البنية الدرامية في شعر نضال القاسم
الرؤية والتشكيل

أ. د. فيصل صالح القصيري

رؤية في تداخل الأجناس الأدبية:

كشفت الكثير من الدراسات النقدية الحديثة عن عمق العلاقة بين الأجناس الأدبية على مستويات عديدة، أتاح لها فرصة التداخل فيما بينها لمزيد من تخصيب الرؤية ومضاعفة قيمة التشكيل الأدبي في كل جنس منها، فالأجناس الأدبية في أصل تكوينها هي نتاج فني من أشد الأصول غموضا والتباسا، ويمكننا القول إنه في هذا الضرب من التفاعلات الأجناسية بين الفنون حدث ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية محددة مثلت أقصى قضايا التشكيل[١]، وضربت مثالا قويا في قيام الكثير من الفنون على قواعد تشكيلية مشتركة لا يمكن تنحيتها أو تغييبها أو إهمالها[٢]، على الرغم من تباين كل جنس أدبي عن سواه بخصائص فنية خاصة، تحفظ له كيانه الأجناسي الخاص الذي يبقى داخل منظور أدبي يعرفه مجتمع القراءة.

ولعلّ علاقات التماثل والتجاذب بين الفنون لا تؤثر في القيم الفنية الخاصة بكل فن، إذ "بين كل خصيصة وسمة تميز كل جنس وآخر، هناك علاقة من التوتر والتأثير بالنظر إلى مجموع الأجناس الغنائية التي تجعل منها مجموعة ذات سمة فنية شديدة الثبات، إلا أن ما يميز الواحد عن الآخر ضمن هذه المجموعة الأخيرة إنما هو التوليف البنيوي المخصوص في كل حالة، وعلاقات التوتر والتأثير التي توجد ضمنها المركبات المكونة من القوى الفكرية والعناصر الفردية والأحاسيس"[٣]، وهذا التوليف البنيوي هو ما يجعل لكل جنس خصوصيته التعبيرية والتشكيلية التي يعرف بها اصطلاحا ومفهوما.

لكن ما يحصل في داخل كل جنس أدبي بمرور الوقت هو التئام عناصر التشكيل وتفاعلها بما يشكّل وحدة خصائصية واضحة المعالم، فـ "قيمة أي أثر أدبي ينبغي أن ينظر إليه على أنها دلالة وقيمة تطورية، وإن خصائص الجنس ذاته تتطور"[٤]، حتى يبلغ هذا التطور حدا يبدو فيه وكأنه بعيد كل البعد عن خصائص الجنس الأدبي الآخر، غير أن قراءة أي نص أدبي بإمعان ودراية وتفحّص يكشف جديا عن طبيعة هذه العلاقة، حيث يتضح على نحو جليّ خصائص أجناسية من جنس آخر تسللت وفعلت فعلها، بما لا يؤثر على سلامة الجنس الأدبي المتأثر بالأجناس الأخرى في سياق التلاقح والتداخل والتفاعل.

---

١ – نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيكتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٥ :١٩.
٢ – الفنون الأدبية من الجنس إلى النوع، بلقاسم احميد الصولي، مجلة الجيل، العدد ١٠، ٢٠٠٢، المغرب: ١٣٧.
٣ – نظرية الأجناس الأدبية :٤٥.
٤ – التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس، منشورات كلية الآداب والفنون، منوبة، تونس، ط١، ٢٠٠٧: ٤٤.

إنّ العلاقة بين الشعر والدراما علاقة تاريخية قديمة قِدَم الفنين، فمنذ نشأة الدراما كان الشعر حليفها وأداتها، ومنذ نشأة الشعر كانت الدراما روحا خفية في باطنه، والرؤية التي تقود نحو درامية الشعر إنما تعكس القيمة العليا التي تتمتع بها شعريا، وقد لا يستطيع أي شاعر في العالم أن يتفادى تسرّب الروح الدرامية إلى شعره، وثمة طرق كثيرة يستخدمها الشاعر من أجل استثمار الطاقة الدرامية في عناصر التشكيل منها عندما يعرض الشاعر الشخصيات وهي تؤدِّي أفعالها جميعا بشكل درامي وهذا هو ما يسمى بالشعر الدرامي[١].

القصيدة العربية الحديثة أفادت كثيرا من طاقات التشكيل الدرامي على صعيد اللغة والصورة والمشهدية، وصار الشاعر العربي الحديث يلجأ من أجل تخصيب نصه الشعري إلى معطيات التشكيل الدرامي كي يضخّه برؤية جديدة متطورة[٢]، فكل نصّ أدبي يتكون أساسا من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، وتُحاول الشعرية بوصفها نظاما تشكيليا ينطوي على رؤية معينة فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النصّ الواحد، من خلال نصوص متعددة وهذا ما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت من دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات[٣]، التي لا يمكن أن تظهر إلا في سياق انتقال طبقة التفاعل من أرضية اللسانيات الوصفية إلى فضاء الشعرية التشكيلي، وهو يحتوي النص مزدانا بكل علاقاته واشتباكاته مع الفنون الأدبية التي تجاوره.

عناصر التشكيل الدرامي الشعري:

العناصر الدرامية المعروفة ابتداء من الديكور (التزيين) ثمّ الصراع والحوار وغيرها من عناصر التشكيل تتردد في الشعر بطرق وسبل مختلفة، فمنها ما يتمظهر على نحو بارز وأصيل في تشكيل رؤيوي واضح المعالم، ومنها ما يظهر على شكل ملامح وإضاءات تثري الفاعلية الشعرية في القصيدة.

يتحوّل الديكور –الذي هو تقنية مسرحية معروفة أفادت منها الفنون الأخرى كثيرا ومنها الشعر– إلى أداة تواصلية بين الخطاب والمتلقي، فهو "يغطي مجالات أوسع تتخطّى تصوير عالم الحدث إلى تحديد نوعية التلقي من خلال شكل العلاقة بين الصالة والخشبة"[٤]، حاول الشعر توظيفه لبناء صلات جديدة مضافة مع مجتمع التلقي، على الرغم من فعالية الديكور المسرحية فإنها توصف بأنها "محصورة داخل فضاءات المسرح أكثر من الفضاء الشعري، والسبب هو اختلاف المسرح عن الشعر من حيث احتوائه على مساحة العرض بخلاف الشعر، ويستفيد النص الشعري من هذه الأسلوبية من خلال تنوع الزوايا

---

١ – قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥: ١٠٠.
٢ – درامية الشعر، نضال الوكيل، مجلة مدارات، العدد ٤، ٢٠٠٣، الجزائر: ٨٢.
٣ – قراءة وتاملات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي: ١٠٢.
٤ – المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وجنان قصاب، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٨: ٢١٧.

التي تظهر فيها المادة الديكورية"[١]، وبث شبكة من الدوال في مساحة العمل الشعري تبدو وكأنها موضوعة بشكل جانبي أو ثانوي، لكنها تقوم بهذه الوظيفة الديكورية التي تحيط الحدث الشعري بإشارات وعلامات تغني المشهد الشعري.

أما عنصر الصراع فإنه يؤدي دورا أبرز في الدراما والشعر وبقية الفنون الأدبية الأخرى على درجات مختلفة، فحين يكون الصراع في جوهره قائم على إنتاج حالة "فعل وتوتر"[٢] تنتقل فضاء النص من السكون إلى الحركة، فإنه بذلك يسهم عميقا في تثوير الإمكانات الفنية والجمالية في النص وتحرك ميكانزماته الداخلية كي تعمل بأعلى كفاءتها، والصراع في أبسط تجلياته المفهومية "هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة[٣]، وقد سعى الشعر منذ نشأته نحو الإفادة من طاقات الصراع الدرامية في تنمية بنيته الداخلية من خلال حساسية الفعل والصراع والحركة المثيرة[٤]، التي تعمل على إطلاق الحراك الشعري وتثويره وحثّه على مزيد من الفعل والإنتاج الدلالي والتصويري والإيقاعي.

إنّ الصراع على هذا النحو يمثل "العمود الفقري في البناء الدرامي، فدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"[٥]، وقد حاول الشعر توظيف إمكانات الصراع من خلال فكرة ساكنة أو أكثر، أو من خلال الشخص وبيئته، أو بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا، فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها وفعالياتها الأخرى من العناصر الرئيسية في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع[٦]، ويساعد في نقل الحدث الشعري من الكمون إلى الحركة والنشاط والفعل الخلاق في السبيل الوصول إلى فضاء الحوار بوصفه عنصرا مهما في الدراما، من أجل إشاعة الحياة في النص، وتصعيد الحدث والفعل والمساهمة في نمو الفعل الدرامي بعامة في النص أيضا، كما أنه يخلق إيقاعا معينا بوتيرة إما منخفضة أو عالية بحسب نوع الحوار[٧] الذي وظفه الشعر أيضا كطاقة درامية مضافة داخل بنية القصيدة.

---

١ – ملامح التشكيل التزييني في النص الشعري المعاصر، أثير محمد شهاب، رسالة دكتوراة، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ٢٠٠٥: ٤٠.

٢ – موسوعة المصطلح النقدي، إيزابيل ديل، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١: ٩١.

٣ – معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٥٥.

٤ – المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢ :٩٨.

٥– البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧: ١١٢.

٦ – المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي: ٤٥.

٧ – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٤٢ – ٤٣.

الشاعر نضال القاسم أحد الشعراء المعاصرين يولي هذه القضية أهمية واضحة في تجربته الشعرية من خلال خمس مجموعات شعرية صدرت بين عامي ٢٠٠٣ و ٢٠١٢، عبرت بأشكال مختلفة عن طبيعة التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما، ففي قصيدته ((قمرٌ وحناءٌ ونجمة)) تظهر العلامات الديكورية منذ عتبة عنوان القصيدة وهي تتكون من ثلاث وحدات ديكورية (قمر/حناء/نجمة)، وثمة علاقة تزيينية فيما بيها جميعا؛ حيث يشكل (قمر) و(نجمة) زينة تجمّل فضاء الليل، مثلما تجمّل الحناء شعر المرأة وجسدها، ومن ثمّ تأتي كل دوال القصيدة ذات طبيعة ديكورية على هذا النحو:

صباحٌ أخضرٌ

وموسيقى بعيدة

وردٌ على الطرقات

أغنيةُ جديدة

قمرٌ على عينيكِ ،

قيثارٌ

وحناءٌ

ونجمةْ

يا أنتِ، يا أحلى النساءِ

يا امرأةً وغيمةْ

يا أنتِ يا كحلاً بأجفان الورودِ

يا وطنًا

وموالاً

وبسمةْ.[١]

فلو فحصنا المتن الشعري للقصيدة سنجد أن شبكة الدوال تتوزع على مسرح النص توزيعا ديكوريا يؤدي فيه كل دال قيمة دلالية معينة، فجوهر الصورة الشعرية ومحورها هو المخاطبَة الأنثى وقد نوديت من الأنا الشاعرة بـ (يا أنتِ ، يا أحلى النساءِ)، في توكيد للضمير المخاطَب (أنت) والوصف المميز العابر للنوع (أحلى النساء)، هو ما يمكن وصفه بمسرح القصيدة، وبعدها تنتشر الدوال الديكورية في توزيع هندسي رشيق من أجل الاحتفاء بالمخاطَبة الأنثى ودعم حضورها (صباحٌ أخضرٌ/موسيقى بعيدة/وردٌ على الطرقات/أغنيةُ جديدة/قمرٌ على عينيكِ/قيثارٌ/حناءٌ/نجمةْ)، ومن ثم تتفعل البنية الدرامية

١ – الكتابة على الماء والطين، نضال القاسم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٢: ١٦ – ١٧.

في القصيدة من خلال إعادة تكرار النداء بصيغ وأشكال مختلفة تضاعف من قوة حضور المرأة الحبيبة في مسرح الصورة الشعرية (يا امرأةً وغيمةْ/يا أنتِ يا كحلاً بأجفان الورودِ)، إذ يفيد الشاعر من المفردات الديكورية لتوسيع حضور المرأة المخاطَبة في فضاء القصيدة، وتنتهي دراما القصيدة بمفردات ديكورية تكمل حلقات التشكيل الديكورية (وطنًا/موالاً/بسمةْ)، فثمة وعي تشكيلي شعري درامي يحيط بحركة القصيدة وتمثلاتها على مسرح الفضاء الشعري.

تكتظّ قصيدة "قلبي عالقٌ في الفخ"[1] بشبكة هائلة من الصور الصغيرة التي تعمل في فضاء الحدث الشعري الدرامي بوصفها وحدات ديكورية، تنتشر على مسرح القصيدة من أجل مضاعفة القيمة الدرامية على مستوى تلقي الشكل والصورة، فتبدأ القصيدة ببثّ وحداتها الصورية الديكورية منذ بدايتها بما هيأ لها تشكيلا شعريا أشبه بالمسرح:

رائقٌ هذا الصباح تملأهُ الأغاني،

وريحٌ طيبة

تنسلُّ من مدن الجنوب المتعبة

أفقٌ تلكأ واستوى

جنوبيُّ الهوى

ونوافذٌ صدئت

حوانيتُ

صوتٌ نازفٌ كالجرح

برقٌ يلمعُ

إيقاعُ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأُ

وأرصفةٌ بلا إيقاع في ألقِ الضحى

شجرٌ تبعثر في المكانِ من أقصى الوريدِ إلى الوريد

بلبلٌ ضحوك

أزهارٌ

غيومٌ

قطاةٌ على منحدرْ

---

١ – الكتابة على الماء والطين: ٢٠ – ٢٤.

ضاقت بها الطُرقُ

ويمكن رصد هذه الحلقات الديكورية التي جاءت على شكل صورة قصيرة أشبه باللقطات على هذا النحو (رائقٌ هذا الصباح تملأهُ الأغاني/ريحٌ طيبة تنسلُّ من مدن الجنوب المتعبة/أفقٌ تلكأ واستوى جنوبيٌّ الهوى/ نوافذٌ صدئت/حوانيتُ/صوتٌ نازفٌ كالجرح/برقٌ يلمعُ/إيقاعُ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأُ/أرصفةٌ بلا إيقاع في ألقِ الضحى/شجرٌ تبعثر في المكانِ من أقصى الوريدِ إلى الوريد/بلبلٌ ضحوك/أزهارٌ /غيومٌ/قطاةٌ على منحدرْ ضاقت بها الطُرقُ)، ولعل التمعن في كل وحدة ديكورية يتيح فرصة لإدراك قيمة التعدد الدلالي الدرامي في فضاء القصيدة.

ينتقل الحدث الشعري بعد هذه المقدمة الديكورية المحتشدة بصيغ وأشكال ورؤى وتمثلات وألوان وصور ودلالات مشبعة بالتنوع والتعدد، إلى التركيز على الشخصية الشعرية الأنثوية التي ألمح إليها عنوان القصيدة: (قلبي عالق في الفخ)، من خلال عبارة (هي ذي) ذات الصيغة الإشارية الدالة على مكان وجود الشخصية (الحبيبة) وزمانه:

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأغنياتِ كنجمةٍ حيرى بلون الطيف

ممزوجةً بالسحر والشذى والعطف

وقلبها ملّوعٌ حنون

ذهب الزمانُ السَّرمديّ بضوئها

هي ذي تطلُّ كنجمةٍ حيرى، في عينها عتبٌ

تسافرُ في دمي فيندا ح الندى مسترسلاً..عذبًا

تلقي حصاةً في دمي... فأضطربُ

هي ذي تطلُّ ويشتعلُ المدى لهبًا

هي ذي تطلُّ على غصون الروحِ كنيزكٍ مجهول

كالضوءِ تنسلُّ

تمشي على ظمأ الرمال، ينفتح الفضاء

هي ذي تطلُّ ويرشحُ من أصابعها الندى والكهرمان

قمرٌ يضيءُ وشمسٌ تحرقُ

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأرجوان وتشرقُ

ويرفٌ فوق جبينها فرحٌ مضيء

ويرفٌ فوق جبينها الفيروزُ والحبقُ

تتراوح الصور الشعرية الصغيرة الواصفة للشخصية بين صور تتعلق بوصف الخارج الشخصاني، وصور أخرى تصف الداخل الشخصاني، وصور ثالثة تصف صورة الشخصية الحبيبة في المجال الحلمي، وصور تمزج بين صورة الشخصية وصور الطبيعة المختلفة، صور تتوجه نحو وصف الملامح الجسدية، وأخرى تتوجه نحو وصف الملامح الروحية، صور متحركة للشخصية وأخرى ثابتة أو شبه ثابتة، ضمن صياغات شعرية مجازية واستعارية وتشبيهية لا تقف عند حدّ، وكلها تتحرك في مجال شعري درامي ليس بعيدا عن شخصية الأنا الشاعرة التي تحضر بقوة في نوع من التفاعل والتداخل الحميمي، من أجل الضغط على الدوال الشعرية كي تستجيب للرؤية التشكيلية التي تسير القصيدة باتجاهها في تعميق الصورة الشعرية الدرامية، إذ بعد هذا التحشيد الذي قد يبدو في بعض الأحيان وكأنه مبالغ فيه على نحو من الأنحاء، تتحرك الفاعلية الدرامية للقصيدة نحو فضاء حواري افتراضي بين الذات الشاعرة ومحيط التلقي الذي تفترضه هذه الذات أيضا، حتى يتيح هذا للذات الشاعرة أن تستمر في مواصلة الفضاء الوصفي لشخصية الحبيبة:

لو قلتُ:- إن الشمس تشرقُ من أصابعها

وإن الماء يرشحُ من يديها الحلوتين ...

فصدقوني ...

هي ذي تطلُّ وارفة النشور يقذفها الصباح كسنبلة

عينانِ تمطرُ تحت برقهما الغيومُ القاحلة

عينان مدهشتانِ

وأنا تساورني القصيدة تطفح بابتهالات الشجن

على الرغم من أن هذه اللقطة الحوارية المفترضة تجعل الراوي الشعري الدرامي للحدث في موقف لا يمكن الاعتراض عليه في مواصلة الاحتفاء والتغني بما تتمتع به شخصية الحبيبة من صفات وخصائص نوعية لا مثيل لها، فإنها شخصية فريدة لا يمكن أن تكرر على نحو يضاعف من قيمتها الدرامية في مسرح القصيدة.

لكن مسرح القصيدة ما يلبث أن يعود نحو شخصية الذات الشاعرة بوصفها راويا شعريا دراميا كي يتواصل من جديد مع عتبة العنوان، فبعد أن تعب الراوي من تكثيف عدد كبير من الصور الشعرية المحتفية بشخصية الحبيبة، كان لا بد أن يهدأ ويتروى وينظر إلى حاله ليعرف أين أصبح في خضمّ هذه المعادلة الشعرية الدرامية المفتوحة على أفق لا ينتهي:

قلبي عالقٌ في الفخ

قلبي يخفقُ

ويردّني وجع الهوى لشقاوتي ولدًا

يتقاسم الصبيان فرحتهم، فأنتحبُ

ضاعت بيوتُ طفولتي وتمزَّقتْ

أغصان أشجاري التي قد هدَّها التعبُ

ويردُّني وجع الهوى ولدًا تبعثر في الجهات يُحلّقُ

ضاقت به الأيامُ والطرقُ

فأكادُ أحترق

ما عاد عندي غير أغنيةٍ يأجُ سُعارها حرَّاقةً

في القلب تلتصقُ

شوقي إليكِ يهزُّني

ويهزُّني الأرقُ

في البالِ أنتِ يا مجنونة القسمات

يا موارة بالخِصْبِ

يا مجبولةً بدمي

شوقي إليكِ يهزُّني

في البالِ أنتِ

في البالِ يا طعم الحقيقةِ في فمي

إني إليك بلا حدودٍ أنتمي

فضعي يديك على جبيني

وامسحي ألمي

رُدِّي إليَّ تحيّتي وتبسّمي

الخاتمة الشعرية للقصيدة أشبه بتدوين سيرة شخصية لشخصية الراوي الذاتي الشعري الدرامي (الأنا الشاعرة)، فهو يعرض لمراحل مهمة ومنتخبة من سيرته الذاتية كي يرويها بطريقة درامية شعرية تجعل من شخصيته وكأنها محور مقابل لشخصية الحبيبة، وتصبح جملة العنوان: (قلبي عالق بالفخ) جملةً مشحونة بطاقة درامية، علاقة في ترتيب العلاقة بين الشخصيتين، والأنا الشاعرة حين تحاول رواية سيرتها الذاتية الشعرية على هذا النحو الدرامي، وتخاطب الحبيبة الحاضرة الغائبة بأسلوب فيه الكثير من الصراعات الصغيرة على مستوى الذات والموضوع، إنما تحاول ذلك من أجل التعبير الحي عن مجمل الصورة الشعرية الدرامية التي تتحلق حولها شبكة الدوال، وتدفع بالحراك الشعري على مستوى عناصر التشكيل الدرامي نحو مرحلة النضج والسيرورة والتمثل الظاهر للحدث.

التشكيل الدرامي والمشهدية الشعرية:

تعدّ مرحلة التشكيل الدرامي للنص الشعري أرفع أنواع المراحل لبلوغ العلاقة الوطيدة العالية المستوى بين الشعر والدراما، قصيدة الشاعر نضال القاسم المعنونة: (مرثية الفارس الأخير، برقية عاجلة إلى الشهيد عمر)[1] هي قصيدة درامية في وضعها الشكلي وتشكيلها الشعري معا، فعلى صعيد الشكل الشعري نجد أن القصيدة مؤلفة من مجموعة مشاهد، كل مشهد يعبر عن حالة شعرية درامية محددة، فيأتي المشهد الأول بعنوان (العسكري) يخضع لآلية الوصف التي تقوم بها الذات الشاعرة بوصفها راويا دراميا للحدث:

المشهد الأول

(العسكّري)

العسكّري

بخوذته،

بالبريق المضيء على وجنتيه

ببسمته الفاترة

رابط الجأش، ينفث الدخان

يتهجّى البداياتِ

يلكز الأرض بالبندقية

وجهُ ...

عابقٌ بالخجل ، طاعنٌ بالخراب .

البنية الوصفية التي يقوم عليها المشهد الأول تتحرك دراميا على مختلف الجوانب الخارجية والداخلية في شخصية (العسكري)، وعرض الشخصية على هذا النحو هي فعالية درامية لأن الشخصية تمثل عنصرا أصيلا في الحراك المسرحي، وهنا يسعى الشاعر إلى الإفادة من هذا العنصر الدرامي شديد الأهمية لإثراء الموقف الشعري الدرامي في المشهد، من خلال صورة (رابط الجأش) داخل درامية التشكيل الفعلي (ينفث/يتهجّى/يلكز) للوصول إلى تكبير الجزء الأهم في الصورة (وجه) موصوف بصفتين داخليتين متضادتين (عابق بالخجل/طاعن بالخراب)، حيث يختتم المشهد حراكه الوصفي الدقيق شعريا.

المشهد الثاني بعنوان (حوار) ويبدأ بوصف جديد للشخصيّة التي تمّت الإشارة إليها في عنوان القصيدة وهي شخصية (الشهيد عمر):

---

١ – كلام الليل والنهار، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٧: ٥٩ – ٧٠.

مترعٌ بالشجى والهموم

مترعٌ بالحياة

على وجنتيه تميس الأماني

يسير الهوينى

ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر

هنا صورة الشهيد عمر هي صورة الفلسطيني التقليدية من خلال شبكة من اللقطات الصورية على شكل عنقود من الصور (مترعٌ بالشجى والهموم/مترعٌ بالحياة/على وجنتيه تميس الأماني

يسير الهوينى)، لتكون اللقطة الأخيرة هي مركز الفعل الشعري الدرامي: (ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر)، ومن ثم يتحوّل المشهد نحو حوار شعري درامي بين العسكري الذي وصّفه المشهد الأول والشهيد عمر بوصفه حوارا بين الشر والخير، بين الباطل والحق، بين الزيف والحقيقة:

العسكّري (موجهًا كلامه للفتى عمر) : من أنت ؟

عمر(موجهًا كلامه للعسكّري) :

أنا هبّة الريح النديّة

أنا صرخةٌ حرّى أبيّة

أنا الحزن لكن، بقلبي أمل

أنا الليل لكن، بقلبي القمر

أنا الخبز والحجر والمعتقل

أنا الورد والقمح والريح

لن أستريح

إلى أن تعود الطيور لأعشاشها

عمر (موجهًا كلامه للعسكّري الغاشم المحتل) :

من أنت ؟

العسكري (أنا، ولا جواب)

فشخصية الشهيد عمر تعرف من هي لأنها شخصية واضحة ومعروفة وذات قيمة ولها مرجعية أصيلة، تتكون من الحياة والطبيعة والكرامة والحق والعدل والتضحية والشهادة (أنا هبّة الريح الندية/أنا صرخةٌ حرّى أبيّة/أنا الحزن لكن، بقلبي أمل/أنا الليل لكن، بقلبي القمر/أنا الخبز والحجر والمعتقل/أنا الورد والقمح والريح)، من خلال تكرار حضور الـ (أنا) تعبيرا عن قوة الإرادة والعزيمة التي تنتهي بجملة (لن أستريح إلى أن تعود الطيور لأعشاشها)، حيث تتحقق النتائج المرجوة.

في حين تظهر الشخصية المضادة شخصية (العسكري) وهي لا تملك الحجة ولا تعرف نفسها ولا تستطيع أن تجيب على السؤال (عمر (موجها كلامه للعسكّري الغاشم المحتل): من أنت؟/

العسكري (أنا، ولا جواب)، ثمة صراع واضح بين شخصيتين متضادتين ترفع من وتيرة المشهد الدرامي الشعري في المشهد.

المشهد الثالث جاء بعنوان (اغتيال) وهو عنوان درامي يتضمن في داخله نوعا من الصراع والصدام في جوهر الحدث، وقد أعقب عتبة عنوان المشهد توصيف للحالة (شهيد في السابعة من عمره عند أول شارع المخيّم)، ومن ثم يتفتح المشهد عن دراما الحدث الشعري من خلال حضور عناصر التشكيل الشعري الدرامي ممثلا بالزمن والمكان والشخصية والحدث، في صياغة شعرية تزاوج بين فضاء الشعر وفضاء الدراما:

صباحٌ أغّر

ويدانِ من لوزٍ ومن عبهر

هذا الصباحُ ومن جديد

قد جاء يحملُ الخبر

عن فتىً في السابعة يدعى عمرْ

وكان أجمل الفتيان في المخّيم

لكنّهم قتلوه

فالعسكري الغاشم المحتّل والجبان

قد لطّخ الجدران بالدماء

قد أطلق النيران صوبه

لكنّه ، بجسمه النحيل بالمقلاع والحجر

للخلف لم يدر عمر

وواجه الرصاص الحي والذخيرة

بصدره الطري بالمقلاع والحجر

للخلف لم يدر عمر، للخلف لم يدر

وواجه الرصاص والدبّابة، وواجه الخطر

وقال وهو ينزف الدماء

حجارة السجيل أقوى من نيرانكم

وقال وهو يحتضر

سأعود ثانيةً هنا

في الصباح، في المساء

سأعود عصفورًا هنا يداعب الشجر

سأعود ثانيةً هنا مطر.

المشهد متكامل من حيث قدرته على التعبير عن الصورة المثلى للحراك النضالي الثوري الذي عُرِف به الإنسان الفلسطيني في (ثورة الحجارة)، التي أقضّت مضاجع الصهاينة وأذاقتهم المرّ والهزيمة والذل والهوان وأكّدت قوة الشعب الفلسطيني والشخصية الفلسطينية والمكان الفلسطيني والزمان الفلسطيني، وإذ يصور المشهد الشعري الدرامي نوعية البلاء الذي أبلاه الشهيد عمر وهو يدافع عن أحقيته في أرض فلسطين بقوة مستمدة من تاريخ نضال شعبه، فإن خاتمة المشهد تصعّد من حساسيتها الدرامية كي تبلغ أعلى مراحلها حين تظهر علامة العودة المستمرة للشهيد مثل تموز وسيزيف الذي لا يسقط إلا كي يعود ثانية في عزيمة لا تلين: (وقال وهو يحتضر/سأعود ثانيةً هنا/في الصباح، في المساء/ سأعود عصفورا هنا يداعب الشجر/سأعود ثانيةً هنا مطر)، بما يجعل من المشهد حلقة مشحونة بالطاقة الدرامية تغذي القصيدة بالفكر والرؤية والوجدان معا.

جاء المشهد الرابع من دراما القصيدة بوصفه مشهدا استعراضيا جانبيا يعمّق الصورة ويوسّعها ضمن رؤية شعرية درامية خصبة، لذا عنونه الشاعر بـ (شاهد عيان) إيذانا بدخول شخصية جديدة إلى مسرح الحدث:

في الصباح مطيرٍ

أطلّ //

من الشارع الخلفي جاء

وكان يئنُ أنينًا لجوجًا يدمدم

نقلته لفيء شجرة تنام قرب البحر

ونطّت في خيالاتي الطفولة والأناس الذاهبون إلى القبور

ورغوة السفن التي مخرت عُبابَ البحرِ

وانثالت دماؤه

صرختُ، يا عمر

باع النخيل مسيلمة باع الطفولة والحمام

إني انتظرت أن يأتي صلاح الدين لم يأتِ

إنّي انتظرت أن يأتي السلام ...

هيهات أن يأتي السلام

إنّي انتظرت النصر وليتني لم أنتظر

النصر تصنعه الجباه العاليات، هذا شعارُك يا عمر

النصر يبدأ بانتفاضة، النصرُ يبدأ بالحجر

إني انتظرتك يا عمر.

في هذا المشهد تظهر مجموعة متنوعة من القيم والعناصر الدرامية كالوصف والحوار الداخلي والخارجي، فضلاً عن دخول أنا الشاعر بهيئتها الغنائية المنتصرة لشخصية الشهيد عمر لكنها الحاملة لطاقة درامية تتفاعل مع الطاقة الشعرية الغنائية، وثمة تناصات مع مرجعيات تاريخية تحاول فيها دراما القصيدة استرجاع أيام العرب الزاهية وشخصياتها العظيمة، فضلا عن الشخصيات الأخرى الخائنة من أجل صنع مزيد من الصراع.

وثمة صور لما صنعته شخصية عمر الشهيدة من انتصارات مادية ومعنوية، دلالية ورمزية، وما فكرة الانتظار في نهاية المشهد سوى إحالة على فكرة (انتظار غودو) الذي يأتي ولا يأتي، وكأن الراوي الشعري الدرامي قد فقد ثقته بالمستقبل حزنا على عمر وانتظاره غير المجدي من أجل بدء ثورة جديدة للحجارة تقلق المحتل وتقضّ مضجعه.

هكذا يحتشد المشهد الرابع بكل ما يمكن من عناصر تشكيل درامية ومرجعيات ورؤيات وتمثلات وقيم شعر درامية، حوّلت الفضاء الشعري في المشهد إلى حالة مشحونة بحساسية درامية ذات طبيعة ملحمية.

المشهد الخامس هو المشهد الأكثر درامية في سلسلة مشاهد القصيدة وجاء عنوانه (جنازة) تعبيرا عن صورة استشهاد عمر، حيث يستغرق المشهد الشعري الدرامي في وصف الحالة ومن خلالها استكمال وصف شخصية عمر، ومن ثم محاولة ربط الشخصية بالموقف الشعري الدرامي بلحظة الاستشهاد وقيمة هذه اللحظة، وبتأثير الموقف وحرارته الإنسانية العالية يميل الشاعر إلى الجانب الوجداني العاطفي بآلياته الغنائية، التي تأتي أحيانا على حساب القيمة الشعرية الدرامية للمشهد:

هذا الصباح اليوم للفتى عمر

للفتى الذي لم يزل دمه قانيًا

كالسيل والأنهر

لمن عمّدته الريح فجرًا بغيم الصباح

فمنها توضأ ، منها تطّير

لطيف مضى

لمن خلّفته الحرب فحلاً

لمن أودعته الأرض سرًّا

لينمو وينمو

وفي الغدّ يزهر

لمن مضى لا يهاب الموت

يدنو

ويدنو

ثم يدنو إليه ويعبر

سيّدًا من جراح العمر أكبر.

فالمشهد فقدَ جزءا من حساسيته الدرامية لصالح الغنائية العالية التي ذهب فيها الشاعر نحو التغنّي الحر بشخصية البطل المغوار الأصيل (الشهيد عمر)، بعد أن سارت المشاهد السابقة في فضاء تتفاعل فيه الدرامية مع الشعرية على نحو معقول، لكن هذا المشهد هو مشهد الحقيقة بالنسبة لموضوع القصيدة على نحو دفع الشاعر للتخلي عن ضخ مزيد من الزخم الدرامي في أنساق القصيدة، من أجل الانتصار لغنائية قصيدته في التعبير عن موقف وطني نضالي لا يحتمل التأجيل أو المساومة.

المشهد السادس من مشاهد القصيدة مشهد احتفاليّ وصفي جاء بعنوان (في وصف ما جرى) تعبيرا عن استظهار مسار آخر من مسارات الحدث الدرامي الشعري:

صبيٌ نحو روح الأرض قد سبقا

وروح الطين روح الأزهر والحنّون تحضنه

بها الأشذاء والعبق

وفيًا نحو روح الطين صاحبنا

مضى مزقا

"فلسطينيون" صاح الليل والأطفال والموجاتُ والغسقُ

وما احترقنا

حنونًا كان قلب الأرض، قلب البحر والموجات

قلب الريح والطرق

وفيًا واجه الأعداء بالمقلاع، أرهبهم

فلسطينيون صاح الليل والأطفال

صاح الكل مبتهجًا ومؤتلقا.

وهيمنت اللغة الغنائية على هذا المشهد أيضا من أجل مواصلة الاحتفال بقيمة الاستشهاد التي أنجزها الشهيد عمر، فضلا عن تصوير فضاء الطفولة الفلسطينية الذي اقترن بصورة (المقلاع) في قذف العدو الصهيوني المحتل بالحجارة، لكن الدفقات الدرامية في المشهد على صعيد حضور فكرة الصراع

وتمثّل الشخصيات والزمن والمكان تبقى ظاهرة في المشهد، مع أن الهيمنة تبقى للحالة الغنائية التي تناسب الوضع الشعري للمشهد أكثر في سياق بناء رؤية تشكيلية تتوفر على تلاحم الغنائية والدرامية ضمن نسق مشترك.

أما المشهد السابع والأخير الموسوم (وداع) فهو مشهد الإقفال على نحو ما يوحي به عنوان المشهد، لذا جاء المشهد على شكل بيان شعري يحاول الانفتاح على كل الشهداء الذي ضحوا بدمائهم من أجل فلسطين، حيث تتجلى الرؤية التشكيلية الدرامية داخل فضاء المعنى الشعري العام الذي تفرزه فضاءات هذا المشهد:

الراحلون ... الراحلون

الراحلون نحبّهم

الأحبّاء ...

على العهد مضوا

يرحلون الآن

موطنهم دعا

الراحلون نحبّهم

سقطوا على الدرب الطويل

موطنهم دعا.

ويظهر معنى الرحيل في الدال الجمعي (الراحلون) وقد تكرر في المشهد أربع مرات بضغط درامي واضح، في طريق انتقال الحدث الشعري نحو محطة أخيرة تبدو على صعيد التشكيل الدرامي الشعري للحدث وكأنها إعلان موجّه للعالم أجمع، يحمل وعيدا لكل الأعداء في صياغة عنوانها (برقية عاجلة الى الشهيد عمر)، تبدأ بوصف جمال عمر الشهيد ورفض العزاء فيه لأنه لم يمت بل تحول إلى سلاح يرهب الأعداء:

يا أجمل الفتيان يا عمر

لن نقبل العزاء

سنرهب الأعداء بالسكّين ، بالبارود ، بالمقالع والحجر

نفجّر المطاعم التي يرتادها العلوج والرعاع

نفجّر الفنادق ، الخنادق ، الجسور ، والباصات والحانات

والحفر

وننزع الأمان من قلوبهم

ونزرع الخطر

نصعّد النشيد في الشام، في العراق، في الحجاز

في الخليج والمحيط

لنقلع الغزاة من بلادنا

ليبزغ القمر.

وهنا تكتمل صورة المشاهد مجتمعة في سياق واحد، كل مشهد قام بدور معين ومحدد على صعيد تشكيل البنية الشعرية الدرامية العامة للحدث الشعري، ثمة مزاوجة واضحة بين التشكيل والمعنى في صياغة الأسلوب الكتابي في هذه القصيدة، وثمة مزاوجة بين الغنائية والدرامية على نحو فرضته طبيعة الموضوع، وانعكس في مشاهد القصيدة من خلال حالات ومواقف ورؤيات وتمثلات وفعاليات متنوعة.

قصيدة الدراما التوقيعية:

تحفل تجربة الشاعر نضال القاسم بما يمكن أن نصطلح عليه (قصيدة الدراما التوقيعية) فهو يشحن قصائده التوقيعية بطاقة درامية واضحة، في محاولة تشكيلية ورؤيوية لصوغ القصيدة بأعلى درجة تركيز درامي تحفظ لهذه القصيدة زخمها العالي في التعبير والتشكيل والتصوير، ففي القصيدة الموسومة (غياب) يرسم الشاعر صورة شعرية درامية مكتنزة بعناصر التشكيل الشعري الدرامي من خلال حضور الحدث الشعري والزمن والمكان والشخصية:

بعد هذا الغياب الممل نعودْ

فلا شيء غير الردى والهلاك

ونهتفُ، لكنّنا

كاد حبلُ الوصالِ الذي بيننا

أن يذوبَ

من الاشتياق[1].

إنّ البنية الشعرية الدرامية تقوم هنا من خلال حضور البؤرة الشعرية المتمثلة بحدث (الاشتياق)، والصراع المرافق له في جملة (كاد حبل الوصال الذي بيننا أن يذوب)، بفعل حالة (الغياب الممل) وهو يصنع (الردى والهلاك) على نحو يحرّض الفعل الشعري لممارسة دوره الدرامي في ترتيب المعادلة الشعرية الدرامية، فيأتي فعل العودة أولا (نعود) لإلغاء صورة الغياب وفرض صورة الحضور، ثم فعل الحركة الدرامية الأوسع (نهتف) بحساسيته الصوتية العالية.

---

١ – أرض مشاكسة، نضال القاسم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣: ١٧.

الحدث الشعري الدرامي مصحوبا بالزمن والمكان هو الأكثر حضورا في التشكيل الدرامي والرؤية الدرامية لدى الشاعر القاسم، ففي قصيدته (نوافذ) تتشكل البنية الدرامية الشعرية للقصيدة عبر سلسلة وحدات على شكل لقطات أو صور صغيرة:

خلف هذه النوافذِ، بعضُ النوارسِ

يا أمّنا

دثّرينا بالأغاني

نحن مازلنا جياعًا

دثرينا بالنشيد[1].

اللقطة الأولى لقطة وصفية توجّه الأنظار نحو المكانية والحالية الدرامية في مسرح القصيدة (خلف هذه النوافذِ، بعضُ النوارسِ)، واللقطة الثانية لقطة ندائية تنطوي على قدر من الرمزية الاستعارية التي تضاعف من قيمة حضور الفضاء الشعري الدرامي (يا أمّنا دثّرينا بالأغاني)، وتأتي اللقطة الثالثة من رحم اللقطة الثانية كي توسّع من حجم الحضور الصوتي (نحن مازلنا جياعا دثرينا بالنشيد)، ضمن تشكيل متكامل يحفظ حركة عناصر التشكيل داخل منظومة سرد – درامية واحدة.

في القصيدة التوقيعية المعنونة (خوف) يرسم الشاعر صورتين متوازيتين تتفاعلان دراميا من خلال حضور آلة الخوف بوصفها مثيرا شعريا دراميا:

الشاعر يقتله الخوفُ

وأمي

يقتلها خوفي[2]

الخوف هو المركز البؤري للفعالية الشعرية الدرامية، وثمة ثلاث شخصيات تتحرك في الفضاء الحركي الدرامي المحيط بالخوف هي شخصية الأنا الشاعرة، وشخصية الشاعر، وشخصية الأم، ويمكن معاينة الشخصيتين الأنا الشاعرة والشاعر على أنهما شخصية واحدة في قراءة تمزج بين الغائب (الشاعر) والحاضر الأنا الشاعرة (خوفي)، لكن فعل القتل هو الحدث الشعري الدرامي على مسرح القصيدة، وهو قتل معنوي يكون فيه الخوف مصدرا مركزيا من المصادر التي تقود نحو هذا الموت، فالدوال بمجملها تتفاعل على مستوى الدلالة وعلى مستوى تشكيل العناصر لتكون الرؤية الشعرية الفعلية التي تعمل عليها القصيدة في هذا الإطار.

١- أرض مشاكسة:٢٢.

٢- أرض مشاكسة:٤٦.

الشخصية بتنوعاتها وأشكالها المختلفة من أهم عناصر التشكيل الدرامي في القصيدة العربية الحديثة عموما وقصيدة شاعرنا نضال القاسم على وجه الخصوص، إذ هي مركز تشكيلي درامي فاعل في المنظومة الشعرية الدرامية، ففي قصيدته (حارس الليل) تتشكل الشخصية من عتبة العنوان التي ترسم شخصية تنطوي على قدر من الرمزية والأسطرة، إذ من بوسعه حراسة الليل سوى (النهار) القادم إليه بقوة والذاهب عنه في الوقت نفسه، لكنّ هذه الشخصية المؤسطرة الرمزية تختلط على نحو ما بشخصية الذات الشاعرة في تجلٍّ ما من تجلياتها:

سأمضي وحيدًا .. أشدّ الرحالْ

إلى غير غاية !

وحيداً.. مشيت الخطى عنوةً

ومنذ ابتدأتُ.. رأيت النهاية!

فما صدّقوني..

وقد حاربوني..

وألقوا بدربي بذورَ النهايةْ

فما أوهنتني الدروبُ

لأني بجرحي قصصت الحكايةْ

فقد علّمتني..

خطايَ النزيفَ !

وقد لقنتني

جراحي البداية!.[1]

الشخصية الأنوية الظاهرة في القصيدة وقد تمظهرت من خلال سلسلة أفعال وأسماء وصيغ لغوية تشير وتحيل عليها (سأمضي/ وحيدا/ أشدّ/ وحيدا/ مشيت/ابتدأتُ/رأيت/ما صدّقوني/حاربوني/بدربي/أوهنتني/ جرحي/قصصت/علّمتني/خطايَ/لقنتني/جراحي)، ومن خلال تشابكات وتفاعلات هذه الوحدات الشعرية الدرامية التي تحيط بشخصية الذات الشاعرة وتمنحها الفرصة للتعبير عن تجربتها المشحونة بالصراع، من أجل الوصول إلى رواية حكاياتها بما انطوت عليه من حراك درامي حتى تدرك في خاتمة الأمر أن التعلم من التجربة (النزيف/جراحي) هو بؤرة الرؤية الشعرية المطلوبة.

١- أرض مشاكسة: ٦٨.

في القصيدة التوقيعية الموسومة (مشهدٌ) يظهر المكان بوصفه معطىً دراميا مركزيا يحتوي الحدث الشعري من خلال الحضور الضاغط للذات الشاعرة:

ومررتُ قرب البئر، قربَ الدارِ

هكذا مرّ اللقاءُ

قرب البيت مقبرةٌ وقرب البيت بيتٌ

أطلقتُ صهوة أرجلي للريحِ

أعلنتُ بدء نهايتي

أخفيتُ ما أخفيتُ[1].

فالدوال المكانية المهيمنة على مسرح القصيدة (البئر/الدار/البيت/مقبرة//البيت/بيت) تتردد لتوكيد حضور العنصر المكاني في المشهد حيث يتجلى عنوان القصيدة، فدال (البيت) يتكرر بصورته المعرّفة مرتين وبصورته المنكّرة مرة واحدة، فضلا عن دال (الدار) الأقرب إلى المفهوم الشعبي لدال (البيت)، أما البئر فهو الحاضنة المكانية الأولى للحدث الشعري، ودال (مقبرة) هو الحاضنة المكانية الثانية للحدث الشعري، في ظل تسارع أفعال الذات الشاعرة نحو بنية الخفاء (مررتُ/أطلقتُ/أعلنتُ/أخفيتُ)، وصولاً إلى جملة الخاتمة (أخفيت ما أخفيت) التي تجعل المشهد الشعري الدرامي يثير مجموعة من الأسئلة المتعلقة باحتمالات حلّ المعادلة الشعرية.

أما قصيدة (عتاب) فهي قصيدة توقيعية تنهض في تشكيل رؤيتها الشعرية الدرامية على فعل القسم الذي يتكرر في القصيدة أربع مرات كلازمة دلالية وإيقاعية، تؤسس طبيعة العلاقة الصراعية بين شخصية الأنا الشاعرة والآخر:

وأقسمُ أني انتظرتك عشرينَ عامًا وأكثر

وأقسمُ أني رأيتك في كل معبر

وأقسم أنّي تقطّعتُ حزنًا عليك

وأقسمُ أنّي عشقتُك أكثر[2].

ففعل القسم جاء بشكل عمودي قائم على الأسطر الشعرية الأربعة التي تؤلف هيكل القصيدة، متناظرة مع أفعال الحراك الشعري الدرامي المتعلقة بالذات الشاعرة (انتظرتك/رأيتك/تقطّعتُ/عشقتك)، حيث تعمل حركية هذه الأفعال على تحريك الفضاء الدرامي في مشهد القصيدة، تعبيرا عن دلالة عنونة القصيدة (عتاب) وهي تتوجه نحو الآخر بوصفه شخصية مقابلة تعكس صراعا عاطفيا وجدانيا بين

---

١ – مدينة الرماد، نضال القاسم، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٥: ٢١.
٢– مدينة الرماد: ٣١.

الشخصيتين، على نحو تظهر فيه شخصية الذات الشاعرة صاحبة إعلان العتاب منتمية للفاعلية الدرامية الذاهبة نحو الآخر أكثر من التمسك بدال العتاب في عنوان القصيدة.

في حين تأتي قصيدة (حكمة صغيرة) لتؤسس فضاء دراميا توقيعيا قائما على فكرة حضور الحكمة، وهي تقود الحراك الفعلي الدرامي داخل دائرة شعرية درامية ضيقة هي دائرة الحكمة:

لا تقفلْ بابكَ في وجه الريحْ

إن كانت هذي الريحُ

ستخلعُ بابك[1].

فالفعل المنفي (لا تقفل) وهو يحاول فكّ الاشتباك الصراعي المتوقع بين (الباب) و(الريح) يعمل على توكيد حقيقة خلع الباب بفعل قوة الريح، ومن هنا تأتي صورة الحكمة التي تنصح بعدم غلق الباب حين تكون الريح أقوى من مصدات الباب، وداخل بؤرة النصيحة تتمركز الفعالية الشعرية الدرامية للقصيدة عطفا على عتبة عنوانها (حكمة صغيرة).

في قصيدة (نقوش بريَّة) يستعين الشاعر بالتشكيل من أجل تفعيل الرؤية الدرامية في القصيدة، بمعنى أنه يحول القصيدة إلى لوحة فنية ممسرحة وهو يحمل كاميرا ذات عدسة واسعة لتصوير الحراك الفني والجمالي التشكيلي الممسرح:

في اللوحة الأولى ينام الليل قرب النهر

تنتظر العصافير الرجوع الى الشجر

ونحتفلْ

بالياسمين

ورقصة الذباب والحمام.

في السفوح التي تنام تحت خيمة السماء

وقورًا يرقصُ الماعزُ الجبليُّ

ويرقصُ الحَجَلْ

الغزالات تركض باتجاه النهر

يركض العمر مثل الغزال

تركضُ الوعولُ في البريَّة الخضراء.

---

١ – مدينة الرماد: ٧٢.

هذا الشتاء المرُّ والقاسي

يعودُ متعبًا... بالأمنيات الرائعات والحلم الجميل

يموء كالقطط.

بعد قليل سيذوبُ الثلجُ وتنقشعُ الغمة[1].

فتبرز فعالية عناصر التشكيل الشعري الدرامي في الدوال والجمل والصور واللقطات والمشاهد على نحو فعّال ومنتج، ومن مجموع اللقطات الشعرية المؤلفة لنص القصيدة تنشأ حساسية درامية بين لقطة وأخرى، ومن خلال شبكة العلاقات بين اللقطات أيضا، فالصور الشعرية الصغيرة التي تتقدم في مسرح القصيدة على شكل لقطات تحتشد بالحراك الفعلي الدرامي، من أجل بناء لحظات صراع تكون فيه الطبيعة هي المصدّر الأساسي لعناصر التشكيل، حيث تنهمر دوال الطبيعة انهمارا طاغيا على مكونات اللقطات والصور الشعرية لترسم صورا متعددة، تنتهي نحو فضاء تفاؤلي بعد هذا التشاؤم الذي ساد الوسط الشعري الدرامي في مسرح القصيدة من خلال صورة ذوبان الثلج وانقشاع الغمة، بما في هذه اللقطة الصورية من دلالة رمزية أبعد من الدلالة الصورية المجردة.

الذات الشاعرة في قصيدة (سارق النار) تتحول إلى شخصية شعرية مركزية تتفاعل مع ما حولها من عناصر تشكيل شعرية لتؤلف حساسية درامية معينة، وهذه الشخصية الشعرية ذات تكوين رمزي وأسطوري وإنساني مشترك يزيد من فاعليتها الدرامية على مستوى التشكيل والرؤية معا:

تفرُّ الطيورُ مرفرفةً

بأجنحةٍ من اللازورد مجروحةً للفضاء الفسيح

أنا رقصةُ الموج

اتبعوني

أنا سارق النار

اتبعوني

أنا النعنعُ البريُّ والطين الجريحُ

يطيبُ لي هذا المساء

أن أرشُقَ الأيائل والضفائر والحدائق

والنساء

يطيبُ أن أعيش شاهقا

---

١ – تماثيل عرجاء، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩: ٢٢ – ٢٥.

وأشرعَ رايتي للريح كالرمح الكسيح[1].

فالحضور البارز والنوعي الظاهر للذات الشاعرة بصيغة الضمير الأنوي (أنا) يؤسس لبنية درامية شعرية في بؤرة القصيدة (أنا رقصةُ الموج/اتبعوني/أنا سارق النار/اتبعوني/أنا النعنعُ البريُّ والطين الجريحُ)، وهذه الشخصية الممثلة للذات الشاعرة تعبر عن هيمنتها المطلقة على فضاء الحدث الشعري بعد سلسلة الحضور الأنوي البارز في اللقطات الشعرية السابقة، ففي الصورة اللاحقة الأولى (يطيبُ لي هذا المساء/أن أرشُقَ الأيائل والضفائر والحدائق والنساء) تعكس الشخصية فرض مزاجها على مقدرات الأشياء، وهو ما يتعزز على نحو أعمق وأوسع وأكثر درامية في (يطيبُ أن أعيش شاهقا /وأشرعَ رايتي للريح كالرمح الكسيح)، بما يجعل توقيعية القصيدة تتحرك باتجاه سيرورة شعرية درامية تعطي للشخصية البعد الأكبر في تأسيس الفعالية الشعرية الدرامية.

---

١ – تماثيل عرجاء: ٣٤ – ٣٥.