الفصل الثالث

النزعـــــة الدراميـــــة

[١/٣]

أصل معنى كلمة "دراما" باليونانية هو الحدث أو الفعل فهى تعنى إذن أى عمل أو حدث فى الحياة والفعل جوهرها"(١)، وقد ذكر أرسطو فى كتابه فن الشعر بأن الدراما عبارة عن محاكاة لفعل بشرى(٢)، والدراما نوع من الصراع(٣)، مصدره التفكير الدرامى، وهو عند الدكتور عز الدين إسماعيل ذلك "اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد". وإنما يأخذ فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشئ الموجب، فإن كانت الدراما تعنى الصراع فإنها فى الوقت نفسه تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة"(٤).

وتهدف الدراما كغيرها من الفنون الأخرى إلى تقديم خبرة جمالية للإنسان ، بما تحدثه من تأثير عاطفى فى المقام الأول وذهنى فى المقام الثانى ، " فعلى الرغم من أن

---

(١) لمزيد من التفاصل حول معنى كلمة دراما ، راجع
- د. محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن، دار الثقافة ببيروت: لبنان، ط٣، "د ت"، ص ١٥٩.
- د. إبراهيم سكر ، الدراما الإغريقية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة، ١٩٦٨، ص ٣.

(٢) يقول أرسطو طاليس : "إن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة". "فن الشعر" ، "ترجمة د. شكرى عياد"، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر : القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٦.

(٣) انظر لاستيفاء المعنى :
- اشلى ديوكس، الدراما، "ترجمة : محمد خيرى"، وزارة الثقافة والإرشاد القومى: الجمهورية العربية المتحدة، "د ت "، ص ٢.

(٤) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة ببيروت: لبنان، ط٣، ص ٢٧٩.

الفعل يعد جوهر الفن الدرامى فإن التعبير اللفظى المتدفق بالحيوية والمعنى والإيحاء هو فى حقيقته فعل فكرى يتفاعل مع الفعل المادى ويمنحه قوة دفع تنطلق به إلى آفاق متجددة. فعندما يقف الفعل المادى عاجزًا عن التعبير عن مضمون فكرى معقد ومتشابك وعميق الأبعاد ومتعدد الجوانب فإن اللغة سرعان ما تأخذ بيده وتمنحه أبعادًا تعبيرية جديدة "(١).

ومما لا شك فيه أن ثمة علاقة ما بين الدراما وبعض الفنون الأدبية الرئيسية : كالشعر والملحمة والرواية ، والقصة القصيرة ، لوجود خصائص مشتركة تتلاقى فيها هذه الفنون، فهذه الفنون الأدبية وعلى رأسها الشعر تستخدم اللغة كوسيلة للتعبير و " تمثيل الموقف " بالقدر الذى يؤدى إلى تحريك خيال القارئ ويمس وجدانه ، كى يدرك ما فى هذا الموقف من معنى. ومع أن هذا الموقف يكون محددًا ، إلا أنه يكون متصفًا بالشمولية – وبناءً عليه ، تكون غاية تلك الفنون القولية – كغيرها من الفنون الراقية – تحقيق خبرة جمالية عن طريق الاتصال بعواطف القارئ، ومخاطبة ذهنه وإثارة اهتماماته.

ومع ذلك توجد حدود طبيعية دقيقة تفصل بينهم. والحديث يطول عن الاتفاقات العامة والمشابهات الجزئية وغيرها بين الدراما كنص أدبى ، والأنواع الأدبية الأخرى ، إلا أن هناك معالم بارزة يتوقف إزاءها الكاتب لما لها من أهمية لكشف علاقة الدراما بهذه الأنواع الأدبية وخصوصًا الشعر.

فالدراما ليست كالفنون الأدبية الأخرى ، التى تكتب أساسًا كى يقرأها الناس وإنما تكتب كى يعرضها الممثلون بوسائلهم الخاصة أمام الجمهور ومن ثم تتحقق الاستجابة الفورية وهذا هو جوهر الدراما ومن صميم طبيعتها.

(١) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان:القاهرة، ط١ ، ١٩٩، ص ٧٧.

وتتفق الدراما مع الشعر الغنائى فى أنها تستخدم الصور، والأخيلة والاستعارات والكنايات ، وضروب البيان والبديع الأخرى، وتهتم أيضًا بمعالجة الانفعالات والعواطف والأفكار – أى بالحياة الداخلية للشخصيات التى تؤدى الفعل الدرامى ، ولكن فى نقطة التشابه هذه بين الدراما والشعر ، نلاحظ أن هناك اختلافًا جوهريًا وهو أن الدراما لا تهتم بهذه الانفعالات والعواطف والأفكار كغاية فى حد ذاتها وإنما كدوافع تحرك الأحداث التى تقع فى العمل الدرامى.

فمن الواضح أن اللغة الدرامية تختلف فى أحد وجوهها عن لغة الشعر الكلاسيكى الذى يلزم فيها الشاعر نفسه بقيود الصنعة الشعرية الصارمة ، فهى " تمتاز بدقتها فى التعبير ، وحيويتها فى إيراد الدلالات والإيحاءات ، وإصابتها الهدف الفكرى والفنى بوعى عميق ، وغير ذلك من الخصائص التى ميزت الدراما عبر العصور "(١).

إذا كانت القصيدة المعاصرة قد تغيرت فى مكونات الصورة ، وفى تشكلاتها اللغوية ، وتفاوت عدد التفعيلات القائمة بالسطر الشعرى مما طور فى إيقاعها الموسيقى فإنها لم تتوقف عند هذا الحد بل تجاوزته إلى تكوين صورة درامية متنامية بداخل القصيدة ، عصرية ، تتناسب نفسياً وفنياً مع النزعة الجديدة فى الشعر وهى النزعة الدرامية.

ولهذا ارتبطت النزعة الدرامية بالواقع ، تستوحى منه أبعادها فقد أدى تقلب الظروف السياسية والاجتماعية ، إلى تغير موقف الشاعر من واقعه ، فظهر فى شعره القلق والغربة ، والتمرد والضياع وقد رأى الحياة غاصة بالآلام ، والموت يطارده فى كل مكان "واحتدم الصراع بين الإنسان والمجتمع ، فالمجتمع هو المناوئ الجديد له ، وهو الذى

(١) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان : القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦، ص ٣٣.

يزحزحه عن عرشه شيئاً فشيئاً ليحتل مكانه ، هذا هو النغم الأخير فى اللحن الدرامى الذى وقعه الإنسان فى تاريخه الطويل "(١).

إن وعى الشاعر المعاصر بطبيعة المرحلة ورؤيته للواقع تميزت بكونها رؤية فكرية للواقع من خلال الفن ، وأصبح لهذه الرؤية الأولوية فى عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعى ، والدلالة السياسية ، والمعاناة الحضارية ، كخلفية للأحداث الدرامية فى هذه التجربة.

وإدراك الشعراء لدرامية الصورة ، نتيجة الصراع الكامن فى حركة الزمن ، وموقف الإنسان الذى يصارع هذا الزمن إنما هى إدراك لطبيعة العصر" فالوعى الكامل ، والتصور الدقيق لموقف الشاعر من نفسه ومن الحياة ، لم يتمثلا – بصورة صرف هذه المرة – إلا فى تجربة التجديد الأخيرة ، فقد أدرك شعراء هذه التجربة أن الحياة ليست إلا درامة كبرى ممتدة عبر التاريخ ، طرفاها الإنسان والزمان "(٢).

والتجارب الشعرية حافلة بعناصر الصراع ، والتمرد على الواقع مرة ، والتصالح معه مرة اخرى ، وزعزعة الثقة تارة ، والإيمان بقيم ونماذج يراها الشاعر تتهاوى يوماً بعد يوم، هذه التجارب تدفعه إلى اللجوء للدراما ، وتوظيفها فى التعبير عن قضاياه ، وآداؤه لدوره الإيجابى فى صنع الحياة.

وتتحول صورة النار فى الشعر المصرى المعاصر فى إطارها الدرامى من مجرد فعل حيوى مادى إلى أداة فنية تعبيرية لمختلف المواقف والصور التى يريد أن يعبر عنها الشاعر سواء للحياة أو الموت أو للعشق أو الثورة ... إلخ.

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، دار الفكر العربى : القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، ص ٢١٣.

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ببيروت: لبنان ط٣، ١٩٧٢، ص ٣٠٧.

obeikandl.com

وسنقوم بالتطبيق على عدد من القصائد المختارة لأربعة من شعراء مصر المعاصرين، اكتملت تجاربهم الشعرية وهم :

١- محمود حسن إسماعيل.

٢- صلاح عبد الصبور.

٣- أحمد عبد المعطى حجازى.

٤- أمل دنقل.

[٢/٣]

إذا كان منهج الشاعر فى قصيدته يقتضى توظيف الدلالات الأسطورية من خلال شخصياتها ، فإنه قد يتخذ الإطار العام للأسطورة – بعد تذليله وتطويعه – منطلقاً فى صياغة رؤيته الشعرية ، بحيث يصبح الرمز الأسطورى بُعداً ممتداً فى أعماق الزمن الذى يمثل أحد أبعاد الحقيقة التى ينشدها الشاعر.

وفى سبيل تعميق المنهج الدرامى استلهم الشعراء الأسطورة ، واتخذوا من إطارها العام محملاً يحملون عليه همومهم الذاتية ، فيصبح الرمز الأسطورى بعد تعديل دلالته معادلاً للواقع ، ويكشف عن جوانب الرؤية الإبداعية ، بحيث يتحول إلى بُعد خارجى للواقع النفسى الذى هو عماد الرؤية الشعرية.

إن التصور الأسطورى قائم على الصراع بين القوى المتقابلة ، سواء أكانت قوى طبيعية من شأنها ألا تتفق ، أم تطلعات بشرية تتصل بالمدرك الجمالى والفلسفى للأسطورة على نحو من الأنحاء ، وبذلك يتجلى لنا هذا السر الغامض الذى يكمن فى جوفها

obeikandl.com

" السر الذى يعبر عن الصفة المشتركة فى إنسان كل عصر.. تلك هى النظرة الاستبطانية التى تكشف حجاب الظواهر فتعلن عما يستتر خلفها ، وتفصح عن الجوهرالدفين "(١).

والأسطورة تحقق هذا الغرض كشكل درامى ، " كما أن الأساطير – بطبيعتها – ثرية بإيحاءاتها الإنسانية ، ودائمة الخصوبة والجاذبية ، والقدرة على الاحتكاك بقيم الحياة. فهى تتعرض لكثير من المشكلات الجوهرية التى لا تكاد تتغير ، لأن الإنسان لا يكاد يتغير إلا فى حدود درجات الصعود أو الهبوط فى تلك القيم. فهى – أى الأساطير – تعبر عن أوجه وانفعالات الحب ، والبغض ، والحرب ، والخطيئة ، ،العفة ، والتواضع ، والتجبر والشجاعة ، والغدر، والكرامة ، والغيرة ، والتضحية ، والإيثار ، والوطنية ، والخيانة والإخلاص ، والمقاومة ، والاستسلام ... إلخ بالإضافة إلى هذا ، فهى تتناول – بشكل أو بآخر – علاقة الإنسان بالقوى العلوية المقدسة ، التى تبدو فى بعض الأحيان لا معقولة بالمرة ، وفى بعضها الآخر شريرة ظالمة ، وفى بعضها القليل معقولة أو عادلة وخيرة "(٢).

والشاعر يخلق من رموزها قوة إبداعية موحية تكشف عن سر غامض لم يكن معروفاً ، ومن ثم تضيف خبرة إنسانية جديدة.

الشاعر محمود حسن إسماعيل يتخذ من أساطير الآلهة فى قصيدة " جنازة الوثنية " محملاً يحمل عليه الواقع ، إذ يطرح الشاعر أبعاد الأسطورة بأسلوب جديد حيث يحدد أبعاد الموقف ثم يدير حواراً بين أطراف الصراع : مناة ، واللات ، والعزى ، كرموز للسلطة المستبدة، وتقوم القصيدة فى مجملها على عنصر الحوار" ديالوج "بين الآلهةرموز

(١) سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، المطبعة الفنية الجديدة : القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٣٣.
(٢) د. إبراهيم حمادة ، من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٠.

الظلام والضلال ، ويوظفها الشاعر بطريقة عكسية للتعبير عن إحساسه بالضياع ، وانحدار القيم وغربة الإنسان التى تخضع لمسببات اجتماعية وسياسية.

تتوافر فى القصيدة عناصر درامية ، من شخوص / الآلهة : العزى ، واللات ومناة والحوار من أبرز العناصر فى القصيدة.

تتكون هذه القصيدة من أربع لوحات ، تصور كل منها مشهداً دراميـاً من خلال حوار الآلهة : ويسلك الشاعر فى بنائها مسلك كتاب الدراما حين يصف لقارئه من خلال مداخلاته الحالة والهيئة التى يكون عليها المتحدث ثم يصف رد فعل الطرف المقابل فى الحوار بطريقة نثرية وبذلك يبرز صوته فى القصيدة كمعادلٍ موضوعى لصوت الراوى يقول فى اللوحة الأولى:

" مناة : (فى حال من الكبراء والجبروت يحيَّى رفيقيه عقيب ليلة طال فيها سجود المشركين فى ساحة الأصنام).

سـلام الألوهـة يـا صـاحبى وحيَّتكُمـا عزّتـى العاليـهْ !
وحيتكمـا مـن شـعاب الجبـال قلـوب لأطيافنـا جاثِيَـهْ
وشعب على الأرض عاتى الجباه تخـرُّ لنـا روحـهُ العاتِيَـه
تـأبى فسـوى شـعاع النجـوم لخيماتـهِ طُنُبـاً زاهيَـه
وألقـى الزمـان علـى خطـوه حـديثاً لأمجـاده السـارِيَهْ
صـحاراه أنشـودة الأنبيـاءِ ومسـرى شُـعاعتِها الهاديـهْ
وحقـل السـماء الـذى فجَّـرتْ عليـه ينابيعهَـا الصـافية.
بنـو السـيف والبيـد أهـل الـوغَى وأبطـالُ دوْرتهـا الحاميـهْ
فـمُ الـدهر يبلـى وأشـعارُهم تَظَـلُّ الغيـوبُ لهـا راويـه !
أولئـك مـنْ طوَّفُـوا حوْلنـا خُشـوعاً لصـولتِنا الطاغيـه

ومنْ قدسونا فكنا لهمْ حياةً لأعمارهم ثانيه ...

اللات (فى تعجب وسخرية) :

أراكَ تغاليْـــتَ فـــى ذكـــرهِمْ وكنـــتَ لهـــمْ فـــى الـــوَرَى داعيـــهْ
إلـــــهٌ يُمجَّـــــدُ عُبّـــــادَهُ ويكســـــوُهم المِـــــدَحَ الغاليـــــه ؟
ويخلـــعُ مـــنْ قُـــدْسِ أوصـــافِهِ علـــى رِجســـهِمْ حُلَـــلاً ضـــافية
لبئسَ الهُدى عندهُ والرشادُ وتبًّا لشرعَتـهِ الغاوية ! "[1]

فى المقطوعة السابقة يلعب التناقض بين شخصيتى مناة واللات دوراً دراميـاً فى مضاعفة حيويتها بتفجير الصراع الدرامى بالمواجهة فيما بينهما ، ونلحظ أن الحوار فيها لم يكن جامداً أو ساكناً ، واستطاع الشاعر من خلاله أن يكشف لنا أبعاد الشخصيتين : فشخصية مناة متغطرسة متجبرة ، وشخصية اللات ساخرة فإذا كانت وظيفة الحوار على حد تعبير لاجوس إيجرى هى : " الكشف عن أبعاد الشخصية ، وبالتالى يشف عن الأحداث المقبلة "[2] . فنلحظ أن الحس الدرامى فيها حاداً ومصدر حدته مستمد من حدة الصراع الناشئ من التناقض الحاد بين الأطراف المتقابلة فى القصيدة ، وهذا ما نلحظه فى رد اللات الذى يسخر من منطق العزى حين أطرى على عُبَّادِه وتغالى فى مدحهم متعجباً وساخراً :

إلـهُ يُمَجِّدُ عُبّادَهُ ويكسوهم المِدَح الغالية ؟[3]

فهذا التناقض ولد تفريعات وتنويعات مثيرة ، وخصبة وبعامة إذا كان مبدأ التناقض يقوم على التجاور بين النقيضين " فليس من الضرورى أن تقف الشخصيتان ،

(١) محمود حسن إسماعيل ، نار وأصفاد ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة، ط١ ، ١٩٥٩، ص ١٧-١٨.
(٢) لاجوس إيجرى ، فن كتابة المسرحية ، " ترجمة : درينى خشبة" ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة، "د ت"، ص٤١١-٤١٢.
(٣) محمود حسن إسماعيل ، نار وأصفاد ، مرجع سابق ، ص ١٨.

أو الشخصيات على طرفى نقيض ، بل المفضل دراميـاً أن تكون بينهما بعض الخصائص أو المساحات المشتركة، التى تمنع وجود تناقضات على مستويات أخرى ، وبذلك يبدو التناقض أو الصراع طبيعياً وإنسانياً ومتشابكاً ومتنوعاً ومثيراً "(١).

ويمكن أن نتبين ذلك من خلال نقل مستوى الصراع إلى مستوى أكثر حدةٍ وبالتالى تعلو فيه النبرة الدرامية ، نقل الحوار إلى طرفٍ ثالث يشترك مع الطرفين السابقين فى كونه ينتمى إلى عالمهما ، وبالتالى يشترك معهما فى تفجير حدة الصراع الدرامى ، أعنى الحوار الذى دار بين مناة والعزى.

ويشف التشكيل اللغوى لهذه " المحاورة " عن أهميتها فى الكشف عن الحركة الفكرية للشخوص المحورية بوسيلتين : أولاهما : جعل كل مقطوعتين شعريتين متتاليتين تكوّنان تقابلاً بينهما كما فى معظم القصيدة. أما ثانيتهما : فهى امتزاج هذا التقابل بالعنصر الموسيقى، ليس فقط بتوظيف " التفعيلات " كأساس للإيقاع بين جانبى التقابل (كجواب موسيقى) للجانب الأول، ويتميز هذا (الجواب) بتتابع الطول فالقصر على التوالى ، فيتضاعف الإحساس الموسيقى بهذا التقابل ، الذى يشف فى نفس الوقت عن سرعة الحركة الفكرية :" مناة : (صارخاً فى وجه "العزّى " وقد كان فى إطراق عميق) :

سمعت من اللات هُجر الحديث وسخف الملام وزيف الكلم
وأطرقْتَ لم تُلقْ بالاً له ولم يستثرْكَ انتهاكُ الحُرَمْ
إلهٌ وترضى بهذا الهوانِ وتُغرِقُ فى الصَّمْت مثْلَ الصنَمْ !

العزى (فى دهشة واستغراب) :

وما أنا إلا كما قدْ نَعَتَّ جمادٌ على الأرض خَاوٍ أَصَمْ

(١) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى، الشركة المصرية العالمة للنشر،لونجمان : القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٦١.

وما أنْتَ يا صاحِ ! ..."[١]

عندما انتقل الشاعر بالحوار إلى طرف ثالث من أطراف الصراع ازدادت الحدة الدرامية، بطريقة مفاجأة لتظهر الجانب الخفى من جوانب هذا الصراع ، ومن البدهى أن النص الدرامى " يتخلق عن طريق أسماء الشخصيات الدرامية ، وعن طريق حدود تظهر فى أشكال مختلفة ، وعن طريق الحوارات التى ترسم الشخصيات بالأوصاف والأحداث وأيضاً عن طريق حدود تتعلق بالتأكد والاحتمالية يخلق عالم الخيال الأدبى وشخصيات لها صفات جسدية وأخلاقية فردية محددة ويضعها فى زمان ومكان محددين لكى يعيشوا أسطورة أحداث وتوترات ومواجهات مأساوية "[٢].

ليس هناك انفصام فى الحوار الدرامى فكل جملة شعرية فيه نابعة من الشخصية، فنلاحظ أنه يتشكل وفق إحساس كل موقف درامى ، ولهذا " عندما تتسلح اللغة الدرامية بإمكانات الشعر من إيقاع وصور ورموز واستعارات وإيحاءات ، فإن قدرتها على التعبير تتضاعف "[٣].

ويتيح النص الدرامى بصورة عامة للقارئ عدة تفسيرات يفرضها الحوار فيه " لكونه خطاباً أدبياً يخلق إحالته الخاصة وبالتالى يصبح مغلقاً ومكتفياً ذاتياً ، وعلى الرغم من أن العمل يظل مفتوحاً على العديد من القراءات "[٤].

ويستمر الحوار بين الآلهة ليكشف لنا العلاقة التصادمية بين ألفاظ تتصادم دلالياً وصوتياً فى المقطوعة التالية :

---

(١) محمود حسن إسماعيل ، نار وأصفاد ، مرجع سابق ، ص ١٨-١٨.
(٢) ماريا دل كارمن بوبيس ، سيمولوجية العمل الدرامى، "ترجمة : د. خالد سالم" ، المجلس الأعلى للآثار : القاهرة، "د ت"، ص ٤٣٨.
(٣) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، مرجع سابق ، ص ٧٧-٧٨.
(٤) ماريا دل كارمن بوبيس ، سيمولوجية العمل الدرامى، مرجع سابق ، ص ٣٣٩.

مناة :

..... رَبٌّ عَظـــــــيمٌ ترجَّـــى لـــدىَّ المُنَـــى والـــنَّعَمْ
وتمشـــى بصـــولَجىَ السَّـــافياتُ وتنهـــلُّ مـــن راحَتـــىَّ الـــدَّيَمْ
وباســـمى تغنَّـــى حـــداةُ الجِمـــال ومـــالُوا نشـــاوَى بِســـحْرِ الـــنَّغم
وفـــى الـــرَّوعِ تجثـــو لـــدَىَّ الســـيوفُ وبـــى تســـتجيرُ ، وَلـــيِ تَحْـــتَكِمْ
وبى تُقْسمُ البيدُ فى عَهْدها جلالاً ...

العزى (يقاطعه) :

... وأَهْـوِنْ بهـذا القَسَـمْ !

كَـــذّبْتَ ! ألســـنا. هنـــا ثُلَّـــةٍ مـن الصـخر خرسـاء منـذ القِـدَم ؟
تلهَّـــى بأحجارنـــا النـــاحتونَ وألقـــوا بنـــا فـــى مهـــاوى الظُّلَـــمْ
ســكِنًّا الحضـــيضَ أســـارى البِلَـــى وكانـــت مرابعُنَـــا فـــى الْقِمـــم
دمـــوعُ الجبـــال علـــى ذُلِّنـــا هـــى السَّـــيْلُ يـــرزم فـــوق الأَكـــم
أبعـد النـدى مـن كـؤوس الْغَمـامِ يصـــابحُنا بـــالرحيقِ الشَّـــبّمَ،
وبعـــد الريـــاح وَتَطْوَافِهـــا صـــلاةً ونُســـكاً بعـــالى الأُطُـــم،
وبعـد الشَّـذى مـن روابـى السُّـفُوح تفتَّـــق نُوَّارُهـــا وابْتَسَّـــمُ ،
وبعـــد المهـــارج دوَّى بهـــا فـــمُ الجـــن فـــى ليلنـــا واحْتَـــدَمْ ،
وبعـــد المزاميـــر أذكـــى بهـــا حنـــين البـــرارى رُعـــاةُ الغـــنمَ ،
وبعـد السُّـــهُوب التـــى مَوَّجَـــتْ أســـاريرها البـــيض كَـــفُّ النَّسَـــمْ
وكانـــت مُصَـــلَّى شُـــعاعِ الغُيـــوب ودبـــر الســـماء ، وكهـــف الحُـــرَمْ ،
وبعـد الضَّـحَى العبقـرىِّ الْعُبـابِ عرايـا الصُّـخُور بـه تسـتَحِمْ ..؟
... أقمنـــا بزاويـــةٍ أَهْلُهَـــا ذُبـــابُ الفنـــاء ، ودودُ الـــرِّمَمْ !

وخفَّاشُـــــها وثنُّـــــيِ الصَّـــــدى يُوَصْـــوِصُ فـــى جانبيـــه الْـــبَكَم !
مـــع الصَّـــمْتِ صـــمّاءُ .. لا همســـةٌ ولا هجســـةٌ غيـــرُ صـــوتِ العـــدم !
نُصـــــبْنا مـــــذابح للســـــائماتِ ومجـــــزرةً لضـــــحايا الـــــنَّعِمْ
تبُـــولُ الثعالـــبُ فـــى ســـاحِنا وتلمـــحُ فـــوق الجبـــاهِ الـــرَّخَمَ
كفانا خداعاً ! ..... "[1]

يعتمد أسلوب الحوار وتبادله بين أطراف الصراع فى المقطوعة السابقة على تضافر هارمونى ودرامى، يصبح بمثابة طاقة تعبيرية ، وموسيقى تصويرية تعبر عن طبيعة الموقف الدرامى المتنامى بين طرفى الحوار، وتلعب القافية دوراً واضحاً فى تنغيم إيقاعه وهو ما يضفى على الحوار إيقاعاً أذنياً يعادل الإيقاع البصرى فى الأعمال الدرامية الكبرى إذن " الإيقاع فى الحوار يأتى فى مقدمة هذه الطاقات التعبيرية خاصة عندما تكون الجمل قصيرة وحادة ، أو تتعادل فى طولها وقصرها بين الشخصيتين المتحدثتين. وفى الدراما الشعرية غالبًا ما تتعادل مقاطع الأبيات إذا أراد "الشاعر" أن يوحى بإيقاع منتظم، أو تتنوع مقاطعها ، إذا كان الهدف إيقاعاً مضطرباً يوحى دراميا باضطراب الشخصية فى موقف معين. وأحياناً تلعب القافية دوراً واضحاً فى هذا المجال بحيث تنتهى كل شخصية جملتها الشعرية بقافية ترد على القافية المقابلة للشخصية الأخرى[2].

وهذا ما تجسد واقعاً فنياً فى الجملة الشعرية التى جاءت على لسان " مناة " وقافيتها "الميم" الساكنة ورد العزى عليه بجملة شعرية جاءت أيضاً على نفس الوزن ونفس القافية : وشاركهما الحوار مناة فى قوله :

(١) محمود حسن إسماعيل ، ،ار وأصفاد ، مرجع سابق ، ص ١٩-٢٠.
(٢) د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، مرجع سابق ، ص ٧٧.

" مناة :

يـــدورُ علـــى عِزَّتـــى بالفَنـــاءِ أُحِـــسُّ بجنبـــىَّ عصـــف الألـــمَ
أعينـــاً صـــفاتى علـــى هَوْلِهـــا ! ويهـــوى بهـــا فـــى ســـعير الضّـــرَمْ

" العزى :

تَجَرَّعْ لهيب الأسى والندم ! "[1]

استطاع الشاعر من خلال الحوار السابق أن ينقلنا إلى مستوى آخر من مستويات الصراع وهو صراع يتنامى بتنامى الحدث المفاجئ وهو شروق أول شعاع من نور النبى – صلى الله عليه وسلم - ، ونلحظ أيضاً مدى التوتر الذى اعترى الشخصيات المتخيلة من قوة المفاجأة، ونلحظ كذلك بروز عنصر آخر من عناصر النزعة الدرامية أعنى وحدة المكان الذى تقع فيه كل الأحداث مما يؤدى إلى احتكاكها واشتعالها ، حيث لا يوجد أى منفذ آخر يمكن أن تتسرب منه هذه الطاقة أو جزء منها.

(فترة سكون وذهول تخيم على الكعبة ، ويشرق خلالها أول شعاع من نور النبى)

" اللات :

أرى قبســـاً مـــن حمانـــا غريبـــاً وألمـح فـى الأفـق ضـوءًا عجيبـاَ !
علـــى الأرض دفَّـــق أنـــوارَهُ فسـالت علـى الرمـل طُهـراً وَطيبـا
وأذهـــل بـــاللمح قلـــب الشُّـــموسِ ودارات أفلاكهـــــا والْغُيُوبـــــا
وريعـــت صـــخور الفـــلا فارْتَمَـــتْ علـــى خطـــوه ، واســـتحالت قُلوبـــا
أهـــلَّ علـــى جلمـــدى ، فَاسْـــتَطَارَ وأوشـــك مـــن رهبـــةٍ أن يَـــذُوبا
أعُزّاىَ ماذا ؟ .....

(١) محمود حسن إسماعيل ، نار وأصفاد ، مرجع سابق ، ص ٢٠-٢١.

" العزى :

. . . . . شُـــــعاعُ الضُّـــــحَى تـــوهَّجَ فـــى البِيـــدِ غَضَّـــا قَشِـــيبا

" مناة :

هو النجمُ خفَّ لنا سَاجِداً

" اللات :

خســئت ! وخُيِّلْــتَ ظــنَّ كــذُوبا !

فمـا الـنَّجم ؟ مـا ضـوءُه الكـوكبى ؟ وكـم لاح يُضـفى الأسـى والشُّـحُوبَا

وما الشمسُ ؟ كم عصَّبتها السنينُ وكادت نضارتُها أن تَشيبا !

ضـــللت ، وضـــلَّ الـــذى خالَـــهُ علـــى الـــدهر يومـــاً ســـيلقى غُرُوبـــا

هـــو النـــور قـــد رقرقتـــه الســـماءُ يُهَـــدِّى الحيـــارى ويمحـــو الـــذُّنوبا

رأى الشـــركُ أقباســـهُ فَـــارْتَمى وخـــرَّ علـــى صـــفحتيها مُنيبـــا

وهـــذى جنازتُـــه فـــى الْفَـــلا تجـــوسُ القِفَـــارَ وتطـــوِى السُّـــهُوبا !

. . . . . .

فهيَّـــا نُـــؤدِّى صـــلاة الجمـــادِ ونســـجُدُ فـــى الأرض حتـــى نَـــذُوبا !

" ويسجدون !! " ... "[1]

لقد استطاع الشاعر باستدعائه لأساطير الآلهة. أن يجعلها محملاً يحمل عليها قضاياه المعاصرة الأمر الذى أدى إلى تعميق المنهج الدرامى فى القصيدة ، فالأسطورة بصورة عامة "ليست خرافة ، بل إنها قائمة على أساس ثابت من الحقيقة ، فالمضمون الذى تحويه الأسطورة ليس عملاً خيالياً محضاً بالنسبة لأصحابها القدماء ، وذلك لأن "الأسطورة ليست من إبداع شخص واحد ، ولكنها عبارة عن استخراجات الواقع المحيط

(١) محمود حسن إسماعيل ، نار وأصفاد ، مرجع سابق ، ص ٢١ ، ٢٢.

بالشعب ، وإن كانت الأسطورة لم تكتف بهذا المضمون المستخرج من المحيط بالشعب فإنها أضافت إلى مضمون الأسطورة تلك الأشواق الروحية التى تتوق إليها النفس .. فهؤلاء الأبطال من البشر ، والذين يخوضون صراعاً مع الآلهة أو القوى الغيبية فينتصرون عليها حيناً ، أو تنتصر عليهم حيناً آخر ، فإن أهم ما فى الأمر بالنسبة للأسطورة أنهم استطاعوا أن يخلقوا من بينهم أبطال يخوضون الصراع مع تلك القوى الكبيرة ، ويحققون أحلامهم وآمالهم. ولتكن تعبيراً عن الآلام التى يعانيها الشعب ، ثم .. تعبيراً عن قواه النفسية وإرادته القوية فى خوض صراع مع ما تصور للقوى الخارجة عن الإنسان ، وهنا يظهر بوضوح التصور الدينى للإنسان فى الأسطورة ، فهو لا يتصور نفسه بأنه محور الكون كله ، ولكنه يتصور نفسه وذاته ومصيره مرتبط بقوى خارجه ، هذه القوى هى الآلهة والقوى الجبرية ، وعرضت التراجيديا فى معالجتها للأسطورة وإحساسه بالعالم الذى يعيش فيه وجانباً الألم ، والمعاناة"[(١)] ، وجدير بالإشارة أن غنائية القصيدة هى المسيطرة على النَفَسِ الشعرى لمحمود حسن إسماعيل، لأن التصور الدرامى وتصوير الشعر لطبيعة الصراع وتصاعده هو الذى دفعه لهذا الشكل.

[٣ / ٣]

يعتمد أحمد عبد المعطى حجازى فى تعبيره عن تجاربه على التشكيل الدرامى بصورة كبيرة فى كثير من قصائده ، ويعد من جيل الرواد الذين أسهموا فى تطور الشعر العربى فى القرن العشرين ، عندما لجأ إلى التجريد من خلال القصيدة الدرامية ، التى تعتمد على التشخيص، أو تجسيد المواقف. ومن القصائد التى يستطيع الكاتب أن يقف إزاءها ، والوقوف على خصائص التشكيل الدرامى فيها فى إطار صورة النار بوصفها إطاراً

(١) د. فوزى فهمى ، المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، ١٩٩٨، ص٥.

دراميـاً ، وتحولهـا مـن فعـل إلى أداة لقتـل الحيـاة : قصـيدة " اغتيـال " والتـى نلحـظ فيهـا عناصـر دراميـة متنوعـة مـن صـراع، وحـوار داخلـى " منولـوج " وحـوار خـارجى " ديـالوج " وأشخاص ، وزمن ، ومكان ، وهى فى جوهرها تجسيد للصراع بين المناضل/الوطنى ، وبين الخائن/المتأمر على بلاده يقول حجازى :

" إننى قاتله !
أفرغت فيه عشر طلقات
ترى كيف يحس الدم هذا المطر النارى
ينهال فجائياً عليه ، وهو يحلم ؟!
ربما داخله قبل مجيئ ، ذلك الخوف الغريزى
فنحاه ، وألقى فى المكان
نظرة ، فانتبه الحراس
فامتد على جبهته برد الأمان !
ثم دوت طلقتى الأولى
ورأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت ، وأطلقت عليه
وهو مشدود إلى زاوية النار
كما لو أنه قد وطن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى
كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئى إلى موت

obeikandl.com

محتم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتهجم "[1]

استلهمت النزعة الدرامية الواقع السياسى ، فكانت إدانة للذين يجترءون على الفكر ، ويضطهدون أصحاب الرأى. فالحياة والموت ، والشرفاء والخونة ، والخير والشر ثنائيات متقابلة، وعناصر تستمد تقابلها الحاد لكشف المعاناة فى حوار درامى بعيداً عن أدوات عتيقة لم تعد قادرة على مس الأزمة الحادة التى يواجهها الإنسان المعاصر.

وقد أخذ الشعر المعاصر على عاتقه تقديم قيم روحية ، ووجدانية جديدة وكشف القناع عن كل زائف ، وأن ينطلق فى تجربته ليرتاد المسالك الوعرة للحقيقة ، دون أن يقدم تنازلات فنية، يمكنها أن تضعف من حرارة الانفعال وصدق التجربة.

فى قصيدة " اغتيال " يصور حجازى بطريقة درامية الصراع بين المناضل أو الثورى، وبين العميل أو الخائن متخذاً من صورة النار إطاراً درامياً فى تحولها الفنى لتصبح أداةً لقتل الحياة.

وتعبر اللوحة السابقة عن " حدث " الاغتيال وهو الخلفية الدرامية التى تسيطر على القصيدة من بدايتها وتظل تتنامى وتتصاعد حتى تصل إلى القمة ، وتظل هكذا بين صعود وهبوط حتى نهايتها.

يبدأ الشاعر من الفعل / الحدث ، أى أنه يبدأ من النهاية فهو هنا يستخدم عنصر الاسترجاع *Flash Back* ليناىء بالقصيدة عن المباشرة ، ويتجه بها ناحية التجريد

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت : لبنان، ط٣، ١٩٧٣، ص ٥٦٥-٥٦٦.

ويلاحظ هنا أن الحدث له الصدارة فى بناء هذه القصيدة ، وهذا التوظيف الفنى أثرى النزعة الدرامية ، من خلال لغة شعرية مكثفة ، ابتعدت عن الوصف والسرد العقيم بوضعها الحدث فى بؤرة الصراع الدرامى ، ثم يلجأ الشاعر بعد ذلك مباشرة إلى " المنولوج " ليكشف لنا عن إحساسه وحالته النفسية قبل لحظة الاغتيال وقتل الخائن ،وجوهر الصراع هنا تزامن إحساس العميل بالأمان والذى كان يستمده من الحرس ، ولحظة إطلاق النار عليه وفرارهم وهم الأولى بحمايته ، وبذلك فقد مصدر قوته ، ثم استمرار المناضل فى إطلاق الرصاص / النار ، والخائن لم يقاوم، لأنه أدرك أنها النهاية المحتومة، ويظل الشاعر يلح على تصوير المشهد الدرامى قبل إطلاق النار وإصابته الهدف ، ليكشف لنا من خلال اللجوء للحوار الداخلى لحظة الخوف التى مر بها وهو يتعقب هدفه يقول :

" آه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق
حتى تستقر النار فى اللحم
ترى أى حديث متلعثم
كان يجرى بيننا ؟
هل قال لى : من أنت ؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً

كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً
كأنى كنت ظمآنا إلى شئ حقيقى كهذا الجرح
فاسترضعته
والموت يلتف علينا ... ويخيم !"[١]

الشاعر فى المقطوعة السابقة يعقد بين صورة المناضل وصورة الخائن مقارنة ، فهو وطنى ، يقاتل عدواً شرساً تنكر لمبادئه ولوطنه ودلنا على ذلك استخدامه الإسناد الإضافى فى قوله : " الدم الأعجم "، والدم ذو طبيعة نارية وهو مزيجاً بين النار والماء، فالخائن تغير دمه وأصبح غير دم أبناء الأمة ، بتخليه عن عقيدته الوطنية ، وخيانته لبلاده ، فكان الثمن الوحيد للصلح الذى يرتضيه المناضل هو القتل ، وزاد من حدة الصراع وبشاعة المشهد الدرامى أنه كان تواقاً إلى الشرب من دمه ، ويتصاعد هذا الإيقاع الدرامى ويزداد حدة عندما يؤكد عزمه وتشفيه بقتل هذا الخائن ، ودلنا على ذلك لفظ " ظمآن " الذى يوحى بشدة العطش والرغبة فى إنهاء حياة هذا المتآمر، ويستمر الحدث الدرامى فى تصوير قسوة القتل ، وعقد النية عليه ، فينعت المناضل نفسه ساعة أن تمكن من هدفه "بالوحش" لينقل لنا الحالة النفسية والشعورية التى انتابته لحظة الاغتيال حتى أن قلبه خلا من الرأفة وأصبح وحشاً كاسراً يفتك بفريسته غير عابئ بحياتها.

ويزداد الحوار الداخلى عمقاً عندما يعمد الشاعر إلى الإيغال فى الذات ليواجهها بحقيقة ما ارتكبته :

" من أنا حقاً ؟

(١) احمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٥٦٧-٥٦٨.

ترى كان عدلاً
أننى لم أعطه رد السؤال
لو لم ندخل شريكين معاً
هل كان من حقى فى هذا النزال
أن أرى وجه غريمى
دون أن أجعله يشهد وجهى ؟!
كان جلاداً !
وقد جاء بهذا الوجه
لكنى دخلت البهو بالوجه الملثم
وهو حقاً يستحق الموت :
لكن تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم ،
أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم
ربما كان إذا جاوبته قاوم ،
أو فر ،
أو استنجد
أو ناشدنى معترفاً بالذنب ،
أن أمنحه مغفرتى
لكنه أومأ لى إيماءة غامضة
ثم مضى محتمياً بالموت ، محفوفاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى ، وأهوى "[1]

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص ٥٦٨-٥٧٠.

obeikandl.com

يتطور الصراع فى هذه المقطوعة عندما يتوجه الشاعر إلى سؤال نفسه ، مستنكراً الطريقة التى بها اغتال هذا الخائن فيقول : "من أنا حقاً ؟" ، إنه صراع بين "الأنا" و "الهو" ، بين الداخل والخارج، وكلما ازدادت حدة الصراع ازدادت درامية القصيدة ، التى يريد الشاعر أن يبرز من خلالها قداسة المهمة، حينما لجأ إلى إجراء مقابلة بين المناضل والخائن وجعلهما شريكين فى ساحة النزال على الرغم من أنه جاءه متخفياً وملثماً ، أما هو – أى الخائن – لم يكن كذلك ، ولكنه كان يستحق الموت ، ومع ذلك ينتاب المناضل إحساس دفين بالسقوط فالخائن بمصرعه احتمى بالموت ، أما هو فأحس بالانهيار وهو إحساس داخلى مصدره خوفه وتوجسه من افتضاح أمره ، ويظل الشاعر يناجى ذاته ولكنه ينقلنا نقلة أخرى أقل حدة من سابقتها فى سياق حديثه عن الوطن يقول :

" آه يا حبى الذى لا يتكلم !
جئتنى قبل زمانى !
ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم
لم أصدق أنها قد منحتنى كل شئ مرة واحدة
أنزلها سائقها
فانفلتت داخله ترفل فى نبل وديع
وتعرت مثلما تفعل لو كانت تعرت وحدها
كان الربيع
زغباً فى الأرض ،
والأصوات تأتى بعد أن تفقد معناها
وضوء الشمس يأتى من زجاج
ثم ينحل ويعطى جسمها

obeikandl.com

بقعاً طيفية تهرب منى كلما لامستها
حتى إذا قلت لها : من أنت ؟ فرت
دون أن تترك لى حتى اسمها
آه عشرون ربيعاً
وأنا أنتظر الذى يهبط فى رفق
وأعتل وأحلم "[1]

تلعب النار فى المقطوعة السابقة دوراً دراميـاً فى تأكيد حالة العجز التى وصلت إليها ذات الشاعر من خلال امتزاجها بما يناقضها وهو الماء، وهذا ما نلحظه فى قوله : "ضوء الشمس يأتى من زجاج" ، فالشمس ذى صفة نارية ، والزجاج ذو طبيعة مائية واجتماعهما يعنى اجتماع النار والماء وهو الذى فجر درامية الحدث ، الأمر الذى يكشف عن جانب مهم من جوانب الصراع الداخلى، و "ذكر الاصطراع معناه اثبات خصيصة أولى من خصائص الدراما، وإذا كانت هذه الخصيصة بارزة فى كل شعر عظيم، فالدراما الأصيلة – لا شك – تتسم أيضاً بخصائص الشعر الصادق حين يتسع مدلول الحدث ليصبح نوعاً من المجاز المجسد، أى مجاز الفعل والحركة محل الموقف والصراع، لا مجاز اللحظة والتأمل"[2] ، وحينما يواصل الشاعر حديثه عن المواجهة والصدام يبنه وبين السلطة ينقلنا إلى ذروة الحدث ، وتجسيد الموقف فى التعبير عن مأساته يقول :

" وأنا أطوى بلاد الله
لا أملك إلا وردة حمراء
فوق الجسر قال المخبر السرى : من أنت ؟

(١) أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة ، سابق، ص ٥٧٠-٥٧٢.
(٢) محمد عنانى، كوميديا الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٧، ص ٧.

obeikandl.com

أجبت المخبر السرى : مغرم !
هل ترى مرت ؟
فلم يدرك وأقصانى عن الجسر
دخلت البهو ،
كان المخبر السرى يعدو
فقذفت الوردة الحمراء
صارت طلقة
صارت حريقاً
وهمو يعدون خلفى
وأنا ألهث إعياء
وأذوى
وأضيع !"[١]

يحدثنا الشاعر عن اغترابه ، داخل الوطن ، ومع ذلك فهو محب ووطنى مخلص لبلاده، وفى المقطوعة السابقة تصوير لمشهد الصدام مع السلطة ممثلاً فى المواجهة بينه وبين المخبر السرى ، إجتماع الأضداد ، وتزامن النقيضين فى آن واحد يعلى من درامية الحدث"[٢] ، ويستعين هنا بعنصر آخر من عناصر الدراما وهو الحوار الخارجى ممثلاً فى سؤال المخبر السرى له : من أنت ؟ فتكون الإجابة تعبيراً عن حالة المناضل الشعورية : مغرم ! هذا المزج الفنى بين الخاص والعام هو فى الحقيقة مزج بين مأساة الشاعر ومأساة

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص ٥٧٣.
(٢) لمزيد من المعلومات حول تزامن النقيضين وأثرهما فى إقامة توازن جديد بين إرادة الفرد وإرادة المجموع بوصفهما من عناصر الحدث الدرامى ، انظر :
- د. رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ببيروت: لبنان، ط٢، ١٩٧٥، ص ١٠٠.

obeikandl.com

الوطن ، فكانت النتيجة أن تحول هذا الحب " الوردة الحمراء " عند المواجهة " طلقة وحريقاً " ، فالطلقة إحدى العلامات الدالة على صورة النار المدمرة، وهذه المؤازرة الفكري فى إقامة التقابل بين الخاص والعام كانت نتيجة حتمية تؤدى فى النهاية إلى الإحساس بالضياع وانهيار الذات والإحساس باليأس.

فعندما أحس الشاعر باليأس وفقدان الثقة نقلنا إلى مشهد آخر تخفت فيه حدة الصراع ويعود مرة أخرى إلى حوار الذات فى قوله :

" كانت المرفأ دار للجميع
قلت فلأعط النهار اسماً
وأعطى الليل اسماً
وجعلت القلب قلبين
تعلمت الذى يجعل من وجهى ترياقاً وسماً
وتعلمت كلاماً من لغات الأرض
استهوى الغريبات به ليلاً
واصطاد الدموع !
صرت إن غنيت فى الأسواق طارت نحوى
الأشياء
أو أومأت فى الملهى إلى غانية
صارت على مائدتى جارية "[1]

تبرز درامية القصيدة فى المقطوعة السابقة من حالة التأزم النفسى، والشعور بالضياع ، والواقع الجديد الذى فرض نفسه على الذات ، فتعلم النفاق والرياء ظناً منه أن

(١) أحمد عبد المطى حجازى ، مرجع سابق ، ص ٥٧٣-٥٧٤.

obeikandl.com

هذا هو طريق الخلاص والنجاة ، ولكن الإحساس العجز والفجيعة يمثلان المأساة الحقيقية والتى تعلى من إيقاع النزعة الدرامية فيها.

باقتدار فنى ، وتقنى رفيع يقدم لنا الشاعر فى المقطوعة الآتية المفارقة الحادة التى تمنح القصيدة عنصر الحركة وتبرز درامية الحدث ممثلاً فى استبدال الموقف ، فبدلاً من أن يواصل المناضل إحساسه بأنه وطنى تتغير نظرته إلى ذاته فيحس بأنه مجرم قاتل مطلوب للعدالة يقول :

" كلهم كانوا خصومى
البهو ، والحيطان ، والمرمر ، والحراس ،
والأمن الذى فى أعين النسوة والأطفال
كانوا يتحاشون قدومى
كلهم فى ألفة صامتة تشملهم
كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلمحونى
فيصيب الذعر ما علق فى أفواههم من كلمات
ويديروا النظرات
قلت : كم قنبلة تكفى لكى تهدم هذا العالم الفاسد
واستضحكت فى نفسى لهذا الخاطر الشرير
كم ألف سنة !
سوف تمضى ، قبل أن تسترجع الأرض بنيها
وتعود الأزمنة !"[1]

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص ٥٧٥-٥٧٦.

obeikandl.com

ونلحظ فى سياق هذه الدرامية بروز المنحى النارى فى الخطاب الشعرى ممثلاً فى إشارات لغوية تدل عليه مثل : "القنبلة" رمز النار المدمرة، والخاطر الشرير رمز النار الداخلية التى تضطرم فى نفس الثورى وتتحول النار فى إطارها الدرامى لتشير إلى تحول الصراع من صراع بين الشاعر والسلطة إلى صراع بينه وبين المجتمع، ولكنه لم يستمر طويلاً ، لأنه استحقر هذا الخاطر الشرير ، وكانت النتيجة الحتمية لهذه الإفاقة أنه عدل من اتجاهاته النفسية ، وسعى إلى تقبل الآخر ، على الرغم من يأسه من إصلاحهم.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى الخلفية الدرامية المسيطرة على القصيدة منذ البداية وهى "الاغتيال" ، وتصفية الخونة وتحول النار بوصفها إطاراً دراميا لتصبح أداة لقتل الحياة أو لقتل الخيانة ، يقول :

" قال لى : من أنت ؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد "[1]

إلى هنا يكون قد وصل الصراع إلى نهايته ، وأحست الذات بالفقد وتصبح المفارقة الحادة بين صورة المناضل وصورة الخائن قائمة،فالخائن على الرغم من استحقاقه القتل إلا أنه يدرك حقيقة نفسه ، أما المناضل / الشاعر يعتريه إحساس مغاير لم نكن

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، نفسه ، ص ٥٧٦-٥٧٧.

نتوقعه ، وهو إحساسه بفقدان الذات وشعوره بالهزيمة : وهو ما نلحظه فى ختام القصيدة فى قوله :

" من أنا حقاً ؟ ترى هل كان يدرى
أنه ألقى سؤالاً خطراً
أنه لو لم أجب ، يوشك أن يهزمنى
يوشك أن يرجع منتصراً "(١)

[٤ / ٣]

تجسد قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" تحول النار من فعل حيوى إلى أداة فنية للتعبير عن قضية المثقف والسلطة ، والتى يرصد فيها أمل دنقل أحداثاً درامية فى فترة السبعينيات ممثلة فى انتفاضة طلاب الجامعات المصرية "فى النصف الثانى من عام ١٩٧٢ وأوائل ١٩٧٣، فى فترة القلق والغليان الشعبى التى سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣، إذ رأى كثير من المثقفين والكتاب أن القيادات السياسية غير جادة فى الإعداد لمعركة التحرير"(٢).

تتكون القصيدة من ستة مقاطع / إصحاحات ، ترتبط بعالم السياسة واستوعبت القضايا المعاصرة ، من خلال موقف جدلى بين الواقع وإرادة التحول والتغيير.

تبدأ القصيدة بمشهد درامى يصور أحداث الثورة من خلال مشاهد المكان : ممثلاً فى ساحة المظاهرة ، ومنازل القاهرة ، وزنازن السلطة ، الزمان : اللحظة التى وقعت فيها المظاهرة : يقول فى المقطوعة الأولى :

" أيها الواقفون على حافة المذبحة

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص ٥٧٧-٥٧٨.
(٢) نسيم مجلى ، أمل دنقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣٨-١٣٩.

اشهروا الأسلحة
سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدى .. أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعونى !
أنا ندم الغد والبارحة
رايتى : عظمتان .. وجمجمة ،
وشعارى : الصباح "[1]

شخصية الثورى / الشاعر وصوته فى القصيدة يمثلان جموع المتظاهرين ، التى يدفعها حب الوطن ، إلى التصدى للسلطة المستبدة ، وهى تعنى الإنسان المعاصر وقلقه حين يبحث عن سبل الخلاص فى هذه الحياة المظلمة ويبدأ الصراع الدرامى فى المقطوعة السابقة بين جموع المتظاهرين وبين قائد الجند الذى يأمر جنوده بتصويب أسلحتهم تجاه الثائرين ، أو هو صراع بين شعب ، وحاكم مستبد وطاغية ، أخضع شعبه ، وأذلهم بقوة السلاح. ويصور أمل دنقل لحظة المواجهة بين المتظاهرين العزل والجند ، والتى يندد فيها بالشرطة ومساندتها لرموز السلطة الغاشمة يقول :

" دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة

(١) أمل دنقل : الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولى : القاهرة، "د ت" ، ص ٣٣٦-٣٣٧.

obeikandl.com

عينها
(دفعته كعوب البنادق فى المركبة !)
دقت الساعة المتعبة
نهضت ، نسقت مكتبة
(صفعته يد
– أدخلته يد الله فى التجربة –)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه ، رتقت جوربه
(وخزته عيون المحقق ...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة !)
دقت الساعة المتعبة !!
دقت الساعة المتعبة !!"[١]

يرى الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف أن " توزيع الأحداث تكشف مفارقة دالة بين أم طيبة تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعده ، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل فى غير جريمة. إن الوقت بطئ ثقيل على كليهما ، وقد وضع هذا المقطع عينى المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال الساعة المتعبة ودقاتها التى يسمعها الجميع فى توقيت موحد ، والساعة تدق دقات رتيبة متماثلة ، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفى ، وقد حدد هذا النعت صوت التقفية ويمكن إعادة الكتابة على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنياً ومفارقتها دلالياً :

(١) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص ٣٣٧-٣٣٨.

obeikandl.com

رفعت أمه الطيبة عينها دقت الساعة المتعبة
دفعته كعوب البنادق فى المركبة
نهضت نسقت مكتبه دقت الساعة المتعبة
صفعته يد ، أدخلته يد الله فى
التجربة
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه ، رتقت جوربه وخزته عيون المحقق حتى تفجر
من جلده الدم والأجوبة
دقت الساعة المتعبة
دقت الساعة المتعبة

لقد كانت الساعة المتعبة تدق ، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وسارت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل ولكن "الساعة المتعبة" ما زالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخطين المتوازيين. وجاء نعت الأم بالطيبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخطين المتوازيين ، فالأم الطيبة التى تفيض بالرحمة والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق ، والصفع ، والإجبار الدموى على الأجوبة ، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبها الطبيعى ، فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها فيه بسبب القهر من جانب والغفلة التى هى من مدلولات الطيبة أيضاً ، والفقر ، وقلة الحيلة من جانب آخر"(١).

(١) د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة فى الشعر العربى ، مكتبة الخانجى : القاهرة ، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م ص ٧٨-٧٩.

أراد أمل أن يندد برمز العدالة الغائبة ممثلة فى المحقق الذى يريد أن ينتزع من هذا الثائر اعترافاً يرضيه " فيظهره جلاداً مستبداً لا يتحدث إلا باللكمات والركلات ، ولا يعشق سوى إسالة الدماء. فبالتعذيب القاسى ينهار الإنسان ، ويقر بكل ما تريده السلطة أن يعترف به ، بل ويوقع عليه أيضاً. ومن الطبيعى أنه فى هذا المجتمع الذى تحكمه سلطة مستبدة ، لابد وأن يعم الاعتراض وكلما كثر المعارضون ، كلما قلت هيبة السلطة"(١).

تتحد النزعة الدرامية فى المقطوعة الثالثة فى الحوار الناتج من تلاحم القديم والمعاصر ، فالشاعر لا يتناول تفصيل الحدث إنما يختار القمم ، وهو مسلك درامى ، يبعد بالتجربة عن التفصيل والغنائية ، ويدخل بها فى صميم المنهج الدرامى ، ولهذا تنطلق الرؤية الدرامية من خلفية الصراع العربى الصهيونى فهو يحذر دعاة السلام من الصلح مع الصهاينة مبرراً تحذيره فيقول :

" عندما تهبطين على ساحة القوم لاتبدئى بالسلام
فهم الآنَ يقتسمونَ صغارَكِ فَوْقَ صحافِ الطعامْ
بعد أن أشعلوا النارَ فى العشِ
والقشِ
والسنبلهْ !
بحثًا عن الكنز فى الحوصلهْ !
وغدًا تغتدى مدن الألف عامْ
مدنًا للخيام
مدنًا ترتقى درّجَ المقصلهْ ! "(٢)

(١) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، مرجع سابق ، ص ١٠١.
(٢) أمل دنقل الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٨٨.

لقد جاءت المقطوعة السابقة على هيئة لوحة تصويرية أسهمت فى إبراز جانب من جوانب الحدث ، وأصبح الحوار فيها نابعًا من تشخيص الواقع السياسى المعاصر الذى يحمل تراكمات الماضى ، وآثار الحاضر المخزى ، مما ينعكس على إيحاء لغة الحوار وواقعيته ، فالشاعر يقيم جدارًا من المحال بين حجم أى ثمن يقدمه العرب وبين حجم الجريمة التى ترتكب فى حق الشعب الفلسطينى ، فالسلام – فى رؤية الشاعر – يعنى غياب الوعى بحقيقة العدو ، وهو يعنى – أيضًا – التهاون فى المقدسات ، فالعدو دموى نارى الطبع، مخرب ، يقضى على كل مظاهر الحياة ، ولذلك استخدم الشاعر النار بوصفها أداة للتدمير والتخريب فى التعبير عن بربرية الاحتلال، ومع أنه لم يشر صراحة إلى الهموم المعاصرة بل صور الحدث من خلال الرمز التراثى فى العقيدة اليهودية ، فمنذ بداية القصيدة والشاعر يبرز علاقة التراث بالواقع ، واختياره لعنوانها وهو " سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية " له دلالة هامة فى إبراز دموية المحتل ، وقتله الحياة ، " فعلى صعيد الديانة ، فإنه اليهودية لا ترتبط – عند الشاعر – إلا باللعنات والخراب ، فهى مرتبطة بطقوس الدم ، وبالضربات العشر التى كانت لعنةً على المصريين ، وعلى فروعون ، وهى مرتبطة بذبيحة الفصح التى سنها إله اليهود لكى ينالوا رضاه ، غير أن الشاعر يستبدل بذبيحة الفصح الأطفال المصريين بدلاً عن الشاة الوارد ذكرها بسفر الخروج، ليصبح ذبح المصريين طقسًا إلهيًا تُوْجَبَ ممارسته كل حينٍ من أجل رضاء الرب"(١). ويظل هذا الواقع يتحرك فى حركة موازية للرمز الدينى ، ولكنهما ما يلبثان أن يتماسا ومن تماسهما يتفجر الإحساس الدرامى ، حين نشعر بالمأساة ، فهل يكون التخريب نتيجة للسلام، وهل يكون غدر الصهاينة وحذرهم جزاء صراحة العرب وغفلتهم ، إن المقابلة بين الحدث ونتيجته

(١) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، مرجع سابق ، ص ٣٥.

تولد شعوراً بالأسى ، ويؤكد أن السلام لا يصح أن يكون نتيجة للحرب الغادرة ، والشاعر حين يحذر من الصلح الذى يمثل هذا السلام ، يرفض كل الأقنعة التى يرتديه المحتل والتى يُخْدعُ بها العرب.

ويمضى الشاعر فى قصيدة يؤكد أن الزمن الذى يمر به الثُّوار ثقيل ، وقاسٍ ولم تعد فيه تلك الحركية ، ليشعرنا باليأس من الخلاص :

" دّقَّتْ الساعةُ القاسية
وقفوا فى ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجراً من لهب
تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية
فيئن " بلادى ، بلادى "
بلادى البعيدة
دّقَّتْ الساعةُ القاسيةْ
انظروا هتفت غانيهْ
تتلوى بسيارة الرقم الجمركىِّ
تمتمت الثانية
سوف ينصرفون إذا البرد حلَّ ورانَ التعب
دقت الساعة القاسية
كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه الباليه
عن دعاة الشغب
وهم يستديرون

يشتعلون – على الكعكة الحجرية – حول النصب
شمعدان غضب
يتوهج فى الليل
والصوت يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لأعياد ميلاد مصر الجديدة "(١)

فى هذه اللوحة الشعرية يتخذ الشاعر من الحقائق المطلقة بديلاً للتراث ، فبدلاً من العودة إلى التراث لتأصيل رؤيته ، يكون الاتصال بالحقيقة المجردة لتعميق الواقع والإقناع به فالقضية المثارة فيها تحمل ملامح الواقع فهى تصوير له من خلال الجمع بين النقيضين ، صورة الثوار وهم يجابهون المخاطر وقد تحولوا إلى " شجر من لهب " وقد واجهوا الرصاص ومع ذلك ظلوا يهتفون على الرغم من إصاباتهم " بلادى بلادى ". وصورة الغانية ، وهى تمثل الجانب المدنس للواقع المخزى لقد اكتسبت الصورة حركية ملموسة تقترب بها من التعبير الدرامى ، فالقضية اجتماعية تستدعى واقعية لغوية ، ونلحظ هذا من خلال "صوت الغانية التى نظرت إلى جموع الثوار وهى تركب سيارة فارهة عليه الرقم الجمركى لتلفت أنظار من معها من الغانيات وأصدقائهن إلى الطلاب الثائرين ، فترد عليها أخرى جازمة لتقلل من جدوى الثورة : "سوف ينصرفون إذا البرد حلَّ ورانّ التعب".

وينقلنا بطريقة مونتاجية إلى مشهد درامى آخر يعج بالحركة يصور من خلاله حركة المكان ممثلاً فى التعبير عن مشاهد الحياة اليومية فى البيئة المصرية، ومن أبرزها المقهى وما يرتبط به من آلات وأثاث ، ومن أشهرها المذياع أحد أدوات السلطة الذى يشكل وجدان الجماهير، والذى يكشف الشاعر تواطؤه مع سياستها حين ينعت المتظاهرين

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٣٩-٣٤٠.

بلقب "دعاة الشغب"، تولدت الوحدة الدرامية من وحدة المكان الذى تقع فيه كل الأحداث مما يؤدى إلى احتكاكها واشتعالها ، حيث لا يوجد أى منفذ آخر يمكن أن تتسرب منه هذه الطاقة أو جزء منها، وفى هذه الحالة يمكن أن نلحظ أن الشاعر يروى لنا الأحداث على لسان بعض الشخصيات خاصة تلك التى جرت فى أماكن تظل جميعها مرتهنة بالمكان الواحد للحدث الدرامى"(١).

إن إدانة أمل دنقل للمذياع ، تنبع من إدانته الحقيقية للسلطة الباطشة ، لما تمارسه الأجهزة الدعائية من تكريس أفكار السلطة وتوجهاتها فى عقول المستمعين. ولأن للشاعر موقفاً مناوئاً للسلطة فإن هذا الموقف سيمتد إلى كافة أجهزتها وأدواتها ساعياً إلى فضح الدور الذى تلعبه هذه المؤسسات لمصلحة السلطة القائمة، وكشف زيفه وهو ما انعكس خلال موقف الشاعر من هذه الوسائل الإعلامية(٢) وهذا ما نلحظه فى المقطوعة الخامسة من القصيدة فى قوله :

" اذكرينى !
فقد لوثتنى العناوين فى الصحف الخائنة !
لونتنى لأنى منذ الهزيمة لا لون لى
(غير لون الضياع !)
قبلها ، كنت أقرأ فى صحف الرمل ،
(والرمل أصبح كالعملة

(١) لمعرفة المزيد حول أهمية المكان فى توليد الحركة الدرامية انظر :
- د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان : القاهرة، ط١، ١٩٩، ص٢٢.
(٢) للمزيد حول هذا المعنى ، راجع :
- منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، مرجع سابق ، ص ١٠٩.

والرمل أصبح : أبسطة .. تحت أقدام جيش الدفاع)
فاذكرينى كما تذكرين المهرِّب .. والمطربّ العاطفى
وكابَ العقيد .. وزينة رأس السنة
اذكرينى إذا نسيتنى شهود العيان
ومضبطة البرلمان
وقائمة التهم المعلنة
والوداع
الوداع "[1]

يتوحد صوت الشاعر فى المقطوعة السابقة مع صوت الثائرين فى التنديد بنموذج آخر من أدوات التضليل التى تخدم السلطة القائمة وهو نموذج " الجريدة " والتى ترتبط عند أمل "بستر الحقائق والتعمية، ترتبط أيضاً بالتزييف والتضليل، والتقليل من شأن عظائم الأمور، فهى"جرائد التهوين" التى تسعى إلى التقليل من شأن الهزيمة، وإظهارها بمظهر "الانتكاسة"المؤقتة التى يسهل التغلب عليها .. وهى لا تكتفى بهذا الأمر فحسب، بل تسعى إلى تلويث المناضلين والشرفاء، فتظهرهم فى مظهر الخارجين على النظام والقانون وهو ما يتنافى مع الحقيقة"[2].

ويواصل الشاعر اعتراضه وتنديده بكافة الوسائل والوسائط التى تحجب الحقيقة، وتقف سداً منيعاً أمام مواصلة معركة التحرير ومنهم جيش الدفاع، والمطرب العاطفى، إنه " لا يتوجه إلى إدانة مطرب بعينه، وإنما تنعقد إدانته فى طبيعة الدور الذى يلعبه

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٤٠-٣٤١.
(٢) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، سابق ، ص ١١٠.

obeikandl.com

المطربون ، فى تزييف وتضليل عقول وأحاسيس المواطن ، لمصلحة السلطة الحاكمة "[١]، وأيضاً يندد بالتابعين لها ومنهم رجال الشرطة ، والعابثين اللاهين ، ورجال التشريع، ممثلين فى أعضاء المجلس النيابى "البرلمان" الذين أصبحوا أدوات أخرى تضاف إلى أدوات التضليل السابقة للسلطة القائمة وهكذا يظل أمل فى حواره الداخلى إلى أن يصل إلى ذروة الحدث بالعودة إلى الخلفية الدرامية التى انطلق منها فى بداية القصيدة عودة إلى أحداث ثورة الطلبة راصداً بطريقة فنية اللحظات الحاسمة فيها، ويلجأ أمل دنقل إلى تكنيك استخدام الزمن كدرجة أدبية يمكنه تسخير وحداته فى الأبعاد الثلاثة للعلامات الدرامية وهى الشكلى والمعنوى والتداولى ، نظراً لأن الدراما تستمد مادتها من الحياة فإنها تمتلك مطلق الحرية الدرامية فى اختزال الزمن وتكثيفه وتوظيفه فى خدمة الأهداف الجمالية والفكرية والشعورية فى القصيدة"[٢] يقول :

" دَقَّتْ الساعةُ الخامسةْ
ظَهّر الجندُ دائرةً منْ دروعٍ وَخَوْذَاتِ حربْ
ها هم الآن يقتربون رويداً رويداً
يجيئون من كل صوب
والمغنون – فى الكعكة الحجرية – ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب !

(١) منير فوزى ، نفسه ، ص ١٠٨.
(٢) حول أهمية الزمن فى القصيدة الدرامية واستخدامه كدرجة أدبية أو ما يطلق عليه الزمن الدرامى انظر :
- ماريا دل كارمن بوبيس ، سيمولوجية العمل الدرامى ، "ترجمة : د. خالد سالم" ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : القاهرة، "د ت" ، ص ٤٤٤.
- د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان : القاهرة ، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٤.

يشعلون الحناجر ،
يستدفئون من البرد والظلمة القارسه
يرفعون الأناشيد من أوجه الحرس المقترب
يشبّكونَ أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجاً يصدُّ الرصاصَ !
الرصاصَ ..
الرصاصَ ..
وآهِ ..
يغنون : " نحن فداؤكِ يا مصرُ "
" نحن فداؤ ... "
وتسقط حنجرةٌ مخرسه
معها يسقط اسمك – يا مصرُ – فى الأرضِ
لا يتبقىَّ سوى الجسدِ المتهشِّمِ والصرخاتِ
على الساحة الدامسة !
دّقَّتْ الساعةُ الخامسةْ
.....
وتفرَّق ماؤكّ – يا نهرُ – حين بلغت المصبْ ! "[1]

لقد جسد أمل فى هذا المقطع فاعليات الصدام بين رجال الحرس المدججين بالسلاح وبين الطلاب الذين لا يملكون من الأسلحة إلا هتافهم وتغنيهم بالأناشيد الوطنية الشاعر هنا يبرز الصراع بين قوتين غير متكافئتين، ومن هذه المفارقة الحادة تعلو درامية

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٤١-٣٤٣.

obeikandl.com

القصيدة ، وهناك مفارقة داخلية أخرى تعبر عن تحول النار من فعل حيوى إلى أداة درامية لقتل الحياة، وممارسة القهر فى إطار ثنائية المثقف والسلطة ، أعنى ثنائية السكون والحركة ، ونلحظ أن هذه "اللوحة الشعرية قد بدأت "استاتيكية" باستخدام صيغ الفعل الماضى (دقت – ظهر) ثم تميل نحو "الديناميكية" باستخدام صيغ أفعال المضارعة (يقتربون رويداً، رويداً – يجيئون) والتى تعكس فى مجملها الحركة الزاحفة فى بطء. ومع الحركة الثانية يبدأ المتظاهرون فى التوهج، وهنا نلحظ استخدام صيغ لغوية تنتمى إلى المنحى النارى (يشعلون – يستدفئون) ، وإذا كانت النار تنقسم عند "باشلار" إلى نار لطيفة مفيدة ، كنار الموقد مثلاً ، وإلى نار مدمرة كالبراكين ، فإن ما يعكسه فعلا : الإشعال والاستدفاء ينتمى إلى النار اللطيفة ،لكى يكسب بها الشاعر تعاطفنا مع هؤلاء المتظاهرين العزَّل. وعلى العكس من موقفه مع عساكر النظام الذين – حين يحتد الصدام – يطلقون النار المدمرة " طلقات الرصاص"، ويخيم الإظلام الذى يمثل من حيث الصفة اللونية " لون التفحم " ، ويسدل الستار بحركة الماء فى وصوله إلى روافده، رامزاً إلى تشرب الأرض للدم وإنسرابه فيها ، فاللوحة تبدأ فى التوهج (النارى) حتى تصل ذروتها ، ثم تنحو إلى الاختفاء فالتلاشى ، عند اصطدامها برافدٍ من روافد الماء"[(١)] الشاعر معجب بشخصيات التصدى وهو فى الوقت نفسه يأسى لما أصابهم، ولذلك ختم قصيدته خاتمة درامية تسودها نظرة حزينة وهذا ما نلحظه عندما تحول الكون إلى ساحة للموت وتغلبت السلطة فى النهاية على الثوار وتحولت النار من فعل حيوى إلى أداة للقهر وقتل الحياة يقول :

" المنازل أضرحه

والزنازن أضرحه

(١) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، مرجع سابق ، ص٢٧٤.

فارفعوا الأسلحة

ارفعوا

الأسلحة !"[1]

[٣ / ٥]

تتوافر فى قصيدة " أنثى " لصلاح عبد الصبور عناصر درامية تتمثل فى الحوار الداخلى، والصراع النفسى بين الأنا / الذات والآخر / الموضوع، والتى تتخذ من صورة النار إطاراً درامياً لقتل الرغبة الجنسية يقول :

" حبيبى أطفأ المصباح

وانطفأت مرارته على بدنى "[2]

نلحظ من هذه البداية شخصية الراوى وهو هنا محبُ ، يروى لنا لحظة إنسانية خاصة فى علاقة الرجل بالأنثى ، ويقص علينا حالة التوهج الجنسى من خلال تجربة الحب التى جمعتهما معاً ، وفى هذه البداية – أيضاً – صراع بين الواقع ممثلاً فى حرص الطرفين على اقتناص لحظات الحب ، وبين الذات الإنسانية ممثلة فى إثارة الأنا من خلال الحركة وشمولها الموضوع / الآخر ، فهذا الواقع مثير لها ولحركتها الداخلية فإذا بها – أى الذات – تشعر بالانطفاء والمرارة على عكس ما كنا نتصور فى البداية، والتى كانت تشى بأن أوقاتاً من السعادة سوف تتحقق ، وأن أموراً سارة ستحدث ويواصل الشاعر حديثه مسترسلاً فى حواره الداخلى ، لتأكيد حدة الصراع الذى يبرز معطيات الواقع بصورة فيها تجسيد للحظات الحزن فتنشط الحركة الدرامية من خلال نزوعه الداخلى ، أو عبر تمزقه مع الواقع المضاد يقول :

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية، مرجع سابق ، ص ٣٤٣.
(٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق، ص ٤٧٩.

" وأيقظ حزنه ، وأراق من عينيه فى وسنى ،
فأيقظنى
ومد جناحه المحطوم من حولى ،
وعانقنى
ووشوش صوته المنغوم فى أذنى
يؤرجحنى
على أغصان دمعته التى امتزجت ، وفرحته
وحين أصاب من نفسى الذى يبغيه
اطلقنى "[1]

تتعدد فى المقطوعة السابقة مواقف الصراع بين الذات والنوازع الدفينة عن طريق إثارة الشعور الدرامى فى تمثيل النقيضين، فالتقابل هنا بين عناصر إنسانية تشكل طرفى المظهر الحسى للسلوك المعتدل فى ممارسة طقوس الحب ، والسلوك الشرير أو المتطرف بما يبرر الصراع عن طريق تصوير اللحظات المتوترة. وطريقة التعبير تؤكد هذا التقابل فالشاعر يروى عنصراً آخر من عناصر خبرة الحب يجسد فيه هذه اللحظة الخاصة من لحظات توهج العشق ، وهو يحكى هنا عن محب يرغب فى محبوبته ، وتجسد فى عينيه علامات الرغبة من خلال نظرات حزينة أيقظت عطف المحبوبة ، وتمثيل عنصر الحركة من خلال التفاف الذراعين فى حركة منهكة حول المحبوبة فى لحظة العناق ، والذى تبعه بكلمات العشق المنغوم فى أذنها والذى حوَّلها إلى حالةٍ من الانتشاء ظهر فى صورة حسية من خلال فعل التأرجح، ويبلغ الموقف الدرامى ذروته حين يتحقق الهدف ، من خلال تزامن

(١) صلاح عبد الصبور ، نفسه ، ص ٤٧٩.

obeikandl.com

النقيضين ، الذى يعد سمةً من سمات التعبير الدرامى فى الشعر المعاصر، ومن ثمَّ تقوم علاقة الصراع بينهما قياماً طبيعياً. فحين أصاب الشاعر / الذكر من محبوبته / أنثاه الذى من أجله رغبها ، يفاجئنا بصورة درامية متفجرة الدلالة عندما اكتملت أبعاد التجربة الإنسانية من خلال الحركة السريعة والتى توحى بالزهد والوصول إلى مرحلة التشبع العاطفى فى قوله " اطلقنى " !! هذه الحركة الدرامية تعكس الرؤية المعاصرة لدى الشاعر فى تشخيص المواقف الإنسانية. وهى فى عمومها لدى الشعراء المعاصرين على حد تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل "تفكير بالأشياء ، من خلال الأشياء، أى تفكيراً مجسماً لا تفكيراً تجريدياً"(١).

وبعد ما وصل الصراع منتهاه فى المقطوعة السابقة ينحدر إلى درجة أخرى أقل حدة، وأكثر هدوءاً ، ويوحى بالطمأنينة، ويقلل من الشعور بالتوتر يقول :

" وأغفى فى جوارى والمساء يلم طرحته
لتولد فى الصباح مرارة أخرى وتولد
شهوة فى الليل ، ترفع صدر محبوبى
ليطفئها على بدنى "(٢)

فبعد أن قضى وطره ن وتبدد توتره ، نقلنا الشاعر نقلة مفاجئة ، أكسبت الصورة بعداً درامياً أكثر ثراءً ، ومنحت الحوار الداخلى " المنولوج " قدرة على التعبير عن الموقف فبعد التوهج الجنسى ، يأتى الهدوء والسكينة ، ونلحظ هذا من خلال لجوء الشاعر إلى تقنية "المونتاج" بمزجه الفنى بين صورتين فى آنٍ واحدٍ : صورة المحب الذى غفى إلى جوار

(١) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة، بيروت: لبنان، ط٣ ، ١٩٧٢، ص ٢٨١.
(٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، مرجع سابق، ص ٤٨٠.

محبوبته، وصورة المساء الذى يلم ظلامه إيذاناً بالرحيل ، هذا المزج الفنى يشعرنا بطول الفترة الزمنية التى قضياها يقتسمان طقوس الحب ، ويظل الشاعر يلح على التفاصيل الدقيقة للحدث موغلاً فى صميم المنهج الدرامى ، لتأكيد حركية الزمن وتجدده، فالشهوة / النار تولد من جديد مرة أخرى لتشعل الحب فى صدر المحبوب / الشاعر ، ويتكرر الفعل الإنسانى مرة أخرى ، فى إطار التجربة الجنسية والمحمولة على صورة النار باعتبارها إطاراً درامياً لترتد النار وتتحول من فعل حيوى إلى أداة لقتل الرغبات وتعبير عن انطفاء الجسد.

[٦/ ٣]

إذا كانت قصيدة عبد الصبور السابقة ، قد عبرت عن تحول النار لتصبح أداة لقتل الرغبة الجنسية ، إلا أنها على خلاف ذلك لدى أمل دنقل ، فهى تتحول لتصبح أداة لإحيائها ، وإشعالها ونلحظ هذا التحول لدى أمل فى قصيدة " شئ يحترق " يقول :

" شئ فى قلبى يحترق
إذ يمضى الوقتُ .. فنفترق
ونمدُّ الأيدى
يجمعها حبٌ
وتفرقها طرق "[1]

الشاعر يصور حركة التوتر والاضطراب فى نفس المحب، ومن خلال الحوار الداخلى الذى يبدأ به قصيدته ، والحركة النفسية التى تصور حالة العاشق عندما يحس بأن شيئاً ما يؤرقه ويؤجج مشاعره استطاع أن يجسد لنا درامية الفعل ، وأن يخلق لأزمته

(١) أمل دنقل ن الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولى : القاهرة، "د ت"، ص ١٠١.

الداخلية وجوداً يوازى الزمن ويعبر بواسطته عن وحدة التجربة الإنسانية. إن المفارقة الدرامية الحادة تتضح فى أن الشاعر يحس باحتراق القلب المعادل الموضوعى لسطوة الحب وقد انتابه شعور بالفراق بمضى الوقت ، وعلى الرغم من توافر كل السبل لإتمام هذه العلاقة السامية إلا أنه يعدم الوسيلة التى يمكن بواسطتها أن يتواصل مع محبوبته ويتضح لنا منذ البداية أن الشاعر يرتدى قناع الراوى، ويدلنا هذا عندما نواصل قراءة القصيدة، وهو يمضى فى سرد منظم لطبيعة العلاقة الإنسانية التى تربطه بمحبوبته ونسمع صوته وهو ينقل لنا هواجسه فيقول :

" ولأنتى جوارى ضاجعةٌ
وأنا بجوارك مرتفقُ
وحديثك يغزله مرحٌ
والوجه حديث متسقُ
ترخين جفوناً
أغرقها سحرٌ
فطفا فيها العرقُ
وشبابك حانُ جبلىٌ
أرْزٌ ، وغديرٌ ينبثقُ
ونبيذ ذهبى وحدى
مُصْطَبحٌ منه ومغتبقُ
وتغوص بقلبى نشوتهُ
تدفعنى فيك فنلتصقُ
وأمدُ يدين معربدتين

فثوبك فى كفى
مزقُ
وذراعك يلتفُ
ونهر من أقصى الغابة يندفقُ
وأضمُكِ
شفةً فى شفةٍ
فيغيبُ الكونُ ، وينطبقُ
وتموتُ النارُ
فنرقُبُهَا
بجفونٍ حارَ بها الأرقُ
خجلى !
وشفاهُكِ ذائبةٌ
وثمارُكِ نشوى تتدلقُ "[1]

فى هذه اللوحة الشعرية استطاع أمل أن يعبر عن نفسه وما يدور فى خفاياها بشكل درامى مكثف ، عن طريق المنولوج الداخلى الذى نقل لنا عدة مستويات مرت بها اللحظة الإنسانية التى جمعت بين الشاعر / المحب وبين محبوبته / أنثاه وهذه المستويات مجتمعة تفجر الصراع الدرامى فى القصيدة والصراع هنا بينه وبين ذاته ، ونزوعه تجاه الآخر ، ونلاحظ أنه باقتدار فنى وصف بطريقة فنية الموقف الذى يمر به العاشقان ، موظفا تقنية المونتاج فى شرح أبعاد اللحظة الدرامية ، وهى ثرية مكثفة ، تضفى على التجربة حركية منضبطة تتحرك فى إطار المكان والزمان ، وبهذه اللقطات المونتاجية

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولى، "د ت"، ص ١٠١-١٠٣.

obeikandl.com

تكسب الحوار قدرة على التعبير عن التفاصيل الدقيقة التى تتميز بها هذه العلاقة الخاصة وفى الوقت نفسه تخفف من حدة الصراع فى القصيدة، فالشاعر يحدثنا عن امرأة جميلة تقاسمه طقوس الحب ، ترافقه فى فراشه، حديثها مرح ووجهها جميل مستدير ، ذات دلال وأنوثة وشباب متفجر بالحيوية ، طويلة كأشجار الأرز ، عذبه معطاءة كالغدير يعشقها حتى الثمالة، حتى أنها أصبحت صبوحه وغبوقه ثم ينتقل إلى مستوى ثان يتصاعد معه الصراع الدرامى مصوراً لحظة التوحد مع الآخر فعندما يحس بالانتشاء يندفع نحوها فى حركة سريعة مباغتة فيتوحدان جسداً، وتعربد يداه حتى تحيل الثوب إلى ثوب مزق. ويواصل الشاعر انتقاله عبر حدود الزمان إلى مستوى ثالث من مستويات الصورة وهى لحظة التوتر والتوهج الجنسى وممارسة طقس اللذة، إلى أن يصل إلى مرحلة الانطفاء، فنجد أن الشاعر ينقلنا وبصورة مفاجئة إلى مستوى أقل حدة وتوتراً من المستويات السابقة، فنشعر معه بالهدوء، وكأنما أراد أن يعبر عن هذه الحالة التى تنتاب المحب عندما يفرغ من ممارسة طقوس الغريزة الفطرية ليبدأ من جديد استئناف الرغبة والتواصل الإنسانى لمنح الحياة مذاقها الصميمى من خلال تجدد الشهوة / النار الكامنة فى داخله فيقول :

" ونعود نثرثر
كبحيرات هادئة
غطاها الورقُ
ويمر الوقت فلا ندرى
ويقيم محافله الشفقُ
وتدُّق الساعة مُعلنةً
فيهبُ بنا صحوٌ قلقُ

وحين وداعٍ وَقْتِى
وأراه كَحُلْمٍ ينسحقُ "[1]

تحمل هذه المقطوعة رؤية فنية متعمقة باحتوائها النوازع المصطرعة التى تفضى إلى التصعيد الدرامى ، فهى تتضمن التضاد العنيف بين النار والماء، ممثلين معاً فى صورة الشفق والبحيرات الهادئة، وهذا التناقض كان له الأثر الإيجابى الذى انعكس بدوره على طبيعة الحوار وبه استطاع الشاعر أن يصل إلى لغة الحياة فنحس بواقعيته وقدرته على التعبير عن الموقف وعن واقعية الحوار وارتباطها بالشخصية كما فى الواقع أَثْرَتْ الحدث وأعلت من درامية القصيدة، هذه الواقعية لا تتنافى مع طبيعة الشعر، ولكن الشاعر يستطيع أن يفيد من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى، فقد استلهمت اللحظة الدرامية الفعل وعبرت عن الموقف بصورة تبرز سمة من سمات التعبير الدرامى فى الشعر المعاصر وهى "التزامن" أى أن النقيضين متزامنان، ومن ثم تنشأ علاقة الصراع بينهما، فالشاعر / المحب ومحبوبته / أنثاه طرفين متقابلين يعيشان فى زمن واحد ولحظة مشتركة ، والزمن الواحد يتحمل الأطراف التى تمثل اتجاهاً واحداً ، فإذا تقابلت وتصادمت نشأ التوتر ، وهذا هو جوهر الصراع الدرامى، فالشاعر يقيم فى المقطوعة السابقة تقابلاً بين محبى الحياة ممثلاً فى العاشقين وبين عدوهما ممثلاً فى الوقت أو الزمن ، ومن خلال هذه الحركة الذهنية فى الانتقال من طرفٍ إلى آخر من أطراف الصراع تتحقق سمة من أهم سمات النزعة الدرامية فى الشعر المعاصر، وهذه الحركة الذهنية تستدعى الحركة الخارجية من خلال التعبير عن نماذج إنسانية يدور بينها الصراع. منها ما يتعلق بالزمن المطلق الذى يمثل العدم، والآخر يتعلق بالزمن الحاضر الذى يمثل رفض الشاعر الاستسلام لسلطان الزمن وإلحاحه على الانتصار عليه بتناول معطيات حسية تنبض بالحياة.

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية، سابق ص ١٠٣.

ونصل إلى ذروة الحدث الدرامى فى القصيدة عندما تتحول النار من فعل حيوى إلى أداة لقتل الرغبة واحتراق الجسد فى قوله :

" يرتدُّ الصمتُ لموضعهِ
ويعودُ إلى الأذنِ الحَلقُ
ونمدُ الأيْدِى
راغِمَةٌ
نَتشَاكى العُتْبَ
وننزلقُ !
وأحسُ بشئٍ فيِ صَدْرِى
شئٍ ... كالفرحةِ
يحترقُ " (١)

ويستمر المنولوج الداخلى ، لإخراج طوايا نفس الشاعر ، والذى يعكس حالته المزاجية ، والإحساس الداخلى بالتحرق والتلظى بنيران العشق ، فالنار التى يصلاها المحب قد تحولت إلى أداة لمعاناته وتأجج الرغبة ، واحتراق الجسد ، فى إطار النزعة الدرامية المحمولة على التجربة الجنسية ، وقصيدة "شئ يحترق أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالجانب الجنسى كشهوة، والقصيدة فى مجملها رصد للحظات الحب والوداع، ومن ثمَّ فليس غريباً أن تكتظ بأشكالٍ دائريةٍ متعلقةٍ بالجنس بشكلٍ مباشرٍ "الوجه – الجفون – الشفة – الأذن". وأفعال الجنس المتعلقة بالضمِّ والالتفاف والاندماج والانطباق ويلتحم كل هذا تحت عباءة اللون الأحمر "النبيذ – النار – الشفق" المَيَّز للجنس. ثم ينطوى بحسٍ

(١) أمل ، دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ١٠٤.

obeikandl.com

زمنى حاد ، مرتبط بانكسار نشوة القلب ودنو الغروب ودقات الساعة والرحيل المحتم بعودة القرط إلى موضعه"(١).

[٧/٣]

ينطلق أمل دنقل فى قصيدة " رسوم فى بهو عربى " من التجربة الصوفية ، فى تشكيل صورة النار بوصفها إطاراً دراميا فى التعبير عن الواقع السياسى المعاصر ، وتظهر النزعة الدرامية فيها فى استخدامه للمقابلات التاريخية. وتتكون القصيدة من أربع لوحات ، تصور اللوحة الأولى صفحة ناصعة من التاريخ الإسلامى ممثلاً فى الفتوحات العظيمة التى كانت نتيجة حتمية حين تمسكوا بالعقيدة ، فكانت الغلبة ، وكان النصر " فلا غالب إلا الله " وتصور اللوحة الثانية ؛ والتى تقابل الأولى – تخاذل العرب – الأحفاد – فى عصرنا الحالى ، وعجزهم عن حماية الكرامة العربية ممثلة فى تقاعسهم عن حماية المقدسات الدينية ، حين قام الصهاينة بإحراق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩، فالتناقض الحاد بين اللوحة الأولى ، واللوحة الثانية يفجر الصراع الدرامى ونلحظ هذا فى قوله :

" اللوحة الأولى على الجدار
ليلى : " الدمشقية "
من شرفة الحمراء ترنو لمغيب الشمس
ترنو للخيوط البرتقالية
وكرمة أندلسية وفسقية
... ...
وطبقات الصمت والغبار

(١) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل : مصادرها - قضاياها – ملامحها الفنية ، دار المعارف : القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٩٤-٢٩٥.

" نقش "

(مولاى لا غالبَ إلا الله)"[1]

هذه اللوحة تذكرنا بالمجد العربى فى بلاد الأندلس ، وتعود بنا إلى زمن إعلاء كلمة الله، فاستدعاء صوت التاريخ هنا يحيى الماضى بشرفه أمام خذلان الحاضر، وقد أثار هذا الاستدعاء الانفعال، فكان مبعث الحركة الدرامية فى القصيدة، لأن الحاضر ملىء باليأس ، وثقيل جهم ، فى حين أن الماضى كان أكثر إشراقاً ، وكانت الغلبة والنصر فيه للعقيدة. وفى هذا النموذج يستحضر المتلقى – فى ذهنه ، منذ بدء القصيدة – الرمزين ، التراثى والواقعى ، ويرصد حركة التقابل بينهما.

ولكن الدرامية تزداد حدة حين يتوارى أحد الرمزين ، التراثى أو الواقعى ويصبح الحديث عن أحدهما استدعاء للآخر، ومصدر حدة الدرامية هو التزامن فى الحاضر بحيث تحمل ذبذبات الزمن شعورين متقابلين ، نشأ عن تقابل الرمزين فتأتى اللوحة الثانية من القصيدة فى مقابل اللوحة الأولى لتنطلق من الواقع فى إبراز عجز الأنظمة السياسية المعاصرة ، فى صيانة المقدسات الدينية فى مقابل التضحيات العظيمة فى التاريخ القديم للحفاظ على هذه المقدسات يقول:

" اللوحة الأخرى . بلا إطارْ !
للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرُّواقْ)
وقبة الصخرةِ ، والبراقْ
وآيةٍ تآكلتْ حروفها الصغار !
نقشٌ

(١) أمل دنل ، الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولى : القاهرة، "د ت"، ص ٣٨٦.

(مولاي لا غالبَ إلا النار!) "[1]

هذه اللوحة تتحدث عن الجريمة التى ارتكبها الاحتلال الصهيونى فى حق المقدسات الدينية ، بإحراق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩ ويبرز فيها الشاعر عجز الأنظمة السياسية فى العالم العربى التى لم تستطع حماية هذا الرمز الدينى ، وبالتالى يظهر موت النخوة الدينية والتى يلح أمل دنقل على استثارتها بتصويره احتراق الآيات القرآنية التى تزين جدران المسجد بنار مدمرة أضرمها الصهاينة ، فإذا كانت الغلبة فى الماضى للعقيدة لتحقيق النصر ، فإن الغلبة فى الوقت الحاضر لا تكون إلا بالنار ، أى بالكفاح المسلح والثورة ضد المحتل حتى تتحقق السيادة الكاملة ، فلا غالب فى ظل هذا العجز ، وهذا الخمود ، إلا النار.

ولم يقتصر الشاعر فى قصيدته على القص الدرامى ، وإنما اعتمد على الحركة الذهنية، وعلى المونتاج فى اللوحة الثالثة وذلك باستدعاء رمز تاريخى وهو معاوية بن أبى سفيان ، ورمز من الواقع وهو سرحان بشاره سرحان ، فالرمز التاريخى والواقعى غير متفقين من حيث الدلالة ، فمعاوية يمثل السلطة المستبدة التى تحكم بالنار والحديد وسرحان يمثل النموذج المثالى للتصدى لهذه السلطة ، فاجتماع الأضداد فى هذه اللوحة يفجر الصراع الدرامى فيها وهو ما نلحظه فى قوله :

" اللوحة الدامية الخطوطِ والواهية الخيوط "
لعاشقٍ محترق الأجفانْ
كان اسمه " سرحان "
يُمْسك بندقيةً .. على شفا السقوط
نقش

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٨٦-٣٨٧.

" بينى وبين الناس تلك الشعرة
لكن من يقبض فوق الثورة
يقبض فوق الجمرة "(١)

فسرحان بشارة سرحان أراد أن يستعيد حقوق وطنه المغتصب بقوة السلاح وهى محاولة جادة لعودة المجد العربى كما كان فى السابق ، ولكنه لم يتمكن من هذا لأن محاولته فردية وعودة المجد العربى تحتاج إلى كفاح جماعى ، ولهذا كان منطقياً أن نتوقع من الشاعر أن يستدعى من التاريخ القديم نموذجاً يسقط من خلاله رؤيته الفنية فى التعبير عن تخاذل الأنظمة العربية ، التى تخشى المواجهة مع العدو الصهيونى فكان "معاوية بن أبى سفيان " رمز الحاكم الذى يقضى ويقهر أى ثورة تتنافى مع مصالح نظامه وكان الاستدعاء من خلال مقولته الشهيرة حول الشعرة " لو بينى وبين الناس شعره ما انقطعت ، لو شدوها رخيت ، ولو رخوها شددت "، وتنشا الدرامية فى المقطوعة السابقة أيضاً " عن طريق استخدامه للمفارقة اللغوية بين " العقيدة " و " الثورة " ، فإذا كان الدين هو خلاص المؤمن فى الزمن الصعب، فإن الثورة هى الخلاص للمناضلين والثائرين من أجل استرداد الأرض المحتلة "(٢).

وتزداد الحدة الدرامية فى المقطوعة الرابعة من القصيدة من خلال ارتفاع صوت الشاعر وإدانته لرموز التخاذل القومى فى الوطن العربى ، وهو يتمثلها أو يتوهمها على صورة شيخ النفط الذى لا يعنيه من الأمر سوى نفسه ، ولا يرضى بديلاً بغير الخضوع لمشيئته يقول :

" اللوحة الأخيرة ..
خريطة مبتورة الأجزاء

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، نفسه ، ص ٣٨٧.
(٢) منير فوزى ، صورة الدم فى شعر أمل دنقل ، مرجع سابق ، ص ١٢٩.

كان اسمها سيناء
ولطخة سوداء
تملأ كل الصورة
نقش
" الناس سواسية – فى الذِّل – كأسنان المشط
ينكسرون – كأسنان المشط
فى لحية شيخ النفط "[1]

وتبقى المعاناة قائمة إزاء عجز الأنظمة عن إعادة المجد العربى ، ولذلك يلجأ الشاعر فى مسلكه الدرامى إلى المقابلة التعبيرية ويتمثل هذا فى ختام القصيدة عندما يتوجه إلى الأمة العربية بنبرة حادة ، بألا تعوّلُ كثيراً على مصر فى تحقيق الحلم العربى واسترداد الأراضى المحتلة فمصر أصابها ما أصاب الوطن العربى ، من احتلال جزءٍ من أرضها – آنذاك – وهى سيناء يقول :

" لا تسألى النيلَ أن يعطى وأن يلد
لا تسألى .. أبدا
أنى لأفتح عينى (حين أفتحها!)
على كثيرٍ .. ولكن لا أرى أحدا !! "[2]

إن اجتماع المتناقضات على هذا النحو يفجر الصراع الدرامى ، والإحساس بشعور الشاعر وبرغبته فى تثوير الواقع ، وبعث النخوة العربية ، فالصراع هنا قائم بين الفرد والمجتمع، وهو صراع نفسى بين الرغبة فى تعديل الاتجاهات السياسية نحو استقطاب

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق ، ص ٣٨٧-٣٨٨.
(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، نفسه ، ص ٣٨٨.

obeikandl.com

كافة القوى الوطنية فى المشاركة الإيجابية لبناء مستقبل الأمة ، وكشف زيف الواقع الراهن والتنديد بعجز الأنظمة السياسية ، والتى يراها لا تحقق المطلوب منها وفقاً لتطلعات شعوبها وآمال أبنائها.

والعودة إلى التراث بهذا المعنى تكسب التراث بُعداً معاصراً من خلال ربطه بالواقع ، وتكسب الواقع تفسيراً جديداً من خلال ربطه بالتراث ، فتتفجر دلالات لها جذور ممتدة فى عمق التاريخ مما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية ، حين يصبح للشاعر الحرية فى طريقة حمل الواقع على التراث ، أو تحميل الشخصيات دلالة فكرية ، أو ردود فعل نفسية مما قد لا يتهيأ له عند تصوير الواقع ، وبمقدار ما يستطيع الشاعر تجسيد رؤيته فيسقط الحاجز بين الواقع والتراث ، ويكشف عن الصراع الذى يتخلل الواقع ، يكون تفرده فى منح القصيدة بُعداً جمالياً مبتكراً يتمثل فى البناء الدرامى الذى يبعدها عن المباشرة والتسطيح وينحو بها تجاه التجريد، وتكون النتيجة أن يمنح لغته القدرة على التصوير والتأثير.

خاتمـــــــــــة

أستطيع الآن إيجاز ما حققته الدراسة من نتائج فيما يلى :

أولاً : بعد التقديم تناولت المهاد النظرى حول مفهوم الصورة الفنية، وتبين من خلاله حدة التباين واتساعه بين آراء النقاد، وظهر هذا التباين جلياً فى كثرت تعريفات لها مما أدى إلى صعوبة إجماعهم على تعريف محدد للصورة، وقد تبنى الكاتب تعريفاً يجمع بين كثير من تعريفات النقاد الذين سبقوه فى هذا الميدان، وإضافة إلى هذا تناول مفهوم صورة النار فى الشعر المصرى المعاصر خاصة، ثم انتهى إلى دراسة مصادرها ودلالاتها وملامحها الفنية، وبناء على ذلك كانت أبواب الدراسة الثلاثة.

ثانياً : فى الباب الأول ، وموضوعه مصادر صورة النار فى الشعر المصرى المعاصر أشرتُ فيه إلى اعتماد شعراء الظاهرة على خمسة مصادر رئيسة فى تشكيل الصورة الفنية، فجاءت هذه المصادر موزعة على خمسة فصول هى :

الفصل الأول :

وكان موضوعه الطبيعة مصدراً من مصادر صورة النار، وقد أظهرت الدراسة فى هذا الفصل استحواذ الطبيعة على اهتمام الشعراء بالظواهر الكونية فى تشكيل الصورة الفنية، بما كان له الأثر الكبير فى بناء قصائدهم التى ضمنوها العديد من المشاهد الكونية التى تشير إلى النار المستدعاة من الطبيعة مثل : " النار – الحريق – الشواظ – الجمر – القبس – اللظى – اللهيب – الشرر – الوهج ... إلخ".

وأظهر هذا الفصل أيضاً أن دلالات الرموز النارية كان لها أبلغ الأثر فى ضبط العلاقات المجازية والتصويرية فى القصيدة.

الفصل الثانى :

تناول فيه الكاتب الأسطورة مصدراً من مصادر صورة النار، وقد بينت الدراسة تنوع المصادر الأسطورية لصورة النار فى نتاج الشعراء ما بين مصادر يونانية وفارسية وفرعونية وعربية، وأن استدعائهم للأسطورة كان بغرض تبرير مواقفهم إزاء القضايا السياسية والأيديولوجية، كما أظهرت الدراسة أن العلاقات الكامنة فى الاستعمالات اللغوية علاقات أسطورية.

الفصل الثالث :

وكان موضوعه ، التراث الدينى مصدراً من مصادر صورة النار، وفيه تبين إدراك شعراء الدراسة لأهمية التراث الدينى، وتنوع صوره ما بين ديانات وثنية وسماوية، مثل ارتباط النار بالعقيدة الوثنية فى بلاد فارس ، والتى اتخذها الشعراء رمزاً يشير إلى معنى القوة والاستمرارية للتعبير عن قضية المثقف والسلطة، وإفادتهم من المعطيات الفنية والجمالية المستدعاة من نصوص الديانات السماوية كاليهودية، والمسيحية والإسلامية فى التعبير عن قضايا الواقع.

الفصل الرابع :

وعنوانه التراث الشعبى ، كشف هذا الفصل عن نمطين من أ،ماط التراث الشعبى تشكلت من خلالهما صورة النار فى النتاج الشعرى لدى شعراء الدراسة وهما :

١- الحكايات الشعبية المتعلقة بالجن والنار وحكايات ألف ليلة وليلة.

٢- الطقوس الشعبية.

والفصل فى مجمله استطاع أن يؤكد القيمة الجمالية للتراث الشعبى بالنسبة للقصيدة، بما أسهم به من توظيف فنى فى تحقيق نوع من التواصل يتجاوز العرض المباشر للقضايا المعاصرة.

الفصل الخامس :

وكان موضوعه التاريخ مصدراً من مصادر صورة النار، تناولت بالدراسة علاقة الفن بالتاريخ والواقع، ومدى إفادة شعراء الدراسة من المعطيات الجمالية لكل من التاريخ والواقع فى تشكيل صورة النار.

ثالثاً فى الباب الثانى :

وضعه الكاتب تحت عنوان "دلالات صورة النار فى الشعر المصرى المعاصر"، وضح فيه تنوع دلالات صورة النار تحت ثلاثة محاور هى : السلطة ، ،الحلم والحب، وبناءً عليه جاء هذا الباب على ثلاثة فصول هى :

الفصل الأول :

دلالة السلطة وفيه كشف الكاتب عن العديد من الدلالات لصورة النار فى إطار علاقة المثقف بالسلطة فجاءت كما يلى : الثورة – الكفاح – الوطنية – المؤامرة – الهزيمة – التنديد.

الفصل الثانى : دلالة الحلم

وفيه تناول الكاتب من خلال جداول الرصد التكرارى العديد من الدلالات وملامحها الجمالية التى كشف عنها التحليل الفنى لمجموعة من قصائد شعراء الدراسة وهم: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وأمل دنقل، وملك عبد العزيز، ومحمد إبراهيم أبو سنه، ونلحظ أن الحلم بالنار لدى الشاعر المعاصر هو بمثابة أحلام اسقاطية فى التعبير عن قضايا الواقع ودعوة إلى التفاؤل، والبهجة والأمل والسعادة كما أصبحت

رموزاً للهروب من قسوة الواقع باللجوء إلى عالم الأحلام الذى يرتبط بالعالم الأسطورى وهو ما تجد فيه الذات راحة وسعادة.

الفصل الثالث : دلالة الحب

وفيه تناول الكاتب خصوصية صورة النار وتحولها من مجرد فعل مادى إلى أداة فنية لتصوير اللحظات الإنسانية الخاصة التى تتعلق بالجانب الوجدانى، وتناول الكاتب تحت هذا المحور الدلالات الآتية :

نار / الحب نار / المرأة نار / الرغبة

رابعاً : الباب الثالث

ووضعته تحت عنوان الملامح الفنية وفيه تناولت التشكلات الجمالية لصورة النار بدراسة الصورة الفنية واللغة ، والنزعة الدرامية. وبناءً على هذا قسمت هذا الباب إلى ثلاثة فصول هى:

الفصل الأول : الصورة

وفيه تناولت بالدراسة تشكلات الصورة من خلال الموروث البلاغى من تشبيه واستعارة وكناية، مجاز ، ثم تناولت جماليات التشكيل بالألوان ذات الصلة بظاهرة النار فوجد أن اللون الأحمر واللون الأسود من الألوان الأكثر ارتباطاً بها وأقلها ارتباطاً اللون الرمادى وكشفت الدراسة نزوع الشعراء إلى إحاطة الرمز اللونى بالغموض والأسطورى فى تشكلات الصورة الفنية، وأن توظيف اللون على هذا الأساس يكشف سراً جمالياً من أسرار الشاعرية.

الفصل الثانى : وموضوعه اللغة.

تناول الكاتب بالدراسة الفنية الظواهر الأسلوبية المصاحبة لصورة النار، ومنها المعجم الشعرى الذى تبين من خلال دراسته تضافر مفرداته فى نتاج شعراء الدراسة مع دلالات الرفض والإدانة.

كما تناول الكاتب فى هذا الفصل تطور لغة الخطاب الشعرى فى إطار ظاهرة النار بدراسة التناص ومستويات توظيفه، وكشفت الدراسة عن الدور الفنى الذى يقوم به التناص بإضفائه مظهراً جمالياً يعبر عن ذات الشاعر ويكشف عن سر من أسرار شاعرية النص.

الفصل الثالث : وعنوانه "النزعة الدرامية"

كشفت الدراسة عن طبيعة العلاقة بين الدراما والشعر، وأيضاً رصد الكاتب أشكال توظيف الدراما وتحول النار من مجرد فعل حيوى مادى للتعبير عن قضايا الواقع أو للتعبير عن قضايا سياسية وتجارب جنسية، وكشفت اللغة المستخدمة عن طبيعة الصراع من خلال الاعتماد على ألفاظ النار المحورية فى تفاعلها مع غيرها من الألفاظ وكشفت الدراسة عن مستويات الصراع بالنسبة للذات/الشاعر والموضوع/النص الشعرى برمته.

وأبرزت الدراسة أهمية الحوار فى إبراز الأبنية الدرامية، وتحقيقه للهدف الذى يسعى إليه الشاعر، وبالتالى استطاع أن يتجاوز بصورة النار من كونها مجرد فعل مادى لتصبح أداة فنية وفعلاً مؤثراً ملتحماً فى بنية النص الشعرى.

بناءً على المعطيات السابقة وما قدمته الدراسة من تحليلات نقدية عبر أبوابها الثلاثة تبين أن شعراء مصر المعاصرين الذين تناولوا صورة النار فى نتاجهم الشعرى يغلب

عليهم الإحساس بالتمرد والثورة، إحساس حاد بآمال وآلام الوطن، واستطاعوا أن يحولوا رمز النار من مجرد فعل مادى حيوى إلى أداة فنية ومحوراً تدور حوله أفكارهم وتصورهم لقضايا الواقع ، لتشكل فى النهاية تجاربهم الفنية فى تضافرها مع الواقع المعنوى والواقع الجمالى.

من الناحية المعنوية : ارتبطت فى التجربة الشعرية عناصر الفكر، والشعور ارتباطًا أظهر قيمها، وتمايزها بين تجارب شعراء ظاهرة النار؛ فانطلقت قرائحهم تؤجج مشاعر المتلقيين، فأقبلوا على الألم، واستعذبوا الموت – حيث تكاملت الإنعكاسات النفسية – فاتجهوا إلى تثوير الواقع، والتطلع إلى الحرية واستشراف المستقبل، وسجلوا هذه الإنعكاسات تسجيلاً جماليًا / فنيًا فى إبداعهم الشعرى، فجاءت صورتهم الفنية – صورة النار – منتمية إلى العالم النفسى، ممتزجة بخبرات عاطفية وتجارب روحية، تعبر عن معتقداتهم وتصورهم للحل الأمثل لقضاياهم المعاصرة، ودائمًا يتوقعون تغيير الواقع ويشعرون بقيمتهم فى أداء رسالتهم، الأمر الذى كشفت عنه الظاهرة – بشكل أو بآخر – بنقل الصراع النفسى الذى يعانيه الشعراء من طور التجربة الخاصة التى تتصل بوجدانهم وذواتهم إلى طور البناء الفنى فى إبداعهم الشعرى.

من الناحية الجمالية : يؤكد المعجم الشعرى والتراكيب اللغوية لدى شعراء الظاهرة الصلة القوية والعلاقة الحميمة بين اللغة والحالة الشعورية والنفسية.

وتبين أن الألفاظ والتراكيب اللغوية الدالة على الظاهرة فى القصيدة جزء وثيق الصلة، لا ينفصم عن هموم الشاعر وفكره وعقيدته السياسية، وبما يعكس تفاعلهم مع الواقع العيانى المرصود، وما تميز به معجمهم الشعرى فى التعبير عن سماتهم ومدى إسهامهم فى حل قضاياهم المعاصرة.

وبناءً على هذا تكون الدراسة قد تحققت من صحة الافتراضين الآتيين:

١- **تفاعل شعراء مصر المعاصرين مع قضايا أمتهم**، بما أثروا واقعها، ببث الوعى، والثورة على الواقع، وتثوير المجتمع، وأنهم وجدوا فى ظاهرة النار دلالة فنية فى حمل طموحاتهم وآمالهم تجاه تعديل هذا الواقع بما تتضمنه من قيم فنيه، ودلالات انطولوجية تضمنتها نصوصهم الشعرية.

٢- **الشعر المصرى المعاصر، يؤكد قدرته التعبيرية فى تصوير القضايا المصيرية** ذات المغزى القومى تصويرًا فنيًا، وإفادته من معطيات التشكيل الجمالى على مستوى الصورة الفنية، واللغة الشعرية، والنزعة الدرامية، واستيعابه لكافة الظواهر الأدبية بما يؤكد انتماءه إلى الأدب القومى والأدب العالمى..

وعلى الرغم من انتماء الشعراء الذين تناولتهم الدراسة إلى فترة تاريخية واحدة، وإلى وطنهم مصر، إلا أنهم لم يهملوا بحسهم الفنى التعبير عن همومهم القومية والإنسانية لتأكيد المشاركة وتعميق الوعى بالتاريخ.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

مصادر دينية :

- ❖ القرآن الكريم ، أَجَلّ المصادر وأعظمها.
- ❖ إنجيل يوحنا ، دار الكتاب المقدس ، ١٩٧٣.

أولاً : مصادر المادة الشعرية :

- **أحمد سويلم**، الخروج إلى النهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، "د ت".
- ـــــــــــ، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.
- **أحمد شوقى**، ديوان أحمد شوقى، تحقيق: أميل – أ – كبا، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٥.
- ـــــــــــ، **ديوان أحمد شوقى**، تحقيق: أميل – أ – كبا، المجلد الثانى، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٥.
- **أحمد عبد المعطى حجازى**، أشجار الأسمنت، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٢.
- ـــــــــــ، **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣.
- ـــــــــــ، **كائنات مملكة الليل**، أخبار اليوم: القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
- **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولى: القاهرة، "د ت".
- **أوفى عبد الله الأنور**، إنكفاءة مزمار، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٥.
- **السماح عبد الله**، خديجة بنت الضحى الوسيع، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨.

- جليلة رضا، العودة إلى المحارة، مكتبة مصر: القاهرة، "د ت".
- حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، جـ٢، "تحقيق: أحمد أمين وآخرون"، دار الكتب: القاهرة، ١٩٣٩.
- ـــــــــــــ، ديوان حافظ إبرهيم، جـ١، "تحقيق: أحمد أمين وآخرون"، المطبعة الأميرية: القاهرة، ط٤، ١٩٤٨.
- رفعت سلام، إنها تومئ لى، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، "د ت".
- سالم حقى، لو نلقتى، الهيئة المصرية العامة: القاهرة، ١٩٨٤.
- صابر عبد الدايم، العاشق والنهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٤.
- صالح جودت: حكاية قلب، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥.
- صفاء البيلى، ما اكتشفته البنت الجميلة من التفاصيل الغائبة، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٥.
- عباس محمود العقاد، خمسة دواوين للعقاد، ديوان وحى الأربعين، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٣.
- عبد الرحمن شكرى، ديوان عبد الرحمن شكرى، "تحقيق: نقولا يوسف"، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط١، ١٩٦٠.
- فتحى سعيد، بعض هذا العقيق، دار المعارف بمصر، "د ت".
- محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات فى المدن الحجرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠١.
- محمد أبو دومة، السفر فى أنهار الظمأ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٩.

- محمد عفيفى مطر، من دفتر الصمت، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٤.
- محمد محمد الشهاوى، أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ط١، ٢٠٠١.
- محمد مصطفى بدوى، أطلال ورسائل من لندن، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٩.
- محمد مهران السيد، طائر الشمس، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩١.
- محمود حسن إسماعيل، نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٩.
- مختار الوكيل، الزورق الحالم، دار المعارف: القاهرة، ط٢، "د ت".
- ملك عبد العزيز، أغانى الصبا، دار المعارف بمصر، "د ت".
- ـــــــــــــ، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولى: القاهرة، "د ت".
- مهدى محمد مصطفى، رحيل م . م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨.

ثانياً : مراجع الدراسة :

أ – مراجع عربية :

- د. إبراهيم حمادة، من حصاد الدراما والنقد: دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٧.
- د. إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة ١٩٦٨.

- د. أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٣.
- د. أحمد بسام ساعى، حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث: دمشق، سوريا، ١٣٩٨هـ ، ١٩٧٧م.
- أحمد رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧.
- د. أحمد زلط، فى جماليات النص، الشركة العربية للنشر: القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
- د. أحمد كمال ذكى، الأساطير، دار الكاتب العربى: القاهرة، ١٩٦٧.
- أدونيس ، مقدمة للشعر العربى، دار العودة: بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٣.
- أمينة عبد المطلب بدوى، رمز النار فى الأدب الإيرانى، "رسالة ماجستير غير منشورة"، قسم اللغات الشرقية والإسلامية، كلية الألسن جامعة عين شمس، ١٩٩٦.
- ابن إياس "محمد بن أحمد"، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، دار التربية، مصر، "د ت".
- ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، جـ١، المطبعة المنيرية: القاهرة، ١٣٠٦هـ.
- ابن الكلبى، الأصنام، "تحقيق : د. أحمد زكى"، الدار القومية: القاهرة، ١٩٦٥.
- ابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة، "تحقيق على فودة"، مكتبة الخانجى: القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
- ابن منظور، لسان العرب، مج٤، دار صادر: بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٩٧.
- ابن قتيبه، الشعر والشعراء، جـ١، دار الثقافة، لبنان، ط٤، ١٩٨٠.
- ابو على الحسن بن رشيق القيروانى ، العمدة، "تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد"، ج٢، دار الجيل: بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢.

obeikandl.com

- **الراغب الأصفهانى**، المفردات فى غريب القرآن، دار المعرفة: بيروت، لبنان، "د ت".
- **الرومانى**، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ،"تحقيق د. محمد خلف الله، ود. زغلول سلام"، دار المعارف : القاهرة، ط٢، ١٩٦٠.
- **الزمخشرى**، "محمود بن عمر"، أساس البلاغة، "تقديم د. محمود فهمى حجازى"، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ٢٠٠٣.
- د. **السعيد الورقى**، لغة الشعر العربى الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مطبعة الإسكندرية، ١٩٧٩.
- د. **النويهى محمد النويهى**، وظيفة الأدب بين الإلتزام الفنى، والانفصام الجمالى، معهد الدراسات العربية العالية: القاهرة، ١٩٦٧.
- د. **جابر عصفور**، استعادة الماضى، دراسات فى شعر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠١.
- ـــــــــــــ ، **المرايا المتجاورة**: دراسة فى نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ١٩٩٨.
- ـــــــــــــ ، **مفهوم الشعر**: دراسة فى التراث النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط٥، ١٩٩٥.
- ـــــــــــــ ، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى**، دار المعارف: القاهرة، ١٩٨٠.
- د. **حامد عبد القادر**، دراسات فى علم النفس الأدبى، لجنة البيان العربى: القاهرة، ١٩٤١.
- د. **حسن إبراهيم حسن**، تاريخ الإسلام السياسى، ج٢: القاهرة، "د ت".

- د. حسين مروة، النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، جـ١، دار القارابى، بيروت، لبنان، ط١ "د.ت".
- د. رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ببيروت: لبنان، ط٢، ١٩٧٥.
- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر: القاهرة، ١٩٦٦.
- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس، المؤسسة الجامعية، بيروت: لبنان، ١٩٨٢.
- سليمان مظهر، أساطير من الشرق، مطابع الشعب: القاهرة، ط١، ١٩٥٨.
- د. سهير القلماوى ، الناحية الأدبية من ألف ليلة وليلة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٤١.
- ـــــــــــــ ، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف: القاهرة، ط٤، ١٩٧٦.
- د. شكرى الطوانسى، مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة: دراسة فى بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.
- د. شكرى محمد عياد، البطل فى الأدب والأساطير، أصدقاء الكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.
- د. شوقى ضيف ، فى النقد الأدبى، دار المعارف: القاهرة، ط٢، "د.ت".
- ـــــــــــــ ، **فصول فى الشعر ونقده**، دار المعارف: القاهرة، ط٣، "د.ت".
- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٦.
- ـــــــــــــ، **إنتاج الدلالة الأدبية، قراءات فى الشعر، والقصص**، والمسرح، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٣.

- د. صلاح فضل ، **عين النقد على الرواية الجديدة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ١٩٩٨.
- د. طلعت عبد العزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث، مطبعة السماح الكبرى، طنطا، مصر، ١٩٨٧.
- د. طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف: القاهرة، "د ت".
- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ١٩٧٧.
- د. عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان: بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣.
- ـــــــــــــــ ، الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٥.
- د. عبد الرحمن بدوى، نيتشه، وكالة المطبوعات للنشر والتوزيع: الكويت، ط٥، ١٩٧٠.
- د. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة: بيروت، ١٩٨١.
- د. عبد العزيز حموده، المرايا المقمرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن: الكويت، ٢٠٠١.
- د. عبد العظيم رمضان، العلاقات المصرية الإسرائيلية "١٩٤٨م – ١٩٧٩م"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٢.
- عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز،"تحقيق محمود محمد شاكر"، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٠.
- د. عبد الله عووضه،ماهية الجمال والفن،الهيئة المصرية العامة للكتاب:القاهرة،"د ت".
- د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة: القاهرة، ١٩٧٨.

- **عبد المنعم شميس**، الفجر الأبيض: ٢٣ يوليه، الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، ١٩٦٦.
- **عبد الهادى محمود**، "نظرية الصورة الفنية لدى مدرسة الديوان"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٢.
- د. **عبد الواحد علام**، دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أخر، مطبعة العمرانية: الجيزة: مصر، ١٩٩١.
- **عبلة الرويني**، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٩.
- د. **عز الدين إسماعيل** ، الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربى: القاهرة، ط١، ١٩٥٥.
- ـــــــــــــــ ، **الشعر العربى المعاصر**: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٢.
- ـــــــــــــــ ، **الشعر المعاصر فى اليمن**: الرؤية والفن، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة، ١٩٧٢.
- ـــــــــــــــ ، **التفسير النفسى للأدب**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.
- د. **على البطل**، الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر: الكويت، ١٩٨٢.
- ـــــــــــــــ ، **الصورة فى الشعر العربى** حتى آخر القرن الثانى الهجرى: دراسة فى أصولها وتطورها، دار الأندلس: بيروت، لبنان، "د ت".
- د. **على عزت**، اللغة والدلالة فى الشعر: دراسة فى شعر السياب وعبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٦.

obeikandl.com

- د. على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم: القاهرة، ١٩٧٨.
- ـــــــــــــــ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: ليبيا، ١٩٨١.
- د. غالى شكرى ، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة: بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٨.
- فاروق أحمد مصطفى، المولد: دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر – الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٠.
- فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر: القاهرة، "د ت".
- د. فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.
- د. قاسم عبده قاسم، أحمد إبراهيم الهوارى، الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث، دار المعارف: القاهرة، ١٩٧٩.
- محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية وقضايا أدبية، "أقرأ ع ١٩"، دار المعارف: القاهرة، ١٩٧٩.
- د. محمد أحمد العزب، دراسات فى الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٧.
- محمد الباشا، الكافى، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ببيروت: لبنان، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.

obeikandl.com

- د. محمد حسن شرشر، دراسات بلاغية فى القرآن الكريم والحديث الشريف، دار الطباعة المحمدية: القاهرة، ط١، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
- د. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف: القاهرة، ١٩٨١.
- د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة فى الشعر العربى، مكتبة الخانجى: القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- د. محمد خلف الله، من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر: القاهرة، ١٩٧٤.
- د. محمد ذكى العشماوى، قضايا النقد الأدبى المعاصر، الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية، ١٩٧٥.
- محمد رضا ، متن اللغة، مج٣، دار مكتبة الحياة: بيروت ، لبنان، ١٣٧٨هـ - ١٩٥٩م.
- د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٥م.
- محمد على هدية، الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، المطبعة الفنية: القاهرة، ١٩٨٤.
- د. محمد عنانى ، النقد التحليلى، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، "د ت".
- ـــــــــــ ، كوميديا الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٧.
- ـــــــــــ ، من قضايا الأدب الحديث، مقدمات ودراسات وهوامش، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٥.
- د. محمد عنانى ، معجم المصطلحات الأدبية، لونجمان: القاهرة، ١٩٩٦.
- د. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة: بيروت: لبنان، ١٩٧٣.

obeikandl.com

- د. محمد غنيمى هلال ، **الأدب المقارن**، دار الثقافة ببيروت: لبنان، ط٣، "د ت".
- د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨.
- د. محمد فكرى الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٥.
- د. محمد مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح، دار المعرفة: مصر، ١٩٦٠.
- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى: استراتيجية التناص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٥.
- د. محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقى، جـ٢، دار النهضة: القاهرة، "د ت".
- ـــــــــــ ، **النقد المنهجى عند العرب**، دار نهضة مصر: القاهرة، ١٩٤٨.
- د. محمد مهدى الشريف، مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ٢٠٠٢.
- د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص : نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٦.
- د. مصرى عبد الحميد حنورة، سيكولوجية التذوق الفنى، دار المعارف: القاهرة، ١٩٨٥.
- د. مصطفى أبو العلا، محاضرات فى تاريخ الأدب العباسى والأندلسى، مكتبة الزهراء بالمنيا: مصر، ١٩٨٩.
- د. مصطفى ناصف ، نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس: لبنان، "د ت".
- ـــــــــــ ، **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر: القاهرة، ١٩٥٨.

- منير فوزى، صورة الدم فى شعر أمل دنقل : مصادرها – قضاياها – ملامحها الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٥، "د ت".
- د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان : القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
- نبيل نوفل، قضية الصدق والكذب فى الشعر العربى، "رسالة ماجستير غير منشورة"، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٧٥.
- د. نبيلة إبراهيم، البطولة والذاكرة التاريخية، المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ١٩٩٥.
- نجيب عثمان نجيب أيوب، صورة النار فى الشعر الجاهلى، "رسالة ماجستير غير منشورة"، قسم الدراسات الأدبية، كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا، ١٩٩٣.
- نسيم مجلى ، أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٨.
- د. نعمات أحمد فؤاد، النيل فى الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٣.
- د. يوسف ميخائيل أسعد،سيكولوجية الفكر،المؤسسة العربية الحديثة:القاهرة، "د ت"

ب- كتب مترجمة :

- إرسطو طاليس ، فن الشعر ، "ترجمة : د. شكرى عياد"، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر: القاهرة ، ١٩٦٧.
- أرشيبا لدماكليش ، الشعر والتجربة ، "ترجمة : سلمى الجيوشى"، دار اليقظة ، مؤسسة فرانكلين : بيروت، لبنان ١٩٦٣.

- إرنست فيشر، ضرورة الفن "ترجمة : أحمد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.
- آرنولد هوسر، فلسفة تاريخ الفن، "ترجمة رمزى عبده قاسم"، جامعة القاهرة، "د.ت".
- إيرديل جينكنز ، الفن والحياة ، "ترجمة : أحمد حمدى محمود" ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر : القاهرة، ١٩٦٣.
- اليزبيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه "ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش"، منشورات مكتبة ميمنة: بيروت، ١٩٦١.
- امبرتوإكو، التأويل والتأويل المفرط، "ترجمة: ناصر الحلوانى"، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٦.
- اوستين وارين، ورينيه ويلك، نظرية الأدب، "ترجمة محيى الدين صبحى"، المجلس الأعلى لرعاية الفنون: القاهرة، ١٩٧٢.
- ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، "ترجمة: أحمد رضا محمد رضا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٢.
- بلفنش، عصر الأساطير، "ترجمة رشدى السيسى"، النهضة العربية بمصر، ١٩٦٦.
- تزفتان تودروف وآخرون، فى أصول الخطاب النقدى الجديد، "ترجمة: أحمد المدينى"، دار الشئون العامة، بغداد ، العراق، ط٢، ١٩٨٩.
- تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، "ترجمة أحمد حسان"، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ١٩٩٦.
- جاكوب برونوفسكى، التطور الحضارى للإنسان، "ترجمة د. أحمد مستجير"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧.

obeikandl.com

- جورج فوشيه، جمال عبد الناصر وصحبه، دار المعارف: القاهرة، ١٩٦٠.
- جون كوين، بناء لغة الشعر، "ترجمة د. أحمد درويش"، دار المعارف: القاهرة، ط٣، ١٩٩٣.
- جى ولسن نايت، فى الفن الشكسبيرى،"(ترجمة جبرا إبراهيم جبرا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، "ترجمة : د. جابر عصفور"، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: القاهرة، ط١، ١٩٩١.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، "ترجمة عبد السلام بنعبد العالى"، توبقال: الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٣.
- سارتر، ما الأدب،"ترجمة:د.محمد غنيمى هلال"،مكتبة الأنجلو المصرية:القاهرة،١٩٦١.
- ستيفن سبندر، الحياة والشاعر،"(ترجمة د. محمد مصطفى بدوى"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠١.
- غاستون باشلار، النار فى التحليل النفسى ، "ترجمة : نهاد خياطه"، دار الأندلس للنشر والتوزيع ببيروت : لبنان ، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- ـــــــــــ ، جماليات المكان، "ترجمة غالب هلسا"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- لاجوس إيجرى، فن كتابة المسرحية، "ترجمة: درينى خشبة"، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، "د ت".
- ماريا دل كارمن بوبيس ،سيمولوجية العمل الدرامى، "ترجمة : د. خالد سالم"، المجلس الأعلى للآثار: القاهرة، "د ت".

جـ- مراجع أجنبية :

- *Gérard Genette: Palimpestes, Paris: Seuil, 1982.*
- *Julia Kristeva: La révolution du Langage Poétique, Paris: Seuil, 1984.*
- *Kooiman, J.: Vanliet M., 1993: Governance and Public Management: Inkeliassen and Jkooiman Ceds management Public Organizations,(2nd edn), London: Saye, P. 64.*
- *Rhomdes R. 1996 "The new Governance Governing without Government. Political, Studies, 44, PP. 652-653.*
- *Windy Moltz: Emotional hearts, Poetry, love and sex. New World Liberary, Novato, Calefornia, America, 1996.*
- *World Bank, Governance and Development, Washington, DC, 1992.*

ثالثاً : الدوريات :

- أدب ونقد، "ع١٠"، السنة ٢، حزب التجمع الوطنى الديمقراطى: القاهرة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- العربى، ع ٤١٩، السنة ٣٦، وزارة الإعلام، الكويت، ربيع آخر ١٤١٤هـ – أكتوبر ١٩٩٣.
- ألف ليلة وليلة ، "كتاب الهلال، ج٤، ع٥٩"، دار الهلال: القاهرة.
- الفنون الشعبية، ع٢: القاهرة، ١٩٦٥.
- القاهرة، ع١١، ديسمبر، ١٩٦٩.
- عالم الفكر، مج١٧ ، ع١، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦.
- عالم الفكر، مج ٢٠، ع٣، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٩.
- فصول، مج١٦، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٧.
- فصول، مج١، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨١.
- فصول، مج٢، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨١.
- فصول (مج ٣، ع٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٣.

obeikandl.com

- فصول، مج٤، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٤.
- فصول، مج٤، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٤.
- فصول، مج٥، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٥.
- كتاب العربى، الكتاب الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦.
- فصول، مج١٦، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧.

obeikandl.com