كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.com

JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities

Promoting Holistic Development and Diversity through the Investigation of a Wide Range of Global Cultures

Dr.. A meeting of Solomon

Tikrit University - College of Education for Girls

A B S T R A C T

The modern Arabic poem is based on the justification of its legitimacy to benefit seriously from the other arts, distant and close to poetic art, taking the issue of wide openness between the arts and the absence of naturalization as a typical opportunity for development and renewal in both form and content. Arabic

© 2018 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.25.2018.05

Keywords:
Diagnosis and his role in building the story
Diagnosis and its role in polyphony
Diagnosis and its role in creating a dramatic conflict structure

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 10 Jun. 2016
Accepted 22 January 2016
Available online 05 xxx 2016

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

التشخيص ودوره في البناء الدرامي فـــي شعر محمد القيسي

د. لقاء نزهت سليمان / جامعة تكريت – كلية التربية للبنات

الخلاصة

تنهض القصيدة العربية الحديثة في تبرير مشروعيتها على الإفادة الجادة من الفنون الأخرى ، البعيدة والقريبة من الفن الشعري ، متخذة من قضية الانفتاح الواسع بين الفنون ، وغياب التجنيس فرصة أنموذجية للتطوير والتجديد على صعيدي الشكل والمضمون ، وعلى النحو الذي يوفر لها خصوصية تتميز بها داخل فضاء القصيدة العربية ،

إذ قاد التحديث في مجال الشكل الشعري – ولاسيما الانعطافة الشكلية للقصيدة الحرّة – إلى منح الشعراء حرية التكيف مع الشكل المناسب المتماهي مع خواص التجربة الشعرية وحساسيتها ... مما وفر للفنون الأخرى فرص تلاقح أنموذجية مع الفن الشعري تأثيراً وتأثراً(1) ، وبما ينسجم تماماً مع التطور الحاصل في مجالات الحياة كافة .

* *Corresponding author: E-mail* : adxxxx@tu.edu.iq

تعد الدراما من أهم الفنون التي أفاد منها الشعراء في التطوير الشعري ، بوصفها أسلوباً فنياً ينهض على أساس موضوعي ، ينأى على نحو ما عن الذاتية في التعبير ، فعن طريقها يدرك الإنسان بأن ((ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات وعن العالم الموضوعي عامة ، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها ، ليست إلاّ ذاتاً مستمدة من ذوات أخر))(2) ، ومن ثم فالذات والعالم والموضوع وما بينها من علاقات متبادلة ، هي التي تصنع الموقف والفكر والشعور ، ومن هذا المنطلق فقد عُدّ التعبير الدرامي أعلى صورة من صور التعبير الأدبي ، تصبو كل الأنواع الأدبية إلى بلوغ مستواه(3) ، لأنه يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول لغة وممارسة .

تعتمد بنية الدراما على معيار دقيق جداً تقاس به شتى العناصر ، التي يجب أن تسهم جميعها باعتماد بعضها التام على البعض الآخر ، في تكوين الأنموذج الكلي للدراما ، وأبرز هذه العناصر : الحدث القصصي والشخصيات التي تتصف بالحركة والصراع والحوار .

يعد توظيف الشخصيات داخل النص الشعري أحد أهم عناصر الدراما وأكثرها إسهاماً في خلق درامية النص وتطور دلالته ، لما تضفيه هذه التقانة من قدرة على ضخ النص بطاقات موضوعية كبيرة تنأى به عن الغنائية والمباشرة ، مما له الأثر البالغ في تطوير النص الشعري بنية وتعبيراً .

وقد وجد الشاعر الحديث في هذه التقانة مهمة من أجل الدلالة الواسعة المحركة لمعاني النص الشعري ، إذ تنعكس من خلالها تجربة الشاعر وقدرته على الابتكار والخلق ، مما يزيد من حيوية السياق ، ويدفعه إلى النمو بكيفيات عدّة تفتح له فيها الآفاق(4) ، و يعزز من قدرته على الإيحاء والتأثير .
وجد الشاعر في الرمز الطبيعي تقانة درامية تتصف بقيمتها الجمالية المتبدلة والمتغيرة على نحو دائم ، إذ تتصف بالحيوية والتجديد(5) ، فمن خلال استخدامه للتعبير المشهدي الذي يتخذ من سمتي الحسية والتخييل تتحول الظواهر عن صفاتها المعهودة ، لتدخل في علاقات جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي(6) ، إذ تنتقل الأشياء من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى آخر لم يكن لها من قبل ، ولم نعهده فيها عن طريق التقمص أو التمثيل التشخيصي ((التشخيص للرمز)) ، ويتم ذلك على نحو درامي ، يعضده إنطاق الشخصية بما تقول ، ويعضد هذا المنحى السردي وجود الوصف بمعناه الشعري(7) .

التشخيص يعني ((أن ترتفع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيدة صفاته ومشاعره))(8) ، عن طريق إضفاء الصفات الشخصانية على الجوامد والمجردات المطلقة ، على النحو الذي يخلق جوّاً درامياً ثرّاً من خلال إضفاء الصفات الإنسانية الحية عليها ، و يؤدي إلى بعث الإيحاء داخل النص الشعري ويوسع من قابليته على الأداء ، إذ ينهض الخيال هنا بدور كبير في تغذية هذه الوسيلة التعبيرية .

وجد الشاعر الفلسطيني محمد القيسي (1944-2003) في التشخيص تقانة درامية مهمة على صعيد بناء قصيدته الحديثة ، إذ عمد إلى أنسنة رموز الطبيعة وتشخيصها من خلال الانزياح بها عن مستوياتها الحقيقية إلى مستويات تعبيرية جديدة ، تستند إلى المجاز بما ينطوي عليه من استعارات وتشبيهات ورموز ، لخلق عوالم خيالية تتحرك فيها الموجودات على وفق قيم وظوابط جديدة غير موجودة إلاّ في خيال الشاعر ، إذ أعانته ملكته الشعرية المتميزة على ابتكارها .

يهدف هذا البحث إلى دراسة هذه التقانة لدى الشاعر وأثرها في التشكيل الدرامي للنص الشعري عبر ثلاثة محاور : المحور الأول يهتم بالتشخيص ودوره في خلق بنية الصراع الدرامي ، بوصفه العمود الفقري للدراما وعلامة الحياة والمحرك الداخلي لكل ما في الدراما من عناصر .
اختص المحور الثاني بدراسة التشخيص ودوره في بناء الحكاية ، التي تعد جوهراً لازماً في البناء الدرامي ، فالدراما قصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ، فهي بمثابة الإطار الخارجي الذي يقدم من خلاله الحدث الدرامي ، وبناؤها أهم وظيفة من وظائف العمل الشعري ذي الطابع الدرامي .
أما المحور الثالث فقد تناول التشخيص ودوره في تعدد الأصوات ، وتعد هذه التقانة من أبسط الوسائل الدرامية التي استخدمها الشاعر الحديث لخلق مركزيات متعددة داخل النص ، لإغنائه بعناصر جمالية تكشف عن روعة الأسلوب وتوسع من شعرية النص وقدرته الإيحائية .

1- التشخيص ودوره في خلق بنية الصراع الدرامي :

يعدّ الصراع من أهم مميزات القصيدة الحديثة ، فهو من أهم عناصر الدراما وأكثرها فاعلية وقدرة في الكشف عن القيم التعبيرية والجمالية للنص الشعري ، فالصراع أداة أو مصدر قوة تشحن القصيدة وتسمو بها إلى أعلى درجات التأثير والروعة ، فمن خلال رصد الشاعر لحالتي التناقض والتضاد يستطيع أن يقدم إنتاجاً درامياً من الطراز الأول ، وأن يقيم بناءً فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة تفسيراً خاصاً ناتجاً عن ممارسة الحياة وتمثل لها(9) ، وعلى النحو الذي يوفر لقصيدته معادلاً موضوعياً ينأى بها عن الذاتية والمباشرة في التعبير .

محمد القيسي من الشعراء الفلسطينيين الذين شكّلت قضية الصراع الفلسطيني – العربي الإسرائيلي ملمحاً بارزاً ومهماً في

شعره ، على الرغم من ابتعاده عن فخ الشعار السياسي الذي وصم شعر مجايليه ، إلا إنه تمكن من خلال مساره الشعري المتميز الذي ينحاز إلى الفن والجمال من كتابة نصوص شعرية تعكس عمق هذا الصراع وأهميته لدى الشاعر .

تعدّ قضية النفي أوالشتات من الموضوعات التي سجلت حضورها الفاعل في منتج الشاعر ، فقد عانى وعائلته من الطرد من قريته (كفر عانة) وهو صغير ، وظلت هذه الأجواء تلحّ على ذاكرته الشعرية وكانت سبباً في بث الصراع الدرامي داخل الشعر ، إذ يقول ((تطلع القصيدة في مثل هذه المناخات آخذة من هذا المحيط غباره وتعبه ، وآخذة من روحي عنائها لاحتكاكها بالعالم ، فتأتي قصيدتي مستعيدة كل تفاصيل تجاربي اليومية والحياتية ، وهي بالنهاية صورة لهذه الحياة المشتتة التي تأبى المكوث في إطار واحد أو في مكان))(10) .

تمثل قصيدة (في المنفى) أنموذجاً على توظيف عنصر الصراع داخل النص الشعري ، من خلال اللجوء إلى تقانة التشخيص لتوضيحه وكما هو ملاحظ في قوله (11) :

أحبائي
يمرُّ الليلُ عن جَفني وَيسألُني
متى تَشْفى مِنَ الشَجَنِ ؟
أحبائي سؤالُ الليلِ يُؤلِمُني
لأنّي كُلَّ ما أدريهِ أنّي بِتُّ مَنْفيّا
وأنّي لمْ أزَلْ حيّا
تُعَذِّبُني وتُقْلِقُني
طُيُوفُ الأمسِ والذّكْرَى تُعَذِّبُني

إذ تتضح في هذا النص طبيعة الصراع الذي يعانيه الشاعر بفعل النفي والتشرد من أرض الوطن ، والمأساة التي يخضع لها بسبب هيمنة الذكريات المؤلمة التي كان لها دور فاعل في ضخ النص بنوعين من الصراع : الصراع الخارجي المتمثل في المواجهة مع العدو ، والصراع الداخلي الناشئ عبر طغيان الذكريات المنبعثة من عالم الطفولة المليء بالقهر والحرمان .
يظهر الصراع على نحو مباشر في بنية النص ، إذ عمد الشاعر إلى تشخيص الليل وأنسنته من خلال استخدامه لأسلوب الحوار المباشر المتغلغل داخل البنية السردية للنص ((يمرّ الليل عن جفني ويسألني : متى تشفى من الشجنِ)) في محاولة من الشاعر للكشف عن الصراع الدرامي ، فسؤال الليل كان سبباً مباشراً في هذا التداعي الحر لأفكار الشاعر ومشاعره وذكرياته ، ويتضح ذالك على بنية الألفاظ والتراكيب المستخدمة : (الشجن ، يؤلمني ، تعذبني ، تقلقني طيوف الأمس ، الذكرى تعذبني) .

ومما أسهم في تكريس الصراع داخل النص الاستعمال الرمزي لـدلالة (الليل) ، إذ يحيل على الظلام بوصفه قوة تثير الرعب في نفس المتلقي ، بما تحيل عليه من قابلية على الإخفاء والمكر ، فضلاً عما يعكسه الظلام من دلالات اليأس والقنوط والاستحالة .
وقد تمكن الشاعر في هذا النص من بث جوّ استيهامي يموه على المتلقي مراد الشاعر الحقيقي حول دلالة (الليل) الرمزية ، ففي قوله : ((أحبائي يمر الليل عن جفني ويسألني متى تشفى من الشجن ؟)) تخلق البنية اللغوية إيحاءً بوجود نوع من التعاطف يثيره سؤال الليل للشاعر ((متى تشفى من الشجن ؟)) ، ويلبس على المتلقي طبيعة الرمز هنا ، هل أريد بها السلب أم الإيجاب ؟ على النحو الذي يسهم في خلق صراع آخر داخل فضاء النص ويكرس الدراما فيه .

يتخذ الصمت العربي حيزاً كبيراً في قضية الصراع العربي الصهيوني لدى محمد القيسي على نحو ما هو ملاحظ في قصيدة (الطريق إلى الوالدة) (12) :

لاسْمِكِ رائحَةُ الحُزْنِ والياسمين ،
ورائحةُ الأممِ البائدةْ
فَهَلْ أتوقَّف حينًا ،
وألغي الفراقـا ،
وأعقدُ معَ صمتكِ الكارثيّ اتفاقـا
ونهوي على شُرُفاتِ البُكاءِ قليلا ،
ونجمعُ أيامَنا الشارِدَةْ ؟
ولاسمكِ رائحَةُ المَوتِ أيَّتُها المرأةُ المارِدَةْ
فَماذا عن الطقسِ والحالةِ البارِدَةْ !
o تَعَوَّدتُ ..
ـ لماذا أراكِ تَموتين ؟ لا ،

أنتِ لا يعرفُ الموتُ دَربًا إليكِ ،
ولكنْ لماذا أراكِ تنامينَ مكشوفةً في العَرَاءْ ؟
تنامينَ وحدَكِ كالشاهِدَةْ
وكيف تبيعين نفسك للغرباءْ
وترضين صكَّ انتدابكِ للقبعاتِ ،
وللعُملة الوافدةْ ؟

إذ يظهر الصراع فيها على نحو كبير من خلال استعماله للحوار الخارجي الذي يعتمد في مجمله على طرف واحد من أطراف المحاورة وهو الشاعر ، في حين يكتفي الطرف الثاني بالحوار الخاطف أو ما يسمى بـ(الحوار السطري) – وهو شكل من الحوار يستخدم في المواقف الانفعالية حيث تنطق الشخصيتان المتحاورتان – بالتبادل وفي نوع من السرعة- عبارات قصيرة ومؤثرة وفاعلة(13) – ((تعوَّدت)) على النحو الذي يتماهى تمامًا مع حالة الصمت العربي تجاه قضية الصراع العربي الصهيوني .
عمد الشاعر إلى أنسنة الأمة العربية وتشخيصها في رمز (الوالدة) انسجاماً مع كونها (أمّة) ، موجهاً الخطاب لها على هيأة أسئلة مليئة بالاتهامات المتلاحقة ، لاعناً صمتها الكارثي الذي يراه مودياً بها إلى الإبادة والانقراض : ((ماذا عن الطقس ؟ ، لماذا أراك تموتين ؟ ، لماذا أراك تنامين مكشوفة في العراء ؟ ، كيف تبيعين نفسك للغرباء ...؟)) وقد أسهم الحوار في هذا النص بدور فاعل في الكشف عن طبيعة الصراع ، فهو صراع متعدد الوجوه والمستويات ، صراع خارجي مع العدو ، وصراع داخلي ناشئ بفعل الفرقة والتشتت العربيين وغياب السلطة المركزية التي توحد الصف .

وفي قصيدة (بكى الياسمين) يتخذ الصراع لدى الشاعر شكلاً آخر يتضمن صراع الشخصية مع أفكارها وهواجسها (14) :

يُشبِهُ الحُزنُ ما بيَ هذا المساءْ
المواعيدُ مسروقةٌ ، لا تجيءُ مِنَ الوقْتِ ،
إلاَّ ليخْطِفَها الوقتُ ،
حتّى ليفرَغَ منّي الإناءْ
***
ويقولُ الصدى
لا أراكِ غدا
ويقولُ ليَ المَغرِبُ
زَفرَةً زَفرةً نَذهَبُ
***
يذهبُ الوقتُ منّا إلى حيثُ نجهلُ
يذهبُ وردُ الطريقِ
الحدائقُ ، والشمسُ
أشياؤنا في الظهيرةِ
صُحبتُنا في النبيذ، ((أغاني الحقيبةِ))
يذهَبُ هذا الرَّحيقُ
وتذهبُ نحوَ حقولِ الفراغ أصابعُنا
حيثُ لا قُبلةٌ ، أو ندى
ويقولُ الصدى
لا أراكِ غدا .
***
أوقفي هذهِ العرباتِ
أوقفي الرِّيحَ ، كي لا يطولَ الأنينُ
توزَّعَ بينَ التضاريسِ هذا الحنينُ
بكى الياسمينُ
بكى وبكى تحتَ شرفةِ بيتي الحمامُ
بكى في القصيدِ الكلامُ
أوقفي هذه العرباتِ.
على العَتَباتِ
تصيحُ الحجارةُ فينا ، تصيحُ!
إلى أينَ ؟
كُلّ الجِهاتِ عدانا سُدى

فأوقفي هذِهِ العَرَباتِ
يقولُ الصَدَى
هلْ
أراكِ
غَدَا .

بنية النص قائمة على التشخيص على نحو كبير ويتجسد ذلك من بنية العنوان ابتداءً (بكى الياسمين) وانتهاءً بآخر جملة فيه ((يقولُ الصدى : هل أراكِ غدا)) ، إذ أسند الشاعر البكاء للياسمين وهو استعارة مكنية جاء بها الشاعر لضخ النص بالإيحاء عبر ما تثيره من تصورات ذهنية لدى المتلقي حول دلالاتها المجازية والرمزية.

بنية النص بنية صراعية داخلية ، على الرغم من محاولة الشاعر إظهارها بهيئة الصراع الخارجي من خلال توظيف أسلوب الحوار الخارجي السردي(15) : ((يقول الصدى لا أراكِ غدا)) ، إذ يتخذ (الصدى) في هذا النص بعداً رمزياً ، فما هو إلا رمز لانشطار ذات الشاعر على نفسها ، وما الكلام الذي تنطقه إلاّ ترديداً لحديث النفس الذي يتردد صداها في كيان الشاعر المليء بالهواجس والمخاوف من فقدان الحبيبة وغيابها ، وقد أسهم هذا الانشطار في الكشف عن صراع الشاعر الداخلي .

ويخلق التكرار لعبارة ((يقول الصدى)) على هيأة اللازمة ترديداً نغمياً في فضاء القصيدة ويشكل ضربًا من ضروب الإيقاع داخلها يتضافر مع الإيقاع الخارجي المتميز في خلق بنية الإيقاع الكلية . وقد نجح الشاعر وعبر اتوظيفه للتدوير من تعزيز إيقاع النص المميز ، مما وفر للشاعر القدرة على التدفق العاطفي الغنائي المفعم ، وتلوين النص بأطياف درامية متفردة .

وقد أعانت الاستعارات التشخيصية الشاعر على دعم الحس الدرامي داخل النص عبر تعدد الشخصيات والأصوات فيه : ((يقول الصدى ، بكى تحت شرفة بيتي الحمام ، بكى في القصيد الكلام ، تصيح الحجارة فينا ... إلى أين؟)) وأسهم في صنع الصراع وتصعيده داخل القصيدة .

وفي قصيدة (مناديل) التي يقول فيها (16) :

لا تخبّئ مناديلنا
يا نهارُ
لا تَدَعْنَا وحيدينَ ليلاً
بلا نجمةٍ
أو غنا يُدارُ
لا تَقُلْ إنّ أحلامَنا
في مَهبِّ الرّياحِ غُبَارُ
أو عَرَانا الذُّبولُ هُنا
أو خَبَا في الضُّلوع شَرَارُ
لا تَقُلْ يا نَهَارُ .

نجد أن الشاعر استعان بالتشخيص أسلوباً في توضيح الصراع داخل النص وبلورته ، إذ عمد إلى محاورة النهار بوصفه قوة تحيل على الحياة بكل ألقها وبهائها ، ليستمد من خلاله الأمل والقدرة على ممارسة الحياة والتمتع فيها .

بنية الحوار داخل النص تشي بأنه حوار مقطوع لأن الشاعر هو الطرف الوحيد في هذه المحاورة ، يوجه كلامه إلى مستمع وهمي (النهار) ، يجري الكلام على لسانه من دون أي تفعيل من الطرف الثاني (لغة أو فعلاً) ، على النحو الذي يوحي بانقطاع الاتصال بينهما واستحالة إفادة الشاعر من القيمة الرمزية التي يضفيها النهار على الموجودات . وقد منح هذا الأسلوب الشاعر قدرة كبيرة في الكشف عن الصراع النفسي الذي تعانيه ذاته الشاعرة بسبب غياب التفاعل مع الآخر الخفي والمشارك للشاعر (المرأة) ، مما يبقي الصراع الدرامي في حالة من التأجج المستمر .

وفي قصيدة (منزل 19) من ديوان منازل في الأفق يقول (17) :

ما الذي يجعلُ الأرضَ تبكي
ويجعلُني عُرضَةً لرياحِ القُنُوطْ
الحبيبةُ تبكي ،
الشُعوبُ الفَقيرَةُ تبكي ،
الجداولُ تبكي
وتبكي مَدائِنُ لوطْ .

ينهض هذا النص على الحوار الداخلي (المناجاة) في كونه حواراً دائرياً ينطلق من الذات ويعود إليها ، وتأخذ المناجاة شكل الحوار القائم على طرح الأسئلة على الذات والإجابة عليها ، بما يعكس اظطراب الشاعر وإحساسه العميق بالتمزق والضياع .

بنية النص القائمة على المناجاة بنية مركزة تنهض على استثمار الطاقة الإيحائية للاستفهام ، إذ يحيل هنا على آفاق دلالية واسعة ومتعددة داخل فضاء النص ، فجملة الاستفهام فيه ((ما الذي يجعل الأرض تبكي ، ويجعلني عرضة لرياح القنوط)) تنطوي على عاطفة فياضة وإحساس مرهف تستحيل معه الأشياء الجامدة إلى كائنات بشرية تفيض رقة وإنسانية ((الأرض تبكي)) ، وقد عطف الشاعر ذاته عليها بقوله : ((ويجعلني عرضة لرياح القنوط)) مما يعكس حالة الإسقاط النفسي الذي يقوم به على الموجودات من حوله ، وعلى النحو الذي أدى إلى انشطار الذات على نفسها إلى شقين الأول يطرح الأسئلة والثاني يجيب .

جمل الجواب (الخبرية) : ((الحبيبة تبكي ، الشعوب الفقيرة تبكي ، الجداول تبكي ، وتبكي مدائنُ لوط)) تتصف هنا بالتركيز والتكثيف البعيد كل البعد عن الاستطالة ، وقد أسهمت في توضيح الصراع الذي تعاني منه الذات الشاعرة .

2- التشخيص ودوره في بناء الحكاية :

تعرف الحكاية بأنها ((قصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ، وتكون الكلمات فيه وسيلة التعبير عن أفكار الأشخاص ومشاعرهم ورغباتهم وأفعالهم أيضاً))(18) ، وتختلف الحكاية في الدراما عن غيرها من الفنون السردية التي تتخذ من القص أو الحكي أسلوبًا في التعبير ، ففي الحكاية نقف على نبض السببية في الفعل ، أي أن هناك سببًا أدى إلى نتيجة محتومة(19) .

سعى محمد القيسي إلى الإفادة من طاقة الحكي في بناء عدد كبير من القصائد ولاسيما اعتماده على تقانة الحكاية المخلقة في القصائد التي تعتمد على الاستعارة التشخيصية (التشخيص أو الأنسنة) ، إذ ينهض الخيال الخارق فيها بدور فاعل فهو مصدر الحكاية ومبتكرها ، ولدخول عالمه الحكائي ذي النزعة الدرامية فقد تم انتخاب مجموعة من النصوص التي تستند على تقانة التشخيص ، وأول هذه النماذج قصيدة (ثلاث زنابق) (20) :

ثلاث زنابقْ
تحلُّ ضيوفاً على الطاولةْ
ثلاثُ زنابقْ
بأعناقها المائلةْ
تُشيرُ إلى حيرتي
تحتَ سَقفِ الجَليدِ هُنا قائلةْ :
ـ فقدتُ النَدى
وفقدتُ الحدائقَ
فماذا فقدْتَ وما نَزَلَتْ نازِلَةْ
ـ فقدتُ هُنا صورةَ العائلةْ .

إذ يتضح فيها أسلوب الشاعر في التخليق الحكائي من خلال ابتعاده عن النمط المألوف في تصوير الزنابق ، فقد أضفى عليها أكثر من سمة حسية وشخصانية فهي ((تحلّ ضيوفًا على الطاولة، تشير إلى حيرتي ، قائلة ...)) على النحو الذي جعل منها الشخصية الأبرز – ظاهرياً -والأكثر تفاعلاً .

ينطوي هذا النص على قيمة جمالية وشعرية كبيرة من خلال الانزياح الكلي الذي لجأ إليه الشاعر في رسم الصورة المرئية للزنابق ، وتحويلها إلى صورة مشهدية متخيلة وفاعلة ، إذ عمد الشاعر إلى بث الحركة في جسد الجوامد على نحو تدريجي مانحاً إياها الصفة الإنسانية المُشارِكة مع الآخر ، إذ ابتدأت فاعليتها بحركة إشارية في قوله : (تشير إلى حيرتي) حتى وصلت إلى ذروة المشارَكة في الحوار ، من خلال التعبير عن أوجه الصراع الذي تعانيه هي : ((فقدتُ الندى وفقدتُ الحدائق)) ومن ثم الاستفهام عن حالة الطرف الآخر وأسباب حزنه : ((فماذا فقدتَ وما نزلت نازلة ؟)) .

الشخصية الثانية في هذه القصيدة هي شخصية الشاعر (الراوي) المشارك الذي اكتفى في البداية برسم الصورة المشهدية في القصيدة إلا أنه استطاع عبر مشاركته في الحوار في نهايتها بقوله : ((فقدتُ هنا صورة العائلة)) إلى سحب الحكاية إلى منطقته السردية على النحو الذي استحالت فيه إلى سيرة ذاتية ، وأضحى هو الشخصية البؤرية والأساس لهذه الحكاية .

وفي قصيدة (رباعيات وقصائد صغيرة عن موت مفاجي) ومنها هذا المقطع بعنوان (الفراق) (21) :

حين كتبنا اسمينا المُرتاعين ،
على جذعِ الشجَرَةْ
سقطتْ ثَمَرَةْ
وبَكَتْ حُزْنـا
أينعَ فينا الوَجَعُ الحارِقْ
والعالَمُ جُنَّـا .

تنهض بنية النص الشكلية على ما يسمى بقصيدة الومضة أو القصيدة التوقيعية التي تتخذ من سمتي القصر والتكثيف منحى لها ، إذ تقوم على اختزال التجربة واختصارها إلى الحدّ الذي يجعل من القصيدة صورة شعرية واحدة(22) .

بنية النص تقوم في إطارها الفني الحكائي على خمس مفاصل تتشكل على هيأة اللقطات المشهدية ، اللقطة الأولى لقطة مشهدية إيحائية : ((حين كتبنا اسمينا المرتاعين على جذع الشجرة)) إذ تنطوي على استعارة تشخيصية من خلال إسناد الشاعر الروع إلى الاسمين على النحو الذي يبلور جانباً مهماً من جوانب الصراع داخل النص .

اللقطة الثانية المتمثلة في قوله : ((سقطت ثمرة)) لقطة مشهدية عادية في مستواها الحكائي الأول ، تتحول إلى مستوى آخر يقع خارج مستواها الواقعي المألوف في اللقطة الثالثة ((بكت حزنا)) عبر تقانة التشخيص التي وظفها الشاعر هنا . ومما يلاحظ على هذه اللقطات أنها جاءت مشهدية خارجية تصور حال الشخصيات من الخارج ، وهي تتناقض مع القطتين الأخريين ((أينع فينا الوجع الحارق)) و ((العالم جنّا)) ، فكلاهما لقطتان داخليتان تعكسان العالم الداخلي للشخوص ويكشف عن الصراع فيه بطريقة درامية .

تمثل قصيدة (إيقاع 1) أنموذجاً آخر على تقانة الحكاية المخلقة التي تتخذ من التشخيص رمزاً في التعبير الشعري ، يقول فيها (23) :

وشوشني الريحُ ، قالَ عَنْكِ : سَافَرَتْ
وقَالَ هاجَرَتْ
ضَرَبْتُ رأسي في الجدارْ
حضنتُ بندقيةً عتيقةْ
وكانَ صوتُ النارْ
يجيء ناضجاً ، مُحَمَّلاً ،
بأطيبِ الثِّمَارْ
يَقُولُ لي : حَبيبَتُكْ
لمّـا تَمُتْ بعدُ ..
وَلَمْ تُهَاجِرْ .

إذ يستند المبنى الحكائي للنص على رواية مخلقة تستمد مستواها المخلق من خلال اعتماد الشاعر على التشخيص الدرامي ، فقد عمد إلى أنسنة الريح وإسناد الكلام له ، فقد جعله ناقلاً للأخبار السيئة التي تثير مشاعر اليأس لدى الشاعر ، مما دفعه إلى الاستعاضة عنه بصوت النار أو الرصاص المحمّل بأطيب الثمار كناية عن فاعليته ودوره في إحراز النصر ، ويلمح في ثنايا هذا النص قول أبي تمّام ويحيل على مناسبته إذ يقول (24) :
السَّيْفُ أصدَقُ إنبَاءً مِنَ الكُتُبِ في حدِّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعِبِ
إذ منحت هذه الإشارة النصية الخفية القصيدة بعدًا رمزيًا وموضوعياً بسبب ما تحيل عليه من أحداث تاريخية ونصية تنطوي على خاصية حكمية ، على النحو الذي عمق من درامية النص وزاد من قيمته الفنية .
ولم يقتصر التشخيص لدى الشاعر على استنطاقه للريح أو النار بل امتدّ ليشمل الأرض حيث استحالت إلى حبيبة للشاعر يحمل في سبيل استعادتها البنادق التي لا تغنيه عنها الأقوال الخادعة والوعود الزائفة .

وفي قصيدة (كفر عانة البعيدة) (25) :

وحينَ ابتَعدْتِ ، وَمَالتْ على البحرِ شمسُ حكاياتنا
وغيَّبَكِ الليلُ عنّي
وأطْبَقَ أُفقٌ ثَقيلُ الجَنَاحْ
عَرَفتُ مَدى اللوعةِ الحارِقةْ
وكُنْتُ صغيرًا على الحُبِّ ، لكنّني ،
بكيتُ كَشَيخ ،
وأنتِ تَغيمين في عَرَباتِ الرَّحيلْ
وَلَمَّا كَبُرتِ ، رَسمْتُك في الذّاكِرةْ

عمد الشاعر إلى أنسنة المكان (كفر عانة) - قرية الشاعر في فلسطين - ومحاورته ، وجعله معادلاً للحبيبة ، إذ أضفى عليه سمات (الحب ، والغياب ، والبعد) بما يعكس عمق العلاقة بين الشاعر والمكان ، ويتضح ذلك من خلال محاولة الشاعر إضفاء نوع من المشاركة بينهما عبر استخدامه للضمير (نا) في قوله : ((مالت على البحر شمس حكاياتنا)) ، فعودة الضمير على كلٍّ منهما تشي بوجود علاقة خاصة تربطهما ، فضلاً عن السياق الرومانسي الذي ساق الشاعر حكايته

من خلاله .
ومما يلاحظ على النص هيمنة ضمائر الحضور في بنيته ((ابتعدتِ ، غيّبك ، عرفتُ ، كنتُ ، بكيتُ ، أنت ، كبرتُ ، رسمتك)) التي تتوزع بين ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب على نحو متعادل تقريباً ، بما يعزز الترابط الإيحائي داخل النص ويحيل على دلالات عميقة تضعف من درامية النص وتوجهه للكشف عن الصراع .

يظهر الصراع النفسي الحاد الذي تعاني منه الذات الشاعرة داخل النص من خلال وجود القوى المسببة للصراع ، التي عجز الشاعر عن الوقوف بوجهها مانعاً أذاها ((غيبك الليلُ عنّي)) على النحو الذي حول الصراع داخل النص من صراع خارجي إيجابي إلى صراع داخلي سلبي ، وقد حاول الشاعر هنا إيجاد تبرير لهذا الانكفاء والتحول في طبيعة الصراع تطمئن له ذاته الشاعرة ((وكنت صغيراً على الحب)) ، مما حال دونه والفعل المناسب لطبيعة الصراع .
ومما عمق الصراع داخل النص المفارقة الحادة في نهاية النص ((ولمّا كبرت ، رسمتك في الذاكرة)) على النحو الذي يعكس فداحة الفعل ، إذ كان التقدم في العمر يستلزم فعلاً متناسبًا يتناقض مع فعله عندما كان صغيرًا ، فجاءت النتيجة خارقة لأفق توقع المتلقي بما صعد من درامية النص وزاد من قابليته على الأداء .

3- التشخيص ودوره في تعدد الأصوات :

تعدد الأصوات من أبسط التقانات الدرامية التي وظفها الشاعر الحديث في شعره ، فهي تشير إلى اختلاف المواقف وتصارعها(26) ، وتعمل على بناء الحدث وتصعيده داخل النص ، فضلاً عن دورها في تفعيل الحركة الدرامية وإكمال زواياها وظلالها للوصول إلى أكبر تأثير ممكن(27) في نفس المتلقي .
محمد القيسي من خلال استثماره لأسلوب التشخيص أو الأنسنة لرموز الطبيعة ومكوناتها تمكن من خلق أصوات متعددة داخل القصيدة للوصول بها إلى مستوى التركيب ، وعلى النحو الذي يعمل على الحد من طغيان لغنائية داخلها ، ويمكنه من الكشف عن ذاته بدلالة الأصوات الأخرى ، ويمنح نصه بعداً شمولياً قد تقصر القصيدة الغنائية البسيطة في التعبير عنه(28) .

ومن القصائد التي تحتفي بهذه التقانة قصيدة (في انتظاري الندى) (29) :

ومنذ ساعتين ، منذُ أُغنيةْ
أجلسُ في انتظارها
أرقُبُ صيفَ السُّنبُلةْ
وأرسمُ القُرُنْفُلةْ
تقُولُ لي لفائفُ التبغ وأعقابُ السجائرِ الكثيرةْ
يقولُ صمتُ الغُرفةِ
ووحشةُ المقاعِدِ المصطفّةْ
تَقولُ لي نفتقِدُ الأُلفةْ
نفتقِدُ الصوتَ هُنا والندَى
فلا صَدى
لخطوةٍ تهبطُ ، تصعَدُ الدَرَجْ
ولا ابتسامةٌ ، تلوحُ في فضاءِ دارِها
فَمُنْذُ ساعتينْ
أجلِسُ في انتظارها
فأينَ ياسمينةُ الأصابعْ
شَرِبْتُ قَهوَتي ، شَرِبْتُ قهوةَ المَوَاجعْ
ولمْ أزَلْ أُتابعْ
هذا الرمادَ في الكَلامْ
وَلَم أزَلْ أدوّنُ الهَوَاجِسْ
وليسَ غيرُ الريحِ ما يَدقُّ صَدْرَ النافِذة .

فقد أدخل الشاعر من خلال اعتماده على تقانة التشخيص على النص عدداً كبيراً من الأصوات ((لفائف التبغ ، أعقاب السجائر ، صمت الغرفة ، وحشة المقاعد)) لمشاركة الشاعر إحساسه العميق بالوحدة والفقد والغياب : ((نفتقدُ الألفة ، نفتقد الصوت هنا والندى)) ، فجميع هذه الأصوات تتضامن مع الشاعر في مشاعره ، وتدل على الإسقاط الذاتي الذي يقوم به على الموجودات من حوله ، على النحو الذي يكشف عن أفكاره ، ويعمل على بلورة الصراع داخل النص أولا ، ويسهم في إبعاد النص عن انسياح العاطفة وامتداداتها ، والوقوع في فخ الغنائية الفجة ثانياً ، ولاسيما وأن النص ينطوي على مفاصل سيرية تنعكس فيها عاطفة الشاعر .
ومما زاد من درامية الموقف داخل القصيدة المفارقة الموجودة في قوله : ((يقول صمت الغرفة ووحشة المقاعد)) فثمة

ما يثير الغرابة والدهشة لدى المتلقي بفعل تضافر المتناقضات ، فالقول يتناقض تماماً مع الصمت والوحشة ، إذ يعتمد على ديناميةِ الفعل الحركي الذي يتخذ من دلالة الصوت مظهراً له ، وهو يتناقض كلياً مع فضاء الصمت الذي يحيل على السكون ، مما كان له الأثر في توليد صراع من نوع آخر داخل بنية النص ناشئ عن المفارقة فيه .

وفي قصيدة (نبيذ المغني) إذ يقول فيها (30) :

قالتِ الأغنيةُ الأولى :
تَجَرَ◌َعني قليلا

قالتِ الأوتارُ :
رقرقني شجىً مرّاً
وأرسلني هديلا
قالتِ الأوراقُ
بيضاءَ وزرقاءَ :
تذوّقني .
دَنا الأفقُ ،
دَنا من شُرفتي العِنَّابُ ،
أم هذا نبيذي !

تظهر تقانة تعدد الأصوات الدرامية على نحو كبير من خلال استعانة الشاعر بأسلوب التشخيص القائم على الاستعارة ، لخلق أصوات تقف إلى جانب صوته السارد في بداية النص ، والأصوات هي : (الأغنية الأولى ، الأوتار ، الأوراق بيضاء وزرقاء) ، ومما يلاحظ هنا اختلاف المنطق الحواري لكل صوت بما أسهم في ترسيخ التعدد الصوتي داخل النص ، فضلاً عن دور كل منها في الكشف عن جانب من جوانب الشخصية ولاسيما أن الشاعر هنا يلجأ إلى استنطاقها من خلال وعيه بها ، وقد أحسّ بالتناقض الحاصل في فضاء النص فأسند اضطرابه إلى فعل الخمرة أو النبيذ .

وفي قصيدة (مرثاة القصب) ينهض التشخيص بكافة أدواره في التعبير عن التجربة الشعرية الزاخرة بالدراما (31) :

كُنّا نُحبُّ ، ونَغْسِلُ الطُرقاتِ كالقمصانِ ،
نمشي في الخَريفِ إلى مَسرَّتِنا
يقولُ المطعَمُ البحريُّ : يقتطِفانِ ليلكةَ البَعيدْ
يتكاتبانِ بلا بَريدْ
وبلا سببْ
يتشاجَرانِ ويحْرُدانْ
لكنَّ بعد دقائِقٍ يتعانقانْ
والماءُ فضَّتُها ، وغُرَّتُها الذّهَبْ
كُنّا وَقالَ المطعَمُ البَحريُّ ، قالَ البحْرُ ، قالَ الرملُ ،
قال العابرونَ ، وقالتِ الأصدافُ مرثاةَ القَصَب !

ينهض هذا النص ببنيته السردية على التعدد الصوتي الناجم عن توظيف الشاعر للحوار الخارجي السردي بنوعيه المباشر المتمثل في قوله : ((قال المطعم البحري : يقتطفان ...)) ، وغير المباشر في قوله : ((قال المطعم البحري ، قال البحر ، قال الرمل ، قال العابرون ، وقالت الأصداف مرثاة القصب)) ، إذ أظهر النص خمسة أصوات داخل فضائه على النحو الذي جاء منسجماً مع ما تثيره (مرثاة القصب) من حاجة تستدعي المشاركة الوجدانية على النحو الذي يعين الشاعر على تقبل الواقع ويوفر له الاطمئنان النفسي .

إن تأمل التركيب الحكائي المكثف للنص والتباين الحاصل في مستوى السرد بين حكاية الماضي ((كنا ...)) والحاضر المستمر ((يقول المطعم البحري...)) ثم العودة إلى السرد بصيغة الماضي ((كنا وقال ...)) يستدعي البحث عن دلالة هذا التنويع في مستوى القص ، ومما لا شك فيه إن التناقض في طبيعة الأزمنة هنا يحيل على طبيعة الحكاية القائمة أصلاً على التناقض بين الماضي والحاضر ، ومن ثم فمزاوجة الشاعر بينهما يعد صدى لتناقضهما ، ويشكل نوعاً من الانسجام والتوفق بين المضمون والشكل بتحولاتهما المختلفة ، على النحو الذي يكرس من جمالية النص ويعمل على ترسيخ الدراما فيه .

وإذا ما عاينا هذا التنوع في بنية القصيدة لدى محمد القيسي ولاسيما قصائده التي تستند على تقانة التشخيص الدرامي ، نجد أنها لم تأت على نحو مفتعل وإجرائي بسيط ، بل تمخضت عن وعي عميق ودراية بأهمية الفن الدرامي وخطورته في البنية والتشكيل الشعريين ، ولهذا فقد جاءت نماذجه الشعرية محملة بالكثير من السمات الدرامية على الرغم من كونها

أشعاراً غنائية تتماهى مع لقبه (المغني الجوال)(32) .

الهوامـــش :

1- ينظر : مجلة (عمان) ، (تحولات الشكل في القصيدة العربية) مقال ، د. محمد صابر عبيد ، عدد : 44 ، لسنة 1999م : 32 .
2- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط : 3 ، 1981م : 281 .
3- ينظر : م . ن : 278 .
4- الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دريد يحيى الخواجة ، دار الذاكرة، حمص ، ط : 2 ، 1991م : 98 .
5- م . ن : وصفحته .
6- وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، د. سعد الدين كليب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997م : 72 .
7- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د. إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 : 112 .
8- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر ربايعة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1980م : 168 .
9- المسرح العربي ريادة وتأسيس ، د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 100 .
10- صحيفة (الفينيق) عمان ، (محمد القيسي – الشعر عندي يشكل المعنى الكامل للوجود) ، حاوره محمد العامري ، 1998/6/1م .
11- الأعمال الشعرية : ج 1 ، محمد القيسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط : 2 ، بيروت ، 1999م : 190 .
12- الأعمال الشعرية : ج 1 : 209 – 211 .
13- ينظر : الحوار القصصي ، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط : 1 ، 1999م : 50 .
14- الأعمال الشعرية : ج 2 : 545 .
15- الحوار السردي : أحد أساليب الحوار ينقل عن الماضي أقوالاً وأحاديث ملخصة ، تتضمن ما دار على ألسنة الشخصيات من دون التقيد بالنقل الحرفي النصي لما قالوه ، ينظر : الحوار القصصي : 91 .
16- الأعمال الشعرية : ج 2 : 348 .
17- الأعمال الشعرية : ج 1 : 584 .
18- مقدمة في النقد الأدبي ، علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المكتبة العالمية ، بغداد ، ط : 2 ، 1983 : 87 .
19- الشعر والفنون – مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية ، 1974م : 141 .
20- الأعمال الشعرية : ج 2 : 568 .
21- الأعمال الشعرية : ج 1 : 109 .
22- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، مرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994م : 117 .
23- الأعمال الشعرية : ج 1 : 116 .
24- ديوان أبي تمام
25- الأعمال الشعرية : ج 1 : 137 .
26- ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : 299 .
27- ينظر : دماء القصيدة العربية ، علي جعفر العلاق ، الموسوعة الصغيرة ، عدد 340 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 : 13 .
28- ينظر : محمد القيسي دراسة فنية في جدل الشعر والسيرة ، لقاء نزهت سليمان ، رسالة ماجستير ، جامعة تكريت – كلية التربية للبنات ، 2001 م : 135 .
29- الأعمال الشعرية : ج 1 : 476 – 477 .
30- الأعمال الشعرية : ج 2 : 251 .
31- الأعمال الشعرية : ج 2 : 310 .
32- ينظر : مجلة(فلسطين المسلمة) ، (محمد القيسي شاعر جوال ينهل من كثافة الحزن والشجن) مقال ، موسى برهومة ، العدد : 4 ، نيسان ، 1999 : 66 .