تاريخ الإرسال: 10-02-2018
تاريخ القبـول: 19-06-2018

تداولية الصُّورة الدَّرامية في قصيدة (بغدادُ الأطفالُ قادمون) لمحمَّد علي الرَّباوي

د. رابح بن خوية- جامعة برج بوعريريج
نبيلة أعدور، طالبة دكتوراه، جامعة برج بوعريريج

ملخص:

تعدُّ الصُّورة الدرامية من أهم فنيات التّصوير في الشّعر العربي المعاصر، إذ يمكن من خلال توظيفها في الأدب عامة والشعر خاصة؛ أن تُستنطق بها النُّصوص من خلال توظيف عنصر الحوار الذي تمثله شخصيات يختارها الأديب من الواقع أو من خياله، وبذلك ترتقي درجة التصوير الفني لديه من درجة الإنشاء والإخبار، إلى درجة التجسيد الفعلي للمعاني من خلال تبادل الأدوار بين المتحاورين؛ الذين يصنعون صورة درامية للمعاني التي يريد أن يوصلها المؤلِّف من خلال عمله الأدبي، لذلك سنحاول في هذه الورقة البحثية أن نتبيَّن أهم الخصائص الدّرامية التي وظفها الشاعر (محمد علي الرباوي) في قصيدته (بغداد الأطفال قادمون)، مركّزين في ذلك على أهم القيم التداولية للمعاني بين الشخصيات المتحاورة التي اختارها الشاعر، وأهم الأفعال التَّواصلية التي جسدها بين المتخاطبين في الصُّورة الدَّرامية، وبين الشَّاعر والمتلقي.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة، الدَّراما، التداولية، محمد علي الرباوي.

Résumé:

L'image dramatique est l'une des techniques photographiques les plus importantes de la poésie arabe moderne: elle peut être utilisée dans la littérature et la poésie en particulier, pour lire les textes à travers l'élément de dialogue représenté par l'écrivain de la réalité ou de son imagination, le degré de construction et de nouvelles, dans la mesure où le mode de réalisation réel des significations par l'échange des rôles entre les interlocuteurs, qui font une image dramatique des significations dont il veut les amener l'auteur à travers son œuvre littéraire, nous allons essayer dans cet article pour discerner les caractéristiques les plus dramatiques employées par le poète (Mohammad Ali Alrbawi) F Mon poème (les enfants de Bagdad viennent), en se concentrant sur les valeurs les plus importantes délibérantes des significations des caractères entre les interlocuteurs choisis par le poète, Et les actions communicatives les plus importantes qu'il incarnait entre ceux dans le drame, entre le poète et le destinataire.

Mots-clés: image, drame, pragmatique, Mohamed Ali Alrabawi.

تمهيد:

تمثِّل الصُّورة الدرامية أحد أهم آليات التَّصوير الفني لدى الشاعر (محمّد علي الرباوي) حيث وظفها الشاعر في بعض قصائده؛ التي سعى من خلالها إلى إيصال المعاني إلى المتلقي بطريقة درامية متميزة؛ حيث إن هذه الأخيرة تعمل على تصوير حالات عاطفية للكون في العوالم الثلاثية (السماء، الأرض، العالم السفلي)، وهي في ذلك تقوم بمحاكاة سلوكات الناس المفعمة بالحماسة العاطفية، سواء منهم الأخيار أم الأشرار؛ حتى تمنح المتلقي التشجيع المعنوي والتسلية والمتعة[1]، فالتصوير الدرامي لا يمكن له أن يتحقق إلا في وجود عالم يحاكي فيه الأديب سلوكات الناس وأفعالهم الخيرية أو الشريرة، ضمن شخصيات يضعها المؤلف مقتبسة من الواقع أو من خياله، والهدف منها هو التسلية وتحقيق المتعة للمتلقي.

ورد كذلك مفهوم الدراما في قاموس المصطلحات السردية بأنها "المشهد Scene؛ أي التقديم المشهدي للكلام أو الفكر والسلوك"[2] فإضافة إلى كون الدراما تحاكي أفعال الناس في الواقع؛ فإنها كذلك لا يمكن أن تتجسد إلا في صورة مشهد، والقول بأنها مشهد يحيلنا مباشرة إلى أن ترجمة المعاني فيها يكون عن طريق صبها في قالب خاضع لفعل المشاهدة، سواء أكانت هذه المشاهدة قبل حدوث فعل التلقي أم بعدها؛ حيث إن قبل تحيل إلى أن هذا المشهد قابع في ذهن المتلقي؛ لأن مؤلف الصورة الدرامية قد حاكى فيها واقعا معروفا مباشرة، أما بعد فتحيل إلى الفترة الزمنية التي تأتي بعد فعل التلقي لهذه الصورة الدرامية، حيث ترتسم الصورة في ذهنه مضيفا إليها عناصر من نسج خياله، وفي كليهما تتحقق العملية التداولية للمعاني التي يريد المؤلّف إيصالها إلى متلقّيه.

يركّز العمل الدّرامي في شتّى تجلّياته على عنصر الصّراع، إذ يرى عزّ الدين إسماعيل أن الدّراما "تعني في بساطة وإيجاز الصّراعَ في أيّ شكل من أشكاله؛ والتّفكير الدّرامي هو ذلك اللّون من التّفكير الذي لا يسير في اتّجاه واحد، وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلَّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التّناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثَمَّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[3] فالدّراما بما أنّها تحاكي أفعال النّاس في الواقع؛ فإنّها في الوقت نفسه تمثل الصِّراعات التي تنشب بينهم بين الحين والآخر؛ ذلك أنّ أفكارهم لا يمكن لها أن تسير في اتّجاه واحد، وإنَّما غالبا ما تكون متناقضة ومتقابلة، الأمر الذي يؤدّي إلى ورود الصِّراعات والنِّزاعات فيما بينهم؛ لذلك فإنّ الأديب حينما يريد تصوير المعاني في صورة درامية لابدّ له من التّركيز على هذا العنصر؛ الذي ينقل للمتلقّي المعنى محاكيا

للواقع، وهو أمر لا يورده المؤلف هباء، وإنما يرمي من خلاله إلى تقريب المعنى وضمان وصول الفكرة إليه.

يمكننا القول، إذن، إنّ التّعبير الدّرامي هو الذي نتوصَّل به "إلى الموضوعيّة وإلى الأداء الحيّ التّفاعلي، وتعدّدية الإفضاءات الإيحائيّة، فيتوسّع التّعبير الإنساني، فتختفي سلطة المبدع، سلطة الذات المباشرة في التّعبير، وتختفي معها كذلك سلطة الرَّاوي ناقل الخبر والحوار، لتعوِّضها سلطة الآخر من أجل مشاركة أكثر شمولية في التَّعبير عن الواقع المتجدّد"[4] حيث تنقل لنا الصُّورة الدّرامية في النّص الشّعري الأحداث وكأنّها في لحظة وقوعها؛ حتّى إنّنا لنشعر بأنفسنا موجودة في قلب الحدث، وذلك لغياب صوت الشاعر الذي نلاحظ وجوده في القصائد الغنائية، وكذلك غياب صوت الرّاوي الذي نلاحظ وجوده في النُّصوص السّردية، وذلك من أجل جمعها في رسم صورة درامية تفاعلية وحيَّة عن الواقع وتناقضاته؛ التي يحاول الشاعر من خلالها الإشارة إليه دونما الكشف عن المضامين والأحداث الحقيقية له.

1. الصُّورة الدَّرامية من المنظور التداولي:

اتَّضح لنا جليًّا أنّ الدَّراما هي ذلك الخطاب الذي يعتمد فيه الأديب على آلية التَّصوير المشهدي؛ الذي يخضع إلى وجود صراع بين شخصيات مؤلَّفة من طرفه؛ ويحاكي فيها المَشَاهد التي يراها ويعايشها في الواقع، وبما أن التّداولية تدرس العلامات اللغوية في علاقتها بمستعمليها[5]؛ معنى ذلك أنّ دراسة الظّواهر اللُّغوية بإخضاعها إلى العوامل التّداولية يُقصد به المكوِّنات التي يمكن لنا أن نعالج من خلالها المعاني مرتبطة بسياقاتها[6]، فالسياق هو الذي يعطي للألفاظ والجمل معانيها الحقيقية، فإنَّ دراسة الصُّورة الدّرامية يقتضي منّا دراسة استعمالين للغة في الخطاب الدّرامي.

فأمّا الاستعمال الأوّل فيكون عن طريق دراسة استعمالات المؤلِّف للُّغة، وانتقائه للألفاظ والعبارات التي يريد من خلالها إيصال فكرة ومعنى ما

إلى المتلقي. وأما الاستعمال الثّاني فهو استعمال اللّغة من طرف الشّخصيات التي يختارها المؤلّف، من خلال دراسة الحوار الذي يتجسّد به الفعل الدّرامي، وهي شخصيات ينطق من خلالها المؤلِّف، ويعبّر على لسانها عن المعاني التي يصبو إلى إيصالها، وتتكشّف المعاني من خلال المقامات والأدوار التي يعطيها المؤلّف لكلِّ شخصية من هذه الشّخصيات.

يقتضي دراسة الصُّورة الدّرامية من وجهة نظر التّداولية تحديد الصّفات التي يختارها المؤلّف لشخصياته الدّرامية؛ ذلك أنّ الشّخصية في العمل الدّرامي تمثِّل النّماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث، كما تتجسد على ألسنتها عملية الحوار[7]. إنّ الكشف عن الصّفات ومقامات الشخصيات المقتبسة من الواقع والمختارة لها من طرف المؤلّف؛ يساعد المتلقي على فهم طبيعة الحوار ومقاصده، حيث إنّه، وكما يحدث في الواقع، لا يمكن لأيٍّ كان أن يفهم الحوار الذي يدور بين شخصين اثنين إلاّ بمعرفة مقام كلٍّ منهما من الآخر، ويُعرف ذلك في الدّراسات التداولية للخطاب بالافتراض المسبق (Présupposition) حيث يقوم هذا الأخير على أنّه "في كل تواصل لساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها، ومتّفق عليها فيما بينهم، تشكّل هذه الافتراضات الخلفية التّواصلية الضّرورية لتحقيق النجاح في عملية التَّواصل، وهي محتواة ضمن السّياقات والبنى التّركيبية العامّة[8] فإذا عرف الدّارس مقامات وصفات الشخصيات الدرامية تسهل عليه عملية الفهم، حيث تمثل هذه الافتراضات السّياقات التّواصلية بين هذه الشّخصيات المتحاورة، كما تمنح المتلقي فرصة الوقوف على المقاصد الممكنة لهذا الخطاب.

لا يمكننا أن نقف في الدِّراسة التَّداولية عند حدود تحديد الصّفات الشّخصية لكلٍّ من المتحاورين الذين يصنعهم المؤلِّف من خلال عمله الدَّرامي؛ وإنَّما يجب تجاوزه إلى دراسة الحوار الذي يدور بينهم، ويمكننا دراسة هذا الحوار عن طريق تحديد الأفعال الكلامية المباشرة والأفعال الكلامية غير

المباشرة لكلٍّ من المتخاطبين فيه، حيث وضع **(جون سيرل J. Searle)** الأفعال الكلامية المباشرة؛ التي قال إنّ قوّتها الإنجازية توافق قوّتها الحرفية؛ أي موافقة المعنى المقصود للمعنى الحرفي من العبارة، أمّا الأفعال غير المباشرة فهي التي يتجاوز فيها المتكلم القوة الحرفية إلى قوة إنجازية ثانوية[9]، حيث يمكننا من خلال دراستنا للحوار في الخطاب الدرامي استخراج الأفعال الكلامية المنصوص عليها في هذا الحوار، والتي يمكن من خلالها، أيضا، تحديد المعاني الكامنة في هذا الخطاب؛ التي يقصد إليها المؤلِّف، ولكنّه أوردها على لسان غيره من المتخاطبين، من أجل التّشويش أكثر على المتلقّي وفتح باب التّأويل له.

تتحدّد المعاني في الخطاب الدّرامي، كذلك، من خلال إشارة المؤلّف إلى الزمان والمكان؛ اللّذان تتمُّ فيهما أحداث هذه الدّراما، ويوردهما المؤلّف لأجل تحديد معالم الصّورة الدّرامية بدقّة أكثر في ذهن المتلقي، حيث إنّ الزّمن في الدراما يكون داخليا، حركته هي حركة الشّخصيات، ذلك أنّ التّغير والقدر والشخصية جميعا تركِّز في حدث واحد، ثمّ تأتي فترة التّوقف عند انتهاء الأحداث، لكنّ الزّمن يبقى مستمرًّا في مخيلة المتلقي، ممّا يعني أنّ الدّراما غالبا ما تكون حرّة في الزمان[10]، فتحديد الزّمن في التّشكيل الدّرامي يبقى رهن تأويل المتلقي؛ لأنّ المؤلّف لا يصرّح به دائما، وإنّما يجعله خاضعا لخيال المتلقّي وقدراته التأويلية، بما يمنحه له من حرّية في تقدير هذا الزّمن.

أمّا المكان في التعبير الدرامي فإنه غالبا ما يكون محدودا ومحدّدا من طرف المؤلف، حيث إنّ المكان في التّصوير الدّرامي يمثّل الفضاء الذي تعيش فيه الشّخصيات بكامل جسمها وروحها[11]، لذلك فإنّ تحديده من طرف المؤلّف أمر لابدّ منه؛ من أجل تحديد معالم الصّورة الدّرامية بكل تفاصيلها في مخيلة المتلقي، إذ لا يمكن للأحداث التي تقوم بها الشخصيات أن تتجسّد في ذهن المتلقي بمنأى عن الحيّز المكاني الذي تشغله هذه الشخصيات وهذه الأحداث.

ويساهم كلٌّ من الزّمان والمكان أثناء الدّراسة التداولية للصّورة الدرامية في فهم المقاصد الخطابية له، حيث يمثّلان أحد أهم مكونات السّياق؛ التي يتّكئ عليها المتلقي خلال عملية فهمه وتأويله للتعبير الدرامي، ذلك أن السياق يمثل الوضعية الملموسة لإيراد مقاصد تخصُّ الزّمان والمكان والمتخاطبين...؛ أي أنّه كل ما نحتاجه من أجل فهم دلالة ما يقال[12]، فلا يمكن لأيّ متلقٍّ أن يفهم المقاصد الخطابية لأيّ خطاب ما بعيدا عن وجود مؤشّرات السّياق التي يمكن أن يرد فيها هذا الخطاب؛ خاصّة الخطاب الدّرامي؛ الذي تتحقّق دلالته في زمن ومكان معينين من طرف المؤلّف، من أجل رسم الصّورة الدرامية بشكل أدق، وبذلك يساهم تحديد الزمان والمكان في الدّراسة التداولية للصّورة الدرامية في تحديد المقاصد الخطابية لها، ذلك أنّهما يمثلان أهم محدِّدات السِّياق الذي تنبني عليه عملية الفهم والتأويل.

2. تداولية الصُّورة الدّرامية في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) للشّاعر محمّد علي الرّباوي:

أ. قراءة في المضمون العامّ للقصيدة:

هذا النص **(بغداد الأطفال قادمون)**[13] هو أحد النُّصوص المدوّنة في الجزء الرّابع من الأعمال الكاملة للشّاعر **(محمّد علي الرّباوي)*** الذي استعمل فيه بعض التصوير الدرامي من أجل إيصال رسالة خطابه التي صاغها تحت عنوان (بغداد الأطفال قادمون) حيث أورد قصيدته هذه في عشرة مقاطع، استهلّ المقطع الأول بعنوان (افتتاحية) وقد وضع له رقم (1)، ثمّ انتقل إلى المقطع الثاني تحت عنوان (خاتمة) وقد وضعه تحت رقم (8) وليس (2)، وفي المقطع الثّالث الذي عنوانه (زيارة رسول هولاكو) أورد الرقم (2)، ثمّ المقطع الرابع تحت عنوان (صلاة الاستسقاء) ورقمه (3)، يليه مباشرة المقطع الخامس وعنوانه (المدرسة) ورقمه (4)، ثم المقطع السّادس عنوانه (الكوليرا) ورقمه (5)، وبعده المقطع السابع عنوانه (في المدرسة) ورقمه (6)، ثمّ المقطع الثّامن

عنوانه (كتاب الحماسة) ورقمه (7)، ورجع مرّة أخرى في المقطع التاسع إلى عنوان المقطع الثاني، لكن هذه المرة بالتّعريف فكان عنوانه (الخاتمة) ورقمه موافقا لرقم المقطع الثاني أيضا وهو (8)، وأخيرا المقطع العاشر الذي كان بعنوان (المقدّمة) ورقمه (9) وفي هذا العنوان اخترق الشاعر كذلك النظم المتعارف عليها بين الناس، وهو أن ينهي المتكلم كلامه بخاتمة لكنّ الشاعر ختم قصيدته بمقدمة.

يحاول الشاعر من خلال إيراده لهذه المقاطع على هذه الشّاكلة؛ أن يشخِّص بعضا من مشاكل وأزمات واقع الإنسان العربي، حيث طغت عليه الحروب والتّشتت، وصار يستخدم كطعم من طرف أعدائه من أجل القضاء على الوحدة العربية والإسلامية، فابتعد العرب عن دينهم ولغتهم وفقدوا هويتهم؛ ممّا أدّى إلى تأزُّم وضعهم واختلاط المفاهيم لديهم وانقلاب الموازين عليهم، ومن نماذج تصويره لهذا الواقع المرير قوله في المقطع الثاني[14]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ المَغْرِبِ

اِسْتَوْقَفَهُ دَرَكِيٌّ مَخْمُورٌ

لاَ يَتَكَلَّمُ إلاَّ لُغَةَ البَحْرْ

سأَلَهْ:

- **جِنْسِيَّتُكْ؟**
- **عَرَبِي**

ضَحِكَ الدَّرَكِيُّ وَقَالْ:

- **منْ أَيِّ قَبِيلَهْ؟**
- **أَنَا منْ أَوْرَبَةَ العُظْمَى**

إلى أن قال الشاعر في آخر هذا المقطع:

- **مَاذَا تَحْمِلُ؟**
- **مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ.**

– **مَاذَا فِيهَا؟**

– .....

جَبَذَ الدَّرَكِيُّ المِحْفَظَةَ الزَّرْقَاءَ بِقُوَّةْ

فتَّحَهَا.. أرْسَلَ عَيْنَيْهِ بِدَاخِلِهَا

فَأُصِيبَ بِنَوْبَةِ ذُعْرْ.

يصوِّر لنا الشاعر في هذا المقطع، إذن، واقعا مريرا يمرّ به أطفال العرب؛ وهو عيش معظمهم وفي عقر دارهم تحت سلطة المستعمر، حتى إنّ بعضهم يخضعون لعمليات المراقبة والتفتيش من قبل جنود الاحتلال، وهو أمر لا يتناسب وسنّهم، كما لا يتناسب مع الشعارات التي يرفعها ويتغنى بها هؤلاء وهؤلاء من مناداة بحقوق الأطفال، ومنظمات تدعو إلى ضرورة حماية الطفل وتوفير الجو المناسب له للعيش في أمن وسلام. وقد وظّف الشّاعر بعض الدلالات التي تفيد أنّ الطفل المقهور هو طفل عربي، وذلك كما في قوله في العبارات (طفل يحمل محفظة عبر اليوم حدود المغرب/ عربي/ من أوربة العظمى/ أنا إدريس وأبي عبد الله...) وأنّ الجندي الذي استوقفه للتّفتيش هو من جنود الاحتلال الأجنبي كما في العبارات (استوقفه دركي مخمور/ لا يتكلّم إلاّ لغة البحر/ ضحك الدركي/ جبذ الدركي المحفظة الزرقاء بقوة/ فتّحها..).

لقد حاول الشّاعر في المقطع السّابق تصوير جانب من جوانب الواقع العربي، وقد خصَّه بواقع الأطفال لدى معظم الدول العربية، وما يعانونه من تشريد ورعب بسبب الحروب والاستعمار الأجنبي، وتطرّق كذلك في المقاطع الأخرى لجوانب عديدة من تقهقر الشّعب العربي، ومحاولة تقليده للغرب في شتى مجالات الحياة؛ حتّى تلك التي تمسّ جانبا من دينه ولغته وثقافته وهويّته، حيث تحدّث في المقطع الثّالث عن تقليد المرأة العربية للمرأة الغربية في زينتها وعريها وفسقها؛ وهو الأمر الذي لم يكن معهودا لدى المرأة العربية من قبل وذلك في قوله[15]:

كَانَتْ بِالأَمْسِ
تُطْفِئُ شَمْعَتَهَا الأَلْفْ
فَجْرَ اليَوْمِ ارْتَطَمَتْ عَيْنَاهَا بالْمِرآةِ
اكْتَشَفَتْ أنَّ فَسَاتِينًا مُسْتَوْرَدَةً
تَكْشِفُ عنْ كلِّ مَفَاتِنِهَا
اِكْتَشَفَتْ أنَّ لهَا حسْنًا بلَّلَ قَامَتَهَا الفَيْحَاءْ
أيْنَ تَجَاعِيدٌ كَانَتْ تَمْلأُ بِالأمْسِ مُحيَّاهَا
شِبْرًا.. شِبْرًا...

وقد تطرّق الشاعر في المقطع الخامس من القصيدة إلى وضع آخر من واقع العرب، وهو تعليم الأطفال منذ السّنوات الأولى في المدرسة لمباديء الغرب، ومحاولة إبعادهم عن تعلّم مبادئ عروبتهم ودينهم وثقافتهم، وهي محاولة جادّة لطمس الهوية العربية في أذهان النشء، والتي تكون عواقبه وخيمة على المجتمع العربي، بأن يفقد كل مقوّمات العروبة والإسلام، فتصبح الناشئة ممزّقة بين الاتّباع والابتداع؛ بين اتّباع مقومات هويته أو ابتداع هوية مخالفة يتبع فيها أهواء غيره من الأمم الأخرى، وقد تجسّد ذلك في قول الشاعر في قصيدته[16]:

جَلَسَ الأَطْفَالُ كَعَادَتِهِمْ قُدَّامَ السَّبورَه
كَتَبَ الشَّيْخُ عَلَيْهَا بالطَّبْشُورِ الأَبْيَضِ
هَذِي الأَحْرُفَ: ك.. ك.. ك.. ل..
أَمَرَ الطِّفْلَ الأَوَّلَ:
اِقْرَأْ
فَأَجَابَ الطِّفْلُ بِصوْتٍ أَنْقَى منْ أَنْفَاسِ الفَجْرِ:
مَازِلْنَا يَا مَوْلاَنَا فِي الصَّفِّ الأَوَّلِ!
أَيْنَ الْحَرَكَاتْ؟

رَسَمَ الشَّيْخُ بِطَبْشُورٍ أَحْمَرْ

حَرَكَاتِ المَدِّ:

كُو..

كَا..

كُو..

لاَ..

قَالَ اقْرَأْ:

فأجَابَ الطِّفْلُ بِلُطْفٍ:

مَا أَنَا يَا شَيْخِ بِقَارِئْ!

ركَّز الشاعر في قصيدته، كما نلاحظ، على عنصر فعّال في رسم صورته الدّرامية، وهو في الوقت نفسه عنصر فعّال كذلك في رسم مسار مستقبل المجتمع العربي، وهذا العنصر هو الطّفل، حيث أولى عناية كبيرة لما يعانيه الأطفال في الواقع العربي، وما يكيده الكائدون من أجل طمس الهوية العربية عن طريق استغلال الأطفال لمحاولة إبعادهم عن مقومات هويتهم العربية، إلا أنّ الشاعر في نهاية القصيدة يتوسّم خيرا من أطفال العرب، وأصدق مدلول على ذلك قوله في عنوان القصيدة (بغداد الأطفال قادمون) حيث استخدم هذه العبارة للدّلالة على التّفاؤل بأطفال العرب؛ للنّهوض بالأمَّة العربية والرّجوع بها عصور ازدهارها وتطورها، وقد تجلّى ذلك أيضا في المقاطع الأخيرة من القصيدة، حيث يقول المقطع السّابع[17]:

دَخَلَ الشَّيْخُ القَاعَةَ والأَطْفَالُ بِهَا فِي صَمْتٍ قَارِسْ

قَالَ بِصَوْتٍ يَمْلَأُه الحبُّ أوِ الرُّعبُ أوِ الخَوْفُ:

اليَوْمَ نُرَاجِعُ دَرْسَ الأَمْسِ

اِنْتَفَضَ الطَّبْشُورُ المُسْتَوَرَدْ

منْ أَدْغَالِ البَيْتِ الأَسْوَدْ

خَطَّ علَى السَّبُّورَةِ هَذِي الأَحْرُفِ

لاَ...

كُو...

كَا...

كُو...

قَالَ الشَّيْخُ بِصَوْتٍ عَالٍ للطِّفْلِ مُحَمَّدْ:

اقْرأْ

قَرأَ الطِّفْلُ مُحَمَّدْ:

لاَ...

لاَ...

لاَ...

لاَ...

رَدَّدَ كُلُّ الأَطْفَالِ مَعَهْ:

لاَ... لاَ... لاَ... لاَ...

فَإِذَا الرَّعْدُ الْهَائِجُ

يُرْسِلُ خَلْفَ الشَّجَرِ الْبَاسِقِ تَسْبِيحَهْ

ويَقُولُ: أَرَى خَلْفَ النَّقْعِ شَتَائِلَ مِنْ نُورٍ وَهَّاجْ

يَقْدُمُهَا طِفْلٌ يَنْبُعُ مِنْ تَحْتِ أَصَابِعِهِ الْمَاءُ الثَّجَّاجْ

ويقول كذلك في المقطع التاسع[18]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءَ عَلَى ظَهْرِهْ

عَبَرَ الْيَوْمَ حُدُودَ بِلاَدٍ عَرَبِيَّهْ

تَحْتَ جَنَاحِ اللَّيْلِ الْمُوحِشْ

اسْتَوْقَفَهُ شُرْطِيٌّ مَخْمُورْ

سَأَلَهْ:

مِنْ أَيِّ بِلاَدٍ أَنْتْ؟

مِنْ أَرْضِ الأَنْدَلُسِ الْفِرْدَوْسِ المَفْقُودْ

مَا اسْمُكْ؟

صَقْرُ قُرَيْشْ

إلى أن قال[19]:

أَرِنِي يَا عَبْدَ الرَّحْمَنِ جَوَازَكْ

لَيْسَ لَدَيَّ جَوَازُ سَفَرْ

وَلِمَاذَا؟

أَنَا لاَ أَحْتَاجُ إِلَيْهِ لِأَدْخُلَ عَنَّابَةَ

أَوْ بَرْقَةَ أَوْ جَنَّاتِ الشَّامْ

قد أولى الشّاعر، إذن، عناية كبيرة بالطّفل العربي؛ الذي يتوسَّم فيه الخير والنصر للأمّة العربية، حيث صوره في المقاطع السَّابقة يرفض ما يحاول الأعداء أن يعلموه ويرسّخوا معالمه في ذهنه، وذلك في قوله (قرأ الطّفل محمّد لا... لا... لا... لا.../ ردّد الأطفال لا... لا... لا... لا...) وهو في المقطع الآخر يرجو اتّحاد وتكتّل الأمّة العربية على يد أطفال المستقبل؛ لما عانوه من تشتُّت وتمزُّق أمّتهم، وذلك واضح في قوله (من أيّ بلاد أنت؟ من أرض الأندلس الفردوس المفقود/ ما اسمك؟ صقر قريش/ ليس لديّ جواز/ أنا لا أحتاج إليه لأدخل عنّابة أو برقة أو جنّات الشّام) حيث يرجو توحّد الأمّة على أيديهم؛ وذلك عن طريق إلغاء جوازات السّفر والتّأشيرة من أجل انتقال العرب في البلاد العربية، حيث إنّه إذا كان ذلك تحقَّق للأمّة العربيّة مجدها وتكتُّلها واتِّحادها، وصار الانتقال بين بلدانها أمرا يسيرا يتحقّق لكلّ عربي.

ب. **الصُّور الدَّرامية في القصيدة:**

لقد استعمل الشّاعر، كما أسلفنا، في قصيدته بعض الصّور الدّرامية؛ التي حاول من خلالها إرسال رسالته إلى المتلقي، فوظّف بعض الشّخصيات

الواقعية وأخرى خيالية، كما وظّف بعض الأزمنة والأمكنة حتّى يضع المتلقي في واقع الأحداث، كما وظّف آلية الحوار بشتّى أنواعه الدّاخلي والخارجي، ويمكننا تبيان خصائص الصّور الدرامية الواردة في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) من خلال دراسة ملامح مختلف الصُّور الدّرامية التي أوردها الشّاعر في مقاطع قصيدته، وقد تجلّت الدّراما بكلّ مكوناتها في المقطع الأول، ثم المقطع الثاني، ثم المقطع التاسع من مقاطع القصيدة، أمَّا المقاطع الأخرى فقد وردت فيها حوارات لا ترقى إلى مستوى الدّراما؛ لأنّه يغلب فيها ورود صوت الراوي وصوت الشاعر.

- **المقطع الأول (افتتاحية):**

استعمل الشّاعر في مطلع قصيدته في هذا المقطع بعض الشّخصيات؛ وهي عبارة عن ثلاثة شخصيات وسمها بـ (الخطابي/ شيخ/ شيخ آخر) ويبدو أنّه اقتبس شخصية الخطابي من الواقع، حيث تمثّل هذه الشّخصية التّاريخية أحد رموز النّضال والمقاومة المغربية في الشمال خلال الفترة (1919/ 1929) وكان قائد حرب الريف الشّهيرة، وهو قيادي بارز ضد الاحتلال الفرنسي– الإسباني للمغرب الأقصى[20]، حيث صوّره لنا الشّاعر في صورة النّبي نوح عليه السلام حين يقول[21]:

هُوَ ذَا الخَطَّابي يَصْنَعُ فُلْكًا فِي قَصْرِ السُّوقْ
تَمْتَمَ شَيْخٌ مَرَّ بِهِ عِنْدَ غُرُوبِ الشَّمْسِ:
هَذَا رَجُلٌ مَجْنُونْ!
شَيْخٌ آخَرَ قَالَ:
إنَّ سَمَاءً لاَ شَكَّ سَتُمْطِرُ مِدْرَارًا
فإذَا حلَّ الغَضَبُ الجَبَّارُ أكُونُ مَعَكْ.

استعمل الشاعر هذه الشّخصية التّاريخية في قصيدته؛ لأنّها تمثّل رمز النّضال والمقاومة في المغرب، وشخصية الخطابي في القصيدة تدلُّ على ذلك

الرّجل الشّهم المناضل؛ الذي يسعى إلى خلاص قومه ونجاتهم من الذّلِ والهوان، ووصفه بعلوّ قامته في قوله (ردَّ الخطَّابي والبسمة تعلو نخلته الفارعة الطّول)، وقد رسم له الرّباوي صورة النّبي نوح عليه السلام؛ كون هذا الأخير صنع فلكا ونجَّى الله تعالى به قومه من الطوفان، فكذلك شخصية الخطابي في القصيدة رسمه الشّاعر بكونه يصنع فلكا لينقذ الأطفال مما يكيده الأعداء لهم، وتعتبر هذه الشخصية هي الأهم والأعلى مقاما، وهي الشّخصية الرئيسية في الصّورة الدّرامية التي أراد الشاعر أن يرسمها في هذا المقطع.

أما الشّخصيات الأخرى فهي عبارة عن شخصيات ثانوية، وضعها الشّاعر من أجل تفعيل الأداء الدرامي للأحداث والحوار بينها وبين الشخصية الرئيسية (الخطابي)، والدّليل على أنّها شخصيات ثانوية هو أنّ الشاعر لم يعرها اهتماما كبيرا في أن يضع لها أسماء معينة، وإنّما ذكرها نكرة غير معرفة فقال (تمتم شيخ مرّ به/ شيخ آخر قال)، وهو الأمر الذي جعل هذه الشّخصيات أقل مقاما من الشخصية الرّئيسية التي منحها الشاعر اسم رمز تاريخي من رموز الثورة المغربية وهو الخطّابي.

أمّا بالنّسبة للزّمان والمكان؛ فقد ذكر الشّاعر المكان الذي كانت به شخصية الخطّابي وهو يصنع الفلك، فقال (يصنع فلكا في قصر السّوق)، وهو أيضا مكان مقتبس من الواقع، حيث إنّ قصر السوق كان يطلق قديما على مدينة الرشيدية عاصمة تَافِلاَلْت، لكنّ الشاعر ربّما يكون قد استعمله لغرض أنّ السّوق هو مكان واسع تتمّ فيه معظم الصّناعات وتكثر به المارّة؛ حتّى يرسم في ذهن المتلقي صورة شخصية الخطّابي وهو يصنع الفلك، وأنّه كلّما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه وقالوا له كلاما جارحا لصنعه الفلك في مكان لا يوجد به بحر ولا نهر.

وبالنّسبة للزّمان فقد استعمل الشّاعر زمن غروب الشّمس في قوله (تمتم شيخ مر به عند غروب الشّمس)، ووقت غروب الشمس، كما هو معروف،

وقت يعود فيه كل الناس إلى بيوتهم؛ حتى يسكنوا إليها بعد عناء العمل في النهار، وبعده كذلك يكون ولوج الليل، إلا أنّ الشاعر وظّف هذا الزّمن في قصيدته من أجل أن يقصد معنى ما؛ وهو تفاني الخطابي في عمله من أجل إنهاء صنع الفلك؛ حتّى إنّه يبقى هذا الوقت من غروب الشمس، كما إنّ ذكره لهذا الزمن في القصيدة يساهم في رسم صورة درامية متكاملة في ذهن المتلقي.

لقد استعمل الرّباوي كذلك في رسمه للصّورة الدرامية في هذا المقطع تقنية الحوار بشقَّيه؛ الدّاخلي والخارجي، حيث تمثّل الحوار الدّاخلي في قوله (تمتم شيخ مر به.../ هذا رجل مجنون) حيث إنّ الحديث في هذه العبارة كان بين الشيخ ونفسه، الذي يدخل ضمن الأفعال الإنجازية الإفصاحية التي وضعها سيرل[22]، حيث إنّ الغرض من هذا الحوار الدّاخلي هو الإفصاح عن تعجّب هذا الشّيخ من الخطّابي؛ الذي يصنع الفلك في هذا الوقت وفي هذا المكان غير المناسبين لصناعة السّفن أبدا.

أمّا عن الحوار الخارجي فقد تجلّى في هذا المقطع في قول الشاعر[23]:

هَلْ تَحْمِلُ زَادً؟

أَحْمِلُ بَيْنَ يَديَّ الْبَقَرَهْ

مُدَّ يَدَيْكَ وَسَاعِدْنِي كَيْ أَصْنَعَ هَذَا الفُلْكَ

لِمَنْ؟

لِلْأَطْفَالِ...

أَنَا لاَ أُبْصِرُ طِفْلاً فِي هَذَا الْقَصْرْ!

كُلُّ الأَطْفَالِ السَّاعَةَ فِي مَدْرَسَةِ الأَزْقَمْ

سَيَجِيئُونَ قَرِيبًا.. كُلٌّ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ

إنّ المستوى الدّرامي في القصيدة يتجلّى حين تختفي كلّ الأصوات، أصوات الشّاعر وأصوات الرّاوي، ولا يبقى لنا سوى أصوات الشّخصيات فيما بينها، وهو الأمر الذي نلحظه في الأبيات السابقة من القصيدة، حيث اختفت

كلّ الأصوات؛ ما عدا أصوات الشّخصيات التي وضعها الشاعر لتسيير العملية الدّرامية في قصيدته، وقد كان الحوار بين شخصية الخطّابي وشخصية (شيخ) اللتان وضعهما الشاعر يتراوح بين الأفعال الطّلبية تارة والإفصاحية تارة أخرى، ففي قول شخصية الخطّابي (هل تحمل زاد؟) فعل إنجازي مباشر، وهو فعل طلبي كونه يسأل الشّيخ عمّا إذا كان يحمل زادا، وقد يكون الاستفهام هنا غير مباشر؛ كأن يرجو من استفهامه طلب المساعدة في صنع الفلك، أو أنّه يريد من الشّيخ أن يمنحه من زاده حتّى يقتات منه؛ لأنّه ظل يعمل طوال اليوم...، كلّ هذه الاحتمالات واردة في تأويل عبارة الخطابي (هل تحمل زادا؟)، إلاّ أنّ الشّيخ أجابه عن سؤاله بطريقة ساخرة؛ لأنّه كان يسخر من صنعه للفلك، فقال (أحمل بين يديّ البقرة) ففي جوابه فعل إنجازي إفصاحي، يفصح للخطّابي فيه عن سخريته منه ومن صنعه للفلك، حيث إنّ حمله للبقرة شيء لا يمكن تحقّقه أبدا، وحتّى لو حملها فكيف للخطَّابي ألاَّ يراها، لذلك فإنَّ في جوابه هذا سخرية واضحة منه.

لقد حاول الشّاعر أن يرسم صورة مبدئية في ذهن المتلقّي عن المعنى المنصوص عليه في القصيدة؛ من خلال التّشكيل الدّرامي الذي أورده في المقطع الأول من قصيدته، حيث إنّ الصّورة التي تتشكّل في ذهن المتلقّي مفادها أنّ رجلا كالخطّابي، بصفاته البطولية والنضالية وحبّه لوطنه ولغته ودينه، يحاول إنقاذ قومه من الفساد الذي يكيد له الأعداء من خلال الاهتمام بالطفل، كون هذه الفئة تمثّل مستقبل الأمّة، وعليه فإنّ الاهتمام بالطّفل يكون من أولى الأولويات التي يجب القيام بها؛ على عكس ما يحدث عند العرب وقد صوّر الشّاعر كلّ هذه المعاني في التّصوير الدّرامي الذي ينبني على حوار الشّخصيات التي ذكرناها سابقا.

- **المقطع الثّاني (الخاتمة):**

استعمل الشَّاعر في بناء الصُّورة الدَّرامية لهذا المقطع شخصيتين اثنتين تتمثّل الشّخصية الأولى في الدّرَكي، وقد نعته الشّاعر بعدَّة نعوت تبيّن أنّه من جنود العدوّ الأجنبي، وليس دركيًّا يخدم وطنه، وتتجلّى هذه الصِّفات في قوله (دركيٌّ مخمور/ لا يتكلّم إلاَّ لغة البحر) أما الشّخصية الثّانية فتتمثّل في الطِّفل الذي اختار له الشّاعر اسم (إدريس) ونلاحظ ذلك في قول الشاعر[24]:

طِفْلٌ يحْمِلُ مِحْفَظَةً عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ المَغْرِبِ

اسْتَوْقَفَهُ دَرَكِيٌّ مَخْمُورٌ

لاَ يَتَكَلَّمُ إلاَّ لُغَةَ البَحْرْ

سَأَلَهْ:

جِنْسِيَّتُكْ؟

عَرَبِي

ضَحِكَ الدَّرَكِيُّ وقَالَ:

مِنْ أيّ قَبِيلهْ؟

أنَا مِنْ أوْرَبَةَ العُظْمَى

اسْمُكْ؟

إِدْرِيس

اسْمُ أبِيكْ؟

عَبْدُ الله.

وإدريس هو عبارة عن شخصية مقتبسة من الواقع أيضا، حيث إنّ هذه الشَّخصية استلهمها الشّاعر من إدريس** بن عبد الله بن علي بن أبي طالب وفاطمة الزّهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي شخصية مقدَّسة لدى المغاربة بفضل ما قدّمه لها من قيام لأوّل دولة إسلامية في المغرب، ويتّضح لنا من خلال الحوار أنّه لا فرق بين الشّخصيتين من حيث الأدوار، حيث لا

توجد شخصية رئيسية وأخرى ثانوية منهما، إنّما يتقاسمان الدّور نفسه في رسم الصّورة الدّرامية للمقطع، أمّا من ناحية مقام التّواصل بينهما فإنّه يظهر لنا أن الدّركي هو الأعلى مقاما؛ لأنّه من جنود الاحتلال الذين طغوا وتجبّروا على الدّول العربية المستعمرة من طرف الأجانب، لذلك فهو يظهر في المقطع بصورة يقوم فيها بأفعال الأمر والنهي والسُّخرية والتّفتيش... وغيرها.

أمّا عن آلية الحوار في هذا المقطع، فقد ركّز الشّاعر على الحوار الخارجي فقط بين شخصيتي الدّركي والطّفل إدريس، وقد جلّت فيه الصّورة الدرامية في أعلى مستوياتها، حيث لا نلاحظ ورود صوت الرّاوي أوصوت الشّاعر إلاّ في بضع مواضع وبصورة موجزة مثل (طفل يحمل محفظة عبر اليوم حدود المغرب.../ ضحك الدّركي وقال/ أشار إلى الرّايات السّود وراءه/ جبذ الدّركي المحفظة الزّرقاء بقوّة...) أمّا بقية المقطع فهو كله عبارة عن تشكيل درامي، إذ لم يرد فيها إلاّ أصوات الشخصيات، وكأنّ الشّاعر يودّ من المتلقّي أن يشارك هو أيضا في نسج الأحداث، وبذلك يمكن القول إنّ الشاعر قد وُفِّق كثيرا إلى تصوير المعاني تصويرا دراميا في هذا المقطع مثل قوله[25]:

مِنْ أَيِّ قَبِيلهْ؟

أَنَا مِنْ أوْرَبَةَ العُظْمى

اسْمُكْ؟

إِدْرِيسٌ

اسْمُ أَبِيكْ؟

عَبْدُ الله.

لاَ يُمْكِنُ! إِدْرِيسٌ مَرَّ هُنَا بِالأَمْسْ

كَانَ الذُّعْرُ يَحُطُّ عَلَيْهِ بِكَلْكَلِهِ المُرِّ

سَأَلْنَاهُ: مَا بِكَ يَا إِدْرِيسُ

أَشَارَ إِلَى الرَّايَاتِ السُّودِ وَرَاءَهْ

قُلْ مَا اسْمُكْ؟

أنَا إدْريسٌ وَأبِي عَبْدُ الله.

أيَّ بِلاَدٍ تَقْصِدْ؟

بَغْدَادْ.

وَيْلَكْ! هَلْ أيْنَعَ رَأْسُكْ؟

مَازَالَ المَنْصُورُ هُنَالِكَ بِالمِرْصَادِ لآلِ البَيْتْ.

استعمل الشاعر كما نلاحظ في هذا المقطع بعض الأفعال الإنجازية المباشرة في قوله (من أيّ قبيلة؟ اسمك؟ اسم أبيك؟ قل ما اسمك؟ أيّ بلاد تقصد؟) حيث تصنّف هذه الأفعال الإنجازية ضمن الطّلبيات؛ وهي عبارة عن "الأفعال التي تمثّل محاولات المتكلّم لتوجيه المستمع للقيام بعمل ما"[26] وقد وجّه الدّركي هذه الأسئلة للطّفل إدريس بغية دفعه لإعطائه معلومات عنه، وقد وظّف الرّباوي هذا الحوار في قصيدته قصد الإشارة إلى مدى حقارة تعامل المستعمر الأجنبي مع العربي؛ حتّى الأطفال لم ينجوا من بطشهم وتفتيشهم واستفزازهم. كما أنّ هذا الحوار لا يخلو من بعض الأفعال الإنجازية الإفصاحية، مثل قول الشاعر على لسان الدّركي (لا يمكن! إدريس مرّ هنا بالأمس/ ويْلك! هل أينع رأسك؟) وهي أفعال إنجازية ظاهرها الإفصاح عن تعجُّب الدّركي من كلام الطّفل إدريس، إلا أنّ ظاهره سخرية منه ومن كلامه وثقته بنفسه، والدّليل قوله (إدريس مرّ هنا بالأمس... كان الذّعر يحطّ عليه بكلكله المرّ/ مازال المنصور هنالك بالمرصاد لآل البيت) حيث حاول أن يسخر من كلام الطفل؛ الذي أخبره بأنّ اسمه إدريس بن عبد الله وهو من الشّخصيات التي يقدسها المغاربة، كما أخبره بأنّ المنصور مازال في بغداد بالمرصاد لآل البيت؛ لأنّ الخليفة المنصور هو من أفشل الثّورة التي قام بها إدريس ابن عبد الله، وقد أورد الشّاعر هذه المقاصد في قصيدته من أجل

الإشارة إلى الأوضاع التي آل إليها العرب، حيث صارت أعداؤهم تسخر منهم؛ لأنّهم فقدوا وحدتهم وتكتّلهم الذي عرفوا به من قبل.

وقد وظّف الشّاعر كذلك بعض الألفاظ الدّالة على الزّمان والمكان، كما في قوله (عبر اليوم حدود المغرب/ أنا من أوربة العظمى/ إدريس مرّ هنا بالأمس/ بغداد) وهذه الألفاظ الدّالة على الزّمان والمكان، كما قلنا سابقا، أنّها تضع المتلقّي في حيّز الأحداث الدّرامية، فالألفاظ (حدود المغرب، أوربة، بالأمس، بغداد) حتّى وإن لم تعط صورة متكاملة عن الحيّز المكاني والزماني الذي تجري فيه الأحداث الدّرامية، إلاّ أنّها تكفي لرسم صورة محدودة في ذهن المتلقّي.

يمكن القول إنّ الشّاعر في هذا المقطع قد حاول أن يرسم صورة درامية متكاملة حول المقاصد التي أراد إيصالها إلى متلقيه، حيث استعمل بناء دراميا يضمّ شخصيتين، إحداهما مقتبسة من الواقع وهي شخصية الطِّفل إدريس، والأخرى خيالية وهي شخصية الدّركي، إلا أنّ هذه الأخيرة تميل قليلا إلى الواقعية، حيث إنّ مثل هذه الشّخصيات متواجدة كثيرا في الواقع العربي؛ خاصّة الدّول المستعمرة من طرف الأجانب، وقد استعمل هاتين الشخصيتين ضمن حيز مكاني وزماني محدّد، واستعمل كذلك تقنية الحوار بينهما، كلّ ذلك لأجل تحقيق مقصدية هامّة لدى المتلقّي من خلال الصُّورة الدّرامية التي تجمع بين كلّ هذه التِّقنيات، حيث أراد أن يبلّغ رسالته التي أراد من خلالها جمع الشّمل العربي؛ الذي يسعى الأعداء لتفريقه بشتَّى الوسائل، وذلك واضح في كلام الدّركي الذي حاول أن يقنع الطّفل بجبن إدريس بن عبد الله بن الحسن، وأنّ المنصور لا يزال يقاتل أهل البيت في بغداد، كلّ ذلك فيه إشارة إلى أنّ أعداء العرب والإسلام يسعون إلى التفرقة بينهم عن طريق إشعال نار الفتنة والبغضاء بينهم، لكنّ الشاعر يحاول أن يقنع متلقيه بعكس ذلك، وذلك واضح في قوله على لسان الطفل إدريس[27]:

نَحْنُ الأَطْفَالُ نَسِينَا هَوْلَ المَاضِي

وَنَسِينَا آثَارَ المَوْتْ

نَحْنُ البُنْيَانُ المَرْصُوصْ

ورَصَاصُ خِطَابِكَ فخٌّ منْصوبْ

لاَ يُسْمِنُ إِذْ أَسْمَعُهُ الآنَ وَلاَ يُغْنِي مِنْ جُوعْ

حيث يشير الشَّاعر من خلال كلام الطّفل إلى أنّ الفتن التي وقعت في الماضي بين العرب لابدّ من نسيانها، وفتح صفحة جديدة لأجل تحقيق التّكتل والوحدة العربية الإسلامية، فيكون العرب كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا، وأنّ ما يقوم به أعداء الإسلام وينادون به إنّما هو فخٌّ يسعون من خلاله إلى تمزيق الأمة العربية وفكّ شملها.

- **المقطع الثامن (الخاتمة):**

وظّف الشّاعر في رسم الصُّورة الدرامية لهذا المقطع عدّة آليات كما في المقطعين السّابقين، حيث جسّد آلية الحوار بين شخصيتين اثنتين، الشخصية الأولى هي شخصية الطفل الذي وسمه في البداية بصقر قريش، ثمّ وسمه ثانية بعبد الرّحمان العائد، والشخصية الثانية هي شخصية الشرطي المخمور، ويمكننا تبيان الصّفات التي تتميز بها الشخصيتين من قول الشاعر[28]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءَ عَلَى ظَهْرِهْ

عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ بِلاَدٍ عَرَبِيَّهْ

تَحْتَ جَنَاحِ اللَّيْلِ المُوحِشِ

اسْتَوْقَفَهُ شُرْطِيٌّ مَخْمُورْ

سَأَلَهْ:

مِنْ أَيِّ بِلاَدٍ أَنْتْ؟

مِنْ أَرْضِ الأَنْدَلُسِ الفِرْدَوْسِ المَفْقُودْ

مَا اسْمُكْ؟

صَقْرُ قُرَيْشْ

لاَ يُمْكِنْ! .. صَقْرُ قُرَيْشٍ مَرَّ هُنَا بِالأَمْسْ

كَانَ عَلَى فَرَسٍ شَهْبَاءْ

وَسُيُوفُ المَنْصُورِ عَلَى أَثَرِهْ

وَالخَوْفُ الدَّامِسُ يَقْطُرُ مِنْ عَيْنَيْهِ

فَمَا اسْمُكَ أَنْتْ؟

عَبْدُ الرَّحْمَانِ العَائِدْ

ويقول في أبيات أخرى[29]:

قَاطَعَ هُولاَكُو الطِّفْلَ وَقَالَ:

أَتَحْمِلُ مَمْنُوعَات؟

هاتْ.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بعض ملامح الشخصيات المختارة من طرف الشاعر، إذ يوحي استعماله للعبارت (طفل يحمل محفظة/ عبر اليوم حدود بلاد عربية/ صقر قريش/ عبد الرّحمان العائد) بأنّ الطفل هو عربي الأصل، يعيش في بلد مستعمر على غرار بعض البلدان العربية، وأن الطّفل معتز بعروبته وانتمائه رغم الأزمات التي يعاني منها وطنه، لذلك فقد نعته الشاعر بصقر قريش، وسمّاه في بيت آخر بعبد الرحمان العائد، وأما استعمال الشاعر للعبارات (شرطيٌّ مخمور/ قاطع هولاكو الطّفل) فيوحي أنّ هذه الشخصية هي من جنود الاستعمار كما في المقطع السابق، وقد نعته بالمخمور في الأبيات الأولى، وسمّاه بهولاكو في الأبيات الأخرى، وهذه الشخصيتين اللتين استعملهما الشاعر هما شخصيتين خياليتين لكنّهما في الوقت نفسه مقتبستان من الواقع، حيث إنّ اسم الطفل عبد الرحمان هو من الأسماء التي يتسمّى بها الكثير من العرب؛ لذلك يمكن القول إنّ شخصيته مقتبسة من واقع العرب، أما الشرطي الذي وسمه بهولاكو فإن شخصية هولاكو هي شخصية

حقيقية، استعارها الشاعر من هولاكو خان، وهو حاكم مغولي قام بالعديد من العمليات العسكرية محاولة منه لبسط نفوذه على أكبر عدد ممكن من دول العالم، ومن ضمن هذه العمليات تلك التي حاول من خلالها الاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية***، وقد استخدمه الشاعر كرمز من رموز ممارسة القمع والاضطهاد الذين تعرّضت لهما الشعوب العربية، للدّلالة على تأزُّم الأوضاع فيها جرّاء سياسة الاستعمار التي تحاول أن تقتلع كلّ مقومات الهوية العربية واستغلال شعوبها.

لقد استعمل الشّاعر شخصيتي الشّرطي والطّفل لرسم الصّورة الدّرامية لهذا المقطع، وذلك من خلال بنائه لحوار درامي بينهما، حيث تعدّ تقنية الحوار بين الشّخصيات من أهم آليات التّصوير الدّرامي؛ خاصة إذا اختفى منه صوت الراوي وصوت الشاعر، ويمكننا أن نتبيَّن خصائص الحوار الدرامي لهذا المقطع من خلال عرض الأبيات إضافة إلى الأبيات السابق ذكرها في قول الشاعر[30]:

أَرِنِي يَا عَبْدَ الرَّحْمَانِ جَوَازَكْ
لَيْسَ لَدَيَّ جَوَازُ سَفَرْ
وَلِمَاذَا؟
أَنَا لاَ أَحْتَاجُ إِلَيْهِ لِأَدْخُلَ عَنَّابَةَ
أَوْ بَرْقَةَ أَوْ جَنَّاتِ الشَّامْ
ثَمَّةَ يَا عَبْدَ الرَّحْمَانِ حُدُودٌ
تَفْصِلُ هَذا البَلَدَ العَرَبِيْ
عَنْ هَذَا البَلَدِ العَرَبِيْ
.....
أَيَّ بِلاَدٍ تَقْصِدْ؟
بَغْدَادْ

مَاذَا قُلْتْ؟ أَحَقًّا بَغْدَادَ؟!

أَمَا تَخْشَى الْمَهْدِيَّ؟

أَمَا تَخْشَى أنْ تَلْتَهِمَ الْفِتْنَةُ رَأْسَكْ؟

.....

مَاذَا تَحْمِلُ؟

مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ

مَاذَا فِي هَذِي المِحْفَظَةِ الزَّرْقاءِ؟

كِتَابٌ و...

استعمل الشّاعر في هذا المقطع العديد من الأفعال الكلامية المباشرة؛ التي تمثلت أكثرها في الطّلبيات بصيغة الاستفهام، ونلاحظ ذلك في العبارات (من أيّ بلاد أنت؟/ ما اسمك؟/ أرني جوازك؟/ أيَّ بلاد تقصد؟/ ماذا تحمل للقيام بعملية تفتيش الطفل عبد الرّحمان على أكمل وجه، وتحمل مثل هذه العبارات الطلبية المباشرة دلالة استعلاء جنود المستعمر على الشعوب العربية المستعمرة، وجاءت أفعال كلامية أخرى بصيغ طلبية أيضا، إلا أن دلالتها غير مباشرة كما في العبارات (لاَ يُمكن!.. / ماذا قلت؟/ أحقًّا بغداد؟!/ أما تخشى المهدي؟) وتحمل دلالة الأفعال الكلامية الإفصاحية، حيث نلاحظ نبرة التعجب في العبارات الأولى، بينما الأخيرة جاءت لتحذير وإرشاد الطفل عبد الرحمان من طرف الشرطي، وكلّ هذه العبارات الطّلبية التي توحي بالإفصاح إنّما أوردها الشاعر للتّدليل على مدى سخرية الأمم الأخرى من الأمّة العربية وتاريخها العريق، لأجل زعزعة المفاهيم القومية ومسخ تاريخها لدى شعوبها وأبنائها.

استعمل الشّاعر كذلك في هذا المقطع العديد من العبارات الدّالة على حدود الصُّورة الدرامية التي تتجسّد فيها الأحداث، حيث رسم ؟/ ماذا في هذي المحفظة الزرقاء؟/ ...) وهي أفعال طلبية مباشرة جاءت على لسان الشّرطي؛

معالم مكانيّة وأخرى زمانيّة حتّى يضع المتلقّي في حيّز الأحداث، ومن ضمن هذه العبارات (حدود بلاد عربيّة/ أرض الأندلس/ عنّابة أوبرقة أو جنّات الشّام/ بغداد) التي تدلّ على أمكنة معلومة لدى المتلقِّي حتّى يتسنّى له رسم صورة الأحداث في مكان محدّد، وكذلك العبارات (جناح اللّيل الموحش/ مرّ هنا بالأمس) التي تدلّ على أزمنة معلومة أيضا؛ والتي قد لاتحمل دلالة كبيرة على زمن الدّراما، لكنّها تساعد المتلقّي في تخيّلها ضمن زمن محدّد، وبذلك يُعطي الشّاعر لمتلقّيه فرصة المشاركة في تحيين الزّمان للصّورة الدّرامية، إذ نلاحظ أنّ في لفظتي (جناح اللّيل/ الأمس) زمنا حرّا لا يدلّ على فترة محدودة، وإنّما اللّيل والأمس زمن مفتوح يتخيل فيه المتلقي أيّ ليل وأيّ أمس.

وفي الختام؛ نلاحظ من خلال تحليلنا لقصيدة (بغداد الأطفال قادمون) للشاعر محمد علي الرّباوي سعيه إلى الرّقي بنصّه إلى مصاف الدّرامية، وهي من المناحي الفكرية التي نحا إليها الشّعراء المعاصرون، ذلك أن الدراما تحاول أن ترسم صورة متكاملة الأطراف عن المقاصد التي يريد إيصالها الشاعر، من خلال الابتعاد عن آليات التقرير والإخبار والاعتماد على تصوير المشهد في قلب الحدث الدرامي، مع تجنّب الإسهاب في استعمال الشاعر لصوته كما في قصائد الغناء أو صوت الراوي كما في السرد، فاستعمل الشاعر شخصيات بثّ بينها مقاصد ومعان معينة، ومقاصد أخرى أرادها من خلال تلك المعاني الدرامية أن تتحقّق بينه وبين المتلقّي.

الهوامش والإحالات:

(1)– يُنظر : مصطفى يوسف منصور، الدّراما والمسرح في الشّرق الأقصى، ط1. القاهرة: 2012م، دار العالم العربي.

(2)– جيرالد برنس، قاموس المصطلحات السَّردية، تر: السيد إمام، ط1. 2003م، ميريت للنشر والمعلومات، ص52.

(3)– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3. دت، دار الفكر العربي، ص279.

(4)– عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ط1. الأردن: 2010م، عالم الكتب الحديث، ص11.

(5)– يُنظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية.

(6)– يُنظر: دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف.

(7)– يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط. الكويت: 1998م، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

(8)– مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1. بيروت: 2005م، دار الطليعة، ص ص 30–31.

(9)– يُنظر: شكري المبخوت، نظرية الأعمال اللغوية، ط1. تونس: 2008م، مسكيلياني للنشر والتوزيع.

(10)– يُنظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1. بيروت: 2006م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(11)– يُنظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ط1. بيروت: 1990م، المركز الثقافي العربي.

(12)– يُنظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، دط. دت، مركز الإنهاء القومي.

(13)- يُنظر: محمد علي الرباوي، رياحين الألم، مجموعة الأعمال الكاملة (من 1998/12/25 إلى يناير 2009)، ط1، دت، ج4.

*– هو الشاعر محمد علي الرباوي، ولد عام 1949م بقصر أسرير، تنجداد بإقليم الراشيدية بالمغرب، تحصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها عام 1982م من كلية الآداب بوجدة، ثم شهادة الدراسات الجامعية العليا عام 1982م من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ثم تحصل على دكتوراه الدولة في الآداب تخصص الإيقاع، من جامعة محمد الأول بوجدة عام 1987م، واشتغل بها إلى أن نال التقاعد في صيف 2005م، هو مدير مجلة المشكاة الصادرة من وجدة منذ عام 1983م، نال وسام

الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة في 2001/07/30...، له العديد من المؤلَّفات الشِّعرية منها: البريد يصل غدا، ديوان شعر مشترك مع حسن الأمراني والطاهر دحاني، مطبعة بوزيد، الدّار البيضاء، 1975م. هل تتكلم لغة فلسطين، قصيدة، وجدة، مطبعة النهضة. الأعشاب البرية، المطبعة المركزية، وجدة، 1985م...وغيرها، ينظر: الموقع www.diwanalarab.com

(14)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص26– 28.

(15)– المرجع نفسه، ص28.

(16)– المرجع نفسه، ص31– 32.

(17)– المرجع نفسه، ص ص35– 37.

(18)– المرجع نفسه، ص38.

(19) – المرجع نفسه، ص39.

(20)– يُنظر: الموقع www.marefa.org

(21) – محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص25.

(22)– يُنظر: شكري المبخوت، المرجع نفسه.

(23)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص25– 26.

(24)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص26– 27.

*– يُنظر الموقع www.marefa.org .

(25)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص 26– 28.

(26)– قدّور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، ط1. الأردن: 2012م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص60.

(27)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص27.

(28)– المرجع نفسه، ص38.

(29)– المرجع نفسه، ص ص39– 40.

***– ينظر الموقع: www.mawdoo3.com

(30)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص39.

قائمة المراجع:

1. جيرالد برنس، قاموس المصطلحات السَّردية، تر: السيد إمام، ط1. 2003م، ميريت للنشر والمعلومات.
2. حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ط1. بيروت: 1990م، المركز الثقافي العربي.
3. دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف.
4. شكري المبخوت، نظرية الأعمال اللغوية، ط1. تونس: 2008م، مسكيلياني للنشر والتوزيع.
5. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1. بيروت: 2006م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط. الكويت: 1998م، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
7. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3. دت، دار الفكر العربي.
8. عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ط1. الأردن: 2010م، عالم الكتب الحديث.
9. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، دط. دت، مركز الإنهاء القومي.
10. قدّور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، ط1. الأردن: 2012م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

11. محمد علي الرباوي، رياحين الألم، مجموعة الأعمال الكاملة (من 1998/12/25 إلى يناير 2009)، ط1، دت، ج4.
12. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية.
13. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1. بيروت: 2005م، دار الطليعة.
14. مصطفى يوسف منصور، الدّراما والمسرح في الشّرق الأقصى، ط1. القاهرة: 2012م، دار العالم العربي.

المواقع الإلكترونية:

1. www.diwanalarab.com
2. www.marefa.org
3. www.mawdoo3.com