# ملامح الشخصية الدرامية في شعر محمد الماغوط

أ. م. د. ساجدة عبدالكريم خلف
كلية الآداب / جامعة تكريت

بسم الله الرحمن الرحيم

## مدخل

تعدّ الشخصية عنصراً رئيساً وحيوياً في الفنون المسرحية والسردية عموماً، لكنها تظهر في الشعر على نحو آخر يتركز أولاً في بروز شخصية الأنا الشاعرة ((شخصية الشاعر))، ومن ثمّ في شخصيات أخرى شعره تحيط بالشاعر وبحسب الموضوعات التي يتناولها الشاعر، ففي الغزل مثلاً تظهر شخصية الحبيبة والعذول وغيرهما، وفي المدح تظهر على نحو بارز شخصية الممدوح، وفي الهجاء تظهر شخصية المهجو، وهكذا فكل موضوع شعري له شخصياته الشعرية الخاصة المرتبطة بطبيعة الموضوع، بمعنى أنّ ((هناك دائماً علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دوراً هاماً في تحديد نوعية الشخصية))(١)، وتسهم في توضيح هويتها داخل الفعل الدرامي وطريقة تعبيرها عن نفسها وقوة تأثيرها في المشهد الشعري .

غير أنّ الذي يبعث الحياة في الشخصية داخل العمل الفني أو يضفي عليها معنى وأهمية هو الإطار الفني ذاته، ولا حياة للشخصية خارج هذا الإطار(٢)، لأنها ليست شخصية حقيقية بل هي شخصية فنية تظهر داخل القصيدة، وهي من صنع الشاعر حتى وإن ارتبطت بشخصية حقيقية في الواقع، وذلك لأنها تخضع لتحويرات رمزية تتطلبها عملية الصناعة الشعرية من جهة وعلاقة الفن بالواقع من جهة أخرى .

لذا فإن الشخصية الدرامية التي يبنيها الشاعر بحسب حاجة القصيدة هي ((ليست مجرد شخصية في أجزاء القصيدة، بل إنها جزء أساس من بنية القصيدة الدرامية لها مواقفها ودورها الذي يجعل همها وحده في إظهار حركة الفعل ونموّه))(٣)، بمعنى أنا عنصر تكويني

تسهم مع العناصر الشعرية الدرامية الأخرى في إضفاء الصفة الدرامية الواضحة على فضاء القصيدة، ويكون للشخصية في هذا المجال الدور الأبرز .

وهنا يمكن القول إن الفعل الدرامي الذي تمارسه الشخصية في عملها داخل التكوين الدرامي الشعري إنما هو أداة الشخصية لبناء الكيان الدرامي الذي تتجلّى فيه القصيدة، على النحو الذي تكون فيه طريقة عمل الفعل الدرامي الدال بالمقابل أفضل طريقة للكشف عن الشخصية(٤)، بحيث يعكس ترابطاً بنائياً كبيراً بين نمو الفعل وتشكّل الشخصية .

ينظر إلى الشخصية بوصفها عنصراً تشكيلياً رئيساً من عناصر تشكيل القصيدة الدرامية من خلال سياقين، السياق الأول هو مظهري: مستمد من المعنى الأصلي المعروف للفظ اللاتيني (**Person**)، والسياق الثاني هو سياق جوهري: يقوم على أساس النظرة العميقة إلى جوهر الفرد ونفسيته وطبيعته الداخلية(٥)، وبالتحام السياقين معاً في فضاء بنائي واحد تأخذ الشخصية الشعرية الدرامية صورتها داخل أجواء القصيدة .

الشخصية الدرامية على هذا الأساس تمثل الخامة البؤرية التي يستعملها الشاعر(٦) في بناء هيكله الشعري المعماري ذي الصيغة الدرامية، وتعدّ على هذا النحو مصدراً أساسياً ومركزياً لتفعيل الحدث، لأنها تنتج منظومة أفعال درامية، تترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمانية(٧)، وتسعى في ذلك وعبره إلى قيادة دفّة الحراك الدرامي في القصيدة وتوجيه بقية الأدوات والعناصر، على النحو الذي يسهم في بناء القصيدة الدرامية .

ولاشك في أن توظيف الشاعر للشخصية الدرامية في القصيدة يتم على مراحل ثلاث، تتمثل المرحلة الأولى في بناء تصوير ذهني واضح ومتكامل عن الشخصية، ومن ثم اختيار خاصية رئيسة لها تكون مركزية، وخاصيتين أو ثلاث ثانوية، ومن ثمّ الانتهاء إلى تقديم هذه الخواص مجتمعة بطريقة فعالة وثرية ومنتجة(٨)، تقود إلى وضع الشخصية الشعرية في مسار درامي بوسعه التأثير العميق في البناء العام للقصيدة بناءً درامياً .

ويؤدي المكان دوراً رئيساً في تفعيل الشخصية الدرامية في القصيدة وتشكيلها، فهو يعكس على نحو ما حقيقة هذه الشخصية، ومن جانب آخر، فإن حياة الشخصية تفسرها وتحللها طبيعة المكان الذي يرتبط بها وترتبط به(٩)، ومن خلال هذه العلاقة الوثيقة بين عنصري المكان والشخصية تأخذ القصيدة طبيعتها الدرامية الفعلية .

إنّ الشاعر يسعى إلى مسرحة الشخصية في فضاء القصيدة الشعرية بوصفها أداة فنية وجمالية فعّالة، يعرض الشاعر من خلالها رؤيته الدرامية الإنسانية الشاملة لحدث القصيدة وموضوعها وتفاصيلها، وهي تمثّل على هذا الأساس آلية تعبير ذات فعالية عميقة تحرّك عناصر التشكيل الشعري في القصيدة وتكشف عن دلالاتها وعلاماتها، وتعكس قدرة خيال الشاعر وبراعته على الابتكار والتوظيف والبناء والتشكيل(١٠) .

إذ إن الشاعر حين يوظف الشخصية المأخوذة أساساً من الواقع في شعره إنما يعتمد على حرية فضاء المخيلة الشعرية وحساسيتها في التكييف والتحويل، تلك المخيلة المنتجة القادرة على ربط ذلك الرمز الشخصي الموظف مع المضمون الذي أراد أن يحمله النص(١١)، لتكون الشخصية الشعرية الدرامية غير تلك الشخصية في الواقع، وذلك لأنّ الشخصية الممسرحة في النص الدرامي تقوم في الوضع الفني على اعتماد لغة ذات طبيعة رمزية(١٢)، تحيل على الواقع لكنها لا تساويه تماماً .

إنّ شكل الشخصية الدرامية الممسرحة في القصيدة هو شكل استثنائي ((لا يحتمل التعبير عنه على وفق المنطق التقليدي وعلاقاته الرتيبة التي لا تتفق ومشاعر الفنان المكثفة الحادة الثائرة))(١٣)، ويتحقق التصوير المباشر للشخصية الممسرحة بناءً على ذلك بأسلوب شعري واحد، يتمثل في أن ينقل الكاتب للقارئ بطريقة مباشرة ما يريده عن خواص الشخصية وطبيعتها وحساسيتها، عن طريق الشرح المباشر ومنذ عتبة العنوان، أما الجانب غير المباشر فيكون عندما تقدم الشخصية للقارئ بعض الحقائق وتترك له فرصة الوصول إلى النتائج بما يتعلق بخواص الشخصية(١٤)، على النحو الذي يترك فيه الشاعر للقارئ فرصة لتخيّل أجزاء أخرى من خواص الشخصية لا تقدّمها القصيدة على نحو مباشر وواضح .

ويعدّ الشاعر محمد الماغوط أحد أبرز الشعراء العرب في توثيق علاقة القصيدة بالدراما، وذلك لكونه شاعراً وكاتباً مسرحياً في الوقت نفسه، مما يسهّل عليه ضخّ قصيدته بالكثير من الملامح الدرامية ولاسيما الشخصية التي برع في بنائها شعرياً ومسرحياً، وكان اختيارنا لع كعيّنة للبحث متأتياً من هذه الخاصية التي مكّنته من تحقيق إنجازات مهمة على صعيد بناء الشخصية الشعرية الدرامية، وبمستويات متعددة نقاربها على النحو الآتي:

## شخصية ((الأنا)) الشعرية الدرامية

يميل الشاعر كثيراً إلى تمثيل شخصيته دراماً بحكم قوة ارتباط شخصية الشاعر بأناه الشعرية في التعبير عن تجاربه، فالشعر كما هو معروف فن ذاتي قياساً بالفنون الأخرى الدرامية والسردية التي يتغلب فيها الجانب الموضوع على الجانب الذاتي، غير أن القصيدة حين بدأت تأخذ من الفنون الأخرى تستعير أدواتها في التشكيل خففت كثيراً من بروز الأنا، وبدأت على هذا الأساس بالإفادة من خصائص الدراما والسرد لتطوير البناء الشاعري فيها، والتقليل من طابعها الغنائي العالي لصالح الطابع الدرامي .

الشاعر محمد الماغوط شاعر ذاتي بامتياز إذ إنّ شعريته تتمحور كثيراً حول ذاته وعلاقتها بالآخر والمحيط والمكان، ففي قصيدته ((الحصار)) يحاول الشاعر أن يقدّم شخصيته المرتبطة بالأنا الشعرية من خلال الصفات الشخصية والملامح، ومن خلال التركيز على ظهور ((أنا)) الشاعر المفردة البارزة التي تحيل على شخصية الشاعر في القصيدة، وهي تصوّر علاقة الأنا بالحركة والفعل الدراميين داخل فضاء القصيدة:

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت

فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا
فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق ...
لأعودَ كما كنت،
حاجباً قديماً على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعاً أو سجيناً (١٥)

تبدأ القصيدة ببناء ملمحين دراميين من ملامح شخصية الأنا الشاعرة، الملمح الأول المتعلّق بنظرة شخصية الأنا إلى ذاتها ورؤيتها من خلال المحيط ((دموعي زرقاء/من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت))، فالراوي الذاتي (الشخصية) يصف دموعه بأنها زرقاء، وهو وصف رمزي له علاقة بكثرة النظر إلى السماء حيث انطبعت زرقة السماء في عينيه من كثرة التحديق فيها، وهذا التحديق الكثير في السماء يعني أن الشخصية تعاني من حصار عميق لا يمكّنها من التطلّع حولها لأنها سجينة، والشيء الوحيد الذي يمكنها رؤيته هو السماء في الأعلى وذلك لأنّ كل الجهات الأخرى المحيطة به مقفلة ومغلقة ولا يرى فيها شيئاً، وعلى هذا فإن هذا الملمح الدرامي الأوّل يقدّم الشخصية بأنها تعاني من سجن دائم لا مفرّ منه .

أما الملمح الثاني فإنه يتعلّق بحال الشخصية ((دموعي صفراء/من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية/وبكيت))، في تمثيل لصورة رمزية أخرى من صور الشخصية وهي (الجوع)، إذ إنّ شدّة جوعه جعلته يحدّق طويلاً في السنابل الذهبية التي ستتحوّل عما قريب إلى خبز بعيداً عنه، لأنّ حلمه بالحصول عليها ينتهي إلى الحرمان (وبكيت) فتتحول دموعه إلى اللون الأصفر

المنعكس من السنابل الذهبية، التي لا يمكنه استحصال شيء منها سوى النظر إليها والتحسّر على بعدها عنه حالماً بها وباكياً على جوعه المستمر، وهو ما يضيف ملمحاً درامياً آخر إلى ملامح الشخصية الأنوية للشاعر .

الملمحان السابقان يقودان إلى تكوين نظرة الشخصية إلى الحياة والأشياء، وهذا التكوين يصنع الجزء الأهم من درامية الشخصية لأنه يرسم رؤيتها للآخر الذي هو خارجها ((فليذهب القادة إلى الحروب/والعشاق إلى الغابات/والعلماء إلى المختبرات))، إذ هو يوزّع أدوار الآخرين الذين لا ينتمي إليهم بحسب تخصصاتهم، فالقادة مكانهم (الحروب)، والعشاق مكانهم المفضل للقاء (الغابات)، والعلماء يقضون جلّ أوقاتهم في (المختبرات)، من أجل أن يترك الفرصة لشخصيته كي تستقل في شأن يخصها ويتلاءم مع طبيعتها الشخصية ورؤيتها ((أما أنا/فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق ...))، وهنا يضيف ملمحاً درامياً جديداً إلى شخصيته المختلفة عن القادة والعشاق والعلماء يتسّم بالخصوصية والتمركز الشديد حول الذات، إذ هو يبحث عن (مسبحة وكرسي عتيق) دلالة على أنه عاطل عن العمل ولا هوية محددة له كما هي الحال لدى الآخرين الذين ذكرهم، فالمسبحة والكرسي العتيق دليل على العطالة والفقر .

إنّ هذا الملمح المتسم بالعطالة والفقر ليس جديداً على الشخصية لأنه نتأصل فيها ودائم ((لأعودَ كما كنت،/حاجباً قديماً على باب الحزن))، إذ هو هنا يريد العودة إليه لآن محاولته بالخروج من هذا الوضع باءت بالفشل، لذا هو يريد استئناف وظيفته القديمة في حراسة الحزن الذي لا يحتاج إلى حارس كناية عن أقصى درجات العطالة والضياع .

لا يكتفي الشاعر هنا بتكوين ملامح شخصيته الدرامية من خلال وضعه الذاتي الشخصي فحسب، بل يحيل أسباب هذا التكوين السلبي إلى الثقافة المجتمعية بأصنافها كافة حيث أسهمت في هذا التكوين وسهّلت حدوثه ((ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان/تؤكد أنني لن أموت/إلا جائعاً أو سجيناً))، إذ يتضمّن هذا المقطع الشعري من القصيدة نقد الشخصية للكتب والدساتير والأديان المحيطة به، فكلّها تؤكد أنه لن يموت سوى جائع يحلم بالسنابل الذهبية، أو سجيناً يقضي عمره في التحديق بالسماء .

إنّ عتبة عنوان القصيدة ((حصار)) تقترح منذ البدء هذه الملامح الدرامية التي توافرت عليها شخصية القصيدة الأنوية، ويأتي متن القصيدة ليستجيب استجابة حيوية لآفاق العنونة في وضع الشخصية داخل حصار من الجوع وانعدام الحركة، عبر سلسلة الصور ذات الطبيعة الرمزية المرتبطة عميقاً بالواقع الشخصي والطبيعي والمكاني والزمني لشخصية القصيدة الذاتية، وبتركيز الشاعر على ملحمين رئيسين من ملامح التكوين الشخصاني تكتسب القصيدة أهميتها الدرامية التي تقدّم الشخصية الأنوية للشاعر بطريقة صورية إخراجية مكثّفة، وذات طبيعة متحركة تربط بينها وبين المحيط والطبيعة على نحو درامي شامل وكلّي .

أما قصيدة ((اليتيم)) فهي في إطار تشكيل شخصية الأنا الشعرية الدرامية تحاول رسم ملامح الشخصية من خلال اقتراح صورة العنونة، إذ إنّ صورة اليتيم محمّلة بالكثير من الملامح المعروفة المرتبطة اجتماعياً بالتسمية، وعلى الرغم من أنّ فضاء العنونة بوضعه المفرد المعرّف لا يوحي بارتباط شخصية اليتيم بأنا الشاعر، إلاّ أنّ المتن الشعري في القصيدة سرعان ما يحيل صورة اليتيم على الشخصية الأنوية للشاعر الراوي، بكل ما تنطوي عليه من تقل درامي يحكي خصوصية مأساة هذه الشخصية:

آه

الحلم ...

الحلم ...

عربتي الذهبية الصلبة

تحطّمت، وتفرّق شمل عجلاتها كالغجر

في كل مكان

حلمتُ ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسادتي

وحلمتُ مرة بالبحر

وفي الصباح

كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوقُ عنقي كهالة المصباح .

... فلن تجدوني بعد الآن

في المرافئ أو بين القطارات

ستجدونني هناك ... في المكتبات العامة

نائماً على خرائط أوربا

نوم اليتيم على الرصيف

حيث فمي يلامس أكثر من نهر

ودموعي تسيل من قارة إلى قارة (١٦)

إذ تبدأ القصيدة بصوت إيقاعي يتلاءم مع خصوصية الشخصية العنوانية ويحيل مباشرة على الألم ((آه/الحلم .../الحلم .../عربتي الذهبية الصلبة/تحطّمت، وتفرّق شمل عجلاتها كالغجر/في كلّ مكان))، إنها صيحة المعاناة والخوف والحرمان المتأصلة في طبيعة شخصية (اليتيم) التي ترتبط فوراً بالحلم المتكرر، الموصوف بالعربة الذهبية الصلبة كناية عن أنها هي الوسيلة الوحيدة التي يتمكّن فيها اليتيم من مواصلة الحياة بقوّة، وهنا في حضور الياء العائدة على شخصية الشاعر الراوي ((عربتي)) تتأكد إحالة شخصية اليتيم في عتبة العنوان على الشخصية الأنوية للشاعر، وقد حقق فيها ضربة درامية عالية المستوى في وصف تحطمها وتفرق شمل عجلاتها كالغجر، وهنا يحصل زخم درامي كبير في صورة الشخصية، ففي حين تعتمد الشخصية على الحلم في مسايرتها المأساوية للحياة فإنها في تحطم عربة الحلم الذهبية

تصبح في أعلى وضع درامي ومأساوي ممكن، حيث تفقد بذلك أيّ قدرة على المواصلة والحياة .

إنّ هذا الاستهلال الشعري يعتبر بمثابة استباق سردي درامي لوصف قصة اليتيم الممسرحة في القصيدة، إذ يقدم الاستهلال الشعري هنا خلاصة مسبقة لقصة ضياع الحلم الذي كان الوسيلة الوحيدة لإمكانية الاستمرار في ممارسة الحياة، ومن ثمّ يأتي الشاعر بعد ذلك إلى وصف تجربة الحلم عند الشخصية الأنوية وقد جاءت على مراحل وصور متعددة، تتلاحم دراماً فيما بينها لتؤلّف الصورة الدرامية الحلمية للشخصية الشعرية .

إنّ صورة الحلم الدرامية التي تكوّن ملامح الشخصية الأنوية تأخذ أشكالاً متنوعة بحسب رؤية الشاعر وفلسفته في ذلك، فهو يكوّن الصورة الأولى عبر الحلم بالربيع وهو حلم فردي شخصي لا يلتحم بالخارج ((حلمتُ ذات ليلة بالربيع/وعندما استيقظت/كانت الزهور تغطي وسادتي))، لذا فإن حلمه بالربيع جاء بنتائج مُرضية في تحليل العلاقة بين الحلم واليقظة تمزج الشخصية بمعنى الربيع (الزهور)، لأنه حلم لا يضرّ أحداً ولا ينفع أحداً خارج مساحة الشخصية فلا مشكلة في إمكانية تحقق الحلم في اليقظة .

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الصورة الحلمية الثانية التي رسمها الشاعر لشخصيته الأنوية ((وحلمتُ مرة بالبحر/وفي الصباح/كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك))، إذ ينتهي الحلم إلى التحقق في اليقظة، لأن الحلم بالربيع والبحر حلم شخصي ذاتي يجري في دائرة الذات الخاصة للشخصية بعيداً عن المحيط، مما يسهل عملية تحقق الحلم دراماً .

إلا أنّ المفارقة الدرامية الكبرى تحصل حين يمتدّ الحلم إلى ما هو خارج مدى هذه الخصوصية الذاتية للشخصية، أيّ حين تحلم الشخصية بما يقضّ مضاجع آخرين يتضررون من هذا الحلم عندها يكون القصاص شديداً ((ولكن عندما حلمت بالحرية/كانت الحراب/تطوقُ عنقي كهالة المصباح))، فالحلم بالحرية غير مسموح به لليتيم مثل حلمه بالربيع والبحر، لأن الحرية هي ملك الطغاة والمستبدين وأصحاب السلطة إذ يعدّ ذلك مجازفة كبرى من شخصية اليتيم التي هي الشخصية الأنوية الدرامية حين تغامر بالخروج إلى منطقة أصحاب النفوذ،

فالحرية ليست هي الطبيعة وليس هي البحر، إنها حلم بالتغيير والثورة وقلب النظم الدكتاتورية وتهديد عروش الطغاة وإعادة الاعتبار للفئات المهمّشة وفي مقدمتها اليتيم، لذا نجد أن هذا الحلم أوصل شخصية اليتيم إلى الموت حين طوّقت الحراب عنق شخصية اليتيم مثل هالة المصباح، كناية عن عنف هذا التطويق ورعبه وترويعه وشراسته في الدفاع السلطة مهما كان الضحية .

تنتهي هذه المفارقة الدرامية إلى نتيجة درامية ترسم صورة مأساوية للشخصية الشعرية الأنوية المشبّهة بصورة اليتيم، فاليتم الظاهر في القصيدة أكبر من حالة فقدان الأب والأم فقط، إنه فقدان الحرية التي هي كما تجلت في القصيدة هي الأب والأم والوطن والحياة بمجملها، على النحو الذي تنتهي فيه صورة الشخصية نهاية مخيبة للحلم ((... فلن تجدوني بعد الآن/في المرافئ أو بين القطارات/ستجدونني هناك ... في المكتبات العامة/نائماً على خرائط أوربا/نوم اليتيم على الرصيف/حيث فمي يلامس أكثر من نهر/ودموعي تسيل من قارة إلى قارة))، إذ يتحوّل الحلم هنا بعد أن تقطعت كل سبل الحرية أمام الشخصية إلى حلم الهجرة وترك الوطن ((نائماً على خرائط أوربا))، إذ هو الوسيلة الوحيد للحصول على الحرية المفقودة في الوطن .

وهنا تتلاحم الشخصية الأنوية الشعرية مع شخصية ((اليتيم)) تلاحماً درامياً منتجاً، حين يتوازى نوم اليتيم على الرصيف بوصفه وطنه الذي يشعر عند بالحرية مع حلم الشخصية في النوم على خرائط أوربا حيث يرشف ما تيسر له من ماء الحرية ((حيث فمي يلامس أكثر من نهر))، وتقذف عيناه دموع الألم والحسرة والقهر والحرمان ((ودموعي تسيل من قارة إلى قارة))، تعبيراً عن درامية الحالة التي تمرّ بها الشخصية وهي تسعى إلى رسم ملامحها الدرامية في تجربتها مع حلم الحرية ووصولها إلى هذه النتيجة المفزعة .

## شخصية ((الآخر)) الشعرية الدرامية

يسعى الشاعر محمد الماغوط إلى بناء الشخصية الدرامية المتعلقة بالآخر في قصيدته من خلال حضور ((أناه)) الشعرية أيضاً، فشخصية الشاعر المتمثله بالأنا الشاعرة لا تغيب عند الماغوط حتى وإن عمل على إظهار شخصية أخرى يريد مسرحتها في قصيدته، فثمة علاقة

ظاهرة بين شخصيته وشخصية الآخر تظهر على أنحاء مختلفة ومتباينة، ففي حين ظهرت شخصيته متوازية وشبه مندمجة مع شخصية اليتيم في قصيدته ((اليتيم)) بحيث كان التعبير ذاتياً وشخصانياً لم يترك الشاعر أيّ حدّ فاصل بينه وبين اليتيم، فإنه في قصائد أخرى يجعل من الآخر شخصية حاضرة بكيانها خارج شخصيته الذاتية، إذ يمكن له أن يقيم معها حواراً بوصفها شخصية شعرية درامية مستقلة عنه، لها ملامحها وصفاتها وحضورها الدرامي المستقلّ .

في قصيدته الموسومة بـ ((أيها السائح)) يسعى الشاعر الماغوط إلى تقديم شخصية السائح تقديماً شعرياً دراماً، فمنذ عتبة العنوان ثمة إشارة إلى هوية الشخصية وطبيعتها وحساسية العلاقة بين شخصية الشاعر/الراوي وشخصية السائح بدلالة النداء ((أيها))، وهي توحي بهذه العلاقة التي يمكن أن تتجلى في متن القصيدة القادم:

طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة ...
وطني بعيد ... ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرَّب
علّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئُ إليّ
صورّني وأنا أبكي
وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق
وأكتبْ على قفا الصورة
هذا شاعر من الشرق.
ضع منديلك الأبيض تحت هذا المطر الحنون
لأبوح لك بسرّ خطير،
اصرف أدلائك ومرشديك
والق إلى الوحل .. إلى النار

بكلّ ما كتبت من حواشٍ وانطباعات

إنّ أيّ فلاح عجوز

يروي لك "بيتين من العتابا"

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته (١٧)

يأتي مطلع القصيدة (استهلالها) ذا طابع إشكالي ومتعلّق بشخصية الراوي الذي يتوجّه بندائه إلى شخصية السائح ((طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة .../ وطني بعيد ... ومنفاي بعيد))، إذ يرسم الشاعر صورة مربع دلالي تتواجه فيه مرحلتان عمريتان للشاعر في كفّة (طفولتي/كهولتي)، ومكانان متناقضان من أمكنته في الكفّة الأخرى (وطني/منفاي)، والكفتان بالدوال الأربعة تنتهي نهاية واحدة عند معنى البعد ((بعيدة ... بعيدة .../ بعيد ... بعيد))، على النحو الذي يساوي بين الأشياء الأربعة مهما تناقضت واختلفت، وهو ما يعطي شخصية الراوي/الشاعر في هذا السياق بعداً ينتج معنى الضياع والشيئية والتيه .

وفي ظلّ هذه الوضعية التي ارتسمت فيها صورة شخصية الراوي الشعري تدخل شخصية ((الآخر)) إلى ميدان الفعل الشعري دخولاً درامياً منتجاً من بوابة النداء ((أيها السائح/أعطني منظارك المقرَّب/علّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئُ إليّ))، ويبدأ نوع من الحوار الدرامي بين شخصيته وشخصية الآخر من أجل إيجاد حلّ ما لإشكالية شخصية الراوي في أزمة التيه والضياع التي يعانيها، معلناً عن حاجته الماسّة إلى عين الآخر (منظارك المقرّب) علّه يرى علامة أو إشارة تتجّه نحوه كي تقلل هذا الإحساس الفاجع بالوحدة والوحشة والضياع (يداً/محرمة)، في كل هذا الكون تشعره بأن ثمة من يعرفه ويتّجه نحوه .

كما يحتاج إلى أن يقوم الآخر بتصويره بكاميرا ذات عدسات متعددة ((صورّني وأنا أبكي/وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق/وأكتب على قفا الصورة/هذا شاعر من الشرق.))، يصوّر في اللقطة الأولى حالة البكاء (وأنا ابكي)، ويصور في الحالة الثانية وضعه المأساوي في أقسى شكل ممكن (أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق)، وفي الصورة الثالثة يحرّض شخصية

الآخر على التدخّل الكتابي لرسم وضعه المأساوي هذا (وأكتبْ على قفا الصورة)، بعد أن تحضر الصورة والكتابة معاً بين يديّ شخصية الآخر كي يسجل عنوان الراوي/الشاعر (هذا شاعر من الشرق)، للإيحاء بأزمة الشاعر العربي في الشرق في التيه والضياع والجوع والحرمان .

يتوجّه النداء مرة أخرى بخطاب جديد موجّه إلى شخصية الآخر من أجل تفعيل الموقف الشعري الدرامي في القصيدة ((ضع منديلك الأبيض تحت هذا المطر الحنون/لأبوح لك بسرّ خطير،/اصرف أدلائك ومرشديك/والق إلى الوحل .. إلى النار/بكلّ ما كتبت من حواشٍ وانطباعات))، حيث يدعو الراوي شخصية الآخر إلى وضع منديله الأبيض الذي يدلّ على الصفاء والنقاء والكشف في معنى السياحة التي ينشغل بها السائح، كي يستقبل المطر الحنون الدال على البساطة والحب والحيوية والرقة، كي يصبح الفضاء صالحاً للبوح بالأسرار الخطيرة، على النحو الذي يترافق مع هذه الدعوة دعوة أخرى لكي يتخلّى الآخر عن كل ما يحيط به من أدلاّء ومرشدين ومن حواش وانطباعات سبق له وأن سجّلها، لأنّ السرّ الخطير القادم بحساسيته الدرامية المحتملة سينفي كلّ هذه الكتابات ويلغيها، لما ينطوي عليه من مآسٍ تحكي قصة الشاعر الوحيد الذي يبحث عن وطن وعن كلمة وعن لقمة، لا تشفع لها كثرة الكلمات والانطباعات مهما بلغت من قوة خطابها لأن حالة الضياع والتيه أكبر وأعمق.

ينتهي الخطاب الموجّه إلى شخصية الآخر برسم صورة تحكي على نحو ما جوهر هذا الخطاب الذي تسعى شخصية الراوي إلى تسجيله في القصيدة، وهو يتمثل بطرح شخصية جديدة إلى ميدان الفعل الشعري الدرامي في القصيدة ((إنّ أيّ فلاح عجوز/يروي لك "بيتين من العتابا"/كل تاريخ الشرق/وهو يدرج لفافته أمام خيمته))، وعلى الرغم من تسمية الشخصية (فلاح عجوز) إلا أنها لا تتمتع بخصوصية واضحة لارتباطها بـ (أيّ) التي تحيل على شخصيات كثيرة يمكن أن تتمتع بهذه المواصفات .

لكنّ ذلك يقدّم ملمحاً درامياً على أنّ أيّ شخصية من هذه الشخصيات المقترحة يمكنها أن تقوم بهذه المهمة، وهي المهمة التي تتمثل باختصار تاريخ الشرق كله في بيتين من العتابا يرويهما أي فلاح عجوز بكل بساطة (وهو يدرج لفافته أمام خيمة)، وكأن العمل لا يحتاج

أي جهد خارج السياق، وهو محض عمل سياحي ينجزه الفلاح من دون تحضير وتجهيز واستعداد، على النحو الذي يتيح لشخصية السائح (شخصية الآخر) تبنّي اقتراح شخصية الراوي/الشاعر في القيام بفعل درامي محدد، يقدّم فيه شخصية الشاعر على أنها شخصية مأزومة درامية تعاني من ضغط الواقع، وتساوي بين الطفولة والكهولة من جهة، وبين الوطن والمنفى من جهة أخرى، على النحو الذي يجعل من القصيدة بتوجهها الندائي إلى شخصية الآخر ((أيها السائح)) خطاباً تحريضياً ذا طابع درامي، يحاول أن يرسم صورة الشخصيات الحاضرة في القصيدة بطريقة تتسم بالتمرّد والثورة من أجل الوصول إلى تكريس هوية معينة لها، وإنهاء حالة الضياع والتشرّد التي تعيشها في ظلّ ضياع الهوية وغيابها .

وفي قصيدته الأخرى الموسومة بـ ((النخاس)) يقدّم الشاعر صورة تفصيلية وتعريفية أكثر درامية عن شخصية الآخر (النخاس) الموصوف في عتبة العنوان، إذ تبدأ القصيدة بسلسلة تعريفات ذات طابع رمزي درامي ترسم صورة الشخصية بتحديد مقصود بقوّة، يشبه إلى حدّ ما تحديد الهوية في سجلات النفوس لكنها هنا تأخذ طابعاً رمزياً شعرياً:

الاسم : حشرة

اللون : أصفر من الرعب

الجبين : في الوحل

مكان الإقامة : المقبرة أو سجلات الإحصاء

المهنة : نخاس

البضاعة : رمال ذهبية وسماء زرقاء

عواصف ثلجية

وشواطئ متعرّجة لا يحدّها البصر

لإرهاق الملاحين ومصممي الخرائط

عندي غبار للقرى

رمد للأطفال

وحولٌ للأزقة

وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات

عندي آباء للتذمر

أمهات للحنين

أرصفة لبيع الزهور

وغابات لصنع السفن والقباقيب وسواري الأعلام

عندي ثلج للعصافير

وخريف للغابات

سعالٌ للأزقة

ونوافذُ عالية لمناداة الباعة، للاستغاثات

عندي كل شيء أيها السادة

نسور أعقاب سجاير

نشارة خشب

صفائح فارغة

وعندي ... شعوب

شعوب هادئةٌ وساكنة كالأدغال

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير

أسرعوا أيها السادة

ها هو الليل يقترب
وعليّ أن أنهي صفقتي
قبل غياب الشمس
أخرجوا محافظكم ولا تخيفنّكم أسعاري
كلّ الفتوحات العربية
مقابل "سرير"
كل نجوم الشرق
مقابل عود ثقاب
لأهتدي إلى أقرب حصاةٍ
أو مسمارٍ في هذا الوطن
أغرسه في صدري كمنقار البجعة
وأموت . (١٨)

التعريف الاستهلالي للشخصية التي تعرضها القصيدة يأخذ شكلاً رسمياً ممسرحاً تتركز فيه الصفات الرئيسة الممثلة لشخصية الآخر ((النخّاس))، الطابع الرسمي يحيل على بطاقة الهوية الرسمية للفرد المواطن وقد خضعت لتلاعب شعري، أما الطابع الممسرح فيتعلّق بالأوصاف التي جرى تعريف المفردات بها على هذا النحو: ((الاسم: حشرة/اللون : أصفر من الرعب/الجبين: في الوحل/مكان الإقامة : المقبرة أو سجلات الإحصاء/المهنة : نخاس/البضاعة : رمال ذهبية وسماء زرقاء/عواصف ثلجية/وشواطئ متعرّجة لا يحدّها البصر/لإرهاق الملاحين ومصممي الخرائط))، فتعريفات الاسم واللون والجبين ومكان الإقامة والمهنة والبضاعة نهضت على ضخّ الدلالة الشعرية بأعلى ما يمكن من معانٍ وقيمٍ ودلالات سلبية، تجعل من الشخصية (النخّاس) في وضع بالغ التهميش والقهر والسلبية على النحو الذي

يتلاءم مع المعنى العام الذي تختزنه التسمية، بحيث تظهر الشخصية في المقطع الأول من القصيدة ظهوراً درامياً لافتاً يجمع كل ما هو متاح وممكن من المعاني والدلالات السلبية .

بعد أن تتمظهر شخصية (النخّاس) تمظهراً درامياً في المقطع الأول تنتقل في المقطع الثاني لتمارس دورها السرد . درامي في رواية الحدث الشعري، إذ تبدأ الشخصية بتسلّم راية السرد الذاتي كي تواصل حضورها الأصيل في تقديم نفسها عن طريق العرض: ((عندي غبار للقرى/رمد للأطفال/وحولٌ للأزقة/وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات))، إذ إنّ البضاعة التي تعرضها شخصية (النخّاس) هي بضاعة مَرَضية فاسدة (غبار/رمد/حول/حجارة)، موجّهة ومصممة للقيام بوظائف تخريبية في المكان (القرى/الأزقة)، وضدّ (الأطفال) الذين يمثلون أمل الحياة ومستقبلها، ووظائف أخرى أكبر وأوسع لصناعة الاستبداد والدكتاتورية (صنع التماثيل)، وبالمقابل قهر الشعب وتصفيته ومنعه من التعبير عن رأيه (قمع المظاهرات) .

في المقطع الثالث من القصيدة تنتقل شخصية الراوي الذاتي (النخّاس) إلى مجال آخر لعرض بضاعة أخرى تصبّ أساساً في فضاء البضاعة الأولى: ((عندي آباء للتذمر/أمهات للحنين/أرصفة لبيع الزهور/وغابات لصنع السفن والقباقيب وسواري الأعلام))، وتعزز القيمة الدلالية بمستواها التعبيري والصوري والدرامي وهي تعمل على مسرحة الشخصية مسرحة وظائفها، في الطريق إلى إظهار الصفات والخصائص التي تتميز بها الشخصية وقد بناها الشاعر من خلال رؤيته وتجربته وحساسيته وخبرته في التعامل مع الأشياء، والنظر فيها، وتحليلها، ومن ثمّ الإسهام في تكوين شخصية درامية تحمل هذه المواصفات وتقوم بهذا الأدوار .

يأتي المقطع الرابع والأخير من القصيدة وهو أطول المقاطع ليستمر في بناء مشهد الشخصية وحركة وظائفها بطريقة درامية كثيفة، يلخّصها عملياً في عبارة ((عندي كل شيء أيها السادة)) التي تجمع كل ما يمكن تخيّله من أشياء محتملة تصلح للعرض، مما يعمّق وظيفة النخّاس في مجتمع يسمح لهذه الشخصية بتسيّد المشهد والتحكّم بمصيره .

ومن ثمّ تعرض الشخصية نهاية درامية (مأساوية) مقترحة لدوره المسرحي في حياة القصيدة وفعاليتها عبر مراحل عديدة ومستويات شعرية مختلفة ((لأهتدي إلى أقرب حصاةٍ/أو مسمارٍ في هذا الوطن/أغرسه في صدري كمنقار البجعة/وأموت))، تقدم صورة شعرية درامية

لانتحار شخصية (النخّاس) حين تنتهي القصيدة إلى الفعل (أموت)، وبهذا تختتم الشخصية حياتها بموت أكيد مادي ومعنوي بعد أن كشفت عن كامل صورتها ووظائفها وقيمتها على الأصعدة كافة، على النحو الذي يجعل من شخصية ((الآخر)) الدرامية شخصية فاعلة في شعرية محمد الماغوط غالباً ما تتداخل مع شخصية الأنا الراوية، وذلك لأن رواية الحدث الشعري الدرامي بلسان الراوي المتكلّم يقرّب الصورة الشعرية للشخصية من المتلقي كثيراً من جهة، ومن جهة أخرى يعمّق حساسيتها الدرامية حين يمسرحها عبر نوع من العرض الشعري المشابه للعرض المسرحي .

## الشخصية الشعرية الدرامية والمكان

بالنظر إلى أنّ الشخصية الشعرية الدرامية لا تظهر على نحو بارز وواضح إلا من خلال المكان بوصفه عنصراً درامياً أصيلاً، فلا بدّ إذن من تحليل هذه العلاقة بين الشخصية والمكان عبر النصوص التي تُظهِر طبيعة هذه العلاقة على نحو عميق، حين تحضر الطبيعة بنموذجها المكاني في حركة الشخصية الشعرية الدرامية حضوراً واسعاً وتفصيلياً، ويتأكد الحضور الدرامي للشخصية بحضور المكان في حساسيته المشتبكة مع الطبيعة، إذ إنّ علاقة الطبيعة بالمكان على هذا الأساس تأخذ شكلاً درامياً حين تخضع للشخصية في حراكها الشعري داخل القصيدة، وفي وضع حكايتها الشعرية ومقولتها داخل حقل المكان .

في قصيدة الماغوط الموسومة بـ ((الغرباء)) يبرز المكان بصورته الشعرية المقننة المرتبطة بعتبة العنوان بروزاً متعلقاً تعلقاً فضائياً عميقاً بالطبيعة:

قبورنا معتمة على الرابية
والليل يتساقط في الوادي
يسير بين الثلوج والخنادق
وأبي يعود قتيلاً على جواده الذهبيّ
ومن صدره الهزيل

ينتفض سعال الغابات
وحفيف العجلات المحطّمة
والأنين التائه بين الصخور
ينشد أغنية جديدة للرجل الضائع

أيتها الجبال المكسوّة بالثلوج والحجارة
أيها النهر الذي يرافق أبي في غربته
دعوني أنطفئ كشمعة أمام الريح
أتألم كالماء حول السفينة
فالألم يبسط جناحه الخائن
والموت المعلّق في خاصرة الجواد
يلج صدري كنظرة الفتاة المراهقة
كأنين الهواء القارس . (١٩)

القصيدة مؤلّفة من مقطعين شعريين يقدّمان الشخصية تقديماً مكانياً مميزاً داخل حاضنة الطبيعة، المقطع الأول يبدأ بوصف استهلالي للمكان المختار، ومن ثمّ تدخل الشخصية ميدان الحدث الشعري دخولاً درامياً كثيفاً ((قبورنا معتمة على الرابية /والليل يتساقط في الوادي/يسير بين الثلوج والخنادق/وأبي يعود قتيلاً على جواده الذهبيّ/ومن صدره الهزيل/ينتفض سعال الغابات/وحفيف العجلات المحطّمة/والأنين التائه بين الصخور/ينشد أغنية جديدة للرجل الضائع))، فالمكان المقترن بالشخصية الجمعية الراوية (قبورنا) يتمظهر عبر حضور الطبيعة في أشكالها الزمنية والمكانية (الرابية/الليل/الوادي/الثلوج/الخنادق)، تمهيداً لدخول الشخصية الرئيسة في دراما القصيدة على نحو مثير (أبي يعود قتيلاً على جواده

الذهبيّ)، حيث يبدأ الراوي الابن بعد ذلك بتقديم وصف دقيق لهيئة الأب لتشكيل صورته في المشهد الشعري الدرامي .

ينتقي الراوي الابن لوصف الأب مقدمة الجسد (صدره الهزيل)، وقد ظهر في آلية الوصف بالصيغة المهزومة (الهزيل)، التي ترتبط بمفردة (القتيل) وتتناقض مع (جواده الذهبيّ)، تعبيراً عن درامية المشهد المتشكّل بين صورة الشخصية القتيلة (المهزومة) ومكانها المنتصر شكلاً وقيمة في وصف الجواد بالذهبيّ، على النحو الذي يحقق مفارقة درامية بين الشخصية والمكان من جهة، ويفسّر من جهة أخرى منظومة الدلالات السلبية المشتبكة في وصف الحال التي عاد فيها هذا الأب القتيل (سعال/المحطّمة/التائه)، وصولاً إلى إنجاز الصورة الشخصية التي تتلخّص في (الرجل الضائع) كي يتداخل معنى القتل والضياع داخل رؤية درامية واحدة .

يتحوّل الراوي الدرامي الشعري في المقطع الثاني من القصيدة إلى مخاطبة المكان في نموذجه الطبيعي الحرّ في علاقته بشخصية الأب ((أيتها الجبال المكسوّة بالثلوج والحجارة/أيها النهر الذي يرافق أبي في غربته/دعوني/أنطفئ كشمعة أمام الريح/أتألم كالماء حول السفينة/فالألم يبسط جناحه الخائن/والموت المعلّق في خاصرة الجواد/يلج صدري كنظرة الفتاة المراهقة/كأنين الهواء القارس))، إذ يتّجه النداء مباشرة إلى نموذجين مكانيين يؤلّفان شكل الطبيعة وجوهرها ومعناها وقربها من عالم الشخصية (أيتها الجبال/أيها النهر)، على النحو الذي يفتح المجال واسعاً لدخول شخصية الراوي (الابن) إلى مسرح الحدث الشعري، كي يواصل تجربة (الأب)، ويقدّم نفسه في داخل حاضنة دلالية وصورية لا تختلف عن تلك الحاضنة التي ولدت فيها شخصية الأب شعرياً، وتتمثّل في شبكة الدوال السلبية (أنطفئ/ أتألم/ فالألم/ الخائن/ والموت/ المعلّق/ كأنين/ القارس)، وهي تنتج صورة تشبه صورة الأب القتيل العائد على جواده الذهبيّ، في صياغة درامية شعرية تحكي قصة الأجيال في مكان الطبيعة وطبيعة المكان .

أما قصيدة ((رسالة إلى القرية)) فإنها تقدّم نموذجاً شخصانياً آخر لعلاقة الأب والابن (الراوي الشعري) في ظلّ حضور المكان وتأثيره الدرامي في صياغة الحدث الشعري، إذ يتحوّل

الخطاب من الراوي الابن إلى الأب مباشرة، ويتضمّن الخطاب دعوة الأب لإنقاذ الابن من ضياعه وتشرّده، ومن هنا تتأتى القيمة الدرامية للحدث الشعري:

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي
دعْ جمع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلم سيوردني حتفي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرّغني عليه
وأنا أتبعه كالمأخوذ
كالسائر في حلمه

في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات
حيث هذا يبحث عن حانة
وذاك عن مأوى
أبحث أنا عن "كلمة"
عن حرف أضعه إزاء حرف
مثل قطّ عجوز
يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة

ويموء بحثاً عن قطته

ولكن .. أو تظنني سعيداً يا أبي؟

أبداً

لقد حاولت مراراً وتكراراً

أن أنفض هذا القلم من الحبر

كما ينفض الخنجر من الدم

وأرحل عن هذه المدينة

ولو على صهوة جدار

ولكنني فشلت

إن قلمي يشمّ رائحة الحبر

كما يشمّ الذكر رائحة الأنثى

ما أن يرى صفحة بيضاء

حتى يتوقف مرتعشاً

كاللص أمام نافذة مفتوحة

أنام

ولا شيء غير جلدي في الفراش

جمجمتي في السجون

قدماي في الأزقة

يداي في الأعشاش

كسمكة "سانتياغو" الضخمة

لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون

فاقتلعني من ذاكرتك

وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة

لقد تورطت يا أبي

وغدا كلّ شيء مستحيلا

كوقف النزيف بالأصابع . (٢٠)

تتألّف القصيدة أيضاً متن مقطعين شعريين، المقطع الأول هو مقطع استهلالي يسهم في عرض مشهد الحدث الشعري بصيغته الدرامية، ويعرض طبيعة العلاقة بين الشخصيتين الشعريتين داخل فضاء المكان حيث يعمل المكان على تهيئة المناخ الدرامي لتشكيل الصورة الشعرية العامة التي يقدّم فيها الابن الراوي خطابه إلى الأب الغائب .

المقطع الأوّل (الاستهلالي) يعرض تفاصيل المكان الذي تتحرّك فيه شخصية الابن الراوي وهو يشرح وضعه في المكان: ((مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير/أناشدك الله يا أبي/دعْ جمع الحطب والمعلومات عني/وتعال لملم حطامي من الشوارع/قبل أن تطمرني الريح/أو يبعثرني الكناسون/هذا القلم سيوردني حتفي/لم يترك سجناً إلا وقادني إليه/ولا رصيفاً إلا ومرّغني عليه/وأنا أتبعه كالمأخوذ/كالسائر في حلمه))، إذ يظهر الأب في موقع مكاني محدد يمارس جمع المعلومات عن ابنه في المدينة، وتفاصيل المكان هنا هي التي تحدد موقع الشخصية وفعاليته الدرامية داخل المشهد الشعري المكاني (الشوارع/سجناً/رصيفاً)، ومن عتبة المكان هذه تتجلّى شخصية الراوي الابن وشخصية الأب المرافقة والمكوّنة لشخصية الراوي، ولاشك في أنّ العلاقة الملتبسة بينهما هي التي تؤسس لنمط البنية الدرامية للشخصيتين معاً .

في المقطع الثاني الطويل نسبياً تبدأ شخصية الراوي الابن برواية ذاته ووضعه وهو يخاطب الأب ويرسل رسالته الشعرية ذات الحسّ الدرامي إليه: ((في المساء يا أبي/مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات/حيث هذا يبحث عن حانة وذاك عن مأوى/أبحث أنا عن "كلمة"))، إذ يتجسّد المكان المسمّى بتفاصيله الزمكانية (مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات) كي يعبّر عن جوهر المعاناة التي تحيط بتجربة الابن في المدينة، حيث

تتركّز محنة الابن الراوي في البحث عن "كلمة"، وهذه الكلمة هي المأوى والمكان والفضاء والحلم له، ومنة هنا تنشأ الحساسية الدرامية للمشهد الشعري .

تبلغ قضية البحث عن كلمة عند الابن الراوي قمة حساسيتها الدرامية في هذه الصورة المعبّرة عن قيمة ثقافية وحياتية ((إن قلمي يشمّ رائحة الحبر/كما يشمّ الذكر رائحة الأنثى))، على النحو الذي يجعل منها ذات معنى مصيري لا يكتفي ببناء الصور الشعرية داخل المشهد الدرامي، بل يتجاوز ذلك إلى خلق فعالية درامية منتجة .

إنّ الراوي ينهي مشهده الشعري الدرامي بخاتمة أكثر درامية حين يوجّه خطاباً أخيراً إلى الأب الحاضر/الغائب بضرورة نسيانه والاهتمام بنفسه: ((لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون/فاقتلعني من ذاكرتك/وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة/لقد تورطت يا أبي/وغدا كلّ شيء مستحيلا/كوقف النزيف بالأصابع))، فلم يعد ثمة أمل لاستعادة الابن الذي ضاع في غياهب المدينة ومحرقة الأدب والكتابة، لذا يصفها الراوي بالورطة التي لا فكاك منها ولا خلاص، على النحو الذي تنتهي فيه القصيدة نهاية درامية عنيفة ترسم صورة شعرية لشخصية الراوي الابن وقد دخل في نفق الكتابة والمدينة (المكان)، وصورة شعرية أخرى موازية للأب الذي ليس أمامه سوى نسيان ابنه الذي ضاع في المكان ولوثة الإبداع .

في قصيدته ((ذكرى حادث أليم لم يقع)) يبدأ الماغوط بناء المشهد الشعري على فعالية درامية محتملة (متخيّلة) منذ عتبة العنوان، إذ يتشكّل العنوان من حكاية ممسرحة مفترضة تنطوي على حضور مكاني خاص، وتستلزم وجود شخصيات تنهض بآليات الفعل الدرامي فيها، وحين يبدأ النص بتولّي شخصية الراوي الشعري مقاليد السرد الشعري الدرامي فإن شخصية جمعية (كليّة) ما تلبث أن تظهر على لسان الراوي الشعري لتملأ الحدث بالفعاليات الدرامية:

لما كنت أتسكع تحت الأشجار المزهرة
مع مذكراتي وغليوني
كبطل عجوز يتريّض في منفاه
لمحتهم يهرولون في العواصف الثلجية

نصفهم معاطف

ونصفهم عباءات

يرشقون الوحل بنعالهم كالرصاص

وكل منهم يشبك أصابعه فوق رأسه

ويصرخ،

النجدة .. النجدة

أنا دفتر

أنا ثائر

أنا كاتب عدل

أنا هاتف

أنا ساعي بريد

وأنا أجثم على جدران المدينة

كسلّم حريق

وسيفي مغروس حتى قبضته

في نخاع الباستيل . (٢١)

إذ يستهلّ الراوي الشعري الحكاية الممسرحة بعرض المكان، ومن ثمّ تشكيل الصورة الدرامية من خلال تفاصيل المكان ((لما كنت أتسكع تحت الأشجار المزهرة/مع مذكراتي وغليوني/كبطل عجوز يتريّض في منفاه/لمحتهم يهرولون في العواصف الثلجية))، حيث تتمظهر الصورة من خلال الشخصية الراوية (كنت أتسكع) بحضور المكان (تحت الأشجار المزهرة)، ومرفقات الشخصية (مذكراتي وغليوني)، عبر صورة تشبيهية موازية ذات دلالة مكانية وسيميائية عميقة (كبطل عجوز يتريّض في منفاه)، لتظهر الشخصية الدرامية الرئيسة (لمحتهم يهرولون) وتدخل بقوّة في ميدان الحدث الشعري الدرامي .

تتشـكّل صـورة الشخصـية الجمعيـة بهـذا التركيـز الشـعري العـالي: ((نصـفهم معاطف/ونصـفهم عبـاءات))، لتحيـل علـى نمطـين ومـرجعيتين وفضـاءين وثقـافتين وشـكلين، يجمعـان الإحالـة الحضـارية فـي مفـردة (معـاطف) والإحالـة التراثيـة فـي مفـردة (عبـاءات)، علـى النحو الذي يجمع التاريخ كله في مضمون هذه الشخصية الجمعية .

ثـم تنفـتح صـورة الشخصـية (الجمعيـة) علـى فضـاء الفعـل الـدرامي الشـعري المكثّـف بشـكل رمـزي أولاً، وواقعـي ثانيـاً، وإيقاعـي ثالثـاً ((يرشـقون الوحـل بنعالهـم كالرصـاص/وكل منهم يشبك أصابعه فوق رأسه/ويصرخ،/النجدة .. النجدة))، إذ يتحقق حضـور الشخصـية في الزمن والمكان على نحو ينتج صوتاً درامياً في الصرخة التي تبحث عن منقذ .

وما تلبث هذه الشخصية الجمعية أن تتفكّك إلى أجزائها المتكونة منها وهي شخصيات متعددة: ((أنا دفتر/أنا ثائر/أنا كاتب عدل/أنا هاتف/أنا ساعي بريد/وأنا أجثم على جدران المدينة /كسلّم حريق/وسيفي مغروس حتى قبضته/في نخاع الباستيل))، وهذا التنوّع في الشخصيات بعد تفكيك صورتها الكلية إلى صور جزئية عبر حضورها القوي واللافت في المكان، يعمل على تمثيل الشخصيات تمثيلاً شيئياً مكانياً، لتسجل في ذلك رؤيتها في المحيط الشعري وتبلغ أعلى درجة درامية ممكنة في تصعيد حراكها داخل المشهد الشعري، وحين تنتهي القصيدة بمفردة (الباستيل) فإن في ذلك مغزىً شعرياً تلتقي فيه الشخصية/الشخصيات في مكان تاريخي، هو نموذج للسجن الذي يقبع فيها الإنسان الحرّ الثائر بوصفه رمزاً لكلّ أحرار العالم ومناضليه في طريق البحث عن الحرية وتحرير الشخصية والمكان معاً .

## الهوامش

(١) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٢٧١ .

(٢) دراسات في الشعر والمسرح، د. محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩ : ١٣٢ .

(٣) البنية الدرامية لقصيدة الشعر الحر في العراق (١٩٤٧ . ١٩٨٠)، محمود جابر عباس، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٣ : ١١٢ .

(٤) صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٦ : ١١١ .

(٥) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٢: ٣٥٣.

(٦) م.ن : ٤٧١.

(٧) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨: ١٨.

(٨) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق : ٣٨٣.

(٩) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا احمد قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ١٩٨٤: ٨٤.

(١٠) ينظر: الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دريد يحيى الخواجه، دار الفكر– حمص، ط١، ١٩٩١: ٩٨.

(١١) دراسات نقدية ونماذج، د. عز الدين إسماعيل، مؤسسة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٨٥ : ٩٨ .

(١٢) شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦: ٢٣–٢٤.

(١٣) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية)، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢: ١٩٨.

(١٤) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٧٩: ٣١.

(١٥) أعمال محمد الماغوط، محمد الماغوط، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٨: ١٦٩.

(١٦) م.ن: ١٩٧ . ١٩٨ .

(١٧) م.ن: ١٨٧ . ١٨٨ .

(١٨) م.ن: ٢٠١ . ٢٠٣ .

(١٩) م.ن: ٣٧ . ٣٨ .

(٢٠) م.ن: ٢١٣ . ٢١٥ .

(٢١) م.ن: ٢٢٩ . ٢٣٠ .