القصيدة العربية المعاصرة من الغنائية إلى الدرامية.. نحو تكريس التعددية الأجناسية

The modern arabic poem from the rhythmic to dramatic.. towards consecrating multi- genres

خليفه قانه *

جامعة بسكرة (الجزائر)

مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها

khalifa.gana@univ-biskra.dz

نوال أقطي

جامعة بسكرة (الجزائر)

مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة

naouel.agti@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٠٢/١٠ تاريخ القبول: ٢٠٢٤/٠٦/٠٣ النشر:٢٠٢٤/٠٧/١٨

ملخص:

بُغية استيعاب غموض الحياة المعاصرة، وسعيًا منها إلى تكريس الاحترافية في التعاطي مع مختلف مشكلات الإنسان المعاصر وقضاياه، شرعت القصيدة العربية المعاصرة في خلع عباءة الغنائية، والالتحاف ببُرُد الدرامية، وفي غضون هذا الانتقال تبلورت ظاهرة التجسير الأجناسي، التي مهدت الطريق أمام تعددية الأجناس الأدبية في القصيدة المعاصرة .

واستنادا الى المنهج التحليلي، هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن مختلف مقومات النمطين الغنائي والدرامي، ودواعي تحول القصيدة المعاصرة نحو الدرامية، لتصل إلى حتمية اصطباغ النص الشعري المعاصر بالدرامية تماشيا ومستجدات الحياة، وتجسيدًا للانفتاح الأجناسي.

الكلمات المفتاحية: تجسير أجناسي ؛تعددية أجناسية ؛ درامية ؛ غنائية ؛ قصيدة عربية معاصرة .

Abstract :

For the sake of understanding the mystery of modern life. And seeking for the professional handling with various modern human's problematics and affairs. The modern Arabic Poem took the lyrism robe off and dressed up with dramatic one. During this transition, a communication between literature genres had shown; that paved the way to multi-literature genres in the modern poem.

Based on the analytic method, this study aimed to uncover various components of lyrism and dramatic patterns, and reasons of transforming the modern poem into dramatic poem, to reach the inevitability and the truth of painting the modern poetry text to dramatic along with life's updates. and Promoting openness between literary genres.

KeyWords: Literary genres continue Multiple ; literary genres ; Dramatic ; Lyrism ; The modern Arabic Poem.

*المؤلف المرسل: خليفه قانه

المقدمة:

عكس الشعر على امتداد أعصره التاريخية التطور المستمر، الذي تشهده حياةُ الإنسان وثقافتُه المطبوعتان بالتغير والتطور والتجدد على مختلف الصُعُد، فالشعر الغنائي الذي يمجّد آلام الذات الشاعرة، ويجسد مكنوناتها ظل أسير الذاتية الضيقة قرونا طوالا.

غير أن الشعر مهما انزوى عن الواقع وحلَّق في عوالم المثالية، لا بدَّ له من الخضوع لمنطق الواقعية؛ لأنه لن يحيد أبد الدهر بعيدا عن الموضوعية، ولن يستمر في تلك النرجسية التي من المرجح أن تصير الشاعر عبد نفسه، فسيرورة الحياة تستدعي منه الالتفات إليها؛ وهذا لأنه لا يعيش في فراغ زمكاني بمعزل عن غيره من الناس.

ونتاجا لذلك تحول النص الشعري المعاصر من الانشغال بالذات وأهوائها إلى العناية بالمحيط الخارجي ليجد الشاعر نفسه خارج دائرة الغنائية، وتدريجيا انتقل إلى معالجة القضايا الكونية والاجتماعية والسياسية التي تشغل حيزا هاما من اهتمام الناس، سواءً على المستوى المحلي، أم الإقليمي وحتى الدولي.

وما دام الشاعر فردًا ينتمي إلى مجموعة بشرية يجب عليه أن يواكب كلَّ ما يستجد على مستوى حياتها، وأن يتأقلم مع مختلف التغيرات، والتطورات الطارئة عليها، وأن ينخرط في كافة عمليات البناء والنضال والتوعية المترتبة عن الانتماء البشري والالتزام الفني.

كما أن معالجة الأديب لمختلف الموضوعات والقضايا الطارئة والمعقدة التي يعاني منها مجتمعه، لا يعني بأيِّ حال تجرده التام والمطلق من ذاتيته، فتغيير الدَّفَّة لا يعني التوقف عن الإبحار؛ ولهذا فحظ النفس مكفول، واقتراح العلاج الناجع لهذه الأدواء والمشكلات والمعضلات، والتنبيه على أخطارها وأضرارها، والإرشاد إلى دروب الخلاص والتحرر من قيودها، قد يصدر كل ذلك عن تصور فردي، وإيمان خاص بالشاعر، تبرز بهما الذاتية، ويسطع نجمها في آفاق وأفلاك الموضوعات ذات الطابع الانساني والاجتماعي والسياسي، وهلمَّ جرا .

ومن هنا تبلورت إشكالية هذه الدراسة المتمثلة في انتهاج القصيدة المعاصرة لأشكال التعبير المختلفة، وانفتاحها على غيرها من أجناس الأدب وفنون التعبير التي كفلت لها التعددية الأجناسية انطلاقا من تبنيها النهج الدرامي، المتفرع عنها التساؤلات الآتية : إلام تفتقر الغنائية لتتحول عنها القصيدة المعاصرة نحو الدرامية؟ وما أبرز دواعي تحول القصيدة المعاصرة إلى الدرامية؟ وهل تمكنت القصيدة المعاصرة الدرامية من احتواء مختلف القضايا والمشكلات الراهنة التي عصفت باستقرار الانسان المعاصر، وسكينته؟ وما حدود تعايش الغنائية والدرامية في متن شعري واحد، وكيف تكرست التعددية الأجناسية بفضل هذا التمازج؟

وتهدف هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن كيفية حضور الدراما في القصيدة المعاصرة، والكشف عن جملة الدواعي التي دفعت القصيدة المعاصرة إلى الارتماء بأحضان الدراما ، وإمكانية تلاقح الطابعين الغنائي والدرامي في المتن الشعري العربي المعاصر المتوجه نحو التكاملية والشمولية.

I. القصيدة الغنائية المعاصرة :

اعتنى أرسطو بالشعر الدرامي، والشعر الملحمي، وغضّ من شأن الشعر الغنائي، وامتهن ناظمه، ويرجع ذلك إلى رواج النوعين الأوليين، وذيوعهما بين أوساط الجماهير آنداك، ولهذا لم يعتد أرسطو" بالشعر الغنائي – على خلاف أستاذه – فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده " (هلال، ١٩٩٨، صفحة ٣٥٣).

فالشعر الدرامي يجسد الصراع المرير الذي تعرفه الحياة، حيث يصور فيه الشاعر مختلف الاختلالات والتناقضات التي تعاني منها بدرجة أكبر طبقة النبلاء، انطلاقا من محاكاة أفعال نبيلة، تلخص قيَّمًا وأخلاقا فاضلة في قالب سردي، يضطلع بتمثيلها شخوص معينون على ركح المسرح، تؤدي في الختام إلى إثارة انفعالات وعواطفَ، عصبُها الخوفُ والشفقة، ومن ذلك تنشأ فكرة التطهير.

وأمَّا الشعر الملحمي فيعود تقديس وتمجيد أرسطو له إلى تصويره شتى الملاحم، والمعارك المصيرية التي خاضها شعب ما، دفاعا عن حياض بلاده، وحرمة أرضه، فتتعدد فيه الأصوات، ويتجلى فيه الصراع على أشده. وفي الاثنين معا يخبو صوت الشاعر أمام هذه الأصوات الكثيرة، ويشف حضوره، وتتجسد محاكاة الأحداث.

و من المرجح أن يكون الشعر الغنائي أسبق وجودا وظهورا من الشعرين الدرامي والملحمي؛ وهذا لأن معرفة الإنسان الغناء والإنشاد متقدمة على معرفته البطولة والملحمة والتمثيل.

إن تقديم الشعر الملحمي في التدوين لا يعني بالضرورة تقدمه من حيث الظهورُ على الشعر الغنائي، فالأمر خلاف ذلك تماما (مندور، ٢٠٠٦، صفحة ٥٢).

١. مفهوم القصيدة الغنائية :

للغنائية ارتباط وثيق بالذاتية، فمن التغني بآلام الذات، وعواطفها نشأت الغنائية، فالشعر الغنائي ما كان موجها للغناء في المقام الأول، وما كان متغنيا بمكامن الذات وخوالجها في المقام الثاني، ولا ضير بداءة من التعريج على الذاتية «Subjectivity » والوقوف على ما قيل في تعريفها، ودلالات استعمالها، ومن ذلك : " التركيز على النفس وانشغال الشخص بنفسه، أو الكاتب بمواده، وإغفاله الموضوعية، وتشير الذاتية إلى طريقة في الكتابة تضع في المحل الأول التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصية" (فتحي، ١٩٨٦، صفحة ١٦٥).

و الشاعر في الشعر الغنائي لا يتعدى حدود أناه، حيث يعكف على تصوير مشاعره، وأحلامه، وآماله، وكل ما يختلج في أغوار نفسه من انفعالات وتوترات، وما يعتمل في ذهنه من تصورات وخواطر، ولهذا أُطلق عليه اصطلاح الشعر الغنائي، فالشاعر فيه هو الآمر الناهي، يساير فيه أحاسيسه، يمتلك مطلق السلطة، يقوم بالفعل والقول معا خلاف ما يقع في الشعرين الملحمي والدرامي، حاشدا في متن نصه الشعري ما أمكن من الصور المجازية والإيحائية التي يزجيها بلغة تصويرية بديعة، وبناءً على هذه الاعتبارات عُدَّ مصطلح الغنائية مصطلحا "يتعارض في نظرية تقسيم الأنواع مع (الدرامية) و(الملحمية)" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ١٨٥).

وسرعان ما انتبه النقاد في العصر الحديث إلى أهمية وقيمة الشعر الغنائي، الذي أقصاه أرسطو وتجاهله فأولوه ما يستحقه من عناية، حيث شهد النقد الغربي أواخر القرن التاسع عشر "انقلابا حقيقيا يتمثل في إيلاء

المكانة الأولى لذلك النمط من الشعر الذي أقصاه أرسطو من (فنه الشعري) أي الشعر الغنائي " (شبيل، ٢٠٠١، صفحة ٤١)، ومعلوم بالأصالة أن الشعر نوعان: غنائي وموضوعي، "وأقصد بالشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم، وقد كان الشعر الغنائي أقدم في النشأة من الملاحم ثم المسرحيات " (هلال، ١٩٩٨، صفحة ٣٥٣).

وقد حذا الكلاسيكيون حذو أرسطو في العناية بالشعر المسرحي، وتفضيله على غيره؛ فقدموا الشعر المسرحي، وآثروه على الشعر الغنائي، في مقابل إيثار الرومنتيكيين لوجهة نظر أفلاطون التي تنص على تقديم الشعر الغنائي على الملاحم والمسرحيات، فالشعر في معناه الصحيح عندهم ما كان غنائيا، منبعه نفس الشاعر، وقوة صوره مستمدة من الذات، وللشعر الغنائي برأيهم فضل على الشعر المسرحي، وهذا لتواجده ضمن الشعر المسرحي وتعزيزه له، وتأثيره عليه، وهو ما يفسر غزو الشعر الغنائي لمسرحيات الرومانتيكيين.

ووُجد في العصر الحاضر من حاول محو الفوارق، وإزاحة العقبات والحواجز بين الشعر الغنائي، والشعر المسرحي أمثال بندتو كروشيه الذي ربط قيمة الشعر والمسرحية بالثيمة الغنائية؛ أي ما توفر منهما على خاصية الغنائية، والناقد الشاعر الانجليزي ت. س. إليوت الذي اشترط تحقق المثالية في المسرحية بتحقق الشعرية فيها، والشعرية هنا يقصد بها الغنائية، وهذا على الرغم من تفريقه بين الدرامية والغنائية، وإقراره بأن من بين كبار المسرحيين من لم يكونوا شعراء (هلال، ١٩٩٨، الصفحات ٣٥٣- ٣٥٤).

وعودة الشعر في العصر الحديث إلى رحاب الحقل الوجداني الغنائي، لا تعني – طبعا- انحصاره في حدود الوجدان الضيقة، أو تسربله بثوب الذاتية، وتقوقعه حول الشاعر ومشاعره، فالشعر الغنائي الحديث يتناول إلى جانب عواطف الشاعر وانفعالاته وتصوراته مختلف القضايا العامة، والموضوعات الاجتماعية والكونية والمسائل السياسية وغيرها، وبتعبير أدق هو شعر ذاتي بطوابع شتى: اجتماعي وسياسي وثقافي .. " فالشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أو اجتماعية" (هلال، ١٩٩٨، صفحة ٣٥٥).

لقد طبعت الغنائية قديما الشعر العربي بميسمها في وقت مبكر جدا؛ فالشعر الجاهلي غنائي إلى أخمص قدميه، وشعر الأعصر التي تلته لا يكاد يخرج عن إطار الغنائية كذلك، حيث أحكمت قبضتها عليه، "ومضت قرون وظل الشعر العربي غنائيا، واقترب أحيانا من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد السائدة، والموضوعات المحددة كانت أقوى من أيّ تغيير" (الخياط، ١٩٨٢، صفحة ١٩)، وهو ما جعله بعيدا عن الأنواع المسرحية والملحمية، وهو ما يؤسس لأسبقية الطابع الغنائي في الشعر العربي على الطابع الدرامي الذي يعد طابعًا حديثًا نسبيا.

وتأسيسا على ذلك ليس من المبالغة في شيء القول إن جميع فنون الشعر المعروفة لدى العرب هي من الشعر الغنائي، ولا ريب في ذلك، فـ "شعرنا العربي كله –كما هو معلوم – يعتبر من النوع الذي يسميه الأوروبيون بالشعر الغنائي، أي الذي ابتدأ بالأغاني ثم تحول إلى قصائد مختلفة الأغراض " (مندور، ٢٠٠٦، الصفحات ٥٢- ٥٣).

إن قوة حضـور الغنائية في الشـعر العربي– وخاصـة القديم منه– وهيمنتها على الشـعرية العربية من العصـر الجاهلي إلى أعتاب العصـر الحديث، جعلها متصـدرة المشـهد الشـعري محتكرة الأعمال الشـعرية، ولم تترك مجالا لأن يبرز على السـاحة الشـعرية العربية غيرُ الشـعر الغنائي الذي ظل يمتاح من معينها، ويقتات على مائدتها، حيث " لم يدع ازدهار الشعر الغنائي مجالا لنمو الشعر المسرحي ونضجه، وحل بديلا له " (الخياط، ١٩٨٢، صفحة ٣٩).

وأورد إبراهيم فتحي في معجمه تعريفا دقيقا شـاملا للشـعر الغنائي قال فيه: " الغنائي Lyric: قصـيدة لها شكل وصفات الأغنية الموسيقية. قصيدة قصيرة ذاتية تتفجر فيها أعمق معاني المؤلف ومشاعره بطريقة تشبه الأغنية. والكلمة مسـتمدة من الأصـل اليوناني اللاتيني لآلة موسـيقية تشـبه القيثارة، وينطبق التعبير على أيِّ شـعر يعبر على الانفعالات الشـخصـية " (فتحي، ١٩٨٦، صـفحة ٢٥٣)، فالقصـيدة الغنائية هي ما كانت مشـابهة في شـكلها وصـفاتها للأغنية، وهي بموسـيقاها المحكمة موجهة في الأسـاس للغناء، أو أنها قابلة للتغني بها، ولا أدلَّ على ارتباطها الوثيق بالغناء والإنشاد من تسميتها المستمدة من آلة موسيقية تشبه القيثارة، يعبر فيها الشاعر عن ما يختلج في ذاته من مشـاعر وانفعالات وعواطف، وما يدور بذهنه من أفكار وتصورات، وهذا النوع من الشعر موغل في القدم فقد عرفه الإغريق منذ فجر التاريخ، إلا أنه لم ينل حظه عندهم من العناية والدراسة .

ويأتي الشعر الغنائي مرادفا للشعر الوجداني والشعر الذاتي، ولعل مصطلح الذاتي أسبق عليهما، حيث ارتبط الشـعر العربي في بداياته الأولى بالذاتية، فكان مقصـورا على الاحتفاء بالوجدان، تصـويرا ومخاطبة. وتتجلى الذاتية بشـكل كبير في الأدب الرومانسـي؛ حيث تمثل الذاتية ميزة فارقة فيه، وأحدَ أبرز مبادئه ومرتكزاته، باعتبارها " نزعة فلسفية تركز على النفس .. وهي الإفصاح عن ذوق صاحبها والاهتمام بمشاعره وبتجاربه الشخصية، وهي بذلك تعارض الكلاسيكية التي تبعد شخص الكاتب عن ساحة أدبه " (التونجي، ١٩٩٣، صفحة ٤٦٠).

كما أن اتكاء الرومانسـية على الذاتية لا يجعل منها – طبعا– مرادفة للذاتية أو الغنائية، وإن كان هناك قواسم مشتركة بينهما؛ فالرومانسية بوصفها مذهبا فكريا وأدبيا وفلسفيا أكبر من أن تتلخص في الذاتية، أو أن تُحدَّ بإطار الغنائية، إلا أن اعتماد الشعر الرومانسي النزعة الذاتية يُقربه من الشعر الوجداني الغنائي، وهذا لا يعني تماهيه وانصـهاره معه إلى حدِّ الاندماج، واندراجه كليا تحت طائلته، فمن الشـعر الرومانسـي ما يتوفر على مقومات النزعة الدرامية كلِّها، ما يجعل من تصنيفه ضمن الشعر الدرامي أمرا محتوما.

وأمَّا الوِجدان فهو "حالة نفسية، وانفعال عاطفي مفرح أو مؤلم. وفي الأدب: هو الإحساس الداخلي لإدراك قيمة العمل الأدبي" (التونجي، ١٩٩٣، صفحة ٨٨٠)، ومن ثَمَّة فكلٌ من هذه المصطلحات الثلاثة: الذاتي والغنائي والوجداني يدلُّ على نوع واحد من الشـعر العربي، وهو ذلك الشـعر الطافح بالمشـاعر الذاتية، المعبِّرُ عن مختلف الانفعالات الناجمة عما يعايشـه الشـاعر من تجارب، وما يعاني منه من متاعب، وما يعترض طريقه من مشـاق وصـعاب، المعرِبُ عن كيفية تعاطي الشـاعر، وتعامله مع مختلف القضـايا والمشـكلات التي تَعُنُّ له، سـواء ما تعلق منها بذاته أو بوطنه أو بأمته، وطريقة تجاوبه وتفاعله مع محيطه، انطلاقا من تصوره الذاتي الصرف لها.

ومن الممكن تعريف القصـــيدة الغنائية من زاوية نظر الشـــاعر كما يقول عزالدين اسماعيل بأنها: " قصـــيدة تجسـم موقفا عاطفيا مفردا أو بسـيطا. إنها قصـيدة تعبر مباشـرة عن حالة أو إلهام غير منقطع " (إسماعيل، ٢٠١٣، صفحة ٨٨).

وهذه التعريفات على كثرتها وتباينها، تتفق في تعبير الشـــعر الغنائي عن الانفعالات الوجدانية، والعواطف الشـخصـية الذاتية، وخوالج النفس ومكنوناتها، وسـيادة الصـوت المفرد الواحد، الذي يحيل غالبا إلى الشـاعر، وتمايز الشعر الغنائي عن الشعر الدرامي.

ويجب التفريق هنا بين الشعر الغنائي بوصفه نوعا شعريا، والغنائية التي تعد صفة هذا الشعر، والتي " تعني ما هو تلقائي بلا انتظام جامد، وممتلئ بالجذل والانتشاء " (فتحي، ١٩٨٦، صفحة ٢٥٣).

والغنائية بهذا الطرح قد توجد في الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، وهو ما يبرر حضـــورها في الأعمال السردية والمسرحية.

وبذلك فالغنائية ليست حكرا ولا قصرا على الشعر الغنائي دون سائر أجناس الأدب وفنونه، ولهذا وجب التنبه إلى هذه المسألة التي يقع بسببها البعض في خلط بين ما هو غنائي محض كالشعر الغنائي، وبين ما يُستخدَمُ فيه بعضُ ملامح، وخصائص الغنائية كالرواية، والمسرحية مثلا، واستخدام كل من الرواية والمسرحية العناصر الغنائية لا يخلع عنهما – طبعا – انتماءهما ولا يجردهما من جنيسهما، فهما تبقيان محافظتين على شكليهما، وجنسيهما.

٢. حضور الغنائية في الشعر العربي المعاصر:

إن الشعر الغنائي المعاصر انطلاقا من اعتداده بالمضمون لا يستبعد أي شكل من أشكال الشعر، فهو يشمل الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، وهو يعنى بالبحث عن عناصر الغنائية وتحديد خصائصها في المتن الشعري ليس إلاَّ، ولأن حصر الشعر الغنائي في إطار أغراض الشعر القديمة، وتحت لواء الشكل العمودي سيؤدي إلى تهميش وإقصاء كمٍّ هائل من الكتابات الشعرية المنضوية تحت طائلة " قصيدة النثر " التي بالرغم مما أثير حولها تبقى ـ ولو لدى مؤيديها ـ شكلا شعريا يتوجب احترامه .

وتبعا لذلك يمكننا القول إذا تحققت إمكانية استغناء الشعر عن النظم، وتنصله من عمود الشعر، فاستغناؤه عن الوزن شيء وارد وبقوة، وتحديد الشعر بالوزن كما يقول أدونيس: " تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن تكون شعرا.. لا يجوز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي." (أدونيس، ١٩٨٦، صفحة ١٦)

وأدونيس – وإن كان يُسلِّم بوجود فروق بين الشعر والنثر– يرفض قصرها على الوزن والقافية لأن مثل هذا التمييز — في منظوره– كمِّي لا نوعي، وكأنه بحصره الكمية في الوزن والقافية يؤكد على المقدار أو الكم الذي يحضر فيه الوزن والقافية في النصوص الشعرية بالرغم من أن تواجدهما من تواجد النص تماما.

ومن قصائد الشعر المعاصر ذات الشكل التفعيلي التي تندرج تحت طائلة الشعر الغنائي قصيدة " دفاع عن الكلمة " من ديوان "مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي، والتي تتشكل من خمسة مقاطع، حيث قال في المقطع الأول منها الذي عنونه بـ ((**أغنيه**)) :

فرس لا يكبو ،
وحسامي قاطع
وأنا ألج الحلبه
مختالا ، ألج الحلبة ، أثني عطفي
أتلاعب بالسيفِ
لا أرتجف أمام الفرسان ! (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ٢٠٣).

فهذا المقطع معنون بـ "أغنيه" في إشارة إلى قوة الصلة التي تجمع بين هذا المقطع والشعر الغنائي، وبالنظر إلى مضمونه يتبدى افتخار الشاعر بفروسيته، وجسارته، واعتداده بنفسه، وقوة شكيمته، وهذه المعاني مستهلكة ، ويعج بها الشعر الغنائي وبخاصة القديم منه.

ثم ينتقل إلى مقطع آخر عنونه بـ : ((**فخر**))

أنا أصغر فرسان الكلمه
لكني سوف أزاحم من علمني لعب السيفْ
من علمني تلوين الحرفْ
سأمرُّ عليه ممتطيا صهوة فرسي
لن أترجلْ
لن يأخذني الخوفْ
فأنا الأصغر، لم أعرف بعد مصاحبة
الأمراء
لم أتعلم خلق الندماءْ
لم أبِع الكلمة بالذهب اللألاءْ
ما جردتُ السيف على أصحابي ، فرسانِ
الكلمه
لم أخلع لقب الفارس يوما ،
فوق أمير أبكم ! (حجازي، ١٩٨٢، الصفحات ٢٠٤- ٢٠٥).

فبدءًا من العنوان "فخر" الذي أطلقه العرب القدامى على أحد أغراض الشعر الغنائي تتأكد غنائية المقطع، حيث يتغنى فيه الشاعر بذاته، كما قد طغت عليه الذاتية المتجسدة في استخدام ضمير المفرد المتكلم (أنا) بشكل مكثف؛ هذا الضمير الذي لا يكاد يخلو سطر منه يكشف عن افتخار الشاعر، واعتداده بنفسه وبمواقفه البطولية المشرفة ، (أنا أصغر فرسان الكلمة ، لكني سوف أزاحم من علمني لعب السيفْ..) ، ويظهر في هذين السطرين كيف استخدم الشاعر ضمير المفرد المتكلم منفصلا (أنا أصغر) ومستترا(أزاحم) ومتصلا (لكني ،علمني) وتغني الشاعر بشمائله، وإشادته بمآثره من نحو كونه أصغر فرسان الكلمة (الطهر والصفاء والإخلاص..) وتشبثه بالكلمة، وابتعاده عن بلاط السلاطين وقصور الحكام، وعدم اتخاذه الأخلاء والندماء جعل منه الفارس الأول للكلمة لا الفارس الأصغر.

كل هذه المعاني وغيرها يخدم الفخر من جهة ، و يؤسس للذاتية من جهة أخرى، والذاتية –كما هو معلوم – أكبر مؤشرات الشعر الغنائي ، إضافة إلى اجترار بعض تعابير القدامى ، ومعاني أقوالهم.

والمقطع يفتَّر عن عتاب صريح من الشاعر لأقرانه الشعراء الذين تخلوا عن نصرة الكلمة، والصدع بقول الحق، وهو يحثهم على اتخاذ مواقف مشرفة انطلاقا مما يتشبث به، ويتحلى من مناقب ومكارم ومبادئ، ولينلهم في سبيل ذلك من العنت والعذاب ما ينالهم، فخيانة الكلمة أكبر أنواع الخيانات وأفجعها، والقصيدة برمتها على هذه الوتيرة من الصدع بالحق، والتصدي للباطل ومجابهة أهله، والتأكيد على البقاء على العهد وحفظ الأمانة وحمل الرسالة، والتغني بالمواقف المشرفة، وذم الاستسلام والخنوع والتنكر لرسالة الشعر والتنصل من المسؤوليات الأخلاقية التي لطالما حملها الشعراء في نفوسهم، وعبروا عنها في أشعارهم، وهو ما تؤكده المقاطع المتبقية من هذه القصيدة، ففي مقطع " **المبارزة** " الذي يقول فيه :

هانذا ألقي في ثقة بسلامي ،
من طرف حسامي !
هانذا أَبرز لشهيرٍ ، أعرفُ اسمه
أنا مجهول الاسم ، ولكنّي أخلع قفَّازي ،
أقذفه في وجه الخائن لا أعبأ
أدفع في بطن الفرس بمهمازي ؛
وأكيل الضرب ، ولا أهدأ (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ٢٠٥).

يُلاحظُ في هذه الأسطر طغيان السردية ، وتتابع الأحداث التي حرك عجلتها الشاعر الذي يعد شخصية البطل، فبمجرد تجريده الحسام من غمده طرح السلام جانبا، ثم مضى الذي شاهرا سيفه في وجه أشهر فارس في مشهد بطولي يحيل إلى مبارزة علي رضي الله عنه في غزوة الخندق لعمرو بن عبد ود ، وذلك في قوله : (هانذا أَبرز لشهيرٍ، أعرفُ اسمه، أنا مجهول الاسم..) فعليٌ يعرف جيدا عمرو بن عبد ود الذائع الصيت بين العرب، وعمرو لم يسبق له معرفة علي؛ لهذا سأله عن اسمه ونسبه في قريش قبل المبارزة، ومشاهد القتال والنزال، وتصوير أحداث

المعارك، وسرد مجريات الحروب والإشادة بالبطولة والفتوة والشجاعة موضوعات لطالما أثارها الشعراء القدامى في قصائدهم الغنائية.

ثم يعود مجددا إلى الحديث عن "الكلمة" التي تحولت جملة وتفصيلا، فما عادت فصيحة، وما عادت تؤثر في القراء، وليست حال السيف بأحسن من حال الكلمة، فالمصاب واحد والخطب مشترك، وهو أولى بالرثاء والبكاء من الكلمة، فالواقع مخزٍ ، والوضع مُزرٍ، والناس فقدوا البوصلة والقدوة، فلا أهل اليراع والقرطاس قاموا بالأدوار المنوطة بهم، ولا أرباب السيف أدوا المهام الموكلة إليهم، في مجتمع اضطرب فيه كل شيء واختل، حيث قال :

باسم الكلمة
باسم الأرض الخضراءْ
باسم قرى غنيَّاها ، باسم الإنسانْ
تلك الكلمات الحلوة ماتت في شفة الخائنْ
ما عادت فصحى
ما عادت تعصف بالقرَّاءْ
ما عادت تلد الجُرحا
والسيف إذا دخل المعركة الخاسرة تبلَّد
صار عصا في كف الملحد
وا أسفاه !
إني أبكي ماضيه ، أشفق من حاضره الأسودْ
إني أرثي إسمه (حجازي، ١٩٨٢، الصفحات ٢٠٥- ٢٠٦).

أسف الشاعر وأساه على نكوص المجتمع ، وتردي أوضاعه يؤسس للغنائية التي تجسدت في تعبير الشاعر عن انفعالاته وإحساساته، فهو ينطلق من الذات وإليها يعود ، يبكي الماضي ويتأسف على أفول نجمه وغياب مجده، ويشفق من الحاضر الأسود ويرثيه، مستخدما ضمير المفرد المتكلم في التعبير عن هذه المآسي والألام والانتكاسات (إني أبكيي ، أشفق ، إني أرثي) وعلى هذا النسق الغنائي جاء المقطعان المتبقيان اللذان عنونهما بـ " المبدأ "و "ميثاق ".

II. القصيدة الدرامية :

نظرا لتعقد الحياة المعاصرة، وتنوع قضاياها وتشعب مشكلاتها، وتعدد موضوعاتها، واتساع ثقافة الشاعر المعاصر، وتنامي أدواره، وتعدد المسؤوليات الملقاة على عاتقه في إطار الالتزام الفني ضاقت منادح الشعر الغنائي، و" ما عاد بأسلوبه المتوارث يقوى وحده على احتواء تجربة الإنسان المعاصر، فقد زاحمته مرحلة السرد والتجسيد، وكان لا بد للمسرح أن يصبح امتدادا للشعر، وللقصيدة أن تقترب من الروح الدرامية، وأن تعبر عن الصراع والتأزم"

(الخياط، ١٩٨٢، صفحة ٦)، إذ لم يعد بمقدور الشعر الغنائي الاستجابة لكل تلك الحاجيات، ومواكبة كل تلك التطورات، فارتمى في أحضان الدراما خاطبا ودَّها، طالبًا رضاها عنه ودعمها له.

ولأجل أن تكون القصيدة المعاصرة درامية، أو ذات صبغة درامية يشترط أن تقوم على عديد التقنات والمعطيات الدرامية من حدث، وصراع، وشخوص، وحوار، وحبكة، وفكرة، ومفارقة، وغير ذلك، وأن تتوخى الموضوعية في طرحها الموضوعات، ومعالجتها لها بكل حيادية .

ولأحمد عبد المعطي حجازي قصائد كثيرة طغت عليها الغنائية، من نحو قصيدة "كان لي قلب" وقصيدة " أغنية في الليل "، وقصيدة " أغنية انتظار"، وقصيدة " صبي من بيروت"، وقصيدة " رسالة إلى أبي " من ديوانه " مدينة بلا قلب "

١. تعريف القصيدة الدرامية :

يجب بداءة الوقوف عند الدراما، ولو يسيرا تأصيلا لهذا النوع من الشعر الموصوف بها، ويتلخص تعريف الدراما اللغوي في معنى القيام بفعل ما، أو تأدية عمل معين، وهو ما يدل على الحركة والحدث، وهي في الاصطلاح:" تأليف شعري، أو نثري، يقدم حوارا قصة، يعالج جانبا من الحياة الإنسانية، وغالبا ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة "دراما أخلاقية /اجتماعية " (عمر و آخرون، ٢٠٠٨، صفحة ٢٣٧)، فقد أشار هذا التعريف إلى بعض عناصر الدراما، حيث تصاغ الدراما شعرا أو نثرا، وتشتمل على قصة، وحوار موضوعهما مرتبط بواقع الناس وحياتهم، وتعد خصيصا للعرض على ركح المسرح أو شاشة التلفزيون.

فيما أشار فايز ترحيني إلى باقي عناصرها في تعريفه الدراما الذي يقول فيه: "اصطلاح يُطلق على أيّ موقف أدبي، ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل .. وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات" (ترحيني، ١٩٨٨، الصفحات ٦٧- ٦٨).

إن القصيدة الدرامية المعاصرة قصيدة دينامية تتميز بالتنوع والتعدد والهجنة، تنفتح على غيرها من أجناس التعبير الفني، فـ " هي قصيدة فيها الكثير من عناصر المشهد الدرامي، على تفاوت بين قصيدة وأخرى، وأبرز ما يربطها بالدراما وجود شخصيات مستقلة عن الشاعر، فيتولى التعبير عن مواقف واحساسات خارجة عنه .. وبخاصة إذا كان الشاعر يتولى التعبير عن موقفين وإحساسين لشخصيتين محوريتين كما هي الحالة في العمل المسرحي " (الموسى، ٢٠١٠، الصفحات ١١٤- ١١٥).

٢. مرتكزات القصيدة الدرامية :

إن الشعر الدرامي Dramatic Poetry هو: ذلك النوع من الشعر الذي" يستخدم الشكل الدرامي، ومن أمثلته المونولوج الدرامي، ويمكن أن ينطبق على تمثيليات كتب جزء منها شعرا والباقي نثرا مثل عروض شكسبير. " (عمر و آخرون، ٢٠٠٨، صفحة ٧٣٢)، والدراما باعتمادها الموضوعية، تقوم باستبدال التعبير الموضوعي بالتعبير الذاتي، فيرتقي التعبير بذلك إلى آفاق أرحب وأوسع وأعمق، ويكتسب فاعلية أكبر تمكنه من

طرق أي موضوع مهما كانت درجة تعقيده وصعوبته، والدراما – بهذا التصور الموضوعي- خروج عن تقاليد الذاتية وتحرر من قيودها وثورة عليها وبديل لها، بها يسمو التعبير الفني نحو عوالم رحبة، حيث السعة والعمق والشمولية في الرؤية والإبداع والطرح والمعالجة.

كل ذلك وغيره ما كان ليتحقق لولا الطابع الدرامي Dramatique ، والذي هو: " طابع و صنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال، ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم . يختلف الدرامي عن المأساوي في كون الدرامي يحمل نفس الطابع المثير للخوف والشفقة، لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوية (كارثة أو موت)، وإنما تظل مفتوحة على امكانية الخلاص " (إلياس و قصاب، ١٩٩٧، صفحة ١٥٩)

فإذا كان التشكيل الغنائي يقوم على أحادية الصوت، والانكفاء حول الذات وانفعالاتها، فالتشكيل الدرامي يستدعي تعدد الأصوات، وافتعال التناقض في مواقفها، وتأجيج الصراع بينها فكرا وشعورا وموضوعا، وحتى على مستوى الأهداف والآمال، ولا مبالغة في ذلك؛ لأن العمل الدرامي يلخص سائر فنون التعبير.

وبذلك فالدراما تقوم في الأساس على عنصرين رئيسيين هما: الصراع والحركة، وهما المسؤولان عن تعدد المواقف والأفكار والعواطف فيها، وتحولها من نمط ما إلى نمط مباين له، أو حتى إلى أنماط مناقضة، جريا على مألوف الحياة التي تعج بالمتناقضات، ولا غرو من تمثل الدراما لأشكال الحياة وظواهرها المتلونة، والمتقلبة. هذه الحياة التي لا يثبت فيها شيء على حاله، ولا تكف عن إحداث المفاجآت والعجائب.

واعتماد الشعر الدرامي على الحركة دفع بالبعض الى الاصطلاح عليه بالشعر الحركي ويقصد بالحركة هنا العملية التمثيلية التي تتم على ركح المسرح، وانطلاقا من خشبة المسرح التي يعرض فيها هذا الشعر أطلق عليه آخرون اسم الشعر المسرحي الذي يحتضن التراجيديا، والكوميديا ،وغيرهما، وبمرور الوقت تطور هذا الشعر، واقتصر استخدامه على الأعمال المسرحية الشعرية الجادة؛ أي التراجيدية دون الكوميدية، وبذلك تحول مصطلح الدراما – بعد اختفاء واندحار التراجيديا – إلى ما يخالف الكوميديا ويتضاد معها، فالشعر الدرامي هو ذلك الشعر الموضوعي الذي يعتاش على العناصر والمعطيات الدرامية المستعارة من المسرحية والسينما والقصة وغيرها، ويجسد صراعا قائما في الحياة، أو أزمة عصية مستقدمة منها، يسهم الحوار في بلورتها والشخوصُ في بناء حبكتها، يعجُّ بالحركة والأحداث، ويخفي مآسٍ وآلامًا شتى.

كما أن النزعة الدرامية في القصيدة المعاصرة تتجلى بداءة في الموقف الدرامي الذي تصبو إلى التعبير عنه اعتمادا على اللغة الخاصة بها، واستغلالا لكل وسائل التعبير الدرامي المتاحة من حوار، وسرد، وتجسيم التجربة الذاتية في شكل ملموس، وفي إطار موضوعي، وما إلى ذلك من آليات وعناصر الدراما.

وترتكز الدراما على الحياة وتناقضاتها، فتعتمد المنهج الموضوعي، والطابع الدرامي، وتجسيد المجرد وجعله في صورة حسية ملموسة، فضلا عن السرد، والحوار بنوعيه: الديالوج والمونولوج، والصراع والحركة، والأحداث، والشخصيات، والحبكة، والفكرة، والتحول، والتعددية الصوتية والفكرية والعاطفية، والفضاء الزمكاني، والمفارقة، والتقنع، إضافة إلى تقنات السينما المختلفة على غرار التصوير المقطعي، والفلاش باك، والتركيز على الإضاءة

والألوان، وزوايا الكاميرا وغيرها، واستنادا إلى هذه البطاقة التعريفية التي ستقوم مقام ورق الترشيح، سيسهل التمييز بين القصائد الدرامية، والقصائد الغنائية، والتفريق بينهما بكل يسر، وسلاسة، وهذا بمجرد القراءة الأولى للقصيدة.

وكما أن الغنائية ليست حكرا على فن الشعر، وعلى الشكل العمودي منه، فكذلك الدرامية ليست حكرا على فن المسرحية، ولا على الشعر المسرحي، ولا على قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، وانطلاقا من هذه المعطيات فقد تُدرجَ القصيدةُ العمودية ضمن الشعر الدرامي كما أن قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر قد تصنفان تحت طائلة الشعر الغنائي، أو العكس، ولا مشاحة في التصنيف والاصطلاح ما دامت القصيدة من هذا الشكل أو ذاك، تتوفر على معطيات وسمات الغنائية أو الدرامية.

فقصيدة "بغداد والموت " من ديوان "مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي درامية إلى النخاع؛ وهذا لتوفرها على عناصر الدراما المختلفة من الشخصيات والفضاء المكاني والصراع المأساوي والحوار المتجسدة في استهلال القصيدة، إذ يقول الشاعر فيها:

من قبل أن يُذبَح كان ميتا
يبكي ببغداد زمانا ميِّتاً
يبحث عن حُجَّابه
عن شاعر ببابه
يُسْمِعُه .. أنت الفتى
فلا يرى إلا عيونا من لظىً
تملأ جوف القصر رعبا صامتا
إلا قتيلا، لم يمت، ولم يزل
يسأل بغداد .. متى الثأر، متى ؟ (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ١٨٠).

إن هذا الذبيح قبل أن يلتحق بعداد الأموات، وتصعد روحه إلى بارئها، كان ميتا، ومثله القتيل الذي لم يمت، فالعراقيون وإن كانوا أحياء حياة الأرواح والأجساد فهم ميتون لضنك عيشهم، وتدني ظروف وأوضاع معيشتهم، وفي ذلك إشارة إلى حجم المعاناة اليومية التي يكابدها العراقيون تحت أكناف القمع والاضطهاد والطغيان والظلم والاستعباد.

ومن مؤشرات الحضور الدرامي تعدد الأصوات المتعيَّنُ من خلال الشخصيات المتعددة في القصيدة فإلى جانب شخصية الشاعر هناك شخصيات: الحُجَّاب والشاعر الآخر والفتى (الذبيح)، وحرس القصر، كما تظهر الحوارية جليا في قول الشاعر: (أنت الفتى، متى الثأر، متى ؟).

ثم ينتقل الشاعر إلى إبراز الحزن الناجم عن الموت وغيره، والذي أرخى سدوله على العراق الموبوء، وعشعش فيه، فأزهر وأثمر فيقول :

بغداد درب صامتٌ، وقبةٌ على ضريحْ

ذبابة في الصيف، لا يهزها تيار ريحْ
نهرٌ مضت عليه أعوام طوال لم يفضْ
وأغنيات محزنه،
الحزن فيه راكد، لا ينتفضْ !
وميِّتٌ، هيكل إنسان قديمْ ، (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ١٨١).

يصور الشاعر في هذا المقطع أزمة الألم التي يعانيها المجتمع العراقي، بعدما استفحل الموت فيه فدون مرثية حزنه العميق بـ حقل معجمي جامع بين الصمت والموت: (الصمت، الضريح والميت، هيكل إنسان).

ومن المعطيات الدرامية الحاضرة في هذا المقطع تجسيد المعنوي، وتجسيمه في الوقت نفسه وفي ذات التعبير، وذلك في قول الشاعر: (والحزن فيه راكد، لا ينتفض)، فالركود للماء وهو جسم، والانتفاضة من خصائص الإنسان، والتعبير عبارة عن صورة مجازية تتمثل في الاستعارة المكنية المزدوجة.

ثم ينتقل الشاعر إلى عرض مشهد في شكل أقرب إلى الإخراج السينمائي البارع، استبدل كاميراه بقلمه، وشرع في تمرير عدستها على الجدران فالتقط بها صور السيف والخنجر النضاري المعلقين، والأردية الملونة، ثم ما لبث أن وجهها نحو امرأة تهمُّ بغلق الباب في وجه المساء، وهي تبكي أحبتها، دون أن يقوت على نفسه فرصة توثيق مشهد صورة النساء المنقبات الصامتات، حيث يقول:

سيف على صدر الجدران خنجر من النضار،
أرديةٌ ملوَّنه،
غطَّت ضلوعا من هشيم !
وامرأة تغلق في وجه المساء بابها
تبكي على أخشابه أحبابَها
وأوجه منقَّباتٌ، لا تبوحْ
بغداد سورٌ، ما له بابُ
بغداد تحت السطح سردابُ (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ١٨١).

يضاف إلى الشخصيات التي ظهرت سابقا شخصية هذه المرأة التي تصارع زمن الفجيعة، وتبكي بحرقة أحبابها في مشهد مأساوي طافح بالدرامية، يدمي القلب، ويفت الفؤاد، فيصدر صورة العراق المفجوع.

وأمام هذه الأزمات المتواصلة، والمآسي المتلاحقة، والأحزان المتراكمة لا يجد الشاعر خلاصا إلا عبر استحضار شخصية صلاح الدين الصباغ(الضابط العراقي الذي تم إعدامه عقب انقلاب ١٩٤١م) يستجديها أن تبحث له وللعراق عن ملاذ آمن، ومخرج من هذه الإحن والنُّوَّب، ومن غير صلاح الدين- مخلصا - وأهلاً لهذه المهمة ، ومن لأطفال العراق غيره ؟ وكأن صلاح الدين الأيوبي قد بعث مجددا في شخص القائد صلاح الدين الصباغ، يقول الشاعر:

كأنه يخطب في جنوده يوم الصراع
كأنه ما زال هاربا يعاكس الرياح
يا .. يا صلاح!
يا .. يا صلاح!
أطفال بغداد بجانب الجدار يهمسون
رُدَّ علينا ! إن صمتك الطويل يقطع الصبر الجميل
رُدَّ علينا ! ما الذي فعلت في عام الرحيل
يا قائد الثوار ! يا حيران بالحلم النبيلْ !
هل يجمع العُربُ الشتات ؟ . (حجازي، ١٩٨٢، صفحة ١٨٥).

إن الشاعر باستحضاره لرمز الخلاص والصلاح (صلاح) يستحضر معه بطولاته وانتصاراته وأمجاده ومواقفه المشرفة، ليبعث العزائم والهمم في نفوس العرب، ويبكيهم عزهم التليد، ويرثي حاضرهم المرير، ويحثهم على التصدي للظلم والعدوان ولمِّ الشـــمل، ورصِّ الصـــف وتوحيد الكلمة والراية، والحض على الدفاع عن العراق وأهله ، وبذل الغالي والنفيس في سبيل ذلك .

والقصيدة برمتها تصدر من مشكاة الدراما؛ إذ استطاعت تكريس المأساة العراقية، والتعبير عن الألم والحزن اللذين يشعر بهما العراقيون، وأحسَّهما الشاعر، ونقلهما إلى المتلقي باحترافية فائقة. ناهيك عن الصراع المتجلي في القصيدة تركيبيا وبنيويا ودلاليا، وذلك في مفردة (الصراع)، وفي عبارة (كأنه يخطب في جنوده يوم الصراع)، فصلاح الدين وجنده مقبلون على حرب ضروس، وصراع دام.

ولا يخفى ما للصـراع من إسـهام في إبراز الموقف الدرامي، فضـلا عن وقوف الصـراع خلف تطور الحدث وحركية الموقف الدرامي.

ولأحمد عبد المعطي حجازي قصـائد درامية أخرى، على غرار قصـيدة " الطريق إلى السـيدة "، وقصـيدة " مقتل صبي "، وقصيدة "ليس لنا"، وقصيدة "القديسة"، وقصيدة "مذبحة القلعة "، وقصيدة " حلم ليلة فارغة" من ديوانه "مدينة بلا قلب".

III. دواعي تحول القصيدة المعاصرة إلى الدراما:

مما يقتضـيه المنطق والواقع أن لكل تحول من منهج إلى آخر، ومن مقاربة إلى أخرى أسـبابا ودواعي مختلفة. وسـنن الكون ونواميس الطبيعة تفرض منطق التحول والتبدل، وبالتالي فتحول القصـيدة العربية المعاصـرة من الغنائية إلى الدرامية، لم يكن وليد الصدفة، ولم يكن اعتباطيا، ولم يكن من السهولة بمكان، فالمخاض عسير، يحتاج إلى صبر ومصـــابرة، وطول زمان، فهذا التحول " لا يتم فجأة، خاصـــة وأن الأمة التي اعتادت الشـــعر الغنائي لا بد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما، بضـبط انسـياب القصـيدة الغنائية بحدث، وتطويق الانبسـاط الزمني فيها بالصـراع،

والتخلي عن المطلق إلى المقيد، واختفاء الذات وراء الموضوع، ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد " (الخياط، ١٩٨٢، صفحة ١٣٢).

وعملية التحول تتطلب عديد الشروط، من الظروف الملائمة، والزمن الكافي، وربط القصيدة الغنائية بالحدث، وتطويقها بسياج الصراع، واستبدال المقيد بالمطلق، والموضوع بالذات، وتسطيرها لهدف إنساني وفني، تنشد تحقيقه.

وقد وقفت خلف هذا التحول النوعي جملةٌ من الأسباب، يأتي في مقدمتها:

* تطور المجتمع، وحتمية التغيير، وضرورة الامتثال لنواميس الكون والزمن، وقوانين الطبيعة التي ترفض الجمود والسكون، كل ذلك فرض على الشعر العربي المعاصر التطور والتغير شكلا ومضمونا.

* ثقافة الشاعر المعاصر الموسوعية، وتكوينه النوعي، وسعة اطلاعه، وشحذه موهبته بمختلف صنوف المعرفة، واتقانه استعمال الوسائل والوسائط التكنولوجية، وفي ضوء ذلك أَضحى الشاعر المعاصر ناقدا وفيلسوفا وقارئا في الوقت نفسه.

* رغبة الشاعر المعاصر في كسر جمود القصيدة الغنائية والانعتاق من نير الرتابة، والخروج عن محدودية موضوعات القصيدة الغنائية وأغراضها الضيقة.

* عجز القصيدة الغنائية المعاصرة عن مواكبة مختلف التطورات والمستجدات التي تشهدها الحياة المعاصرة على جميع صُعدها، والاستجابة الفاعلة والنوعية لمختلف الانشغالات والحاجات التي أفرزها التطور العلمي.

* اطلاع العرب على آداب الغرب وثقافاتهم، وشيوع ظاهرتي الاستشراق والمثاقفة، وما نجم عن كل ذلك من تعرفهم على ما يزخر به الغرب من فنون وآداب وعلوم، حيث اكتشفوا فنونا أدبية ما كان لهم سابق معرفة بها من نحو المسرح والسينما والمقال وغيرها، وإسهامها في صقل مواهبهم وتنمية معارفهم وتوسيع رقعة إبداعهم، كما فتحت أعينهم على عوالم لم تكن لتخطر على بالهم.

* انفتاح الشعر العربي المعاصر على مختلف أجناس الأدب وألوان التعبير، واستعارته لشتى معطياتها وتقناتها، وتوظيفه لها في متونه الشعرية.

* سعي الشاعر المعاصر إلى إثراء شعره وتقويته، وإكسابه قدرة أكبر في التعبير عن شتى القضايا المعاصرة، وذلك بإضفاء الدينامية والطابع الموضوعي عليه، وإقحام معطيات الدراما وتجنيد مختلف التقنات التعبيرية التي تتمتع بها سائر فنون الأدب في بناء أجزائه وصياغة أفكاره ومعانيه.

* رغبة الشاعر المعاصر في استحداث أسلوب جديد للكتابة الشعرية، يجمع بين المتعة والغموض والتشويق، من شأنه أن يكفل للقصيدة حركية ودينامية في شكل صراع متنام، وأن يضمن لها التواصل مع التراث باستدعاء رموزه واستحضار أساطيره في متنها، تجلى ذلك في "بحث الشعراء عن أسلوب درامي معاصر، وجدوا في الأسطورة والتراث مجالا واسعا لموضوعات جديدة " (الخياط، ١٩٨٢، الصفحات ٢٧- ٢٨)، وفي بحثه الحثيث عن هذا الأسلوب الجديد، وفي عكوفه على بلورة ملامحه اقترب من تكريس النزعة الدرامية.

* حيرة الشاعر المعاصر واضطرابه، وتوجسه من أوضاع أمته التي غلبت على أمرها، وعليها تكالبت الأمم وتداعت تداعي الكلاب على قصعتها، أمة على هامش الوجود لا قرار لها ولا خيار، وهو ما حزَّ في نفسه، وآسف له الأسف الجم، ما دفعه للخروج عن إطار الذاتية إلى رحابة الموضوعية بطرقه مختلف هذه الموضوعات المأساوية التي تقض مضجع الأمة، وتدمي فؤادها.

* تنامي المونولوج والمناجاة في النص الشعري المعاصر نتيجة تعدد الأصوات، وبروز المساحات الحوارية بشكل لافت للانتباه ، حتى أضحى المونولوج ميزة مميزة للشعر العربي المعاصر، وهذا لا يعني افتقار الشعر القديم إلى المناجاة والحوار ، فالشعراء القدامى حتى وإن كانوا قد عرفوا المونولوج، إلا أن مونولوجهم يفتقر إلى صفة الدرامية.

* عناية الشاعر المعاصر بالمتلقي الذي لم يعد مستهلكا للنص، حيث أصبح مشاركا في عملية كتابة النص، ناهيك عن قراءته وتأويله، فالدراما تنقله من مجرد قارئ اعتيادي إلى مُشاهِد يتفاعل مع ما يعرض أمامه من مشاهد درامية، تستصبيه حينا وتسترقه حينا آخر، ويشارك الممثل الذي لا تفصله عنه إلا عتبة المسرح ودكته في بناء المشاهد الدرامية.

الخاتمة:

خلصت هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

* في سبيل انعتاقها من شرنقة الغنائية ومحدودية آفاقها، انفتحت القصيدة المعاصرة على مختلف أجناس الأدب، مادَّةً يدها إليها للتصالح والتعاون، وفي سبيل إثبات فعاليتها ونجاعتها تسلَّحت بشتى تقنات فنون التعبير الأخرى ومعطياتها، وأثناء رحلة بحثها عن الآليات والوسائل والطرائق التي تمكنها من تحقيق كل تلك الأهداف والغايات ألفت نفسها قريبة من تكريس التعددية الأجناسية.

*التوجه نحو الدرامية أفرز التعددية الأجناسية على مستوى النص الشعري المعاصر الذي أخذ تدريجيا في التخلي عن واحدية الجنس الأدبي ونقائه.

* إن تيميم القصيدة العربية المعاصرة وجهها نحو الدرامية استدعى مدَّ جسور التواصل مع سائر الأجناس الأدبية، واستعارة بعض معطياتها وخصائصها، الأمر الذي أفرز مبدأ التعدد الذي يشمل فنون التعبير والأجناس الأدبية والأفكار والعواطف والشخوص والأصوات، وما إلى ذلك من العناصر التي يطالها التعدد.

* اعتماد القصيدة الدرامية على الموضوعية جعل منها نقيضة القصيدة الغنائية التي تعتمد على الذاتية.

* وقف تطور الحياة المعاصرة ، وتعدد قضاياها ، وتعقد مشكلاتها ، وسعة ثقافة الشاعر المعاصر خلف ظهور القصيدة الدرامية، حيث أخفقت القصيدة الغنائية في احتوائها، ومعالجتها معالجة فعالة.

* تعتاش القصيدة الدرامية على معطيات السرد وتقنات المسرح والسينما والتلفزيون، وسائر مرتكزات فنون الأدب والتعبير الأخرى من نحو الحوار بنوعيه والشخصيات والأحداث والحبكة والمقطعية والتشكيل البصري والسيناريو والمشهدية، والفلاش باك، والاستباق والاسترجاع، والتقنع، وغيرها.

* تتمتع القصيدة الدرامية بالليونة والدينامية وتنامي الصراع، وتعدد الأصوات الذي ولَّد التناقض والتعارض في المواقف والأفكار والعواطف بين الشخصيات.

* تراجعت في القصيدة الدرامية سلطة الشاعر فخفتت سطوة الذاتية، وانفسح المجال أمام الموضوعية .

* القصيدة العربية المعاصرة المتسربلة بالثوب الدرامي كرست التجسير الأجناسي بين مختلف فنون الأدب من الشعر والرواية والقصة والمسرحية والرسالة والمقالة، وحققت محايثة الشعر الفنية للسينما والمسرح والتلفزيون.

* يتميز النهج الدرامي بالشمولية والتنوع والاختلاف والتعدد، وهو ما أكسب القصيدة الدرامية قدرة هائلة على معالجة مختلف الموضوعات المعقدة والقضايا الشائكة.

* يعد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي واحدا من الشعراء السباقين إلى تنبني النهج الدرامي في بناء القصيدة المعاصرة، إيمانا منه بنجاعة هذا المنهج، وقدرته على استيعاب مختلف قضايا الإنسان المعاصر، واحتواء تناقضات الحياة المعاصرة.

* الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لم يظاهر النهج الغنائي، ولم ينصرف عنه نفورا ولا جحودا ، وإنما كان ذلك استجابة لحاجات فنية، ودواع موضوعية، من قبيل تنويع الكتابة الشعرية وتوسيع دائرة الإبداع الشعري ومسايرة الحداثة الشعرية وركوب أمواج التجريب، وطبيعة موضوع القصيدة.

* توفيق الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بين النمطين الغنائي والدرامي تكشف عنه قصائده المنضوية تحتهما، والذي يقف خلف اعتماد أحد هذين النمطين فيها، هو طبيعة الموضوعات المطروقة في هذه القصائد، ما يؤكد سلطة الموضوعات المطلقة في فرض وتعيين هذا النمط دون ذاك.

* يتجه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي إلى الجمع بين النهجين الغنائي والدرامي في قصيدة واحدة، استنادا إلى اعتماده عليهما في نظم أشعاره، حيث من المرجح أن تفرض عليه بعض القصائد النهج التكاملي، فيتحول من مقطع إلى آخر، أو في المقطع الواحد من النهج الغنائي إلى الدرامي أو العكس.

* إن نزوع القصيدة المعاصرة نحو الدراما لا يعني القطيعة المطلقة مع الغنائية، فلطالما تعايشت الغنائية مع الدرامية، وكثيرا ما اجتمع النهجان في متن شعري واحد، وتفاعلا في عملية سجالية تداولية؛ فطورًا تبرز الدرامية ويعلو كعبها، وطورًا آخر ترجح كفَّة الغنائية على كفَّة الدرامية، وتمثل هذه المزاوجة أول غيث القصيدة المتكاملة التي تجمع بين النمطين الغنائي والدرامي.

قائمة المراجع:

١- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس تونس ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ١٩٨٦.

٢- أحمد مختار عمر، و آخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة. ٢٠٠٨.

٣- أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلا قلب، بيروت ، دار العودة، ١٩٨٢.

٤- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي ، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢.

٥- خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠.

٦- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،بيروت ،دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.

٧- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، صفاقس تونس، دار محمد علي الحامي، ٢٠٠١ .

٨- عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد . القاهرة ، دار الفكر العربي، ٢٠١٣.

٩- علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، بيروت ، دار الفكر، ١٩٨٦.

١٠- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.

١١- ماري إلياس ، و حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.

١٢- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣.

١٣- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

١٤- محمد مندور، الأدب وفنونه ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.