روح الدراما في قصيدة السرد المعاصرة
ثلاثية الصراع الحوار والمكان/ ديوان في القدس لتميم البرغوثي نموذجا

The spirit of drama in the contemporary narrative poem Trilogy of Conflict, Dialogue, Place in dewan "Fe El-Quds" by Tamim al-barghouti

هارون صوكو[1*]، احسن بوحناش[2]، مُحَّد قحام[3]
[1]جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي-برج بوعريرج (الجزائر)
[2]جامعة مُحَّد الصديق بن يحيى-جيجل - (الجزائر)
[3]جامعة مُحَّد خيضر-بسكرة- (الجزائر)

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تقصي ملامح النزعة الدرامية في قصيدة السرد المعاصرة، والكشف عن خصائص الروح الدرامية التي تسكن الشاعر/ السارد المعاصر وإبداعه على حد سواء، وذلك من خلال محاولة التقاط صورة أوضح وأدق لذلك النفس الدرامي الذي تتمتع به القصيدة، والذي تكتسبه من خلال اتّكائها على مختلف العناصر الدرامية، والتشكيلات البنائية، الممتزجة بالنزعة السردية، وتوضيح كيفية وصول الشاعر/ السارد المعاصر بِنَفَسِه الدرامي إلى نتيجة خلق إبداعي جديد، يميزه عن غيره من المنجز الشعري العربي القديم، وكذا تقصي الملامح الدرامية والتمظهرات السردية التي يتعمدها وسائل للتعبير، ويَعتمدها خطابا للإبلاغ ، عبر استحضاره لأبرز العناصر الدرامية السردية، كالصراع، والحوار، والمكان، وتحديدا في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي.

الكلمات المفتاحية: دراما ، قصيدة، سرد، تميم البرغوثي، في القدس.

Abstract:

This study seeks to investigate the features of the dramatic tendency in the contemporary narrative poem, and to reveal the characteristics of the dramatic soul that inhabits the contemporary poet / narrator and his works alike, by trying to capture a clearer and more accurate picture of that dramatic taste that characterises the poem, which it acquires through its reliance on various dramatic elements, and structural formations, mixed with the narrative tendency, and to clarify how the contemporary poet / narrator himself reached with his dramatic style the result of a unique creative creation, which distinguishes it from the other old Arab poetic achievements. As well as investigating the dramatic features and narrative manifestations that he deliberately uses as means of expression, and adopts it as a discourse to convey, in an attempt to achieve a degree of acceptance in the recipient himself, , such as conflict, dialogue, and setting, specifically in Tamim Barghouti's Diwan "Fe El-Quds".

Keywords: Drama, Poem, Narrative, Tamim Barghouti, Fe El-Quds

* هارون صوكو.

مقدّمة:

تزخر قصيدة السرد المعاصرة بالملاحم والعناصر الدرامية، التي تستمد منها حركيتها وانفتاحها، يسعى من خلالها الشاعر/ السارد تجاوز نفسه والتجرد من شخصيته، في محاولة منه لخلق إبداعي جديد يتماشى ولغة العصر، ومن أبرز العناصر الدرامية التي ترتكز عليها النصوص الشعرية السردية ثلاثية الصراع والحوار والمكان، والتي تعتبر بمثابة العمود الفقري للبناء الدرامي الأعمال الإبداعية، وفي الشعر خصوصا، ومن بين الشعراء المعاصرين الذين كان لهم باع طويل في هذا المجال نجد الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي الذي فرض نفسه سريعا واحدا من الأصوات الشعرية العربية المعاصرة، حيث أبدع في طريقة تشكيل وبناء قصائده الدرامية السردية، حتى غدا واحدا من الشعراء الشَّباب الذين برزت في قصائدهم الظواهر السردية بشكل كبير واضح جليّ، ولعل ذلك يعود إلى مضامين قصائده التي تخوض في قضيته الكبرى قضية فلسطين، وما يُصَوِّرُهُ فيها من مشاهد أليمة ومعاناة، ومن ظلم واستكانة وغياب لقيم العدل على الأرض المحتلَّة، ولعل ذلك هو ما يقوده إلى استحضار مختلف العناصر الدرامية كالصراع، والحوار، والمكان، عامدا إلى السرد في عرض إشكالاته المطروحة، لتأتي هذه الورقة البحثية طارحة إشكالية استحضار الروح الدرامية في قصيدة السرد المعاصرة وفي ديوان في القدس، حيث تتبلور إشكالية البحث كالآتي:

– إلى أي مدى بلغ النفس الدرامي في قصيدة السرد المعاصرة؟ وفي ديوان في القدس تميم البرغوثي على وجه التحديد؟

– ما أسباب نزوع البرغوثي إلى الدرامي والسردي في شعره والتخلص من عباءة الغنائي؟

– كيف ساهم توظيف ثلاثية الصراع، الحوار والمكان في جعل قصيدة السرد البرغوثية دراما شعرية؟

– هل قيد النزوع الدرامي دلالة قصيدة السرد البرغوثية؟ إذا لم يقيد دلالتها، كيف تمظهر ذلك؟

وعليه يهدف البحث إلى محاولة تجسيد تلك الروح الدرامية التي تسكن الشاعر/ السارد المعاصر، من خلال محاولة التقاط صورة أوضح وأدق لذلك النفس الدرامي الذي تتمتع به قصيدة السرد المعاصرة، وذلك بعد تتبع صدى هذا النفس الدرامي في ديوان في القدس لتميم البرغوثي، وتحديد أبرز الأسباب التي جعلت من الشاعر ينزع إلى الدرامية ويتخلص من الغنائية، وكذا الكشف عن دور العناصر الدرامية التي يستحضرها ديوان في القدس، وكيفية مساهمتها في التقاط صورة للواقع وانعكاساته على إبداع الشاعر المعاصر.

إن منهج البحث في ذلك يقوم أساسا على اعتماد آلية الوصف وفق إجراء تحليلي، والذي يصف الظاهرة ثم يتتبّعها بالتحليل، بُغيةَ الوقوف عند بعض العناصر الدرامية في قصيدة السرد وتحديدا في ديوان في القدس، والاستعانة ببعض إجراءات المنهج الاجتماعي كون الديوان المدروس يخوض في سيرة القدس، والواقع الذي آلت إليه من إحن تجر إلى محن، وانعكاس ذلك على المبدع وإبداعه.

1. النَّفَس الدرامي في قصيدة السرد المعاصرة:

إن المتتبع لخصائص قصيدة السّرد المعاصرة يلمح ذلك الميل والجنوح نحو الدرامية، سواء في مختلف مضامينها المتعددة، أو من حيث بناؤها وتشكيلها الفني، ونعني بالدراما خلاف تلك التي تُعنى بالمسرح خاصة، وإنما الدراما بالمعنى العام، وهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع؛ فهي من خلال هذا تعبيرٌ عن طبيعة الحياة وحركيّتها وتناقضاتها، ففي القصيدة تُنقَل حالات الحركة من خلال الشخصيات والحوار ومختلف عناصر الدراما الأخرى التي يتدخل الشاعر/ السارد المبدع في تقديمها تقديما مباشرا تأخذ من خلاله القصيدة روحها الدرامية وتشكيلها الشعري ذا الطابع السردي.

1.1. الدراما والشعر أي علاقة؟

حين نتفحّص العلاقة بين الشعر والدراما والسرد فإننا نستطيع دراسة الكيفيات التي تتّخذها العناصر الدرامية والتكوينات السردية التي تتجلى على مستوى قصيدة السرد؛ لأنّ انفتاحها على تلك العناصر والتكوينات يجعلها تستوعب مجالات اشتغال السرد بمقتربات من الروح الدرامية في مناخ القصيدة، وقد استوعبت قصيدة السرد المعاصرة بواعث الدراما المختلفة والمتعددة، باستحضار عناصر السرد وآلياته كالشخصيات والحوار والأحداث والمكان والزمان والصراع، فأصبح النص الشعري السردي أكثر طواعية ومرونة لاحتواء هذه العناصر، حيث تتعاضد أجزاء القصيدة الدرامية في تكوين سيرورة فعل مستمر من خلال تلك العلاقات المتحركة والمتواترة بين العناصر الدرامية من حدث وشخصية ومواقف وصراع مستمر، هذا الأخير الذي يحرك القصيدة من جموديتها وتمركزها حول الانفعالية والعاطفية إلى الموضوعية التي تثير في المتلقي الترقب والتوتر عند الاستجابة المستمرة للفعل الدرامي.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن طبيعة القصيدة الدرامية المعاصرة تنبني على قدر كبير من التركيب، وتتميز أحيانا بالغموض ما يوجب على قارئها ثقافة واسعة تمكنه من الاستنطاق والاستغوار داخل عالم النص، وإنارة مناطق الظل التي يصعب على القارئ العادي الوصول إليها بخياله المحدود.

ولا يقتصر دور القصيدة السردية الدرامية على تصوير الواقع، ومختلف حالات الصراع، وإنما تخلق عناصرها داخل القصيدة شيئا من المتعة والإثارة في نفسية المتلقي، هذه المتعة لا تتحقق إلا عن طريق محاولات الشاعر/ السارد الحثيثة والمستمرة على التجديد في بناء القصيدة شكلا ومضمونا، ذلك أن موضوع القصائد الدرامية غالبا ما يقوم على التقابل والتضاد والتمازج من أجل نجاح العمل الدرامي، وخلق مشاهد بالغة الجمال تهز الوجدان بغية التأثير في الكتل الجماهيرية المتلقية.

2.1. من القصيدة الغنائية إلى الدرامية:

المتتبع لخصوصية فصيدة السرد المعاصرة، يلمح في أحايين كثيرة، أنها تستمدّ بعض الأدوات والتقنيات الفنية من الفنون الأخرى تماشيا مع الأحداث والوقائع المتسارعة التي تمثل العصر، فنجد بعض الشعراء قد اتّكؤوا على العناصر

الدرامية كظاهرة فنية وجمالية بما تناسب التّغيرات التي طرأت على العلاقات الاجتماعية فشاعت نماذج حديثة لشكل القصيدة، يكون فيها تفاعل بين الغنائي والسردي، وبين الذاتية والموضوعية، وفتحت بوابة الغنائي على الدرامي والسردي، فامتازت بالتشويق والحيوية والغموض، فكان لهذا التمازج الحاصل بين الشعر والدراما إنعاشٌ لهذه الأنواع، كما أنه يمثل حالةً تطمح إلى تغيير وتعديل لذلك الواقع السياسي الذي تعيشه الأمة العربية من تفكّك، وما آلت إليه من ظلامية واستكانة وصراعات وتشتُّت، وغياب لقيم العدل.[2]

وعلى إثر ذلك برزت في قصيدة السرد المعاصرة، مختلف الأشكال الحوارية الممتزجة بالنزعة السردية الدرامية، حيث "تتداخل الأصوات وتتنافر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوصًا جانبية تُضيف أبعادًا هامة في بنية التشكيل الدرامي للقصيدة"[3]، وهذا ما أتاح للقصيدة زخمًا دراميًا يمنحها توازنها الفنّي، ويبقيها محافظة على جمالياتها بالرغم من انزياحها وعُدُولِها عن الغنائية البحتة والإفراط العاطفي والمخاطبة المباشرة.

ومن هذا المنطلق فقد وصل الشاعر/ السارد بِنَفَسِه الدرامي إلى نتيجة خلق إبداعي لقصيدة السرد ذات الروح الدرامية عن طريق اتخاذ العناصر الدرامية السردية، وسائل للتعبير يَتوسَّلُها بُغيةَ الوصول إلى غاياته، وتحقيق أهدافه، وهو ما أدى إلى كسر انغلاق النص، وانفتاحه أمام تعدد القراءات؛ فالتعبير الدرامي يُعَدُّ أعلى صورة من صور التعبير الأدبي عموما، والتعبير الشعري خصوصا، وبذلك استطاعت القصيدة العربية من خلال تجاربها الطويلة الاقتراب من بنية العمل الدرامي من حيث اتّساعُها ومن حيث استيعابُها للكثير من العناصر الدرامية كالحوار وغيره...[4]

2. النَّفَس الدرامي في ديوان في القدس:

تتميز العديد من القصائد البرغوثية لدى تميم، في ديوان "في القدس" بطابعها الدرامي؛ فالبرغوثي مشغول غالبا بالتفكير في الأشكال الفنية التي تشكل قصائده، لذلك نجده ينزاح عن الشكل العمودي نحو التفعيلة، إذ إن الشكل العمودي للقصيدة هو ما يقربها إلى الغنائية على خلاف شكل التفعيلة، يتحرر فيه من أصفاد الغنائية ويكثف فيه للنزوع السردي الذي يحقق للقصيدة البرغوثية درامية خاصة.

ولعل النَّفَسَ الشعوري والشعري الذي يمتلكه الشاعر كان سببا في جعله يستثمر العناصر الدرامية لجلب المتلقي بـ "إعادة خلق عالم معيش داخل الصراعات الإنسانية ...ومما يوثق صلة الشعر بالدراما هي أنواع الإلقاء الشعري ومسرحة الأشعار والقصائد أو في إبراز الشعر بوصفه طاقة لغوية ممسرحة"[5]، وهو ما يجعل الشاعر يبدع أدبا متفاعلا، يقوم على تصوير الواقع في حالاته الصراعية بالاعتماد على تذويب العناصر الدرامية من حوار وصراع ومكان وغيرها، يشتغل عليها

الشاعر في بناء نصّه الشعري المسرود من خلال مسرحة الأمكنة المختلفة داخل القصيدة.. ويتجلى الدرامي والسردي في ديوان في القدس لتميم البرغوثي في قصائد عدة أبرزها:

- قصيدة في القدس التي يعرضها في طابع مونودرامي مثير.
- قصيدة نثرٌ موزون وشعرٌ منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة.
- قصيدة أمير المؤمنين.
- قصيدة قبّلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء.
- قصيدة خط على القبر المؤقت.
- قصيدة سفينة نوح.
- قصيدة رجز USA.
- قصيدة الجليل.

هذه القصائد وغيرها، هي قصائد يغلب عليها الطابع الدرامي والسردي، وتتجلى فيها مختلف العناصر الدرامية التي جعلت من الشاعر قاصا وساردا ومسرحيا وشاعرا في آن واحد، ومن أبرز العناصر الدرامية التي تستمد منها قصيدة السرد المعاصرة عموما وقصائد البرغوثي خصوصا تلك الروح الدرامية: الصراع Conflict والحوارDialogue والمكان Place، هذه الأخيرة تُعَدُّ ركائز أساسية تقوم عليها قصائد ديوان "في القدس"، ناهيك عن باقي العناصر الأخرى كالشخصيات والزمان والحبكة.. وكان ممكنا – لولا خشية الإطالة – أن يأتي الحديث عن كل عنصر على حدة، ولكن بدل ذلك سوف يأتي الحديث عن العناصر الثلاثة السابقة، لأن الخوض في جميعها يتطلب بحثا مطوّلا بأكمله، ولأن هذه العناصر تتمظهر جليّة على مستوى قصائد البرغوثي والتي يرتكز عليها في بنائه الدرامي بشكل كبير.

1.2. الصراع:

في سياق الحديث عن الشعر، فالصراع أيضا يرتبط ارتباطا لصيقا به، فالشعر بطبيعته يحمل في طياته –غالبا– أصواتا متعددة تحيل على هذا وذاك، تمتاز بالعمق وعرامة الصياغة من قبل الشاعر، لذلك فما يكتبه الشاعر أكثر مما يقوله طبعا، وما يكتبه يسبر أغواره ليقيم معمارا مبنيا في أساسه على التجربة والخبرة، يقيمه بأحداث متفرقة تُحْدِثُ التوتر الذي يفضي إلى الحركة والعنفوان ليحصل الصراع الدرامي. ونظرا لأهمية الصراع البالغة فقد " أدرك الشاعر المعاصر أهمية بناء الصراع في القصيدة، إذ يتيح ذلك للشاعر إبراز المتناقضات بين الأطراف المتصارعة بين قيم الخير والشر، بين الرأي والرأي الآخر المتناقض معه ...أو حتى بين صراع النفس الداخلية ذاتها."[6]

والصراع لا يخرج عن إطار المفهوم العام كونه ينتج أثر التباين والتناقض بين الشخصيات التي يتولد إثرها حيث "لا يبتعد تعريف الصراع في مدونات النقد والأدب والمسرح عن كونه الاختلاف أو العراك الناتج والناشئ من تناقض واختلاف الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية "[7]؛ أي وجود قوة متضادة بين الشخصيات والتي تسهم في توليد الصراع الذي يحرك بدوره الأحداث من حركة لأخرى وبشكل مستمر. وإذا كان الصراع الدرامي يبدأ من أول العمل ويتماشى وإياه حتى نهايته فذاك يعود إلى دور الشخصيات عموما في تحريك الحدث وبالأخص دور الشخصية المحورية من بينها، والتي تسهم بدور فعال في ذلك.

إنّ التدرج في الصعود قد يمنع الصراع من أن يلحقه جمود أو كساد، وإنما يجعله مسترسلا دون إعاقات، فيجد المتلقي نفسه عند تلقيه أو حتى قراءته للعمل الفني أمام عمل متسلسل دفاق، أوله يفضي إلى آخره دون أي شكل من الإعاقات والركود، وهنا يكون العمل الفني قد حقق طفرة نحو تحقيق هدفه –إلى حد ما– فضلا عن الطاقة الكامنة في خلق الإثارة والتشويق لدى المتلقي أو المشاهد.

ويمكن تقسيم الصراع في الأعمال الدرامية إلى قسمين: صراع داخلي وصراع خارجي أو "الصراع بين القيم والشخصيات والصراع الداخلي في نفس الشاعر."[8] حيث يكون الصراع الخارجي مثل صراع شخصية ضد شخصية أخرى على ما هو شاخص، على غرار الصراع الداخلي الذي يكون صراع الشخصية مع ذاتها على ما هو كامن ومخبوء، كما هي الحال مع عنصر الحوار. حيث يرتبط الصراع الخارجي بالإنسان ضد أخيه الإنسان وضد الواقع الاجتماعي، أو البنية الاجتماعية والتي تشكل عاملا مؤثرا على الإنسان في حد ذاته. أما الصراع الداخلي فهو كما قلنا سابقا صراع قائم بين الإنسان وذاته بين الشخصية ضد نفسها، إذ تجتمع التناقضات داخل النفس الباطنية والنفس بطبعها تعيش حالة من التمزق الباطني والازدواجية.

هذه الازدواجية هي التي تجعل من الشاعر أيقونة تجسد كل الحالات النفسية الوجدانية التي يعاني منها إلى صور إبداعية ونسيج لغوي بديع "فالشاعر قبل كل شيء إنسان يعيش حالات من الصراع، وقد وهبه الله موهبة في التعبير والإفصاح عن ذاته ونفسيته المتصارعة بين حين وآخر بأسلوب أدبي."[9] بمنظور شاعر ثاقب الرؤية متوهج الوجدان، يلخص فيها تجربة ذاتية بالغة الصدق والتدفق والحيوية، إثر التناقضات الناتجة بين شعور وشعور آخر بين رأي ورأي آخر، بين الصمت والصوت بين الصدق والكذب...

ولعل تأثر البرغوثي بالواقع المرّ الذي آلت إليه الأمة الإسلامية العربية عموما ووطنه خصوصا، جعله ينتج نصوصا تشهد انفعالات تنبعث من عميق نفسه بتصوير صور درامية يعبّر بها عن الحال الذي آلت إليه أمته، من صراعات

وحروب وتناقضات، بين ما هو شاخص وما هو مخبوء، ولعل مقاطع من قصيدة نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة توضح ذلك الصراع الذي يصوره:

أَرْبَعَةُ جُيُوشٍ مِنْ وَرَقِ اللَّعِبْ / جَيْشَانِ أَحْمَرَانِ وَجَيْشَانِ أَسْوَدَانِ / تَظْهَرُ الْمُذِيعَةُ فِي نَشْرَةِ الْأَخْبَارِ / يَتَقَاتَلُ الْأَسْوَدَانِ وَالْأَحْمَرَانِ / الْمُذِيعَةُ تَذْكُرُ خَلْطَ الْأَوْرَاقِ/ يَتَحَالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أَسْوَدٍ مَعَ نَظِيرٍ أَحْمَرْ / الْمُذِيعَةُ مَرَّةً أُخْرَى / تَنْقَسِمُ كُلُّ وَرَقَةٍ إِلَى لَوْنَيْنِ / نِصْفُهَا الْأَعْلَى أَحْمَرْ / وَالْأَسْفَلُ أَسْوَدْ / أَوِ الْعَكْسُ / تَزْدَادُ الْعَدَاوَةُ كُلَّمَا اِقْتَرَبَ الْخَصْمُ مِنْ خَصْمِهِ / فَمَا ظَنُّكَ بِالْخَصْمَيْنِ وَقَدْ أَصْبَحَا مُتَجَاوِرَيْنِ فِي وَرَقَةٍ وَاحِدَةٍ / تُصَابُ الْأَوْرَاقُ بِالْفِصَامِ / فَتَقْطَعُ/ كُلُّ وَرَقَةٍ نَفْسَهَا مِنَ الْوَسَطِ / نِهَايَةُ النَّشْرَةِ / سَلَّةُ الْمُهْمَلَاتْ [10]

يصور المقطع السابق حالة الصراع والخلاف القائم بين المسلمين، فيصورها على شاكلة أربعة جيوش مختلفة من حيث دلالات اللون الذي يصفها به، والصراع يبدأ مع بداية القتال بين الجيشين الأسود والأحمر، وتبدأ العقدة التي تمثل الخلافات الحاصلة بين الطوائف المتعددة على الأرض المحتلة، ليحتدم بعد ذلك الصراع في حكايته ليبلغ ذروته مع ازدياد العداوة التي يصورها الشاعر كلما اقترب جيش من آخر، ثم ينتقل بعد ذلك؛ أي بعد احتدام الصراع وبلوغه ذروته إلى إعادة الإخلاء؛ وهو إخلاء غير متوقع من قبل المتلقي بعد جذبه بتصوير هذه الأحداث والصراعات، فيقدم نهاية الصراع غير المتوقع الذي يكسر أفق توقع المتلقي أو المتفرج الذي يربط نهايته المفاجئة بنهاية النشرة.

والشاعر في المقطع السابق يعمد إلى مسرحة مكانه الشعري؛ إذ يربطه بنشرة الأخبار وكأن الصراعات التي يصورها تجعل من المتلقي متفرجا أمام شاشة التلفاز، فرسم الأحداث على أنها نشرة إخبارية تصور صورة درامية متفاعلة في تصوير حالة الأمة العربية، والنزاعات الطائفية بينها، إذ يقدم بداية الصراع مع زمن بداية النشرة وينتهي مع نهايتها، معتمدا على تصوير الصراع بجميع المتناقضات من الجيوش والألوان، الجيش الأسود والجيش الأحمر، ولربما كان اجتماع هذه الأضداد هو الذي يؤدي إلى حصول درامية الحدث والصراع الذي يعبّر به الشاعر عن واقع الأمة. ويواصل في مقطع آخر من القصيدة السابقة نفسها في وصف حالة الأمة، ورسم صورة واضحة توضح التناقضات والخلافات الحاصلة بين طوائفها المختلفة:

عَلَى هَامِشِ الصُّورَةِ / جُمُوعُ الْمُشَجِّعِينَ / يَضْرِبُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا بِالْأَحْذِيَةِ / شُيُوخُ الدِّينِ / يَبْنُونَ مَسَاجِدَ فِي الْفَضَاءِ الْخَارِجِ / شُيُوخُ السِّيَاسَةِ / يَحْمِلُونَ الْكَرَاسِي عَلَى رُؤُوسِهِمْ / كَآلِهَةِ الْمِصْرِيِّينَ الْقُدَامَى / شُيُوخُ الْكَلَامِ وَالْكَلَامُ أَمْرٌ عَظِيمٌ / مَشْغُولُونَ بِقَصِيدَةِ النَّثْرِ وَالْكُتُبِ الْجِنْسِيِّ وَالِاكْتِئَابِ / وَأَنَا / أُحَاوِلُ أَنْ أُكْمِلَ هَذِهِ الْقَصِيدَةَ[11]

يشكل هذا المقطع السردي مشهدا تراجيديا وحالة مأساوية، يصورها الشاعر من خلال عرض مشاهد الدرامية وتصويرها في حدث مركّب، ومحاولة تغيير أدوار الشخصيات التي يرسم بها الأحداث الدرامية، من جمهور المشجعين الذين يصور حالة الصراع بينهم وهم يتقاتلون ويضربون بعضهم بعضا، وهو الواقع الذي ينبني على العصبية ومحاولة خلق الفوضى والتفريق بين جموع الناس، والتشتيت بينهم، يملؤون فكرهم بالتزوير، كما يرسم لوحة لشيوخ الدِّين حيث يصورهم داخل ذلك الفضاء الدرامي الذي يصور الأحداث التي يقومون بها داخله، وهي بناء مساجدهم وأماكنهم المقدسة، كما يقدم تصويرا لشيوخ السياسة في أبشع منظر وهم يحملون على رؤوسهم الكراسي، فيشبههم بالآلهة المصرية القديمة، يحملون على أكتافهم هموم الدنيا وحُبَّ السلطة، وهذا هو الواقع الذي يصور الشاعر السارد مشهده التراجيدي الذي آل إليه المجتمع والأمة العربية عموما.

2.2. الحوار:

يرتبط الحوار ارتباطا لصيقا بالشخصيات، إذ لا يمكن أن يكون هناك حوارٌ من غير وجود الشخصيات، والحوار من أبرز العناصر والركائز للبنية الداخلية للنص، إذ إن الحوار "تقع على عاتقه مسؤولية تقديم الشخصيات والتعرف بها،وبيان الصراع الذي يدور بينها وبين ما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"[12]؛ أي إن الحوار هو وسيط بين ما تحمله الشخصيات وما يدور بينها من أحداث، إلى المتلقي وما يتولد إثْرَها من الصراعات التي تنمو من خلال الحوار القائم بين الشخصيات.

والحوار عادة ما يفرض بالضرورة تعدد الشخصيات، في كونه يرتبط بتلك الشخصيات، فلا يكون إلا بين شخصين أو أكثر لتقديم الحدث والصراع فهو "يسعى إلى تقديم حدث درامي وتصوير الصراع بين قِوَى متضاربة "[13] فهو يكشف عن الأحداث وعن الشخصيات ومراحل تطورها كونه لغة قائمة على الأصوات والأشخاص " فالحوار أداة لغوية يستخدمها الأديب... ومن خلالها يعبر الأديب عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية."[14] ويمكن القول أيضا بأن الحوار هو عبارة عن " شبكة من أسلوب الكلام الشامل والمتعارض والمتعلق بالتحذير والوعد...إلخ "[15]؛ أي إن الحوار له أهداف مُعَيَّنَةٌ يحققها في كونه يرتبط بالكلام سواءً العام أو المتباين والمختلف.

وبطبيعة الحال نلحظ اختلافا بين الحوار العادي أو الكلام العادي وبين الحوار الدرامي، فهذا الأخير يرتبط بالأعمال الفنية على خلاف الحوار العادي المتداول على ألسنة العامة في كل مكان وزمان، فارتباط الحوار الدرامي بالفن هو الذي يجعله يختلف عن الحوار العادي، إذ يخضع لما يقتضيه الفن أو العمل الفني فتختلف أساليبه وتنتقى ألفاظه، كونه يخرج من ثنائية طرفي الحوار إلى طرف آخر وهو المتلقي إذ إنه " الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[16] المتعة والمنفعة. والحوار ينقسم إلى نوعين أو قسمين: حوار خارجي، وحوار داخلي.

1.2.2 الحوار الخارجي:

من عناصر التعبير الدرامي "الدّيالوج و المونولوج"؛ أي إن الحوار ينقسم إلى قسمين؛ حوار خارجي وحوار داخلي، أما الحوار الخارجي فهو يعتبر من أهم التكنيكات المعتمدة في بناء العمل الدرامي يكون بين شخصين أو أكثر فهو "حديث يدور بين شخصيتين أو أكثر بصوت مسموع خارجي مباشر، دون تدخل الراوي، وتتجلى فعاليته ووظيفته الفنية في النص الشعري في مسرحة الجملة وكسر الرتابة والكشف عن نوايا الشخصية... "[17]، فمن خلال العملية الحوارية القائمة بين الشخصيات ينكشف للمستمع أو المتلقي ما يدور في أذهان الشخصيات المتحاورة ويعرفه بها.

ويتحدد تعريف الحوار الخارجي بالشخصيات وتقديمها إلى المتلقي أو المشاهد في صورتها ثلاثية الأبعاد " فكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد المادي، الاجتماعي والنفسي"[18]، لذلك فهو يكشف عن نوايا الشخصية، وما هو مخبوء كما يشخص هويتها وسلوكاتها التي تقوم بها. ففي مقطع من قصيدة في القدس يقدم فيه الشاعر تكنيكا مسرحيا بحواره الذي أجراه من نسج خياله في صورة فنية بديعة باعتماده رمزين يشكلان شخصيتين متحاورتين في حوار درامي مثير بين النوافذ والصباح:

وَنَوَافِذُ تَعْلُو الْمَسَاجِدَ وَالْكَنَائِسَ / أَمْسَكَتْ بِيَدِ الصَّبَاحِ تُرِيهِ كَيْفَ النَّقْشُ بِالْأَلْوَانِ / وَهُوَ يَقُولُ: "لاَ بَلْ هَكَذَا" / فَتَقُولُ: "لاَ بَلْ هَكَذَا" / حَتَّى إِذَا طَالَ الْخِلَافُ تَقَاسَمَا / فَالصُّبْحُ حُرٌّ خَارِجَ الْعَتَبَاتِ لَكِنْ / إِنْ أَرَادَ دُخُولَهَا / فَعَلَيْهِ أَنْ يَرْضَى بِحُكْمِ نَوَافِذِ الرَّحْمَنْ [19]

إن هذا الحوار الخارجي الذي يصوره الشاعر في طابعه الدرامي بين النوافذ والصباح، قائم على الخلاف والتعصب للرأي، والانقسام والانفصال بسبب هذه الخلافات، وبسبب هذه العصبية وهو الوضع المبتغى من قبل العدو، إذ إن هدف الاحتلال هو خلق الخلافات والنزاعات بين الشعب حتى يسهل عليه فعل ما يريد والتحكم في زمام الأمور كما شاء، فنجد البرغوثي يعبر عن رؤيته الشعرية الخاصة بزاوية نظره، معتمدا على الحوار الذي جعله قائما بين المتصارعين المختلفين المنقسمين النوافذ والصباح؛ فرغم أن كل واحد منهما يحاول أن يصل إلى نقطة معينة وهي إقناع الآخر برأيه،إلا أن التعصب للرأي منعهما من ذلك، فينقسما ليصبح الصبح خارج العتبات وهو هنا يحيل على الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، والذي فرّقه وشتّته العدو بمكائده الصهيونية من سياسات القمع والتفريق. ويعتمد الشاعر في مقطع آخر من قصيدة أمير المؤمنين على الحوار الدرامي مع بداية المقطع:

أَلاَ تَرَى النُّبُوءَةَ / سِلَاحُهُمْ يَهْوِي / وَسِلَاحُنَا يَصْعَدْ / نَمَا لَبْلَابٌ عَلَى الصَّارُوخِ / وَالْتَفَّ عَلَيْهِ حَتَّى كَسَاهْ / ثُمَّ أَزْهَرَ / صَاحَ وَلَدٌ، اللهُ أَكْبَرُ/ وَهَوَى سَقْفُ إِسْرَائِيلَ[20]

يبدأ الصوت المتحاور مع بداية المقطع السابق، إذ يفتتحه الشاعر بحوار درامي والذي يمهّد لبداية سرد الأحداث معتمدا على توظيف بعض المتناقضات التي تعطي للأحداث طابعها الدرامي، وتكسوها حللها الدرامية التي تشف عن الصراعات القائمة بقوله يهوي- يصعد، التراب- السماء، ثم يبدأ صوت الولد الثائر الصاخب جراء الواقع، وما يتسم به من استكانة وظلامية وغياب لقيم العدل، ولكن هذا الصوت الذي يصيح بعبارة **"اللهُ أَكْبَرُ"** -التي يهون معها كل صوت هناك-، هو صوت الطفل الذي زعزع أركان دولة العدو فهوى سقفها وتهاوى برجها القائم على أساس الظلم والباطل...فالشاعر هنا يحاول أن يرسم من خلال هذ الحوار الدرامي الذي ساهم في بناء النص والذي مَهَّدَ لسرد الأحداث القائمة صورة واضحة عن زوال كيد العدى مهما طال الزمن، وأن ما يبنى على الباطل فهو باطل وحبله قصير.

2.2.2 الحوار الداخلي:

رغم التنوع والتباين في تحديد مفهوم الحوار الداخلي، إلا أن الفكرة الأساسية تدور حول بؤرة لا تنزاح عن كونه "ذلك التّكتيك المستخدم بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيات والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود "[21]؛ أي إنه متعلق بالشخصية الواحدة ذاتها صوتان لشخصية واحدة، ويطلق عليه المناجاة أي الحديث النفسي الباطني للشخصية مع نفسها، شرط أن يكون صوتا مسموعا، فهو لا يخرج عن كونه الحديث النفسي للشخصية ومناجاتها لنفسها، والمقصود ها هنا هو المسارة الفردية للنفس مع نفسها، بغية إيصال فكرة ما أو الإفصاح عما هو مخبوء حتى يصبح شاخصا حيث إن " المناجاة الفردية في الدراما الشعرية هو خطبة طويلة تلقيها شخصية واحدة بمفردها، حيث تُعبِّرُ الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع."[22]

في مقطع آخر من قصيدة "في القدس" يقدّم البرغوثي أيضا تكنيكا مسرحيا بالحوار الذي يجريه مع نفسه، محاولا أن يقدّم من خلاله محتوى نفسيا لشخصيته ولذاته عند زيارته لمدينة القدس وعدم تمكنه من دخول المدينة بسبب قوانين العدو التي يفرضها هناك:

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدَّنَــا * عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الْأَعَادِي وَسُورُهَا**

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَــةٌ * فَمَاذَا تَرَى فِي الْقُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا**

تَرَى كُلَّ مَالَا تَسْتَطِيعُ اِحْتِمَالَــهُ * إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا [23]**

يصور الشاعر هنا حوارا داخليا، هذا المونولوج الذي يخاطب به نفسه محاولا قلب المشهد المأساوي الذي تشهده المدينة إلى مشهد كوميدي ساخر بتحويل كل ما حل بالقدس من وقائع وأخبار إلى نعمة، كما يحاول أن يعبّر بحواره الداخلي هذا على مدى تعلقه بالمدينة وأن باب الأمل لايزال مفتوحا رغم كيد العدو ورغم كل المحن أمام تحرير المدينة

خصوصا، والوطن السليب عموما، من قيود الاحتلال الظالم، فنلحظ هنا صوتين لشخصية الشاعر الواحدة، إذ يُجري حوارا بينه وبين نفسه يسأل ويجيب، وهو حوار تتبين من خلاله حالة الشاعر الشعورية التي انتابته وهزّت كيانه بعد الذي حدث له عند زيارته للمدينة، ليعبّر عنها بمناجاة فردية تجسد حالته النفسية آنذاك.

وعليه يمكن القول: إن الحوار الداخلي هو عبارة عن صوتين لشخص واحد فقط أو شخصية واحدة على خلاف الحوار الخارجي الذي هو عبارة عن صوتين لشخصين أو شخصيتين مختلفتين يجمعهما مشهد معين ومن الطبيعي ألا يكون العمل الدرامي مثلا كله حوارٌ، بل يكون في أجزاء محددة يحددها الفنان أو الأديب أو الشاعر في تلك الأجزاء، كي يفعم نصه بحركية أكثر وبشكل متحاور وعميق

3.2. المكان:

يشكل المكان عنصرا ذا أهمية تضاف إلى أهمية العنصرين السابقين المكونة للبناء الدرامي في الأعمال الفنية، وذلك لكونه ينظم الأحداث وفق تنظيم درامي محكم، ويمكن الإشارة إلى أن المكان هو البعد المجرد الموجود وهو ألطف من الجسمانيات وأكثف من المجردات، ينفذ فيه الجسم وينطبق البعد الحال فيه على ذلك البعد في أعماقه وأقطاره وبالتالي فإن المكان يأخذ قيمته وأهميته التي يتميز بها من خلال تنظيمه للأحداث التي تقع فيه سواء كان مشهدا وصفيا أو إطارا يجري فيه حدث أو أحداث معينة. والمكان وسط حاوٍ للأجسام المستقرة فيه محيط بكل امتداد متناهٍ متجانس الأقسام متشابه الخواص، وهو متصل وغير محدود، يمكن أن ننشئ فيه أشكالا متشابهة على جميع المقاييس، وهناك مكان لمسي ومكان بصري ومكان عضلي، فهو ذو ثلاثة أبعاد، ذلك أنه لا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلا ثلاثة خطوط عمودية.[24]

ويعتبر المكان من حيث دوره في تشكيل بنية النص، عنصرا بارزا وفعالا ومحطة مهمة يقف عندها أي محلل عند كل عمل فني، نثريا كان أو شعريا، ولربما يتشكل ويتكون المكان في الأعمال الشعرية وبنائها الدرامي عن طريق اللغة وهذه الأخيرة "التي تملك بدورها طبيعة مزدوجة إذ اللغة بعدٌ فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني."[25] والمكان ليس عنصرا من العناصر التي تمثله اللغة فحسب، ولا يعتبر مكانا فنيا فقط، بقدر ما يكون الإطار الذي تتحرك داخله الشخصيات وتدور داخله الأحداث.

ونظرا للأهمية التي يكتسبها المكان في الأعمال الفنية تدور فيه الأحداث باعتباره أساسا من أساسيات أي عمل فني، ولربما لا يكاد يخلو منه فـ "إذا كان المكان هو الأساس في فن العمارة وبناء الحضارة ... فإننا لا يمكن أن نتخيل فنا لا يقوم على المكان "[26]، إذ يكون المكان مساعدا على تطوير بناء العمل الفني ولربما فقد العمل خصوصيته وقيمته الفنية إذا فقد المكانية.

وإذا نظرنا إلى المكان من زاوية نظر اجتماعية فإننا نجد بأنه يعني "البيئة الاجتماعية وتشمل أَثَرَ العادات والعرف والتقاليد."[27] وبذلك يختار الشاعر أو يوظف الأحداث وفقا لما يقتضيه الواقع الاجتماعي المعاش باعتبار أن الحدث لا

يكون إلا في مكان معين ومحدد، يدور داخل إطاره إذ يعتبر المكان "الإطار المحدد للحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في اللَّامكان، إنما في مكان محدد ويرتبط بالشخصيات حيث يكشف المكان عن دوره المركزي في المسرح الذي يمثل الخلفية الدرامية للنص الشعري"[28]. المكان من زاوية نظر اجتماعية يعتبر بيئة اجتماعية، حيث يتجه الشاعر في مقطع من قصيدة الجليل إلى وصف بعض الأمكنة المتعلقة بالواقع الاجتماعي، فيقدم أوصافا متعددة للمكان في جانبه الجغرافي:

وَيَحْسَبُهُ النَّاسُ جُغْرَافْيَا... / وَهُوَ أَرْضٌ شَمَالَ فَلَسْطِينَ / أَعْنِي شَمَالَ جِنينَ تَمَامًا / جَنُوبِيّ لُبْنَانَ رَأْسًا / جَنُوبِيْ غَرْب / دِمَشْقَ مُبَاشَرَةً / وَسَطَ الشَّامِ كَالطِّفْلِ فِي الْمَهْدِ / أَوْ كَالْهَوَى فِي قُلُوبِ الْكِرَامْ [29]

في هذه القصيدة يتغزل الشاعر بالجليل يصفها بكونها قرية جميلة من أجمل القرى، وهذا الجمال الذي يربطه بالقرية وهو الذي يجعل الناس يظنون أنه مكان واسع جدا، وأنه جغرافيا العالم ككل، إلا أنه في واقع الأمر ليس إلا مكانا صغيرا وأرضا معلومة الحدود، شمال فلسطين وجنوب لبنان وجنوبي غرب دمشق، وبهذا المشهد الوصفي الذي يقدمه البرغوثي سابقا، يأخذ هذا المكان أو القرية الصغيرة الجميلة قيمتها وأهميتها في كونها مكانا حِسِّيًّا ومعنويًّا في آن واحد. ويجعل الشاعر في مقطع آخر من قصيدة "خط على القبر المؤقت" من الكيس مكانا حاويا لكل ما يجمعه ويضعه داخله،فيصبح الكيس كإطار مكاني قابل لاحتواء جميع الأحداث التي يسردها الشاعر بقوله:

سَأَحْمِلُ كِيسًا مِنَ الصُّوفِ / وَأَمُرُّ بِهِ عَلَى النَّاسِ كَالشَّحَّاذِينَ / يَضَعُ كُلٌّ مِنْهُمْ فِيهِ شَيْئًا: / قَطْرَةُ نَدًى / حِذَاءٌ قَدِيمٌ / هِنْدَامُ مُقَاتِلٍ مِنْ بَيْرُوتْ / يُطْلِقُ النَّارَ مِنْ زَاوِيَةِ الشَّارِعِ / مُنْتَبِهًا لِلْعَدُوّ[30]

إذ يجعل الشاعر من الكيس هنا مكانا ذا قيمة دلالية لها أبعادها العميقة، مكانا يتسع لكل ما يجمعه فيه من قطرات الندى الحذاء القديم، هندام المقاتل، ثم دموع الخروج من البحر، الكوفية الرقطاء، والشعر الطويل...وكلها إشارات تدل على خروج المناضلين مع رئيسهم الراحل ياسر عرفات من خلال البحر بعد اجتياح الإسرائيليين لأرضهم، فيجعل الشاعر من الكيس كإطار مكاني حاوٍ لجميع الإشارات التي يجمعها داخله والتي تدل على الأحداث التي حدثت آنذاك،حيث يضفي عليه الشاعر عدة دلالات محاولا تحقيقها من خلال هذا النزوع السردي للأحداث التي وقعت مع شخصية الرئيس الراحل ومقاتليه وجنوده، إذ خلق نظاما مكانيا مؤسسا وفق فوضى مكانية داخل الكيس الذي زجّ فيه الشاعر كل هذه الأحداث والشخصيات.

وعلى الرغم من ابتعاد الشاعر عن وطنه ورغم كل الآلام التي تحيط به في غربته، إلا أنه مازال يعلل نفسه بالآمال التي يرسم بها حنينه إلى وطنه، وهذا لكونه أحد أبناء وطنه المنتمي إليه فهو بعيد في الغربة ولكن النفس تظل تنازعه إليه؛إلى الجبل المعشوشب، إلى زيتون جباله وبهذا يتبين ارتباطه بالمكان الذي ينبع من ارتباطه الشعوري والمعنوي به، فيرسم المكان أي الوطن الأصلي وانتمائه إليه وفقا لظروفه النفسية، والتي تتبين إثرها علاقة التأثير والتأثر بينهما. ومن بين أهم الأمكنة التي يشير إليها البرغوثي في شعره هي مدينة القدس، والتي أخذت أهمية كبيرة منه، إذ يجعلها مكانا جامعا مانعا مهدا للحضارات والأديان والطوائف، فيجعلها وطنا حبيبا له عزيزا عليه بكل أبنيته:

فِي الْقُدْسِ أَبْنِيَةٌ حِجَارَتُهَا اِقْتِبَاسَاتٌ مِنَ الْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ / فِي الْقُدْسِ تَعْرِيفُ الْجَمَالِ مُثَمَّنُ الْأَضْلَاعِ أَزْرَقُ / فَوْقَهُ يَا دَامَ عِزُّكَ قُبَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ / تَبْدُو بِرَأْيِي، مِثْلَ مِرْآة مُحَدَّبَة تَرَى وَجْهَ السَّمَاءِ مُلَخَّصًا فِيهَا / تُدَلِّلُهَا وَتُدْنِيهَا / تُوَزِّعُهَا كَأَكْيَاسِ الْمَعُونَةِ فِي الْحِصَارِ لِمُسْتَحِقِّيهَا / إِذَا مَا أُمَّةٌ مِنْ بَعْدِ خُطْبَةِ جُمُعَةٍ مَدَّتْ بِأَيْدِيهَا / وَفِي الْقُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرَّقَتْ فِي النَّاسِ تَحْمِينَا وَنَحْمِيهَا / وَنَحْمِلُهَا عَلَى أَكْتَافِنَا إِذَا جَارَتْ عَلَى أَقْمَارِهَا الْأَزْمَانْ [31]

إذ يقدّم البرغوثي هنا صورة لبعض الملامح في القدس من أبنية، والقبة الذهبية وهي صورة بديعة وجميلة تجعل المكان الحبيب، والموطن السليب، مستمدّا جماله من مكانته القدسية في الإنجيل والقرآن، وهو ما يجعل أبنيتها مضمّخة بالجمال القدسي، كأنّها حسان الأشياء، ثم يقدّم وصفا بديعا للقبّة الذهبية التي يشبهها بالمرآة المحدبة التي تعكس وجه السماء ملخّصا فيها، والتّي يصورها الشاعر في شعرية روحية لا انتهاء لها.

ويمكن القول بأن المكان له ارتباطات لصيقة بالشخصية إذ يعتبر الرقعة التي من خلالها يمكننا التعرف على الأشخاص، فهو مقر استقرارها ووجودها، وبذلك تكون علاقة التأثير والتأثر بين الشخصية والمكان الذي تتواجد داخل حيزه إذ "إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص،فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له وليس هناك بالنتيجة أيُّ مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[32]، وهذا الارتباط بين المكان والشخصية وبين المكان والأحداث هو الذي يعطي المكان زخما دلاليا عميقا ومكثفا في العمل الفني، وخصوصا في الشعر الدرامي.

ومن الملاحظ أن البرغوثي لا يبذل جهدا كبيرا في تصوير الأمكنة الواسعة الكبيرة، وإنما يجعل عادة من المكان إطارا محدودا يحوي العديد من الأحداث وتنفذ فيه الأجسام، ففي مقطع من قصيدة سفينة نوح يجعل الشاعر من الزهرة وطنا وأما حنونا للطفل، لأنه يعي جيدا بأن الوطن الثاني بعد الوطن السليب يوجد في الضمير، حيث يُمَسْرِحُ للمكان ويجعله واسعا رغم ضيقه، ويربطه مباشرة بالشخصية:

يُقِيمُ قِيَامَتَنَا الطِّفْلُ مِنْهُمْ وَيَذْهَبُ حَيْثُ يَكُونُ الْكِرَامُ / يُقَبِّلُ كَفَّكَ: "سَلِّمْ عَلَى الصُّبْحِ بِاسْمِي غَدًا" / ثُمَّ يَدْخُلُ فِي زَهْرَةٍ لِيَنَامْ / تَضُمُّ عَلَى الطِّفْلِ أَوْرَاقَهَا / وَتُدَلِّلُهُ وَتُنَاجِيهِ: / نَمْ يَا حُبَيِّبُ / نَمْ يَا شُهَيِّدُ / نَمْ يَا أُمَيِّرُ / نَمْ يَا مُلَيِّكُ / زُهُورُ الْمُرُوجِ تُصَلِّي عَلَيْكْ [33]

يجعل البرغوثي هنا من المكان وطنا وملاذا للطفل الذي هو بحاجة إلى العاطفة والمناجاة، فالواقع الاجتماعي الذي يعيشه الطفل الفلسطيني قد سلبه حتى عاطفة وحنان الأم التي هو بحاجة إليها فيجعل من الزهرة وسطا يحقق له ما فقده وما حرمه منه العدو، ومن خلال ذلك يربط الشاعر المكان بالشخصية، أي الزهرة بالطفل وهو ما ساعده على تشكيل بنائه المكاني في المقطع السابق، رغم أن ضيق المكان الذي يصفه الشاعر، إلا أنه استطاع بفضل خياله الخصب، وحسه المرهف، أن يجعل من الزهرة شكلا قابلا لاحتواء الشخصية، فإذا كانت الدنيا لا تسع متباغضين فإن شبرا يسع متحابين، وهي العلاقة الحميمية التي يصورها البرغوثي بين شخصية الطفل والزهرة التي يقدمها في صورة الأم الحنون والوطن البديل للطفل الفلسطيني.

ولأن الوطن السليب لم يعد ملاذا للفرد الفلسطيني، فإن الشاعر يعمد دائما إلى تصوير أمكنة أخرى من نسج خياله يجعلها ملاذا وانتماءً له ولشعبه ففي قصيدة قبّلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء يجعل من السماء ملاذا للقتيل، خصوصا ولشعبه على وجه العموم، ويجعل منها مقرا لاستقراره وتواجده بها:

اِسْمَعِي يَا هَذِهِ الزَّرْقَاءُ يَا بَيْتَ الْقَضَاءِ / هَاكِ خَيْرَنَاكِ هَاكِ / اِرْفَعِيهِ الْآنَ عَنْ أَكْتَافِنَا / ثُمَّ اِرْفَعِينَا لِعُلَاكِ أَوْ فَإِنَّا / نَضَعُ الْأَكْفَانَ فِي الْقَبْرِ وَنَمْضِي / قَدْ تَرَكْنَاكِ هُنَاكَ / وَتَصِيحِينَ بِنَا أَنْ أَدْرِكُونِي / أَخْرِجُونِي / نَظْرَةٌ ثُمَّ اِلْتِفَاتٌ ثُمَّ لاَ تَنْظُرُ أُخْرَى لِلْوَرَاءْ / قَبِّلِي مَا بَيْنَ عَيْنَيْنَا اِعْتِذَارًا يَا سَمَاءْ [34]

يخاطب البرغوثي هنا السماء ويجعلها بيتا للقضاء، وملاذا وانتماء للشهداء والقتلى الذين ضحوا بأنفسهم، فيعطي لأرواحهم مكانة أسمى وأرفع من أن يبقوا على الأرض بقوله "هاك خيرناك هاك...ارفعيه" فالسماء هي الوسط الأوسع إذا ضاقت أرض بأهلها مصداقا لقوله عز وجل في سورة الذاريات، فالشاعر هنا يحاول أن يقود الشهيد أو القتيل نحو ذاك المكان الواسع الأنسب له، ومن هنا يتبين ارتباط المكان بالشخصية، وهو ما يجعل من السماء في هذا المقطع حيزا مكانيا له زخمه الدلالي العميق.

وعلى إثر هذه العلاقة التي تربط المكان بالشخصية فَ "حركية المكان وشموليته تنبثق من حيوية الشخصية ومن سيولة المكان المتدفقة دون توقف؛ أي من العلاقة الجدلية وعلاقة التأثير المتبادل أو التضاد والتنافر ما بين الشخصية والمكان، والمكان والشخصية "[35] ولهذا يمكن القول بأن المكان يسهم بشكل كبير في بناء الأعمال الفنية سواء في المسرحية أو في القصيدة وغيرها، وذلك عند اختراق الشخصيات له وحتى العناصر الدرامية الأخرى بكل أبعادها، ليسهم المكان في تطوير الشخصية التي تأخذ بدورها وتكتسب منه دلالاتها المتعددة كما تعطيه معناه لتكون علاقة أخذ وردّ، علاقة تأثير وتأثر قبل أي شيء آخر.

وبالرغم من هذه القيمة والأهمية التي يشكلها المكان في أي عمل فني عموما وفي القصيدة خصوصا، إلا أن هذه القيمة وهذه الأهمية لا تكسبان مشروعيتهما إلا من خلال عنصر مهم أيضا، وهو الشخصية والتي بدورها تضفي عليه – أي المكان– هذه القيمة الدلالية التي يسعى لها الشاعر، محاولا تحقيق هدفه المراد ومنظور أبطاله وشخصياته من عدة جوانب مختلفة وبذلك فإن "الشخصيات تضفي على المكان دلالات مجازية يحققها المؤلف من خلال نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف "[36]ويكون دور الشخصيات التي يزجها المؤلف صنع الأحداث والكشف عن أثر المكان بها وأثرها به، ومنه علاقة التأثير والتأثر بينهما.

وإذا كانت علاقة الإنسان بالمكان علاقة ذاتية إذ تربطه به عدة علاقات مختلفة فإن المكان الذي يختاره صاحب العمل الفني أو الشاعر يكون عنصرا أساسيا في مقدمة العناصر الأخرى التي ينسجها المبدع سواء من الواقع أو من نسج خياله وتصوراته، وفي هذا الصدد يقول "غاستون باشلار G.Bachelard": "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل

بكل ما في الخيال من تحيز."[37] وبذلك يصبح المكان كعجينة يصنع منها أشكالا متعددة تنصهر داخلها العناصر الأخرى، ما يضفي على العمل الفني جلالا وجمالا معًا.

3. الخاتمة:

– وصفوة القول: إن قصيدة السرد المعاصرة ذات الطابع الدرامي، تُجسّد حالات الصراع المختلفة، والتي يصورها الشاعر/ السارد في طابعها الدرامي، لنقل الواقع إلى معناه وإلى قلب المتلقي قبل عقله.

– الدراما باختصار تعني الصراع، من هنا نجد أن القصيدة العربية المعاصرة تميل ميلا واضحا نحو الدرامية، فإنتاجية النص الأدبي عموما والشعر خصوصا، وقصيدة السرد المعاصرة على وجه أخص لم تعد حكرًا على الكاتب أو الشاعر أو المبدع وحده، وإنما امتدّت لتشمل القارئ بكافة مستوياته الفكرية والثقافية والنفسية.

– في قصيدة السرد المعاصرة، غالبا ما نلمح تداخلا بين الغنائي والدرامي والسردي، وتعود استعانة النصوص الشعرية بالسردي إلى طابعها الدرامي أو النفس الدرامي الذي تمتاز به قصيدة السرد.

– من أبرز العناصر الدرامية التي تتجلى داخل القصيدة المعاصرة نجد الصراع، الحوار والمكان، وهذه الأخيرة هي بمثابة ركيزة أساسية للبناء الدرامي في القصائد التي يهيمن عليها السرد.

– تتميز معظم قصائد ديوان "في القدس" بطابعها الدرامي الذي يفسر من خلالها البرغوثي حالات الصراع في العالم العربي عموما وفي بلاده فلسطين خصوصا، وما حل بأهله وبلده من ظلامية، واستكانة، وغياب لقيم العدل من طرف الاحتلال، فيصور تلك الحالات في نفس درامي رهيب على مستوى قصائده المسرودة.

– تشهد قصائد الدراما البرغوثية انفعالات حية منبعثة من عميق نفس المبدع، يعبّر بها عن الحال التي صارت إليها أمته، من صراعات وحروب وتناقضات، بين ما هو شاخص وما هو مخبوء، فيأتي الصراع كأحد الأعمدة الأساسية التي يرتكز عليها الشاعر في بناء القصيدة.

– من بين العناصر الدرامية أيضا التي يرتكز عليها البرغوثي الحوار الدرامي، والذي يهدف من خلاله إلى تحقيق تفاعل مع المتلقي، عن طريق التأويل وفتح آفاق وتوقعات للخروج إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل والمروق من السطحية والولوج إلى الأصوات المتحاورة والعميقة.

– يشكّل المكان في شعر تميم البرغوثي، وِعَاءً يُجرِي فيه الأحداث ويسردها، تنصهر داخله مكونات عمله الفني وعناصره، وغالبا ما يجعل من الأمكنة التي يعمد إليها ملاذا وانتماءً له ولشعبه، كبديل عن فلسطين الوطن السليب، فيصور مختلف تلك المحن والإحن التي تشهدها في طابع درامي تراجيدي.

-مما توصلنا إليه أن مختلف المشاهد التراجيدية، والصور الدرامية التي يصورها الشاعر لا تكون إلا باستحضار عنصر المكان، نظرا لما يحققه بناء المكان في الأعمال الفنية والنصوص الشعرية من تعميق لهذه النصوص.

4. الهوامش والإحالات:

[1] ينظر: محمود خليف خضر الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، 2014م – 1435هـ، ص49.

[2] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط3، مكتبة الشباب، القاهرة، 1997، ص35-36.

[3] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 2003، ص47.

[4] ينظر: عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحر في الأردن، ط1، مركز النجار، عمان الأردن، 1979-1992، ص37.

[5] علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص131.

[6] تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان،2010م-1431هـ، ص70.

[7] محمود خليف خيضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص52.

[8] مرجع نفسه، صفحة 70.

[9] تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص77.

[10] تميم البرغوثي: في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009، ص41.

[11] تميم البرغوثي: في القدس ص41-42.

[12] على بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ص142.

[13] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1993، ص159.

[14] تيسير مُحَمَّد أحمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص49.

[15] مرجع نفسه، ص48.

[16] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، 1987، ص28.

[17] محمود خليف خيضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص127.

[18] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص34.

[19] تميم البرغوثي: في القدس، ص10.

[20] تميم البرغوثي: في القدس، ص79-80.

[21] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1974، ص46.

[22] أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص381.

[23] تميم البرغوثي: في القدس، ص7.

[24] ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص412.

[25] إعتدال عثمان: إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص6.

[26] تيسير مُحَمَّد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص356.

[27] مُحَمَّد عزيز نظمي سالم: علم الجمال الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص90.

[28] محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص163.

[29] تميم البرغوثي: في القدس، ص13-14.

[30] تميم البرغوثي: في القدس، ص68-69.

[31] تميم البرغوثي: في القدس، ص9.

[32] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص29.

[33]- تميم البرغوثي: في القدس، ص86.

[34]- تميم البرغوثي: في القدس، ص102.

[35]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص188.

[36]- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999، ص16.

[37]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2006، ص31.

5. مراجع البحث:

1. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.
2. إعتدال عثمان: إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
3. تميم البرغوثي: في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009.
4. تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان،2010م-1431هـ.
5. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.
6. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
7. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 2003.
8. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1974.
9. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، 1987.
10. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1993.
11. عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحر في الأردن، ط1، مركز النجار، عمان الأردن، 1979-1992.
12. علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
13. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط3، مكتبة الشباب، القاهرة، 1997.
14. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2006.
15. محمد عزيز نظمي سالم: علم الجمال الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة، 1996.
16. محمود خليف خضر الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، 2014م – 1435هـ.
17. منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999.
18. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.