِي ذَاقَا

11- أَلا تُحَدِّثُنِي وَالشَّمْسُ قَدْ رَحَلَتْ وَشَعْشَعَ البَدْرُ وَالنَّجْمَانِ قَدْ رَاقَا

12- بِمَا يُبَدِّدُ أَحْزَانَ الوُجُودِ فَقَدْ مَلَّ الفُؤَادُ وَهَذَا الصَّدْرُ قَدْ ضَاقَا

وتنقل من معاناته هذه إلى أمنياته قائلاً :

13 – مَا أَحْوَجَ الرُّوحَ يَا خَيرَ الرِّفَاقِ إِلى لَيْلٍ تَقُرُّ بِهِ العَيْنَانِ أَحْدَاقَا

14- لَيْلٍ تَطِيرُ لَهُ الأَحْلامُ ضَاحِكَةً وَيَرْقُصُ النُّورُ فَوقَ الجَفْنِ مُشْتَاقَا

15- وَتَلْعَبُ الرُّوحُ فِي يُمْنَاهُ نَاشِرَةً كَفَّ التَّضَرُّعِ إِمْسَاكًا وَإِطْلاقَا

ثم يعود إلى معاناته من افتقاده للصديق الأمثل ، الذي يحس بشعوره ، ويقدّر إنسانيته ، قائلاً :

16 – يَا صَاحِ لا تَذْكُرِ الأَصْحَابَ ثَانِيَةً تَسْتَرْجِعُ الهَمَّ وَالتَّنْكِيدَ تِرْيَاقَا

17- مَاذَا تُؤَمِّلُ مِنْ خِلٍّ يُجَرِّحُكَ بِاللَّوْمِ قَتْلاً وَبِالتَّقْرِيعِ إِحْرَاقَا

18- لَقَدْ هَمَمْتُ بَأَنْ أَسْلا الرِّفَاقَ فَمَا أُبْقِي رَفِيقًا وَلا أُرْضِيهِ إِطْلاقَا

وهو يقترب من نهاية القصيدة ، وإن شئت فقل من نهاية حديثه إلى نفسه ، يقرّ بحقائق وكأنه يوجه إلى نفسه أو يذكّرها بقوله :

19 – إِنَّ الصَّدِيقَ الذِي يُرْضِيكَ مَنْطِقُهُ لَيْسَ الصَّدِيقُ الذِي يُعْطِيكَ أَشْوَاقَا

ويستفيق من شبه غيبوبة أو حلم ، وقد علت النّبرة في قوله :

20- حَذَارِ الفُؤَادُ فَمَا أَسْعَى إِلى أَحَدٍ مِمَّنْ يَلُومُ وَلا أُذْنِي لَهُ سَاقَا

21 - حَسْبِي إِذَا حَاجَةٌ عَنَّتْ فَأَرْغَبُهَا أَنْ أَسْأَلَ اللَّهَ أَنْعَامًا وَأَرْزَاقَا

وهذا نجد أن القصيدة لا تسير في اتجاهٍ واحدٍ ، على الرُّغم من تقدُّمها عبر لون تكنيكي من تيار الوعي ، وهو المونولوج الداخلي ، و لكنه طويل فمن اتجاه لوصف الذّات وما تكتنفها من شمائل وخصال حميدة إلى الآخر ، في موازنة بينه وبين الآخر في مجال الأخلاق ، إلى مقدمات الإخبار بالحدث بالمعاناة ، ثم إلى الصِّراع الحقيقي ، الذي يتجلى في نفوره من الأصدقاء ، وكثرة لوّامه وحسّاده ومعارضيه ، ثم يعود لعرض أمانيه و آماله ، ثم يضرب عنها ؛ ليعود إلى معاناته في توازٍ نلحظه في بنية القصيدة : أربعة أبيات ، ثم أربعة أبيات ، ثم أربعة أبيات لكلّ تحوُّل ، و يبدأ في تدرج الخروج من القصيدة إلى : ثلاثة أبيات لثلاثة أبيات ، حال افتقاد الأمل واليأس ، ثم إلى بيت واحد 19 بحكمة يذكر بها نفسه ، وكأن شحنة الصِّراع بدأت في النفاد ، ليخرج من حلمه هذا ، راغباً إلى الله طالباً المسألة أن يغنيه عن الآخرين ، الذين كانوا حجر عثرة في طريقه ، وفي طريق المجتمع .

وقد رأينا كيف أسهم المونولوج الدّاخلي في جعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد ، وهذا ما أشرت إليه آنفاً ، مما يوسع من دراميَّة النَّص ، وفي اتجاهين متغايرين ، وهنا يكمن سرُّ موضوعيتها ودراميتها التي أسهمت أيضا في بناء الحدث ، ونموِّه من خلال التلاحم بين عناصر النَّص ، بالرغم من تغيير اتجاهاتها " فالمونولوج الدَّاخلي يتصل بالشِّعر من حيث إنه ذلك الكلام الذي يسمع ولا يقال ، وبه تعبِّر الشَّخصية عن أفكارها المكنونة أو المكبوتة دون تقيّد بالتنظيم اللفظي ، فخواطر الإنسان لا تقلُّ أهميةً أو دلالةً عن كلامه و أعماله ، وتسجيلها واجب على الفنان محتم "[12] .

-3-

المفارقة التصويرية :

تمثّل المفارقة التّصويرية أهم روافد البنية الدّرامية في شعر فيصل الحدَّاد ، وهو " تكنيك يستخدمه الشَّاعر المعاصر ، لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض "[13] وتسهم هذه المفارقة التّصويرية في توضيح وضعين مختلفين تماماً ، وضع وقع في الماضي ، وآخر يظهر الآن ،

ربما يكون الأول حسناً والحاضر سيئاً أو العكس ، و المفارقة هنا تقوم على عنصر الزَّمن ، وما يرتبط به من فعل تحولي ، فقد اختلف الفعل تماماً عنه في الماضي ، ونقف على ذلك في قصيدة " عنترة يستيقظ من سباته "14" راسماً صورة له في الحاضر ، حيث سمات القهر و الضّعف ،و الخوف ، والذُّل الذي لا يعرفه عنترة العبسي قائلاً :

عنتر ! عنتر !

أيها العبد الأغبر

ها أنت ضعيف خائرْ

تخشى رياح القبلي

في ليل مرٍّ أصفرْ

وتقبِّل رِجْلَ الشَّبل

وقد ذل الموت الأحمر

تبكي خانعاً في ذلّ

على ذروة الجمل الأشقر

دونك السَّيف والدِّرع

ويرسم المفارقة التَّصويرية عبر أمنية ، لعلها تجسِّد عنترة العبسي في قوله :

قد قلدناك الرُّمح الأسمر

سر إلى ضوء الشَّمس الدَّافئ

لمرافئ نور ممطر

واسرج جواد الرِّيح الجموح ألا تقدر

أنّ تلهب ظهر الريح ألا تقدر

ولقد عادت لك عبلة قد عادت

ترتدي ألوان الحرير الأصفر

تجلس فوق النجم

تمد إليك يديها أن اعبر

أفما اشتقت وجه حبيب دافئ

حتى توانيت في السير الخامل

ويستمر في أمانيه لعودة عنترة أو روحه إلى شباب مجتمعه ، فيخاطبه أن يأخذ بأسباب النصر ، و قد توافرت له أسبابها قائلاً :

أفما أبصرت الأبجر

يصهل في شوقٍ حانٍ

لما أن رآك معافىً

تُزْهَى بالرُّمح الأسمر

هذي هي جند الرُّوم إمامك تخطر

اقتل ..اطعن..اشرب

من ماءِ العمر الأحمر

قد أيقظناك فلا تترك

نسمة ولها خبر يؤثر

إلا أشبعتَ بها

غدران الدَّم المنكر

يا فارس العرب الأوحد

فَهَلُمَّ هَلمَّ تَقَدَّم

إلى آفاق النَّجم العالي

طِرْ لتسجِّل تاريخاً يُذكرْ

والمفارقة التَّصويرية في هذه القصيدة تكمن في تصوِّرين متناقضين ، صورة لشخصية تراثية (عنتـــرة العبسي) و صورة عنترة المنهزم (شباب عصره) المنهزم نفسياً والأحطار المحيطة به ، ولا يقدر علـــى مجابهتها ، بالرغم من توافر سبل المواجهة ، ولكن أمنية الشَّاعر جعلته يستلهم عنترة الحقيقي بقولـــه : (يا فارس العرب الأوحد) ليوازن بين جيل مضى ، وجيل حاضر يعيش ، أي بين زمنين ، الفعل فيها كان للماضي ، متقطع في الحاضر ، وهذا لون الصِّراع بين الحاضر والماضي ، وأملـــه في المســـتقبل يتضح في حرف الفاء في قوله : (فهلم – هلم – تقدم)– ليسجل (شباب عصره) تاريخه ويـــذكره كما ذكره عنترة ، وهذه المفارقة تسجل صراعاً درامياً ممتداً للهزائم النَّفسية التي مُني بها أبناء المجتمع ، و لا يجد سبيلاً لدحرها أو إصلاحها ، وهذا في قوله [15] :

وهذه الرَّايات

وهذه الأعلام والطُّبول

لن تستطيع دفعنا

إنا خلقنا ها هنا

و هذه الأم النعيسة التي تراها

ينتعلُ الطريقَ حاجباها

مستلقية بين قراها أمُّنا

نحن الذين قد رضعنا صدرها منذ الأزلْ

و ثار منا كلُّ جبارٍ بطلْ

فبرَّها حتى قُتِلْ

وها هي الآن بلا مجيبْ

تستعطف الرُّوميَّ و الغريبْ

حتى كبير القردة

يلاعب النُّهودا

ويحضر القرودا

و لم تجد مجيبا

إلا صدى الصحراء و الصليبا

وها هي تردد :

يا ولدي يا ولدي

يا فلذةً من كبدي

يا قطعةً من جسدي

يا نتفةً من عضدي

ولا مجيبْ

إلا صدى الصَّحراء الصليبْ

-4-

المونتاج : " محاولة مقصودة يعمد فيها الفنان إلى ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية ترتيبا خاصاً بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنى خاصاً ، لا تعطيه إذا ما رتبت بطريقة مختلفة أو قدِّمت منفردة [16] و تستخدم هذه المحاولة بدرجة كبيرة في الأفلام البوليسية ، حيث يُقدَّم الضَّحية في الغالب في المقدمة ، ثم تأتي الأحداث بعد ذلك بالترتيب الطبيعي لها ، ثم يصل في نهايتها إلى الأسباب التي جعلت هناك ضحية ، والغرض من ذلك هو احتذاب المشاهدين إلى نتائج الأخطاء الحيوية التي تتكرر في حياتنا ، لنتنبَّه إلى خطورتها التي تؤول في الغالب إلى ضحايا ، كبرت هذه الضحايا أم قلَّت ، وبذلك تكون وظيفة العمل الدّرامي أياً كانت إبلاغية ، والمونتاج في حقيقته لا يعوِّل على عنصر الزَّمن ، و إنما يهتم بالرابطة الشُّعورية ، و الحدث الدّرامي بين الأجزاء المختارة ، ويتمثل هذا الأسلوب في النص الشعري حين " يلجا الشاعر إلى تقديم مجموعة من الصّور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعتها إطاراً عاماً لرؤيته الشِّعرية ، أو تحدث تأثيراً متكاملاً ، لم تكن هذه الصور أو العناصر أو اللقطات السينمائية لتحدثه لو قُدِّمت منفصلةً أو مرتبةً على نحو آخر" [17] .

وفي قصيدة " يا رفيقي [18] لفيصل الحدَّاد ، هذا المونتاج ، تجلّي في عرض لوحة القصيدة ، فكان ترتيب الصور فيها على النحو الآتي : الصورة الأولى المعاناة الفكرية : حيث يقول :

لا تسلني يا رفيقي

لا تسلني أين أهلي ؟

أين دربي ؟ أين أمضي ؟

لا تسلني .

كلما أجهدت فكراً .

لم أجد ذكراً لقلبٍ يكتفي .

تاه عقلي .

ضاع من رحلي الطريق .

نام فكري .

إن قلبي نائمٌ لا يستفيق .

و ضميري يهمس السِّرَّ الخفيَّ

يا رفيقي ، ليس لي من صاحبٍ ... حتى صديق !

وتلاحظ أنه ألح على صورة معاناته الفكرية في إبرازها في الكلمات: (فكراً – عقلي – فكري – قلبي – ضميري) ؛ ليتواصل مع قارئه عبر ندائه " يا رفيقي أربع مرات بالاستفهام و التعجب والنِّداء ؛ ليظهر أن الصِّراع الذي يعاني منه قد بلغ منه مبلغه : فكراً و عقلاً و قلباً وضميراً .

وفي الصُّورة الثانية من لوحة القصيدة : يصوِّر لنا دوره في رفع هذه المخاطر، فهو لم يقف أمامها مكتوف الأيدي ، غير أن هذه الأخطار تحيق به ، و لم ينله من دحرها وكفاحها سوي الحرمان ، في حين يستفيد غيره و يحرم هو :

فد تراني أنزع الأحزانَ عن روحي و فكري

ادفع الأهوالَ في قاعٍ سحيقِ

و دبيب الموت يجري

حافياً فوق الطريقِ

وذراعي تعصر الماضي البعيدا

تخنق الإعصارَ

تلوي رأسَ تنين النهارْ

وهو يطوي

زهرةَ العمر المجيد

قد تراني في الهجير

أمضغ الأحزان في الرَّمل المرير

نائماً في موكب الشَّمس السَّعيد

فإذا الغيثُ أتاني لم يجدني

وأصاب الغيث غيري

لا تراعِ يا رفيقي

هكذا الأيام تلهو بالصَّديق

و تصيح يا رفيقي !

إن عملاق الطريق

قد أتاني

وأنا مدفون في ذلك الغدير

من تراه

يسرع الآن خطاه

كي تعيش في حماه ؟

وهكذا بدت لنا صور اللوحة في القصيدة عبر لقطات تصويرية خمس هي :

1 – صورة المعاناة الفكرية

2 – صورة في دفع الأهوال و المخاطر

3 – جزاء حلّ به

4 – صورة الخطر المحيط به

5 – صورة لفقدان المعين و الرّفيق .

و كان الترتيب المنطقي لعرض الأحداث الدّرامية في القصيدة على النحو الآتي :

1 – صورة الخطر

2 – دوره في دفعه

3 – معاناته جراء ذلك

4 – صورة لفقدان المعين

5 – المعاناة الفكرية التي ألمت به نتاج ذلك .

ولكن علي طريقة الأفلام البوليسية قدَّم لبَّ الصِّراع أولا وهو مفاجأة القارئ بمعاناته الفكرية ، التي هي أقوى وأعتى أنواع المعاناة ، ليصدم القارئ برسالته من القصيدة ، ليحدث الأثر المطلوب ويجعل إطاراً عاماً لرؤيته الشِّعرية ، و تحدث الأثر المطلوب ، الذي لم تكن تحدثه لو قدمت بطريقة تقليدية ، وهذا نجده أيضا في تقديم صورة الجزاء الذي حلَّه ، وهو جزاء بدني عن صورة المخاطر ، لكي يجمع بين معاناتين الأولى فكرية ، والثانية بدنية ؛ ليتفرغ بعد ذلك لرسم صورة لأبعاد هذا الخطر ، المتمثل في فساد المجتمع وتدنيه علمياً وتربوياً وخلقياً ، حيث لم يجد معيناً له على مجابهته ، وكان من نتاجه عقدة فقدان الأحبة وكثرة حسَّاده ومناوئيه .

ويمكن أن نلحظ هذا الصراع وقد تجسم في كفاح مرير مع رموز الطبيعة ، في قصيدة " إلى صديق وحيد " وفيها يقول :

مِنْ أَيْنَ أَمْضِي بَعْدَمَا نَزَلَ الْمَطَرْ ... في مَسْرَبِي وَتَجَمَّدَتْ أَيْدِي الشَّجَرْ

وَتَزَوَّبَعَتْ رِيحُ الشِّتَاءِ عَنِيفَةً ... لَطَمَتْ يَدَاهَا حَبَّ مَاءٍ مُنْتَثِرْ

وَمَدَافِعُ الرَّعْدِ الرَّهِيبِ تَتَابَعَتْ ... قَصَفَتْ عَلَى أَبْرَاجِ لَيْلٍ مُنْكَسِرْ

قَدْ أَوْمَضَتْ فِيهِ الْبُرُوقُ فَأَخْطَفَتْ ... بَرَغَتْ خُيُوطاً فَوْقَ مَوْجٍ مُنْتَشِرْ

وَأَنَا أَطِيرُ عَلَى رُكَامِ هَائِلٍ ... وَشُقُوقِ فَجٍّ مُرْعِبٍ لا يَنْسَبِرْ

وَكَأَنَّمَا نُسِجَتْ عُرُوقِي مِنْ جَلِيدٍ قَارِسٍ بَيْنَ الْجَلِيدِ الْمُنْهَمِرْ

وَثُـــعْـبَانُ الظُّـنُـونِ لَـجَـمْتُ فَاهُ فَـأَضْـحَـى بَـعْـدَ فِـعْلَـتِـنَا غُـبَارَا

وَأَدْرَانُ الـسِّـنِـينَ مَـسَـحْتُ فِـيهَا بِـأَكْـبَـادٍ فَـقَـطَّـرَتِ الْمِـزَارَا

وَفَـاضَ الـنَّـهْـرُ يَسْقِي مُهْجَتَيْنَا نَـهَلْـنَا حَـتَّى قُـمْـنَـا كَالسَّكَارَى

وَتَـوَّجْـنَـا الْمَـحَـبَّةَ وَهْـيَ طِـفْلٌ بِـتَـاجِ الْمُـلْـكِ فَالْـتَـحَـفَـتْ إِزَارَا

وَجِـئْـنَـا الـشَّمْسَ بَعْدَ غِيابِ دَهْـرٍ فَـأَشْـرَقَ نُـورُهَا حَـتَّـى أَنَـارَا

أَلا سِـيرِي فَـقَـدْ قَـدِمَ الـنَّهَـارُ فَـمَا لَـكِ لا تُـحَـيِّـيـنَ الـنَّهَـارَا

وَقُـومِي فَـاغْـسِـلِي عَنْكِ الـدُّمُوعَ فَـأَيْدِي الـنُّـورِ حَـطَّـمَـتِ الْقِطَارَا

(يمكن التعليق على القصيدة وتحليلها بالطريقة المناسبة)

وفي حقيقة الأمر أن هذا اللون من الصِّراع أو دراما القصيدة ، ليس من ألوان الصِّراع مع قـوى غيبية ، بل هو صراع مع قوي حيوية معيشة ، يصارعها عن قرب وتصارعه ، وهذا اللون من الدراما أبلغ أثراً في النَّفس من صراع القوى الغيبية ، مثل صراع البقاء في الحياة ، أو القدر ، ففي مثل هـذا اللون من الصِّراع ، نجد أن الإنسان يسلم فيه أمره إلى الله ، حيث لا قدرة له عليها ، ولا قبل له بها ، ولا يستطيع الثأر منها أو مصارعتها ، مع أنها توقع عليه الهزة النفسية ، التي تتجلى في كثير من ألفاظ قصيدته ، أما وقد شارك فيه القارئ في دراميتها عبر تقديم الأحداث و تأخيرها لأغـراض مقصـودة لذاتها ، و كأنها وسيلة للخلاص في شكل متطور لحبكة القصيدة الدرامية عند فيصل الحداد .

الحوار الخارجي :

التراجيديا محاكاة فعل نبيل تام ، أو محاكاة حدث يتصارع فيه الخير مع قوى الشر ، وتلاقي قوى الخير مشاكل كثيرة جداً وعذاباً مفرطاً أليما ، ينتهي بنصر قوى الخير ، أو شبه نصر ، أو صفاء الأجواء إليها ولو قليلاً ، هذا ما بدأنا به توطئة هذا البحث ، وفي إطار الشقّ الأول عن مفهوم التراجيديا ، تدخل إلى أحد روافد الدّراما وهو تكتيك الحوار " تكنيك الحوار تكنيك درامي مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر [19].

وإذا كنا لا نتعامل مع قصة نثرية ، بل نتعامل مع حوار في شعر ، يشكّل هذا الحوار عنصراً واحداً من عناصر القص وليس كلها ، لذا فإننا نضع نصب أعيننا طبيعة كلٍّ من الشّعر والنّثر للمختلفين ذلك بأن الشّعر العربي عام غنائي ذاتي ، و القصة النثرية موضوعية ، فالشّعر العربي لم يكن غنائياً صرفاً ، بل تمتزج فيه الذاتية و الموضوعية معاً ، ولا يكاد يخلو أثر شعري من نزعة الدرامية [20]. فليس هناك ذاتية مطلقة عند الشّاعر ولا موضوعية مطلقة ، وما يعزز ذلك أننا نجد القصيدة الغنائية حتى بمظاهرها القديمة تتسع أكثر من الموضوعية و القصصية و الملحمية [21] فالحوار على نحو عام يُعرَّف بأنه " تبادل الكلام بين إثنين أو أكثر أو" أنه خط تواصل حيث يتبادل و يتعاقب الأشخاص على الإرسال و التلقي [22] وبهذا التعريف تكون المساجلات الشّعرية لوناً حوارياً ، إذا اختلفت الآراء فيها أو اتفقت ، ففي الحالة الأولى تكون تراجيديا، والثانية تكون كوميديا .

ونقف مع المساجلات الشعرية بين فيصل الحداد وأستاذه د . عبد الرحيم زلط ، لنسجّل الدّراما بشقيها في (ترانيم الشّجي) ، فقد ساجل شاعرنا أستاذه عندما رآه قد كتب على داره بيتاً يقول :

لو دارنا نطقت قالت لزائرها أهلاً وسهلاً فَعينُ اللهِ ترعاكا

فكتب على ورقة وسلمها لمن فتح له باب الدار[23] :

قلت لدارك لما جئت زائرها　　يا دار كم فيك من أطـــايب الناسِ

كم فيك من قلم يسمو ومحبرة　　كم من كتاب و أوراق و قرطـاسِ

لقد نزلت من الأيام منـــزلة　　فالمجـد رأسٌ وأنت المجد في الرأسِ

وقد عهد إليه أستاذه أن يستعجل المطبعة في طبع كتابه ، فمر بها واستعجل أصغرهم ، ولكنه لسـوء الحظ أصاب إصبعه بالمقص ، فعاد أدراجه و كتب له :

لما دفعتُ العاملين لِينْجِـــزوا　　وَرَغِبتُ في استعجال أهل المطبعهْ

أهوى الصغيُر إلى المقصِّ بكفِّه　　فأصاب من فرط التَّعجُّلِ إصبعهْ

ولذا عزمت على المسير إليهمُ　　عنـــد الصباح يقصُّها وأنا معهْ

فردَّ عليه أستاذه :

اذهب حباك الله كلَّ فضيلةٍ　　من عنده ، يقف الجميع له معهْ

وترى المقصَّ وقد أجاد صناعةً　　في القطع ليس له أصابع مشرعهْ

إن الذي منح الكنانـــةَ فضلَه　　أضفي عليك من الفضائل أربعهْ

علماً وخلقاً واكتسابَ مـــودَّة　　وسماعَ قـــولٍ فيه تبدو مربعهْ

والعديد من هذه المساجلات التي نعرضها تمثِّل لوناً درامياً حيوياً ، تعكس في البيـت الأول ، ضـيق الأستاذ بكثرة عواده الذين يعطلون عمله ، فألحق الفاء بالدعاء (فعين الله ترعاك) أي لا تطل الزيارة أيها الزَّائر ، ولما ما في الدَّار (دار الأستاذ) من مجاهداته في طريق العلم ، التي لا تتأتي إلا بالمجاهدة و العمل ، وهما دراما حياته تستحق المدح فمدحها الشَّاعر ، ومثلها في المقطوعة الثانية في المساجلة نجد لوناً دراماً يتمثل في معاناة العمال في المطبعة ، وغيرها وما ينتج عنها من مخاطر ، كما حصل للصَّغير

من قطع يده بالمقصّ ، ومدح الأستاذ للشاعر على طاعته له في تنفيذ ما طلبه منه يعدُّ لوناً دراميـاً ، لأن الطاعة تلتزم مجاهدة للنّفس ، والمجاهدة لونٌ من ألوان الصّراع النّفسي ، وما دار فيها من مساجلة يعدُّ كذلك لوناً حوارياً درامياً ؛ ينتصر فيه الشّاعر على نفسه حباً لأستاذه .

و قد ردَّ الشّاعر يمدح أستاذه قائلاً [24] :

عَبْدُ الرَّحِيمِ إذَا مَا زَهْـرَةٌ فُـتِـحَتْ أَوْ زَقْـزَقَ الـطَّـائِرُ الغِـرِّيدُ أَوْ سَجَعَـا

يَبْدُو لَعَـيْـنِيَ بَيْنَ القَوْمِ مُـبْـتَسِمَاً كَأَنَّمَا الـنُّـورُ فِي الظَّلْمَاءِ قَدْ سَطَـعَـا

أَنْتَ الذِي يُـعْـجِبُ الإِنْسَانَ طَلْعَتُهُ وَيُشْـغِلُ الفِكْرَ فِـيـمَا قُلْتَ وَاسْتَمَـعَـا

وَتَنْـتَشِي الـرُّوحُ مِنْ إِحْسَانِهِ فَرَحَاً وَيَحْتَسِي العَـقْـلُ مِـنْ أَقْلَامِهِ جُرُعَـا

أَلا تَـرَى هَـذِهِ الجَوْزَاءَ مُـطْـرِقَةً إِذَا طَلَـعْـتَ وَأَنْـسَـفَ الشَّمْسِ قَدْ جُدِعَا

نَفْسِي فِـدَاؤُكَ مِـنْ عِلْمٍ عَلَى أَدَبٍ وَزَادَكَ الـلّـهُ مِـنْ أَلْـطَافِـهِ وَرَعَـا

لا غَـرْوَ إِذْ فَـخَرَتْ مِصْرٌ بِكَامِلِهَا وَرَدَّدَ الشَّـرْقُ مِـنْ أَصْـدَائِهِ لُمَعَا

والمساجلات بين فيصل الحدّاد و أستاذه عديدة في الديوان ، اكتفي بذكر ما اخترتـه ، وكمـا أشرت أنها تمثل لوناً تراجيدياً لفعلٍ نبيلٍ ، هذا الفعل النبيل نلمسه في طاعته لأسـتاذه ، وردِّ المـدح بالمدح له ، وحبِّه وحبٍّ داره .

وفي لون آخر من المساجلات الشّعرية ، هو الإجازة في تكملة شطر البيت أو الأشطار ، وفيهـا مشاركة وجدانية ، يستحيب فيها كلّ منهما الآخر ، و في هذا اللون نقف مع الإجازات ، لتتجلى من خلالها المشاركة الوجدانية بين الشاعر وأستاذه ، فقد حلّ الشّاعر حذاءه ، فقال الأستاذ : [25]

سئمت القول في الملعون حتى فما أدري اليمين من الشِّمال

فقال شاعرنا معاتباً له برفق : إلى كم تلعن هذا الحذاء المسكين ، و إني لأهم بنصرته فقال :والله لتفعلن فقال : [26]

حذاء قد سررتُ به ثمينٌ براه الله من خير النِّعال

لطيف اللون ضافٍ جانباه وقد رزق الكثير من الجمال

علامَ تذمُّه بالقول ظُلماً وتُسمعُهُ الغليظَ من المَقال

ومع ذلك فمادام الحذاء لا يعجب الأستاذ ، فقد أحضر الشاعر حذاءً صيفياً خفيفاً ، فلما رآه هلّل وكبَّر ، وابتهج لمرآه وقال : خفيفَ الظِّلِّ يا ما أنتعلهُ .....أكمل الشاعر البيت فقال :"27"

خفيفَ الظِّلِّ يا ما أنتعلهُ كأنَّك قد خُلقتَ من النَّسيم

وقال الشَّيخ عنك خفيف ظلٍ لما يبدو عليك من النَّعيم

فقال الشَّيخ وقد حمي للقول :

فإني أنتعلُك من الصَّباح وأمشي فيك للبيت الكريم

أقابل فتيةً أحنو عليهم حنوَّ الوالدِ الشَّهمِ الرَّحيم

وامتداداً للمشاركة الوجدانية تأتي المساجلة الشِّعرية في محلِّ للزهور [28] :

زهور تبدتْ يا رحيم كأنها ربيع تراه في الشِّتاء ربيعا

فردَّ عليه أستاذه قائلاً [29] :

تراها تفيض في الأماكن بهجة وتعطي لرائيها الثَّناء وديعا

و طلب منه أستاذه زيادة بيتين فقال :[30]

أتطلب زهراً كي يفوح بعبقه ... ويبدو نعين الـــناظرين وديعا

وأنت بعطرٍ قد عبقت أنوفهم ... فصارت إليك السَّامعات نزوعا

وقد دخل أستاذه على مريض يعوده ، و فرح بعد برهة فقال له :

كيف الصَّديق الذي قد زرته دنفًا ... هل حُسِّنتْ حاله أو يشتكي الوجعا

فـــمـــا أراك وقد طيَّبتَ خـــاطره ... إلا تـــطَّى على أوضـــــابه دلعا

فقال أستاذه مبتسماً : [31]

إني وجدت الذي قد زرته فرِحاً ... من طيبِ قولٍ أراه اليوم مستمعا

وفي ظل المساجلات الشِّعرية القائمة على الحوار بينه وبين أستاذه متمثلة في قوله أجز (أكمل البيت) دليل على المشاركة الوجدانية بينهما ، يعرج فيها الشَّاعر على معاناته في الغربة بعد أن طلـــب منـــه إجازة بيت قاله في زميل له ، ظلّ واقفاً يقوم عليهما بواجب العشاء و لم يأكل ، فقال أستاذه : أكَلَ الطَّعام وظلّ فينا واقفا .. يا فيصل أجز ما قلت ، فقال الشَّاعر :[32]

أَكَلَ الطَّعَـــامَ وَظَلَّ فِينَا وَاقِفًا ... وَكَأَنَّهُ بَيْنَ الرِّجَالِ خَـــطِـــيـــبُـــهَا

فِي خُطْـــبَةٍ قَدْ بُذِّلَتْ كَلِمَاتُهَـــا ... قِـــطَـــعَ الجِفَانِ ، مِنَ اللُّغَاتِ غَرِيبُهَا

يَهْدِيهُمُ سُبُلَ السَّلامِ بِحَـــفْـــنَةٍ ... بَيْضَاءَ حُفَّـــــتْ بِالـــبُقُولِ حُبُوبُهَا

فَـــكَـــأَنَّهُ لَـــمَّا كَـــسَاهَا حُمْرَةً ... شَمْسٌ دَعَاهَا لِلأُصِيـــــــلِ غُرُوبُهَا

و يعرج الشَّاعر على معاناته في فراق الأهل ، حيث يرى في أستاذه عوضاً عمن فارقه ، قائلاً :[33]

وَقُلْتُ لِقُرْبِكُمْ أَسْعَى لَعَلِّي ... أُلاقِي في فِرَاقِ الأَهْلِ أَهْلا

فَأَرْعَدَتِ السَّحَائِبُ وَاسْتَهَلَّتْ ... بِوَبْلٍ أَغْرَقَ الأَحْيَاءَ هَمْلا

فَمَا سَيَّارَتِي صَدَعَتْ بِأَمْرِي ... وَلا شَوْقِي يُطَاوِعُنِي فَأَسْلا

أَرَى عَبْدَ الرَّحِيمِ يَزِيدُ حُسْنَاً ... ذُرَاهُ مِنْ يَدِ الجَوْزَاءِ أَعْلَى

أَمِنْ عَبْدِ الرَّحِيمِ أُطِيقُ بُعْدَاً ... وَقَدْ شَغَلَ النُّفُوسَ فَقُلْتُ كَلا

إِذَا مَا زُرْتُكُمْ يَوْمَاً رَأَيْتُ ... مَعَادِنَ أَنْفُسٍ تَزْدَادُ نُبْلا .

فَقُلْتُ لِخَاطِرِي وَرَسِيسِ شَوْقِي ... لَعَلَّكَ زَائِرِي يَوْمَاً لَعَلا .

فلما سمع أستاذه هذه الأبيات قال : سأزورك . فقال : وأنا في انتظارك . ولما قعدا للعشاء أخذ الشيخ (الأستاذ) يداعب الشَّاعر ببعض الأبيات فقال له : بعد العشاء سنقول ما تطرب له . فقال : لابد أن شيطان شعرك نائم !

" أَكَلَ الطَّعَامَ وَفَرَّ مِنَّا نَائِمَا "

عندئذ قال الشاعر [34] :

وَأَتَيْتَنِي مِنْ بَعْدِ شَوْقِيَ زَائِرَاً ... أَهْلاً وَسَهْلاً بِالأَحِبَّةِ دَائِمَا

كَمْ سَرَّنِي لَمَّا جَلَسْنَا سَاعَةً ... وَيَدُ السُّرُورِ تُرِيحُ جَوَّاً قَاتِمَا

وَبَدَا لِوَجْهِكَ فِي المَسَاءِ شَوَاهِدٌ ... لَمَعَتْ كَبَرْقِ الخَافِقَيْنِ غَمَائِمَا

قَدْ قُلْتَ لِي شَيْطَانُ شِعْرِكَ مَا لَهُ ... " أَكَلَ الطَّعَامَ وَفَرَّ مِنَّا نَائِمَا "

فَأَجَبْتُكُمْ حَصِرَ الخَبِيثُ بِقُرْبِكُمْ ... تَاللهِ يَشْدُو فِي حُضُورِكَ نَاظِمَا

عَـبَـثاً أُحَـاوِلُ يَا خَلِـيـلِيَ دَفْـعَـهُ كَـيْـمَـا يَـقُـولَ فَغَاظَنِي وَتَنَاوَمَا

و (ترانيم الشجي) لفيصل الحدّاد ملئ بالمساجلات ، واكتفي بما اخترته لكي تعد هذه المساجلات لوناً حوارياً تراجيدياً لفعلٍ نبيلٍ ، حيث الحب و الصّدق و المشاركة الوجدانية بين الشاعر ومن حوله على النقض الكوميدي الدّرامي الذي بلغ من الشّاعر مبلغه في صراع مرير، نتاج سوء الأخلاق وعدم الوفاء الذي تفشي في المجتمع ، وإذا كان الصّراع بلغ ذروته و تناهى عبر لوحات السّرد القصصي ، والمونولوج الداخلي ، والمفارقات النقدية ، والمونتاج ، والحوار الخارجي أيضا ، فإن التراجيديا قد بلغت مبلغها من الانفتاح على الآخر ، فهي أيضا ذروة درامية تسجل للشّاعر مشاركة وجدانية افتقدها آنفاً .

الخاتمة

قامت الدِّراسة – بفضل من الله وعونه – على توطئة وخمسة محاور، وقفت فيها علـى تكنيكـات الأسس الدّرامية في النّص الشّعري ، وأوضحت فيها أيضا محاور البنية الدّرامية عند فيصل الحـدّاد . فخلصنا إلى أن محاور البنية الأساسية خمسة :

١ – السَّرد القصصي .

٢ – المونولوج الدَّاخلي (ديالوج)

٣ – المفارقات التصويرية .

٤ – المونتاج .

٥ – الحوار الخارجي .

وقد رصدنا خصائص هذه المحاور في الآتي :

١ – ما يخص السَّرد القصصي : قام على حكاية تقوم على مقدمة وعـرض و قصَّـة (حـدث) وحبكة أو خاتمة ، شأنها في ذلك شأن السَّرد النثري ، وقد تميَّز السَّرد القصصي في الشِّعر (موضـوع الدِّراسة) بأبعاد عالية من الحساسيَّة ، فقد أفضت إلى عدم سير التَّفكير الدّرامي في اتجـاه واحـد ، رصدناه في موضعه من الدِّراسة ، حيث أكسب القصيدة نوعاً من الحيوية والحركة ، كما جلا مدى القلق الشعوري لدى الشَّاعر للمتناقضات الاجتماعية بين خلقه الرفيع وبين الآخـرين ، فقـد بلـغ الحدث ذروته في الحدث أو القصة ، ثم ينتهي إلى حبكة استعان فيها الشَّاعر بمعاني الكتب السماوية ، وتكرار المعاني التي شكّلت هيكلاً بنائياً منحها السَّعة الدّراميّة .

٢ – المونولوج الدَّاخلي

(الحوار الدَّاخلي) أو الديالوج – حديث النَّفس أو الذات قام على بنيات متساوية في التحوّل مـن الأنا إلى الآخر ، ثم ثلاثة ثلاثة عند الخروج ، أو عند نفاذ شحنة الصِّراع ، ثم يخـرج مـن الحـوار الدَّاخلي إلى الحوار الخارجي بحكمة راغباً إلى الله تعالى أن يخلصه من معاناته ، وقد رأينا كيف أسهم المونولوج الدَّاخلي في جعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد ، بل في اتجاهين متغايرين ، أسهما في بناء الحدث ونموّه من خلال التلاحم بين عناصر النَّص .

٣ – المفارقة التَّصويرية :

وهي أحد روافد البنية الدّراميَّة في شعر فيصل الحدَّاد ؛ لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض ، والمفارقة التصويريّة قائمة على عنصر الزَّمن مما وقع في الماضي ، وما يظهر ويقع الآن ، وما يرتبط به من فعل تحوّلي ، ورصدنا ذلك في القصيدة " عنترة يستيقظ من سباته " أملا من خلال الموازنة بين زمنين في مستقبل يخلو من الهزائم ، والصِّراع الدّرامي الذي يحيا فيه الشَّاعر ، وقد سجلتْ المفارقة التَّصويريَّة صراعاً نفسياً ودرامياً ممتداً للهزائم النفسية التي يصدمها مجتمعه ، يمكن الرجوع إلى موقعها للوقوف على درامية هذه المعاناة .

٤ – المونتاج :

وهو محاولة مقصودة يعمد فيها الفنان إلى ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائيَّة ، ترتيباً خاصاً ، بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنى خاصاً لا تعطيه إذا ما رتبت بطريقة مختلفة ، أو قدِّمت منفردة ، وقد رأينا أن المونتاج في حقيقته لا يعوِّل على عنصر الزَّمن ، وإنما يهتم بالرَّابطة الشُّعوريَّة ، ورصدنا ذلك في قصيدة " يا رفيقي " حيث خرج من الترتيب المنطقي إلى تقديم الحدث صوراً للمعاناة أو الصراع الفكري الذي أعطاه " فكراً أو عقلاً و قلباً و ضميراً " وكان أولى به في التَّقدم عبر الأسلوب الإنشائي " الاستفهام و التعجب و النِّداء " وقد بلغ ذروته ونموَّه في آن واحد ، وقد تلاها على الترتيب

١ – صورته في دفع الأهوال و المخاطر .

٢ – جزاء ما حلَّ به .

٣ – صورة الخطر المحيط .

٤ – صورة لفقد المعين والرفيق .

وبذلك تكون المعاناة قد خرجت عن الترتيب المنطقي الذي سجلناه في موضعه ؛ منعاً للتكرار ، لغرض إحداث الأثر المطلوب ، ومشاركة القارئ لمعايشة المعاناة والالتفات إليها ، وليقدم مجموعة من الصُّوَر التي تؤلف في مجموعها إطاراً عاماً لرؤيته الشِّعرية ، والتي لم تكن لتحدث الأثر المطلوب لو قدِّمت بطريقة تقليدية ، وكذا في تقديم بقية الأحداث على غير الترتيب المنطقي الذي رصدناه في موضعه .

٥ – الحوار الخارجي :

عرجنا فيه على الشقّ الأول من مفهوم التراجيديا : محاكاة فعل نبيل ، وهو أحد روافد الدّراما ، وقد قام الحوار الخارجي على عنصر المساجلات الشّعرية بينه و بين أستاذه ، بالرّدّ أو الإجازة و التكملة ، الأمر الذي عكس مشاركة وجدانية بلغت ذروتها ، على عكس ما رصدناه في الجانب الكوميدي من الدّراما ، كما تخللت هذه المساجلات شكوى الغربة ، فقد زالت بالتآلف الروحي بينه وبين أستاذه ، القائم على الحب و الصّدق ، فقد تنامى حدت الوفاق والمشاركة الوجدانية حتى بلغا ذروتيهما في هذه المساجلات ، وهو لون درامي تراجيدي .

وفي ختام هذه الدّراسة التي تمثل رصداً للبنية الدّرامية في شعر فيصل الحدّاد ، الذي لم يسبق لأحد رصد هذه البنية الدّرامية في شعره – فيما أعلم – وهذا الذي هدانا لدراسة ديوان الشّاعر ، إضافة إلى تناول الصّراع الدّرامي بحساسية لها مذاقها المتميّز بين شعراء عصره، وليتبين للقارئ ملامح واتجاهات البنية الدراميّة في شعره ، وفي الوقت ذاته نضيف إلى مكتبة الدّراسات النّقديّة الدّراميّة شاعراً دراميـاً جديداً ، لم يطرق شعره طارق ، فإن كنت قد وفّقت فمن الله عزّ وجل ، وإن كانت الأخرى فمن نفسي ومن الشّيطان ، وما أبرئ نفسي أن النّفس لأمارة بالسّوء ، وعلى الله قصد السّبيل ومنها جائر ولو شاء لهداكم أجمعين .

الهوامش:

١-قردي ميليت-جيرالديدس نيتلي - فن المسرحية -ترجمة صدقي خطاب -مراجعة محمود السمرة- دار الثقافة - بيروت - بيروت ١٩٨٦- المقدمة -بتصرف.

٢-د.محمد إبراهيم - نظرية الدراما الإغريقية - مكتبة لبنان ١٩٩٤-ص ٢٠ بتصرف.

٣-أرسطو - فن الشعر - تحقيق عبد الرحمن بدوي ص ١٨ - دار النهضة المصرية ١٩٥٣.

٤-د. عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٧٩ - دار الفكر العربي - القاهرة - د ت .

٥-أرسطو -فن الشعر - مرجع سابق ص ٢١١.

٦-عبد الفتاح عثمان - بناء الرواية ص ٨٢ -كتاب مكتبة الشباب - القاهرة .

٧- ديوان الشاعر (ترانيم الشّجي) - دار فضل للطباعة والنشر والتوزيع . بنغازي ٢٠٠٨م -ص ١٨٢.

٨- السابق ص ١٨٢ .

٩- نفسه ص ٥٧.

١٠- روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٥٨ -ترجمة محمود الربيعي- دار المعارف ١٩٦٤م.

١١-د. عز الدين إسماعيل - مرجع سابق - ص ٢٩٤.

١٢- ديوان ترانيم الشّجي ص ٩٥.

١٣- فاتح عبد السلام- الحوار القصصي ٩٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٤ - بيروت .

١٤- السيد محمد علي – النزعة الدّرامية في الشّعر المعاصر – رسالة ماجستير – ص ١٤٧ – بكليّة دار العلوم بالقاهرة ١٩٨٠.

١٥-ترانيم الشّجي – ص ١٦١.

١٦- السابق ص ١٦٤.

١٧- السّيد محمد علي – النزعة الدّرامية – مرجع سابق ص ١٥٠ .

١٨-علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٢٤- كتبة دار العلوم بالقاهرة – ط١ ١٩٧٢.

١٩-ترانيم الشّجي – ص ١٦٨-.

٢٠- د. عمر دسوقي – المسرحية – نشأتها وتاريخها وأحوالها ص ٤٢٢ – دار الفكر العربي – ط٣ – بيروت.

٢١- د. عناد غزوان – مجلة النّور – قراءة عصرية في أدب الذّنب عند العرب – ص ٨١ – عدد ١٩٦٩.

٢٢- د. جلال الخياط – الأصول الدّرامية في الشّعر العربي – دار الرشيد – بغداد – ص ١٤.

٢٣-سعد علوش – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – ص ٧٨ – دار الكتاب العربي – بيروت .

٢٤-ترانيم الشّجي – ص ١٧٧.

٢٥-السابق – ص ١٨٣.

٢٦- السابق – ص ١٨١.

٢٧- نفسه – ص ١٨١.

٢٨- نفسه – ص ١٨١. وما بعدها.

٢٩- نفسه – ص ١٨٤

٣٠-نفسه – ص ١٨٤.

٣١- نفسه – ص ١٨٤.

٣٢- نفسه – ص ١٨٤.

٣٣- نفسه – ص ١٨٤.

٣٤- نفسه – ص ١٨٤.

٣٥-نفسه ــ ص ١٩٦.

المصادر :

١ – أرسطو – فن الشّعر – تحقيق عبد الرحمن بدوي – دار النهضة المصرية ١٩٥٣م .

٢ – السَّيد محمد علي السَّيد – النزعة الدرامية في الشّعر العربي المعاصر – رسالة ماجستير بكلية دار العلوم – القاهرة ١٩٨٠م .

٣ – جلال الخياط – الأصول الدرامية في الشعر العربي – دار الرشيد – بغداد.

٤ – سعد علوش – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – دار الكتاب العربي – بيروت .

٥ – ديوان الشاعر (ترانيم الشَّجي) دار فضل للطباعة والنشر والتوزيع – بنغازي – ليبيا – ٢٠٠٨م.

٦ – روبرت همفري – تيار الوعي في الرواية الحديثة – ترجمة محمود الربيعي – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٤م .

٧ – عبد الفتاح عثمان – بناء الرواية – مكتبة الشباب – القاهرة .

٨ – عز الدين إسماعيل – الشّعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره المعنوية – دار الفكر العربي – د.ت .

٩ – علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – دار العلوم القاهرة ١٩٧٢ م .

١٠ –عمر دسوقي – المسرحية – نشأتها وتاريخها وأحوالها – دار الفكر العربي ط .د.ت .

١١ – فاتح عبد السلام – الحوار القصصي – المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط . بيروت

١٢–قردي ميليت –جيرالدايدس نيبتلي – فن المسرحية – ترجمة صدقي خطاب– مراجعة محمود السمرة– دار الثقافة ١٩٨٦م

١٢– محمد إبراهيم – نظرية الدراما الإغريقية – مكتبة لبنان– ١٩٩٤م

المجلات : مجلة الورود – قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب – مجلد ٨ العدد ١ – ١٩٧٩ م . مقال د . عناد غزوان .