البنية الدرامية في شعر محمود درويش قصيدة احمد الزعتر مثالاً

مصطفى ابراهيم عاجل
جامعة ذي قار/ قسم البحث والتطوير

الخلاصة

في ضوء ما قدمته الدراسة الاكاديمية من المعرفة عن أدبنا العربي قديمه وحديثه, ارتأينا تقديم البحث الموسوم بـ(البنية الدرامية في شعر محمود درويش) بالاستعانة ممن درس الدراما بشكلها العام المفصل كالدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه (البناء الدرامي) , وغيره من النقاد لكن بشكل غير مفصل , وغرضنا منه اكتشاف البناء الدرامي لدى درويش , ومعرفة الترجمة الصورية للواقع الفلسطيني المرير بالاسلوب الفني الدرامي الحديث. فجاء البحث بتمهيد يعد مدخلاً للدراسة بشكل عام, وفصلين بعده, يضم الأول اربعة مباحث, جاء في أولها تعريف بالدراما وأقسامها قديماً وحديثاً, وفي الثاني دراسة الدراما في الشعر عموماً, بينما الدراما في القصيدة المعاصرة والتحولات التي طرأت بنيتها وأسلوبها كانت من نصيب المبحث الثالث, ليتسلسل البحث واصلا إلى دراسة البنية الدرامية في شعر محمود درويش بوساطة الوقوف على بعض المشاهد الدرامية في بعض قصائده من الديوان , ومن ثم ينتقل البحث إلى الفصل الثاني الذي يحتوي على خمسة مباحث جاءت كلها حول دراسة قصيدة (أحمد الزعتر) ابتداءاً ببنيتها الدرامية ومن ثم الانتقال إلى عناصرها الدرامية (الحوار والصراع والكورس) وبيان دورها في تشكيل البنية الدرامية للقصيدة ومحاكاتها للواقع المعيش من قبل الشاعر وشعبه. وفي المبحث الخامس والأخير نسلط الضوء على جماليات شكل النص الشعري لغةً وصورة وموسيقى , وأخيراً يتتوج البحث ليأخذ شكله النهائي بـ(الخاتمة) التي تضم الخطوط العريضة لنتائج البحث ورأي الباحث المتواضع فيها .

التمهيد

فن الدراما من الفنون الأدائية التي نشأت مع بدايات حياة الانسان التي كانت تعبر بصورة اعتباطية عما يفعله أثناء ممارسته اعماله اليومية وكان يقوم بها أيضاً رجال الصيد والمغامرات الحياتية كحكاية بسيطة، وبهذه البداية العامة تطورت بمرور الزمن وأخذت شكلا أدبياً يختلف عن أوليته وتختلف عما كانت عليه سابقا أيضاً وهي الطقوس الدينية الاغريقية اذ، ان هذا الفن نشأ وتطور من اصل ديني كالدراما الاغريقية اذ نشأت في الاحتفالات الدينية التي يقيمها أهالي منشئون يحاكون به مجريات الطبيعة وأصبح المسرح وعاءً يؤطر هذا الفن كونه فناً يعرض المحاكاة بصورة عملية لهذا هو فن أدائي لطبيعة الحياة المضحكة والمبكية[1]، فهو ذو علاقة وطيدة بحياة الانسان وعلاقته بالكون كونها نتاجاً مستوحى من وشائج الحياة، ومرآة تعكس صمت الطبيعة ونطقها ، فالفنان المسرحي يعرض السلوك البشري الواقعي وصراعه الدائم مع قوى الشر ونزوعه الفطري الى الخير .

لهذا لا تكاد تخلو دواوين الشعراء العرب المحدثين ـبشكل عام ـ من أوجه الصراع بين أبناء الارض والصهاينة، وأعمال محمود درويش بشكل أخص ، عبر فن الدراما حيث بتجلي صور الانتهاك والتشرد والاغتراب وبشاعة القتل وتفرج الأصدقاء فجاءت مجموعة من المسرحيات التراجيدية الفكرية تحاكي واقعاً عاشه الشاعر نفسه ويكشفه بصور انفعالية الى العالم الانساني ، والمعلوم عن الدراما أن الصراع فيها (يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أولا وجود له) [2].

فالصراع المكنون في قصائده ذو طابع التراجيدي بلوره للصراع الخارجي ،وهو النقطة التي تصطدم فيها تطلعات الشاعر ـ التي تمثل أمال شعبه ـ بالأهواء المغايرة لها قهراً، فهي ليست نظرةٌ مستشرف بل مرآة تعكس حزماً من الثنائيات الضدية البقاء والرحيل, السلام والحرب والعلاقات المتنافرة التي تخلق جواً من التوتر الدرامي في أفق الفن الرحب ، اذ تلتقي الأضداد بأضدادها لتنبئ عن طبيعة الصراع الواقعي الذي يفرض بعداً درامياً على القصائد الغنائية، وليست الجدلية قائمة على المستوى الثقافي المتمثل بالهوية التاريخية والعمق الحضاري والأحقية في امتلاك الأرض فقط .أنما تتعدى الى تصوير المشاهد الدموية كما نجد في قصيدته (مغني الدم) [3] التي تستوحي مجزرة كفر قاسم وتعمل على قراءتها قراءة شعرية معتبرة .

وتتمحور الرؤى الدرامية ذات الطابع السيكولوجي العميق المنبعث من طبيعة المأساة على مسألتي الاغتراب والوحدة، فهما يبعثان على الشعور والحياة الهزيلة، لذلك تطغى نبرة الحزن وموسيقاه على غالبية قصائد درويش، ويتعدى هذا الطابع الى الشخصيات الفنية التي غالباً ما تكون مستوحاة من الواقع الاغترابي وكذلك الحال في الشخصيات الاسطورية كما في حديثه عن شخصية (أنات) الكنعانية التي تضفي بعداً درامياً اذ ينتقل من الأ جمال الى التفصيل، عندما يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل, لأن طول غيابها يمحي حضوره من الناس الذين يتكلم الشاعر باسمهم .

وتأتي المفارقة الإيحائية بين عناوين الدواوين , مرورا بعنوانات القصائد لتكشف عن جدلية العلاقات السياقية في القصيدة الواحدة ولاسيما القصائد الطويلة التي تشكل الدراما عنصرا مهما من عناصرها , كما في ديوانه (أعراس) إذ لم تكن إلا مجموعة من أشكال التجارب اليومية التي عمل الشاعر على رصدها وانتاجها عبر آليات شعرية , فهي أعراس من نوع آخر ترتبط بتصور الشاعر عنها , المفروض من واقعه المرير, وهذا ما نسعى الى كشفه متخذين من قصيدة (أحمد الزعتر) ميداناً لتمظهر الدراما الفلسطينية المتمثلة بقائد درويش.

الدراما

نتجت عن العلاقة الجدلية للإنسان بالبيئة , والتأثير المتبادل بينهما محاكاةٌ فنية تحدد طبيعتَها نوعيَّة العوامل الجغرافية والاجتماعية والسياسية التي تحكم تلك البيئة , تسمى فن الدراما وتعد الحركة والصراع جوهرَهَا الأساس؛ لأنها (حركة ديناميكية للفن وليست ثباتاً أو جموداً) [4] تمخضت عن جدل الإنسان مع الطبيعة , فهي ليست ملحميةً تتجه نحو الأسطرة , ولا غنائيةً تميل كلَّ الميل نحو الجانب الوجداني إنَّما تحوي جانباً من الموضوعية التي تتجسد في جميع الفنون الأدبية , فهي فن أدبي ترتبط بالقصة من حيث اللغة , وإن كانت تكتب شعراً أيضاً و وجه الاختلاف عنها هو أنَّ تصاعد أحداث الدراما يكون عمودياً , وعقدتها أكثر تعقيداً. فتُعرَّفُ الدُّراما معجمياً على أنَّها (روايةٌ تمثيلية يختلط فيها المحزن بالمضحك ترجمت إلى العربية بلفظة :فاجعة) [5] لذلك ,هي تُكتب لتُمثَّل , وتكون شخصياتُها مُمسرحةً وكلُّ ما فيها , من إيماءٍ و حركة و نطق تستبطنه لُغةُ الفنان الحاذق , يؤدي دوراً إيحائياً تجاه المغزى المُراد يؤثرُ بصورةٍ مباشرةٍ في المُشاهِد أو المتلقي لينشدَّ ويستمر انفعالُه نحوها من مشهدٍ إلى آخر(لذا فكلُّ مشهد أو قسم من الحدث يحتاج إلى عُنصرِ تشويقٍ , يُركَّب على الهدف الأساسي أو على الزَّخم المُثير للمسرحية كلِّها)[6], لِخلقِ الإحساس الانفعالي من قبل الدرامي حتى نهاية العرض . غير أن هذا لا يعني إخراجَ الدراما غير المُمَثَّلَة من صفة الدرامية , بل يعوزها التمثيل فحسب؛ لأن (العرض الدرامي كتاب يُتلى مع توفُّر مستلزماتٍ تُزيد أو تنقص من تأثيره)[7] يُفهم من هذا التعريف أنَّ التمثيل ليس أساسياً في النص الدرامي. و لعلَّ ارتباطها بالتمثيل من دون غيرها من المحاكاة , كونها تعني (الفعل) [8] عند اليونان , إذاً هي فعلٌ ناتجٌ من فعلٍ أسبق يماثلُه في العمل , ويغايرُهُ في القصد .

تتنوع كتابة الدراما فتُكتب شعراً بوزنه وقافيته, وقد تتحرر منهما لتُكتب نثراً. وما دامت اللغة هي التي تصنع العالم الدرامي , فمن الطبيعي أن تختلف الدراما الشعرية عن النثرية, فلكل منهما لغته الخاصة , ولكل لغة تصويرُها الخاص لمشَاهد الصراع في البيئة الواحدة , وإن اشتركتا في تلك المشاهد.

لابدَّ من الإشارة إلى أقسام الدراما , التي يميل كلٌّ منها بالدراما إلى وجهة من التَّصوير تبعاً للواقع المُحاكى, ولنزعة الفنان في كيفية معالجة أمور المجتمع ذات الانزياح أو الخروج عن الطابع الإنساني كُلِّياً, و في هيئة تمثيل الصراع في زاويةٍ رؤيويةٍ معينة.

التراجيديا (المأساة)

تتميز التراجيديا بكونها الدراما ذات الموضوع الجدي الذي يطغى عليه طابع الحزن وتعلوه نبرة الاحتجاج على الواقع الصراعي الفردي المتمثِّل بالبطل المأساوي, مع القوى الخارجية البشرية وغيرها, ومع نوازعه الداخلية وما يحمله من أهواء, وهي التي غالباً ما تحدد طبيعة حياة الأفراد واتجاهاتهم المعرفية. تتسم التراجيديا بلُغتها العالية كونها تهتم بالأمور الفردية في حياة الطبقة الرفيعة من المُجتمع فتتخذُ من الملوك والأُمراء والآلهة

أبطالاً لها, كما عند اليونان قديماً . أما في العصر الحديث فيرتكز الاهتمام على الفكرة المطروحة والقضية المُراد علاجُها لا على البطل بذاته, لأنها تخاطب الإنسان بصورة شاملة. ولم تعُد الفاجعة موضوعَها الأساس (ولكنَّ سرَّ الدراما كمُحاكاةٍ لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو, لأنَّه لو تغيّر لانهارت الدراما أساساً) [9] . فعلى الرغم من الانزياح عمَّا تضمَّنته الدراما التراجيدية القديمة إلَّا أنَّها ظلَّت تعني محاكاةَ الفعل البشري مُحاولةً تقييمَه والحدَّ من خرقه للإنسانية من خلال ما ينطوي عليه سردها القصصي من العقوبة الفردية وأسبابها.

الكوميديا (الملهاة)

تتخذ الكوميديا من الفكاهة والهزل موضوعاً لها, إذ تتسم بطابع السُّخرية المضحكة من خلال عرض وإبراز نقائصَ مَعيبة اجتماعياً , تعلق في فئةٍ مُعيَّنة من الناس , فالإضحاك لا يكون مُنصباً على النَّاس أنفسِهم , بل على ما يقومون به من عملٍ يبعث على السخرية كي يتبيَّن للمشاهدين مدى جهالة أولئك , ليبتعدوا عن القيام بما يماثلُه , فتعالج الملهاة مثالبَ الجماعة التي تتسبب في خرق القوانين السامية وتمزيق القيم العليا للمجتمع , بجعل المتفرج ينفعل ساخراً منها ومتعالياً عنها , وبالرغم من التباين الحاصل بين الملهاة والمأساة في منهجية المُعالجة للمشاكل الاجتماعية وفي موضوع المشكلة لدى الجماعة والفرد, إلَّا أنَّ (كلاهما يتعرض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء كانت على المستوى الفردي أم الجمالي) [10]. فالدراما الملهاوية تُحدث تطهيراً من خلال الانعكاسة التشاؤمية الحاصلة في نفوس البشر من العمل الباعث على السخرية. فيمكن القول إنها تعتمد المفارقة لغرض التطهير.

الكوميتراجيديا (الملهاة-المأساة)

عندما تمتزج الأحداث الساخرة المُضحكة مع الأحداث الباعثةِ على الانفعالات الحزينة, عن طريق الانتقال المُفاجئ بينهما , في الدراما ذات البداية المأساوية أو الملهاوية , يتكون هذا النوع الدرامي الذي لا بد له من متلقٍ على درجة عالية من الوعي والإدراك كي يتمكن من الانتقال مع الأحداث المتغايرة, وتغيير موجة التلقي, بسرعة تلك الإنتقالة , ليستوعب كلا المضمونين , إذ (إنَّ النوع الملهاوي-المأساوي الحديث , الغني جداً يقدم القسم الأكبر من أثره مما تبثُّه خيبة الأمل وتغيير الاتجاه المفاجئين للتوقعات) [11], فتغيير الاتجاه الذي يسير عليه الحدث يتسبب في كسر أُفُق التوقع, مما يؤدي بالمتلقي أو المشاهد, إلى الاسترخاء بعد الانفعال أو العكس من ذلك. إضافةً إلى ما يحفل به هذا النوع من ثراء الأفكار, تأتي ميزته أيضاً من خلال التوضيح الذي يأتي بسبب تناقض الأحداث, إذ إنَّ كلاً من النوعين يبينه نقيضه, فالضدان يُبرزُ كُلٌّ منهما الآخر إذا تقاربا, فالأبيض يَبرُزُ بجوار الأسود, وكذلك الأسود.

الدراما في الشعر

تهيَّأ للغة الشعرية , بما تتميز به من التكثيف الصوري, والموسيقى وعمق الإيحاء, تقديمُ أوسع المضامين بأقل قدرٍ من الكلمات , فكأنَّ الشعرَ يستبطن ما يحتاج شروحاً مطوَّلةً بألفاظ قلائل , لهذا نجد علوماً مختلفة قد نظمت به , وبما إنَّ الدراما كمحاكاة لعلاقة الإنسان بالطبيعة , ولما يختلج في ذهنه من تصارع أفكار , محصلتها لا بُد من تغليب طابع على آخر . لهذا كان الشعرُ وسطاً قد أخذ بعنق الدراما نحوه من أوَّلِ نشوئها ,وظل الشعر آلة التعبير الدرامي غير متنافر مع واقعيتها في المحاكاة ما دام للحدث والشخصية والصراع , في الشعر مفهوم واقعي في الفكر الإنساني , والحقيقة هي , (إنَّ كلَّ شعرٍ ينحو إلى أن يكون درامياً , وكلُّ مسرحيةٍ تميل أن تكون شعريةً)[12]. فهذا التجاذب يستدعي حضوراً للخصائص الدرامية في الشعر تتسق جميعُها في بنية العمل الإبداعي, كي تنسجم الروح الدرامية مع هذه القوة الشعرية, فعلاقة الشعر بالدراما علاقةٌ موضوعية , فكلَّما المَّ الشاعر بعناصرها شاء للشعر أن يكون درامياً, وبهذا تُصبح الدراما شعرية, فعندما يتحقق ذلك يكون القول أن الدراما تلتقي بباقي الفنون الأدبية قد تحقق, أما الفرق بينها وبين الشعر الغنائي فهو حوارها الفعلي المسرحي من قِبل أشخاصها. وعندما ننظر في مستويات الدراما (المستوى البسيط في لغته , والمستوى المتضمِّن لايماضات شعرية , والمستوى الشعري) (13) نجد سلَّماً تراتبيَّاً يحدد قوة الأداء الدرامي بمقدار الحضور الشعري , وهذا ما

يجعلنا نعد الدراما الشعرية أعلى مستويات التعبير الدرامي , وأثرى مجالاته عطاءً بالدلالات التي توحي بعمق الصراعات من خلال تمثيل أعمق حقائق الحياة في وقائعها التي يمر بها الناس في حياتهم , ولأنَّ التمثيل الدرامي ليس لديه من الحرية في صياغة جُمل الحوار كما في القصة , لمحدودية خصائص الدراما من الزمان والمكان , يشترط في تعبيرها الجمل الإيحائية القصيرة , مما يجعل الدراما حتى وإن كُتبت نثراً لا بُد للغتها أن تكون على درجةٍ من الشعرية لأنَّ البناء الدرامي الشعري (أثرى شكلٍ درامي , به تُحقِقُ المسرحيةُ جوهرها الفني مهما يكن مصدرها .. لأنَّه يحتوي على إيقاعٍ موسيقي خاص وارتفاعٍ في مستوى اللغة من خلال التكثيف الرامز , أو الفكر المطلق المُجرد)[14]. وهنا يطرح سؤالٌ : لماذا أبعدت الواقعيةُ الدراما من ساحة الشعر؟ أليس هناك واقعيةٌ في الشعر ؟, لاسيما إذا عرفنا أنَّ الواقعية ليست نقل الواقع حرفياً, بل هي تصوير للشخصية من داخلها وهي تتأثر بالواقع وتؤثر به وتتجاوبُ معه, وهذا الأمر متجذرٌ في بدايات الحياة البشرية, وفي كلِّ عصرٍ من عصورها الأدبية, كونه تمثيلاً لواقع الإنسان اليومي, إذ نجده متحققاً في الشعر العربي الجاهلي في قصائد ومقطوعات دراميةٍ, بتصوير صراع الرحيل والبقاء, الحياة والموت, الحب والكراهية, وصراع التساؤل حول فلسفة المآل بعد الفناء المتمثل بالوقوف على الأطلال, وفي بعض المغامرات الصبيانية, كما في قول امرئ القيس:

سموت إليها بعدما نام أهلُها سموَ حباب الماء حالاً على حالِ

فقالت: سباك الله إنَّك فاضحي ألستَ ترى السُّمّارَ والناسَ أحوالي

فقلتُ: يمينَ الله أبرحُ قاعداً ولو قطَّعوا رأسي لديكِ وأوصالي

حلِفتُ لها بالله حلفة فاجرٍ لَناموا وما إن من حديثٍ ولا صالِ [15]

إنَّ العناصر الدرامية حاضرةٌ أتمَّ الحضور في هذه المقطوعة الشعرية, حيث نجد الحدث في هذا المشهد الدرامي يرتدي صيغةَ الأفعال الماضية في (سموت), (نام), وهناك حدث مُتصوَّر في عبارة (ولو قطَّعوا) للشاعر, ويظهر الحوار بين شخصيتين دراميتين, يجسّد جانبين من الصراع, صراع بينهما وبين قيم المجتمع الإنسانية وآخر بين الشخصيتين, وهو يأتي نتيجةً الأول. فهذا التصوير المكثَّف في الحركات والأحداث, يجعل من المقطوعة مشهداً درامياً متكاملاً, ذا خيالٍ يكاد يقترب من الحقيقة, لاسيما إذا علمنا أنَّ ولوع الشاعر بالمغامرة ليس فكرةً عابرةً, بل هو شعار اجتماعي يتحقق به وجودُهُ و وجودُ مجتمعِه معه.

إذاً , يمكننا القول: إذا لم يفقد الشعرُ الحوارَ الدرامي الذي يجعلنا نتخيل الأحداث المتوقعة من خلال الكشف عن بواطن الشخصيات , فقد لا يخرج عن الدرامية , لأنَّ بنيةَ الدراما أساسُها الحوار والصراع , كما هي بنية العمل الأدبي - بشكلٍ عام- تتكون من الشكل والمضمون وبهما يكون قياس أدبية العمل . فالشعر يسمو من الناحيتين الفنية والوظيفية , إذا اشتمل على الدراما , لأنَّ الأدبَ المباشر مثل شعر المديح والرثاء يَفرُقُ عن الأدب المعمِّق للواقع , والمجسِّد لمعانيه الإنسانية ومتعلقاته النفسية, سواءً الذاتية منها أو الجماعية , بوساطة تقديم الشاعر قناعاً وهمياً يحمل أفكاره وعواطفه تجاه الواقع الجماعي ويطلقها بصورةٍفنيةٍعالية الأداء وثرية الدلالات , وهذا ما يُرسخ القول , بأنَّه لا انفصال بين الأدب المسرحي وفن الشعر [16] . لكنَّ الانفصالَ يحصل عندما لا يوظف الشاعرُ البناء الدرامي في معالجة الموضوعات الجماعية, عاكفاً على التعبير عن أفكاره الذاتية , وهنا تكمن أهمية ومزية ذلك التوظيف, تبعاً لعلته الإنسانية, فالتعبير الذاتي ربما لا يتفق وتطلعات المحيط أو لا يكون متناسباً مع البيئة في الواقع بل قد يجد أفرادٌ ذواتَهم فيه, وهذا يعكس الطابع الإنساني العام للشعر الدرامي مما يجعل له حصيلةً كبرى ضمن فن الشعر .

الدراما في القصيدة المعاصرة

نتيجةً لعواملَ سياسيةٍ واجتماعية قلَّصت من حرية التعبير المباشر عن الواقع السياسي خصوصا في العصر الحديث والمعاصر استعملَ الشعراءُ المعاصرون البناءَ الدرامي لأن الدراما لا تصرح بالمضمون في بنائها الذي يحملُ صيغاً تعبيريةً عن حالاتٍ نفسيةٍ وتداعياتٍ فكريةٍوعاطفيةٍ, تنسجم مع طبيعة الأهوال المعاصرة , لاتساع وعائه الشكلي مستوعباً مضامين العصرنة فضلاً عن ممكنات التجسيد الدرامي وما يمكن أن تمنحه

للقصيدة من عناصر جمالية مضافة, ومن هذه الصيغ والأساليب, أُسلوب القناع في استعماله (المونولوج) الذي يبرزُ صوتين للتعبير عن الواقع المحاكى, صوتاً خارجياً يصلنا مستمراً على طول العمل الإبداعي , وآخرَ يظهر بين الفينة والأخرى من أعماق الشخصية التي يختبئ الشاعرُ وراءها , وهو ما يسمى بـ (المناجاة), عندما تنطق بالكلماتِ المعبرة عن الحقيقة الشعورية , كي تعمِّق الفكرةَ في داخلنا ,وهذه الشخصيةُ أكثر ما توجد في البناء الدرامي , فالدراما المعاصرة تحاول تعميق شخصية البطل سواءً أكان التاريخي أم الرمزي في نفوس متلقيها ,إذ إنَّ (الإنسان فعلاً يجد لذّةً في المحاكاة والفارق في هذا بين إنسانٍ وآخرَ فارق في الكم وليس فارقاً في الكيف) [17] , فالشعور الإنساني لابد من أن تظهره الدراما , خصوصاً في اللحظات التراجيدية التي تتجلى فيها أعلى درجات التوتر العاطفية , كما هو لدى صلاح عبد الصبور في (مأساة الحلاج), وهذا اللون من التعبير يأتي نتيجةً لعواملَ سياسية واجتماعيةٍ تمنع من حرية التعبير المباشر .

أما شكل القصيدة الدرامية المعاصرة فيمتد بخط سيناريو يضم الجانب المضموني للقصيدة كلها , ويتجسدُ المضمون عبر الموقف والشخصية , كما هو في البناء الدرامي عموماً. إذ حاول الشعراءُ المعاصرون التخلصَ من شرطِ وجودِ خشبة المسرحِ , بالأُسلوب الحواري بين الشعر وعناصر الدراما , لكنَّ هذا لا يعني خروج الدراما المعاصرة من الأداء والتمثيل المسرحي , بل ما نعنيه بهذا القول إنَّ الشعراء المعاصرين لم يكتبوا في البناء الدرامي لأجل التمثيل فقط , ولا للقراءة من غير التمثيل , وإنما أشتمل البناء الدرامي على جانبي القراءة والتمثيل أيضاً , لأنَّ (الأدب الذي كُتِبَ ليُقرأ فقط هو أكثر مباشرةً واستقامةً وأُحاديةً في البُعد بكثير من الدراما بمستوياتها المتعددة في التعبير والمعنى معاً) [18]. فالصورة الفنية المتحركة هي الأكثر عمقاً في الدلالة من غيرها , والعمل الأدبي مقاسه الفني يكمن في مدى تعلقه بأذهان الناس .

أما الفضاء الدرامي في القصيدة المعاصرة, فلم يعد مقيداً بلوازم ارسطو الدرامية من وحدة في المكان والزمان , بل بدا عليه التحرر , فالمكانية الكلاسيكية لا تستوعب امكانات التعبير الحديث فاصبحت (المكانية في الدراما الحديثة تتضمن تصوراتٍ خيالية للمواقع المفضلة والمواقع الداخلية الحميمة) [19] , نظراً لسعة آفاق تلك المواقع من منظور الشاعر والجمهور أيضا , ومن الطبيعي أن يتناسب زمن الدراما مع سعة بنائها المكاني.

واخيرا يمكن ان نعد البناء الدرامي قد أحدث قفزةً في البناء الفني للشعر العربي الحديث , كونه يضم عناصر تعبيرية تمتزج مع (سيكولوجيا) الانسان المعاصر كالقناع والرمز والمونتاج الذي يستعمله الشاعر لتحقيق مبتغاه الفكري بصوره المتعاقبة , كما المخرج السينمائي يستهدف النتيجة النهائية للفيلم , ونجد هذا الأداء التعبيري متحققاً في قصائد الكثير من شعراء العصر الحديث , كما هو عند السياب في (المومس العمياء) وعند عبد الوهاب البياتي في (وضاح اليمن).

البنية الدرامية في شعر محمود درويش

توجد ملاءمة دلالية بين الأفعال الواقية وبين البناء الدرامي الشعري في حدوده الفلسفية والتخييلية, وهذه الملاءمةُ في تشابه سحري مع واقعية العالم الخارجي , والفرق بين العالمين هو إنَّ لغة الشعر تجعل من المحدود والنسبي , شيئاً مطلقا وجوهريا , فالفعل الدرامي ليس تقليدا للواقع , بل هو بحسب أقدم التصورات النقدية , محاكاة الأفعال ورفدها بعيدا عن الغنائية , وتتضمن القصيدة الدرامية حدثاً واحدا ناميا وحوارا وصراعا وحبكة تمثل الكلمةُ فيها انبثاقا للأفعال, لا كما هي في الشعر الغنائي حيث تُدرَكُ بوصفها كلمة وحسب , وعبر هذا الأسلوب القصصي الدرامي يقدم الشاعر لحظاتٍ انفعالية تندفع فيها المشاعر والأحداث , ومن ثم يبدأ الحل فنهاية المشكلة [20] , فبناء القصيدة الدرامية نسيج من الوقائع تربطها الضرورة والاحتمالية في فضاء عقدة أحداثها .

من خلال الحوار الدرامي تسجل القصيدة العربية الحديثة ـبشكل عام ـ تخاطباً, مع الأفعال البشرية اليومية، والتقاءً يشكل بعداً رؤيوياً تجاه حركة الزمن، منها ما ينطلق من ايديولوجيا معينة لتمر بها كما تمرر الزجاجة ضوء الشمس، ومنها ما يكون صوتاً تتجلى فيه جميع صور الرؤى الانسانية، ذلك الصوت الذي يصرخ في ابواقها كلها، على نحو ما نجده متحققاً في شعر محمود درويش حتى أنه (جعل حديث عن الذات حديثاً مركباً وثرياً عن الذوات الإنسانية)[21] إذ تمحور شعرهُ حول نقطة البداية والنهاية , حول ارض الوطن, لتأتي جلُّ

نصوصه تفاعلا مكانياً يحتل البناء الدرامي حيّزاً واسعاً من خلال العلاقة التي يشد أواصرها عددٌ من الأوجاع الدائمة , كقتل الأهل على أرضهم واغترابهم فيها وتضييقها على الجميع, (فلا ينحصر الشعر بحدث عابر ولا تنحصر القضية بوقائعَ مهما تتفرد ويعز لها النظير)[22], فكيف استعمل درويش البناء الدرامي في شعره لتقديم هذه الرسالة الثقيلة ؟, الجواب يكون بإضاءة قصائد درامية مختارات من دواوينه وتكثيف الضوء عل هذا الجانب, لأنه قد سكب اوجاعه في دفتره الذي يقول عنه (دفتر يحمل عني بعض ما حملت بصقت في صفحاته ما ضاق بي من حقد)[23].

نأخذ مثلا قصيدة (الحزن والغضب) المقسمة على ستة مقاطع, وهي من أوائل ديوانه (أوراق الزيتون), حيث تبدأ بحوار يسرد فيه مجموعة من الاحداث المتعالقة حول موضوعٍ يشكل فحواه سؤالٌ انكاري (فعلام لا تغضب؟) وتُربط جميع مقاطع القصيدة بوساطة تكراره في نهاية أغلَب المقاطع, وبذلك يمثل عنصرا مهيمنا بدلالته الايحائية على الانتهاك مقابل التخاذل , فيقول في أحد مقاطع القصيدة :

وأنا وانت نعاتب التاريخ

والعلم الذي فقد الرجوله

من نحن ؟

دع نزق الشوارع

يرتوي من ذل رايتنا القتيله

فعلامَ لا تغضب ؟ [24]

يعد الغضب تعبيرا عن ذروة الموقف الذي يواجه الشاعر فيه ذاته وصنويه الفلسطيني والعربي وهو يمازج في حواره بين علامتين متناقضتي الدلالة بين (التاريخ) الذي يمثل روح القوة الغابرة , التي لم يؤد حضورُها موقفا حاسما , و(العلم الفاقد رجولته) ليمثل صراعا بين الاجيال بأفكارها, فهو الصراع بين ماضي الانتماء المشرف والحاضر المنكسر. والمشهد الدرامي يتحقق بالفاعلية التي يكوّنها عددٌ من الافعال المضارعة (نعاتب – يرتوي).

أما قصيدة (كتابة على ضوء بندقية) فيتجلى فيها الأداء الدرامي بصورة واضحة العناصر من حدث وحوار وصراع , تسبح في فضائها ابطالٌ ترسم هيأة البناء الدرامي, إذ يبتدئ درويش القصيدة بفعل درامي من خلال تصويره وقوف (شولميت) منتظرة صاحبها عند مدخل البار, ومرور العشاق من الجانب الآخر, وابتسام نجوم السينما, وتتجلى عناصر الدراما بتحققها التام في هذا المقطع من القصيدة, إذ يقول :

واحست كفه تفترس الخصر ,

فصاحت : لست في الجبهة ..

قال :

مهنتي

قالت له : لكنني صاحبتك

قال : من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا.[25]

فمن خلال الحوار الذي يدور حول مهنة الحرب التي تعبر حدودها، متجاوزةً اياها نحو ساحة العاطفة عندما يقتل العاشق الحب، لتكون بذلك العلاقةُ بين الممارستين اللتين تقوم بهما هذه المهنة علاقة تضاد، فليس لجانب منهما أن ينتمي للآخر، فيكون الصراع حاصلاً بين الحرب والسلام ،بين الخوف والطمأنينة، بين الحب والحرب ، وهو الصراع الذي يشطر قلوب أبناء بلده الى شطرين ،وهما الحلم برغيد العيش على ارض الوطن وتفشي السلام ، والحرب ألآنهائية التي تقتل الحب لتخلد، التي لابدُ منها للحصول على الاول، فعندما تكون الحرب حرفة ، تتجلى علائمها وضروبها من محترفها في شتى ممارسته الحياتية. وبهذا قد صور درويش شبح الحرب الذي يعيش في قلوب الفلسطينيين مطارداً أحلامهم ومخالطاً تطلعاتهم الرقيقة الشفافة، هذه الحرب التي لم تكن اختياراً حراً أو تعدياً، بقدر ما كانت مواجهة لمعادلة وجود ظالمة سلبت الفلسطيني حقه في الحياة على أرضه مثلما حرمته حق الحلم بمستقبل امن.

البنية الدرامية في قصيدة (أحمد الزَّعتر)

تتجلى البنية الدرامية في قصيدة (أحمد الزعتر) بعد الاستهلال مباشرةً , وذلك عندما يصور الشاعر مشهداً يحاكي فيه واقعه الإغترابي الذي يطور من معالجة القصيدة موضوعها, فالشاعر يشكل مشاهده ويبني تحولات على مبدأ الاغتراب الذي يعمل من خلاله على اضاءة نصه الشعري وهو متشرد عند زوال سِتار الخير المتمثل بالغيوم , وأجلى تمظهراً لأُسلوب الدراما الحديثة من زاوية المكان , ومن جانب آخر إنَّ البيئة تحدد التخاطب الدرامي في مستوى تركيبيّ عميق [26] تبعاً للبيئة التي يقع فيها الحدث الدرامي , وبما إنَّ درويش يعيش غربةً في وطنه وغربةَ البعد عنه , ويعيش غربة أحمد الزعتر الذي قتل (في روما)[27] , لهذا نراه يمنح هذا العنصر الواقعي دوراً بالغ الأهمية في القصيدة , كون كلماتُه تمثيلاً لهذا الواقع , وهذا ما ظهر انعكاسه نفسياً لديه , إذ (يجمع الشاعر الأشياء المتنافرة وغير المتجانسة إلى بعضها بطريقةٍ لا يُجاريه فيها شاعرٌ عربي آخر)[28] فالجمع بين المتنافرات دليلٌ على توزع صور الهموم و تناثر الأحلام وتعدد أشكالِها , والمحاولة في تشكيلِ صورة خياليةٍ تجمع تلك الأطياف ولو أدى ذلك إلى الانقطاع المعنوي ما بين تلك الأشياء , لأن الغرض هنا هو تمثيلُ الواقع النفسي الذي يكمن في الحس الوجداني الجماعي منطلقاً من الإحساس المرهف للشاعر حول قضية الأرض والوطن المستلَبَين جوراً , حيث يقول :

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفَها الجبالُ وخبأتني

.. نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل

البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنتُ وحدي

ثم وحدي ...

آه يا وحدي ؟ وأحمد[29]

في هذا المشهد الدرامي يتمكن الشاعر في افتتاح نصه الشعري من تصوير أهم جوانب مأساة الواقع الفلسطيني , ألا وهو الاغتراب الذي تبرزُهُ الأفعال الحركية كـ (شردتني, خبأتني) لتشكل ذات الشاعر موقعاً في الحدث الدرامي وفي الوحدة التي تصعد من الحدث الدرامي حيث يطنب من وصف حاله غريباً فكراً وموطناً , بتكرار الكلمة (وحدي) التي تعبّرُ عن صدق الحالة , ثلاث مرات متوالية للإشارة إلى عمق المعاناة بوحدته هو ووطنه و(أحمد) الذي يمثل كل فلسطيني بعيد أو غير بعيد , فهو الذي يشكل عنوان القصيدة التي تحاكي واقع الشعب والوطن , وهو يعد تمثّلاً لصورةِ الإنسان الفلسطيني , لان ارتباطه بالعلاقات الغيابية والحضورية في القصيدة يخلق جواً درامياً من خلال دلالة الكلمات المتعلقة به , الأفعال منها والأسماء وهي تدخل ضمن نسيج الجملة الشعري , لتمنح الاغتراب مجالاً صورياً واسعاً , كما نراه مصوراً بـ (كان اغتراب البحر) و (مخيماً ينمو

وينجب زعتراً ومقاتلين) و (ساعداً يشتد, ذاكرةً, أرصفة, اكتشاف الذات) فهو أولى الشخصيات المؤلفة للمشاهد الدرامية , حيث شكل مشهد الاغتراب ومشهد الصمود والمقاومة ومشهد الإستيحاء والاستلهام ومشهد العودة , والوقوف على حقيقة الذات الفلسطينية في (العربات, المشهد البحري, ليل الزنازين الشقيقة, العلاقات السريعة, السؤال عن الحقيقة) ليتحقق حضور البطل التام في المشاهد الباعثة على التوتر من خلال جمعه وما يناقضُهُ , فكل التقاء أحمد مع الأشياء هو التقاء بما يتناقض معه , لأنه فكرةٌ لا تنتمي إلى ما حولها من الأفكار , كما يقول: (في كل شئ كان أحمد يلتقي بنقيضه) , فعند هذه النقطة من الأحداث الدرامية يتحقق جانب من الصراع , هو صراع الرؤى المتناقضة , الصراع الذي يتأسس على مبدأ الاغتراب .

يستمر تآصر علاقات البنية الدرامية, نتيجةً للانسجام الدلالي الحاصل ما بين الوحدات المادية, لرسم تتابعَ الأحداث على وفق خطٍ درامي, وكذلك رسم ترابط الاحداث نفسها, كما هي في العالم الخارجي, عن طريق التكرار المستمر للعناصر الرئيسة أو المحورية في القصيدة لأن (العناصر المكررة تحافظ على بنية النص وتماسكه وتخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه)[30], وهذا مما يشيّد البناء الدرامي في الشعر, كما نرى تكرار الشخصية الأساسية هنا هو(أحمد) مع نعوتاته المتنوعة ليمثل انعكاساً عنها, وتجسيداً لها, فتتعدد المشاهد وتتنوع التمظهرات لتلك الأوصاف في الشخصية , مثل (أحمد المنسي) و (العربي, الكحلي, الكوني, أحمد سلم الكرمل, الخريطة و الجسد, هو البنفسج, يا خصر كل الريح , المولود من حجر وزعتر , الجسد الذي يتزوج الأمواج, يا أحمد اليومي , العادي , المجهول , السري , أخي أحمد , أنت العبد والمعبود والمعبد) فما هذه الأوصاف إلا أشكال لمشاهد متعددة وافكار متوالدة تتخذ الشخصيةُ في كل حالة منها دوراً تمثيليا عن العلاقة التي تربط (أحمد) بما يتجلى به , فهو الغريب تارةً والمضطهد أخرى , والمتخفي وصاحب الموقف الإنساني الشامل و الأرض الممزقة الموزعة و هو الشعب الضائع المجهول , هو المغزى وهو المشارك للشاعر في المبدأ . فهذه المشاهد جميعها تعد تجلياً لذات الشخصية التي نتعرف من خلالها على ذات الشاعر وما يريد إظهاره من علاقة الأحداث الدرامية بما حوله من أحداث الواقع الملموس فالعمل الدرامي هو (محاولة الإنسان إيجاد علاقات سوية بالكون والمتغيرات من حوله, قد تضئ الطريق أمام الباحثين عن ذواتهم)[31] والمتغيرات والثوابت أيضاً , اضافة إلى ذلك يبدو الحوار واضحا صريحا في استخدام اسلوب النداء المكرر كما في قوله :

يا خصر كل الريح

يا أسبوع سكر !

يا اسم العيون و يا رخامي الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعترْ

ستقول : لا

ستقول : لا

جلدي عباءة كلِّ فلاحٍ سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم[32]

في هذا المقطع الحواري يصور الشاعر الذي يمثل الطرف الأول في المحاورة مشهداً تتقابل فيه العناوين الحاضر (صوت الشاعر) والغائب المؤثر(أحمد) فالحوار هنا متواصل ومؤثر لما بين الطرفين من علاقة وارتباط يصف من خلاله الشاعر طبيعة البيئة الشخصية للمُتحاور معها (أحمد) كي تكشف عن علاقتها بالبيئة من حولها وبالأحداث المأساوية التي يعيشها أبناء شعبه وجلدته من منظور المُحاوِر (الشاعر) , ومن ثم يأتي أحمد بموقف الرفض المؤكد بالتكرار (لا – لا) لتُجابه الفكرةُ الأولى بالنقض المباشر فيحتدُ الصراعُ بالمقابلة الدرامية من خلال (الديالوج) الذي يقترب من المشهد المسرحي , للحوارية العالية والوصف والحدث المتنامي وتكوين العقدة أو الحبكة الدرامية , التي غالباً ما ترتبط بالحدث ذي المستويات المتعددة.[33] ليتشكل الحدث

المحوري للقصيدة الذي يتبين في الرد الحواري (جلدي عباءة كلِّ فلاحٍ سيأتي من حقول التبغ كي يلغي العواصم), فهذا المشهد يحدد علاقة أحمد الزعتر الذي يمثل كل مَن يحمل فكر الانتماء إلى الأرض والحضارة, كي يُزيل ركام الاستلاب وقيوده المصطنعة .

الحِوار

الكلام الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر يُكشف من خلاله عن وجهتي نظريهما وأفكار كل منهما و دوره في تصاعد الحدث وتأزم الصراع الدرامي, ليكون الحوار بذلك العنصر المهيمن في بناء النص , فهو النمط الذي يضفي صفة الدرامية على النصوص الأدبية كونه نظاماً أدائياً لمجموعة من الرموز الانفعالية التي تحدد وتوضح طبيعة علاقة أي شخصية ببناء الأحداث وبالشخصيات الأخرى وارتباط تلك الشخصيات بالأحداث , فالحوار جوهر البناء الدرامي , لأنَّه الأداة التي تقدم حدثاً دراماياً دون وسيط , ليُصوِّرَ صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كلٌّ منهما كسرَ الأُخرى وهزيمتها .[34] فلا قيمة للحوار في القصيدة الدرامية من دون إثارة اهتمام متلقيه , والسعي لتطور الحدث والشخصية أيضاً والكشف عنها وإثارة انفعالاتها المتنوعة بنوع التحسس الذي ينطبع عليها من خلال طبيعة محاكاته وما يحاكيه لأنَّ (وظيفته ليست مغلقةً على ذاته بل منفتحةً إلى الخارج أشبه بدائرة منكسرة في أحدى نقاط محيطها يتسرب ما في داخلها إلى خارجها عن طريق اللغة)[35] على أنَّه ليس كلُّ حوارٍ في العمل الأدبي يُعدُ حواراً دراماياً, بل يجب أن يساعد على توتر الأحداث وحركيتها وتأزم صراعها واستمرارها, وأن يكون هادفا, ويمكن أن يبنى الحوار داخل الشخصية ليسمى عندئذ حوارا داخليا (المونولوج) حيث يتحقق عندما يتكون في ذهن الشخصية نتيجةً لحدث قديم أو سلوك سابق , هاجس يلح بفكرته - شخص آخر- منازعاً السبيل الفكري الذي هي عليه ليُأطِّرَ نوعاً من الصراع الفكري تدور الشخصيةُ في فلكه بذلك الحوار الجدلي مع الشخصية الفكرية .

نستدل بهذا أنَّ الحوار في الدراما الشعرية ليس وسيلة لتقديم الشخصية وسرد الأحداث كما في الرواية, لأنَّ الحوارَ هنا هو ما يميز الدراما عن الرواية والملحمة كونهما أدباً صرفاً , بينما الدراما فنٌّ أدائي[36] يعتمدُ الحوارَ بوصفه عنصراً يقوم بإنتاج الأحداث وتعقيدها وبلورة الصراع وعرضه للمتلقي, كما في (أحمد الزعتر) حيث يتم الحوار بين الشاعر والبطل الدرامي

لم تأتي أُغنيتي لترسم أحمد الكحلي في الخندقْ

الذكريات وراء ظهري , وهو يوم الشمس والزنبق

يا أيها الولدُ الموزَّع بين نافذتين

لا تتبادلان رسائلي

قاومْ

إنَّ التشابه للرمال ... وأنت للأزرق [37]

يبدأ الحوار بمقدمة تُقرّبُ بين المتحاورَين للولوج في الحديث المر , حديث الأرض واستلابها, لتخفف من ثوران بركان الأحداث السابقة , إذ تحدد موقف الشاعر من أحمد بنفي الشعارية (لم تأتي أُغنيتي لترسم أحمد الكحلي) والمحدودية (في الخندق) , ليأخذ بعدها موقف الشاعر بالاستقرار (الذكريات وراء ظهري) وكذلك يضع أحمد موضعَه المتخيل في هذا العالم وموقعه من الأحداث ب (هو يوم الشمس والزنبق) , ومن ثم يتجلى الحوار بالنداء الموجه (يا أيُّها) موصوفاً بعلامة الصغر والنضوج (الولد) الذي ينقسم موزّعاً بين مكانين لا يمكن تعاطي الأفكار والإشارات بينهما , بين الوطن والبلد الغريب (روما) يتشكل الصراع عبر حالة الاغتراب التي يعيشها

البطل والانقسام الحاصل نتيجة للاغتراب , ليتخذ الحوار جانباً من تصاعد موقف النص الشعري تجاه أحمد فتظهر نبرة التشدد بفعل الأمر (قاوم) لأنك تُشبه البحر (الأزرق) الذي يصل بين القارات المتباعدة .

يستمر الحوار بين الراوي منشد القصيدة والمتحكم بعناصرها ونظام بنائها والبطل الدرامي مصوراً حالة الصراع المتمثل بالضياع والاغتراب الدائمين بانسجام (المتصورات التي تنظِّم العالم النصي بوصفه متتاليةً تتقدم نحو نهايةٍ) [38] مأساويةٍ تعادل تلك المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني بأكمله , فالقصيدة تنزف من الألم بالمقدار الذي يفيضه الشعب , فالشعر كما تقول نازك الملائكة (وليد أحداث الحياة) [39] فأي وليد هذا الذي تنجبه حياة فضاؤها نيران وأرضها تشرب من دماء أهلها , وأطفالها غاية في الحرمان ؟! , لنرى هذا المشهد منها كما يصورُهُ الفنان الحاذق :

أكلَّما نهدتْ سفرجلةٌ نسيتُ حدودَ قلبي

والتجأتُ إلى حصارٍ كي أُحدد قامتي

يا أحمد العربي ؟

لم يكذب عليَّ الحبُّ . لكن كلَّما جاء المساء

امتصَّني جرسٌ بعيدُ

والتجأتُ إلى حصارٍ كي أحدِّدَ صورتي

يا أحمد العربيُّ .

لم أغسل دمي من خبز أعدائي

ولكن كلَّما مرَّتْ خطايَ على طريقٍ

فرَّت الطُّرقُ البعيدةُ والقريبةُ

كلَّما آخيتُ عاصمةً رمتني بالحقيبةِ [40]

يدور الحوارُ مستندا إلى مشاهدَ لعرض أحداث متآزرةٍ تقدم حدثاً محورياً ضمن حبكة درامية (هي غالباً ما ترتبطُ بالحدث ذي المستويات المتعددة , أو الذي يتكونُ من عدة قصص) [41] هو (الشعور بالضياع) , حيث يأخذ المستوى الأولُ دورَهُ الحواري من خلال سؤال دراميّ يظهر حيرةَ قائله , يصورُ الشاعر حالةَ الضياع الأولى المتمثلة ب (نسيان حدود عاطفة الشاعر الإنسانية) كلَّما (نَهَدَت سفرجلة) فيلتجئ الشاعر إلى المقياس ألقسري هو (الحصار) الذي يحدد تلك العاطفة ويرسم المجال الاستيعابي لها , وفي هذا الحوار ينتظم السؤال الذي يتوجه الشاعر به , من خلال تصوير الأحداث الدرامية (نسيت, التجأت, أُحدد) إلى الشخصية الثانية (أحمد الزعتر) , إذ يكرر نداؤها مرتين في المشهد , مؤدياً دور الشخصية المتحاور معها هنا , لكن الشاعر يستحضر (أحمد) الشهيد فكراً , ليمثل كلَّ من حمل على عاتقه قضية الأرض , ثم يستمر الحوار بين الشخصيتين ليكشف الشاعر عن ماهية صراعه مع الواقع , وعن دوره في بلورة الحركة الداخلية , وانعكاسه على طبيعة تلقيه للتجارب الإنسانية كالحب – بأشكاله المتنوعة - الذي (لم يكذب عليه) لأنه يؤمن به سمةً من سمات تجلي العاطفة النبيلة لكنَّ الماضي المأساوي ذا الإرادة المتجددة ب (كلَّما جاء المساء) المتمثل بـ (جرس بعيد) يحجم القدرة فيه على تقبل تلك الممارسة ويُخفت العلاقة بينه وبينها فيمتصَّه ليلتجئ إلى (نزيفه) إلى واقعه المأساوي كي يعيشه كما هو ليجد نفسه في عالم شعبه النازف , يكرر نداء أحمد مخاطباً إياه لكن أحمد يظل مستمعاً لشرح الأحداث وتفصيل الآلام , كأنه ينصت لروايةٍ تاريخية على لسان كاتبها . يواصل الراوي الحوار بإيراد مفارقةٍ تكشف عن نوع الصراع الواقعي واتجاهه لأنها في صلب الحدث الدرامي, (فتتمثل في لحظةٍ كلحظة الانقلاب)[42] بقوله (لم أغسل دمي من خبز أعدائي) فقلب الدلالة المتمثل بغسل الدم من الخبز يشير إلى طبيعة الصراع بين صاحب الدم

, وصاحب الخبز كأنه أراد السخرية من ذلك الصراع القائم من أجل البقاء , فالخبز يشير إلى العيش والدم يدل على ثمنه الغالي , ثم يستدرك الشاعر ليضيف مشهداً حركياً يصورُ به حاله الانفرادي وعزلته المتواصلة في سبيل مبدئه من تكون علاقة تنافرٍ بين (مرَّت خطاي) وبين (فرَّت الطرق البعيدة والقريبة) ليمثل الانقطاع في الانتماء المبدئي وتقطع السبل وانفراد الخطى عند السعي لتحقيق الوصول نحو مبتغاه الموضوعي , ثم يأخذ الحوار بتصعيد الصراع ليبلغ الموقف - لدى الراوي – أعلى درجة من التوتر بإقصائه عن العالم كله متمثلاً بـ (كلَّما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة) لأنَّ العلاقة بين(آخيت و رمتني) علاقة تضاد, فيتخذ الصراع جانباً من جوانب صراع الأفكار الواقعي المتمثل بعدم تقبل الآخر وما يحمله من آراء يأخذ من خلالها دوره في هذا العالم .

الصراع

يتكون الصراع الدرامي من ثلاث وحداتٍ أساسيةٍ, بوصفها العناصر المكونة للحدث الذي يعمل على استمرارية الصراع وديناميكيته, وهي :-

أولاً : الحوار وهو العنصر الذي يعمل على تأزُّم الصراع بوساطة التقدم بالحدث نحو التصاعد , يتم الحوار بين شخصيتين أو أكثر من ذلك أو بين فكرتين داخل الشخصية الواحدة تحاول كُلٌ منهما جذب الأُخرى إلى منطقة قناعتها بما تطرح , وهذا ما يعرف بـ (المونولوج) والمونولوج بوجهه الداخلي يعمل على تأزم الصراع داخل الشخصية .

ثانياً : الشخصية هي العنصر الأساس في البناء الدرامي الذي يُنتِجُ الصراعَ لأنَّه الشئ الوحيد الذي يمكنه أن يقوم بفعلٍ ما عن طريق الخصائص الانفعالية التي يمتلكها الإنسان الممثل لتلك الشخصية لأنَّ (الشخصية مجموعةُ خواص تُحرِّك الصراعَ الدرامي , بفكرةٍ تنتظمُ من خلالها العناصرُ التي تتكون منها) [43] , مفاهيم السلوكيات والإدراكات التي تحدد طبيعةَ العلاقة المتكونة بينها وبين الآخرين , فالإنسان يتميز بخصائص اجتماعية تجعله متواصلاً بالمجتمع مؤثراً ومتأثراً به , كالكلام والعادات والتقاليد والانفعالات النفسية.

ثالثاً : الزمان والمكان ويسميان (الفضاء) الذي هو حيِّز وقوع الحدث أو بيئته , فالزمان هو الوقت المستغرق خلال نشوء الحدث حتى نهايته وله علاقة بفاعلية الحدث , إذ إنَّ فاعلية الزمن تُغيِّر من شكل الحدث ومدى تأثيره في الواقع والفن أيضاً , تبعاً للفترة الزمنية التي ينتمي لها ذلك الحدث , ولعلاقته بها , فهناك أحداث تقع في أزمنة معينة من دون أن تثير أية انفعالات للعالم فيه . أما المكان فهو البيئة الملموسة والمرئية للحدث ويعد المكان حاضنة الأحداث فهو المساحة الجغرافية التي يتشكل ضمنها الحدث , وعنصر المكان (من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيداً فهو ليس كياناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط وإنما هو اللحظة الزمنية التي انبنت فيها هذه التواريخ بطريقة منهجية) [44] لذلك فإنَّ ارتباطه بالزمان باعتبار أنَّ لابدَّ للحدث في مكان ما من زمان , والفاعلية المشتركة بينهما لا تكون إلا من خلال عنصر ثالث كأن يكون الشخصية وحدها أو هي والحدث الواقع لها أو عليها أو منها , فالعلاقة بينهما تلازمية, ومن المعلوم إنَّ درويش قد عانى منذ صغره تجربة فقد المكان بدءاً من تهجيره من قريته (الفروة) حتى فقد الوطن بكامله, وإنَّ (حضور المكان في شعره يتجاوزُ بكثيرٍ مجرد الرثاء التبسيطي لما ضاع من المكان – الوطن , ويسمو على موضوع البكاء ليرتاد فضاءً أرحبَ يمكن نعته بالغربة الوجودية) [45], وقاسى زماناً أليماً بأحداثه ومروعاً بأهواله , لهذا السبب نفسهِ من الطبيعي أن تأتي فاعلية هذين العنصرين على درجةٍ عاليةٍ من المأساة في أدائه الدرامي.

وبتظافر هذه الوحدات الثلاث مجتمعة , ينشأ الصراع الدرامي, كما نجدهُ متجلياً في قول شاعر الأرض والوطن المستلبين محمود درويش في دراميته (أحمد الزَّعتر) :

أنا أحمد العربي – فليأتِ الحصارْ

جسدي هو الأسوار – فليأتِ الحصارْ

وأنا حدود النار – فليأتِ الحصارْ

وأنا أُحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كلِّ الناس – فليأتِ الحصار [46]

يتمثل الصراع في نقطة يتصادم عندها طرفاه , حيث (أحمد) الذي ينتابه الملل من وقع الأحداث القاسية والقلق المستمر اللذَين يعيشهما الفلسطينيون , ليمثل بصيحته العنيفة التحديَ لكسر قيود الخنوع من خلال استحضار العروبة , منادياً من يمثل الطرف النقيض لأحمد وهو (الحصار) الذي يمارس على شعبه .

ويتم الصراع من خلال التضاد القائم بين عدد من علاقات البناء في هذا المشهد الدرامي, فتكرار الضمير(أنا) مع عدد من الأوصاف المختلفة (العربي, الأسوار, حدود النار, باب كلِّ الناس) يقيم علاقة ضدية مع (الحصار), إذ إنَّ هذه الصفات لا مجال لها من التوافق الدلالي مع الحصار الذي هو رمز للتمرد الصهيوني الممارس على أصحاب الأرض, لأنَّ الترميز يكون (في الملفوظ داخل التركيب , والتداخل الذي بين المعنى الأول, والمعنى الثاني)[47], لهذا فالحصار هنا حدث درامي يقابل حدثا آخر يماثله في اللفظ ويخالفه في الدلالة, هو(أحاصركم) والاختلاف الدلالي هذا ناتجٌ عن اختلافٍ جوهري ينتج عنه الصراع الدرامي في هذا المقطع من القصيدة , بذلك شكل الحدث الدرامي الذي هو (الحركة الداخلية للأحداث) شكلاً من أشكال صراع الصمود مع الغزو الصهيوني .

وفي مشهد آخر من مشاهد القصيدة يتجلى الصراع بشكليه الداخلي والخارجي لدى الشاعر عندما يصور حرمانه الواقعي من نيل مطالبه وتحقيق احلامه المنشودة بطريقة مأساوية , تلك الأحلام التي تُقتَلُ على استمرارٍ كما قُتِلَ أحمد غريباً , حيث يقول :-

كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجرُ

آه من حلمي ومن روما !

جميلٌ أنت في المنفى

قتيلٌ أنت في روما

وحيفا من هنا بدأتْ [48]

يتجدد الصراع مرةً أخرى مشبهاً صراع الحصار السابق لكن هذا لا يجابه بالتحدي بل بالتأوه القاتل لضعف الراوي عن هزيمة العدو . فبين (كم أمشي إلى حلمي) وبين (تسبقني الخناجر) علاقة تنافرٍ حادٍ ينتج عنها صراع الحياة (الحلم) والموت (الخناجر) بين النجاح والخيبة , وما أن يبدأ هذا الصراع حتى ينتهي بهزيمة الشاعر مراراً بدلالة (كم أمشي) وتتمثل الهزيمة المحتومة بالفعل الدرامي (تسبقني الخناجر) لتنال من الحلم الذي يتعلق بـ (روما) لكن العلاقة بينهما , علاقة المجرد بالمحسوس والرابط بينهما هو معرفة الوقائع في العلم الخارجي التي تحيل إليها كلمات الشاعر كونها تمثلاً للواقع , لتتبدد حيرة القارئ - في فهم المقصد – وتقلص المسافةَ بين روما والحلم .[49] فالعلاقة غير المتجانسة بين روما والحلم تُنتِجُ صراعاً داخلياً مع الواقع القاهر والظروف الجائرة بأحداثها بوصفها الشيء المانع من الوصول إلى المبتغى الفلسطيني في منظور الشاعر الإنساني, بعد ذلك يَنتُجُ صراعٌ من خلال العلاقة التقابلية بين (قتيل أنت في روما) و (وحيفا من هنا بدأت) حيث إنَّ بداية الصهيونية نهاية أحمد في روما وهي نهاية التمرد على الواقع الساخر أي إنَّ الصراع الواقعي قد بلغ الذروةَ وكأنَّ حيفا هي روما, ليكون التطابق الدلالي الحاصل بين (قتيل و بدأت) وبين (روما وحيفا) هي نهاية صراعٍ واسعٍ وبداية صراعٍ جديدٍ بإحلال حيفا دور روما أو تمثل حيفا في روما , لكنَّ هذا الصراع يأخذ النتيجة المأساوية نفسها كما هي على أرض الواقع المرير .

الكورس

يعني الكورس في الأداء الدرامي المجموعة من الأشخاص المنتخبين من قبل الشاعر لتمثيل فئة من الناس الذين يشكلون نمطاً معيناً ينتمي إلى الأنماط التي تكون المجتمع , كعامة الناس أو العبيد أو أتباع البطل الدرامي أو جنود الدولة , ويتحدد دور الكورس الأساسي بروايته للأحداث التي يشارك فيها مع البطل بالحوار , ويتحدد دورُ الكورس من خلال لحظاتِ مشاركته في الأحداث أو بتعليقه عليها ليقدم أجزاءَ الدراما الرئيسية[50] أثناء سيرورة الأحداث.

إنَّ الكورس يعين دلالةً عند مشاركته لا يمكن لغيره أن يقوم بالإشارة إليها والتدليل على مقصدها ضمن الأداء الدرامي بشكلٍ عام, إذ إنَّ طبقة العمال لا توحي بالدلالة نفسها التي ترسمها طبقة العبيد أو الجنود, وكذلك طبيعة مشاركته - بشكل خاص- لها دلالة معينة, لأنَّ الهتاف ليس كالإنشاد ولا كالغناء, وكذلك طريقة الحوار وكيفيته التي توحي بطبيعة العلاقة تجاه الأحداث وبطلها الدرامي, على نحو ما نجده في قصيدة (أحمد الزعتر) التي يساهم الكورس المتكون من الطبقة الشعبية الفقيرة في بلورة الأحداث وتحديد الصراع الواقي وتأزمه من خلال ما يتخذونه من موقف يشير إلى الثبات والتمسك بالمبدأ الذي يتطابق مع موقف البطل وراوي الأحداث الرئيس (الشاعر) للدراما كلها, إذ يقول :

أنتمي لسمائي الأولى وللفقراء في كلَّ الأزقة

ينشدون :

صامدون

وصامدون

وصامدون[51]

يعين الشاعر(الراوي) انتماءه (للكورس) في مجتمعه ألا وهي (الفقراء) الذين يشاركون الشاعر مأساته من خلال موقفهم الأدائي الموازي لموقفه ومسار بطله الدرامي (أحمد الزعتر), فالصورة التي يقررها المشهد تنبئ عن مدى التطابق الشعوري لكلٍ من الشاعر والمجموعة لتتكون وحدة الشعور بـ (أنتمي ... للفقراء) الفقراء الذين يأخذون من خلال بساطتهم المكانية (الأزقة), موقعاً مؤثراً لدى الشاعر, ليجمع بين الإحساس العام والخاص حيث (يشكَّل الاثنان في النهاية وحدةً عضوية)[52] تلك الوحدة المتمثلة بأناشيد المقاومة (صامدون وصامدون وصامدون) ليكون الكورس قد عبَّر عن انتمائه الوطني لتحقيق الحلم المنشود (الحرية).

جماليات الشكل الشعري

يمثل الشكل الشعري نسيجاً فنياً تساهم بإنتاجه مجموعةُ عناصر الإبداع الفني المتكونة من لغةٍوصورةٍ وموسيقى تعتمدُ في تركيبها قوانين الشعر على وفق أحد سبل الإبداع في التعبير كالحوارية والخطابية وغيرها, ليكون الشكل الشعري هو (التركيبةُ المادية أو البناء الشكلي الذي يجد المعنى الداخلي ضمنه إطاره أو سياجه, في محافظة منه على المحتوى النظري للمضمون, والعلاقة بين المضمون والشكل في الفن)[53] كي يتحقق الاتساق والانسجام بين الشكل ومحتواه المضموني.

فاللغة هي الوسيلة الأولى التي يعتمدها الشاعر في تشكيل النص الشعري وبنائه بطريقة يتناسى فيها المعنى المعجمي , و يعمد إلى استخدامها أداةً جوهريةٍ للرمز والإيحاء بصورة تتحقق فيها شاعريةُ النص, (وهي أبرز سمات النص الأدبي ... التي يعتمد الشعرُ تكثيفها خاصة من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي , وعلى استخدام الصور التي تتكون داخل سياق النص[53], ليأخذ الجانب الدلالي موقعه الانفعالي في نفس المتلقي , كما في قصيدة (أحمد الزعتر) بدءاً بالعنوان ذي المرجعية الاجتماعية والثورية, الذي يمثلُ إشارةً سيميائيةً وجماليةً ينطلق منها القارئ كعتبة أولى للنص يصطدم بها عند تلقيه إياه, (من كونها تشغل منطقةً استراتيجية في عملية التلقي, هي المنطقة الأولى بصرياً ودلالياً)[54] , فأحمد الزعتر شخصيةٌ معروفة أولاً , ولها وجودُها

الواقعي في الحياة الفلسطينية , لذلك يأخذ دلالتَه العميقة كعنوانٍ لقصيدة تحاكي الواقع بأشكاله, وثانياً تمثيله بعداً في الدلالة المكانية , كونه مضافاً إلى مكانه الواقعي (تل الزعتر).

أما إذا انتقلنا من ثريا النص (العنوان) إلى بنيته الكلية ابتداءً بالاستهلال الذي يستخدم فيه الشاعرُ لصياغة التحية , ألا وهي النشيد لتمجيد البطل الدرامي , أسلوبَ البساطة في اختيار المفردة وتراكيبها المنطوية على الدلالات العميقة والإحساس المرهف الذي يحفز الجانب الانفعالي لدى المتلقي من خلال استخدام عدد من تقنيات الصياغة الفنية للغة النص , كالتكرار الذي هو (ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة , إنَّما هي تقنية معقدة تحتاج إلى تأمُّل طويل يضمن رصدَ حركتها وتحليلها)[55] حيث يُعد تكرار وصف (أحمد) علامةً سيميائية متكاملة الأداء الإيحائي من خلال تعدد الأوصاف التي تملأ كلُّ منها مجالاً محدداً داخل بنية التكرار الكلية للنص , فهو (أحمد العربي, الكوني, الولد, سلم الكرمل, البنفسج, الجسد المضرج, الجسد الذي يتزوج الأمواج, المولود من حجر وزعتر, اليومي, العادي, السري, المجهول) , ليأخذ كلُّ وصف دلالة وإشارة تتعلَّق بالواقع الفلسطيني, وبالأحداث المأساوية المستمرة مثلما ينمو هذا الوصف ويتطور عبر العلاقة بين الواقعي والمتخيل التي تمنحنا سماتٍ اضافية لصورة (أحمد) مثلما تمنح النص الشعري مساحة واسعة من التطور والنمو.

أما الصورة الشعرية فتأخذ بعدها الجمالي من كونها تجعلنا نقف على التجارب الشعورية التي تكمن في نفس الشاعر من خلال تجميعها للركام الكبير من الأحاسيس والمشاعر والأفكار في لحظة الإبداع التي يقوم الشاعر عندها بتشكيل علاقات معينة بين الأشياء الخارجية , فهي (تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع)[56] في تشكُّلها العضوي الذي يحتوي فكرة الشاعر التي يريد توصيلها , وانفعاله تجاهها , من خلال البناء الصوري الحسي أو الحركي أو المرئي أو الثابت والمتحرك أو التشكيل الصوري المتعدد الصور.

نجد هذه الأبعاد للصورية المتعددة متحققةً جميعها, كما في هذا المقطع:

تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كُمَّثرى

وتنفصلُ البلادُ عن المكاتب

والخيولُ عن الحقائب

أوقدُ شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار[57]

تتشكَّل الصورةُ الثابتة في السطر الأول من دال الشكل الثابت (شكل كمثرى) للتفاصيل الرديئة, لتتمحور الصورة حول البعد المرئي الثابت (لتؤدي وظائف صورية تنبع من حساسية الثبات التي تنطوي عليها) [58], في فضاء التشكيل الصوري المستقر, وفي السطر الثاني والثالث تتجلى حركية الصورة من خلال ديناميكية الفعل الحركي (تنفصل) لتؤدي شعريةً عالية عن طريق فاعلية الحساسية الحركية, أما الصورة المركبة المتكونة من صورتين جزئيتين تتمثل الأولى بـ (أوقد شمعتي) والثانية بـ (جرحي المفتوح), حيث يجعل الشاعر الصورتين كصورة واحدة من خلال العلاقة التبادلية بينهما كون الأولى نتيجة للثانية وسبباً في تشكلها .

ومما يكسب نص أحمد الزعتر جمالية شكلية , تلك الموسيقى المتصاعدة -في أغلب مقاطعه- التي تناغم وقع الأحداث والواقع الفلسطيني القلق من خلال استخدام تفعيلة الكامل أولاً , والقوة الكامنة في المفردات التي تتفجر بصوت كصوت الإنشاد, كما في قوله :

أنا أحمد العربي – قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

وجدت نفسي قرب نفسي

فابتعدتُ عن النَّدى والمشهد البحري

تل الزعتر الخيمة [59]

حيث يصطخب إيقاع النص من خلال جرس البنية الكلية للمقطع الشعري, فيولد تعبيراً إيقاعياً عن حساسية الحدث والصورة معاً, فضلا عن البنية العروضية .

خاتمة البحث ونتائجه

ربَّما تقصرُ الخاتمة عن ذكر نتائج البحث الأدبي بتمامها , لذلك يكتفي الباحثُ بالإشارة إلى ما توصل إليه في بحثه من الأجوبة عن بعض الأسئلة المطروحة بخصوص موضوع بحثه سابقاً أو الأسئلة التي يطرحها هو , وأقصى غاية توصل إليها البحث يمكن ذكرها بالقول :

بُني البحث على مهمة معرفة البناء الدرامي في شعر محمود درويش وتحليل عناصره , والكشف عن هذا الأداء الفني الذي يحاكي واقع الحياة الفعلي , مصوراً حركاته وسكناته , ومعرفة مدى ما توصل اليه الشاعر من تصوير الأحداث الواقعية للشعب الفلسطيني , ومعرفة مدى مساهمة البناء الدرامي لدى شعر الشاعر في خدمة الجانب الإنساني والفكر الاجتماعي معاً , من خلال التعرف على كيفية البناء الدرامي الشعري ومحاكاته وتشكيله الصوري للوقائع أخص للوقوف على جانب الصدق الشعوري لدى نص المبدع عبر التمعن في تحليل عناصر الأداء الدرامي فيها من حوار وصراع وكورس, لمعرفة تشكيل البناء الدرامي الكلي للقصيدة , ثم استقصاء المعاني ودلالات العناصر الموحية بعلاماتها الواقع الفلسطيني المكتظ بالأحداث المأساوية المتمثلة - في تصوير الشاعر لها – بالاغتراب والقتل والتشريد والأسر والاستلاب, كذلك ألقي الضوء لبيان جماليات الشكل الشعري للنص.

وبوساطة معرفة هذه الأمور توصل البحث إلى سمو بنية الشعر الدرامي في المحاكاة على أنواع المحاكاة الأخرى, لكونها عملاً أدائياً لكثير من الفنون.

(أنجزت الدراسة بحث تخرج في قسم اللغة العربية, كلية الآداب, جامعة البصرة عام 2011 بـــإشراف أ.د. لؤي حمزة عباس)

الهوامش

(1)ينظر. البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , دار البشير , عمَّان , 1988 , ص11 .
(2)المصدر نفسه , ص118 .
(3)ديوان محمود درويش , مج .الأول , دار العودة , بيروت , ط. الرابعة عشرة , 1994 , ص203 .
(4)نظرية الدراما الإغريقية , د. محمد حمدي إبراهيم , مط. دار نوبار , القاهرة, الطبعة الأولى , 1994 م,ص8.
(5)المنجد في اللغة , لويس معلوف , انتشارات إسلام , طهران , ط .الخامسة والثلاثون , ص313 .
(6) تشريح الدراما , مارتن إسلن , تر.أسامة منزلجي , دار الشروق , عمَّان , ط. الأولى , 1987 م, ص54.
(7)جونسن . نقلاً عن .الدراما والدرامية , س. و. داوسن , تر. جعفر صادق الخليلي , منشورات عويدات , بيروت , ط .الثانية, 1989 م, ص 15 .
(8) المصدر نفسه , ص7.
(9)نظرية الدراما الاغريقية , محمد حمدي إبراهيم ,القاهرة , دار نوبار , مط.لونجمان , ط.الأولى , 1994م , ص13.
(10)المصدر نفسه , ص16 ص17 .
(11) ت.س.اليوت , نقلاً عن : في النقد المسرحي , محمد غنيمي هلال , دار العودة , بيروت , 1975 م, ص51 .

(12) الكلمة .. والبناء الدرامي , سعيد أبو الرضا , دار الفكر العربي , القاهرة , ط. الأولى , 1981 م , ص19.
(13) يُنظر المصدر نفسه , ص281 _ص282 .
(14) ديوان إمرئ القيس , شرح , عبد الرحمن الصطاوي, دار المعرفة, بيرت, لبنلن, ط. الثانية, 2004 , ص137.
(15) البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , ص11 .
(16) البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة ,
(17) تشريح الدراما , مارتن إسلن , ص129 .
(18) المكان المسرحي , اونا شود هورى , ت.أمين حسين الرباط , مركز اللغات والترجمة , القاهرة , 2001 , ص34 .
(19) ينظر : قراءات في الأدب والنقد , شجاع العاني , موقع اتحاد كتاب الغرب , 1999 , ص45 .
(20) شؤون أدبية , زياد صالح الزعبي , القبض على الحياة في حضرت الموت , الامارات , السنة العشرون , ع. 56 -57 , 2009 , ص137 .
(21) شؤون أدبية , زمن محمود درويش , ابراهيم السعافين , ص 93 .
(22) ديوان محمود درويش , ص 167 .
(23) ديوان محمود درويش , ص 59 .
(24) المصدر نفسه ص 334
(25) تشريح الدراما ,مارتن إسلن , تر.أسامة منزلجي , دار الشروق , عمَّان , الأُردن , الطبعة الأولى , 1987 م, ص88 .
(26) ينظر : المكان المسر حي , ص8 .
(27) ينظر : قراءات في الأدب والنقد , د.شجاع مسلم العاني , ص24 .
(28) المصدر نفسه , ص24 .
(29) ديوان محمود درويش , ص 611 .
(30) تحليل الخطاب ألخطاب الشعري في ديوان أححد عشر كوكباً , فتحي رزق الخوالدة , الأردن , ط .الاولى , 2007م , ص94.
(31) تحليل الخطاب الشعري في ديوان أحد عشر كوكباً , فتحي رزق الخوالدة , الأردن , ط. الأولى , 2007 , ص94 .
(32) المجموعة الشعرية , محمود درويش , ص620 .
(34)ينظر : الكلمة .. والبناء الدرامي , د.سعيد أبو الرضا , ص12 .
(35) يُنظر البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , ص23 .
(36) الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي , أحمد قتيبة يونس , ص25 .
(37) ينظر البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , ص152 .
(38) ديوان محمود درويش , ص614 .
(39) ينظر : تحليل الخطاب الشعري في ديوان أحد عشر كوكباً , فتحي رزق الخوالدة ,33 1.
(40) شظايا ورماد , نازك الملائكة , ص4 .
(41) ديوان محمود درويش , ص616 .
(42) الكلمة .. والبناء الدرامي , سعيد أبو الرضا , ص12 .
(43) البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , ص97 .
(44) الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي , رسالة دكتوراه , أحمد قتيبة يونس , كلية التربية , جامعة الموصل , 2003 م , ص22 .
(45) الصوت الآخر , فاضل ثامر , دار الشؤون الثقافية , بغداد , ص215 .
(46) ثقافات , جماليات الموت في شعر محمود درويش , عبد السلام المساوي ,العدد العاشر , ربيع 2004 , البحرين , ص65.
(47) ديوان محمود درويش , ص614 .
(48) الصوت الآخر , فاضل ثامر , ص202 .

(49) ديوان محمود درويش , ص617 .
(50) يُنظر. قراءات في الأدب والنقد , د. شجاع مسلم العاني , ص24 .
(51) البناء الدرامي , عبد العزيز حمودة , ص182 .
(52) المجموعة الشعرية , محمود درويش , ص619 .
(53) شؤون أدبية , محمود درويش ومؤتمر الشعر في القاهرة , د.محمد شاهين , ص158
(54) ديوان محمود درويش , ص613.
(55) عضوية الأداة الشعرية , د. محمد صابر عبيد , سلسلة تصدر عن جريدة الصباح , ص27 .
(56) الخطيئة والتكفير , عبد الله الغذامي , ط . السادسة , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 2006 , ص24- 25.
(57) شعرية السرد في شعر أحمد مطر , د. عبد الكريم السعيدي , ط. الأولى , دار السياب , لندن , 2008 , ص91.
(58) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية , د. محمد صابر عبيد , موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت , 2001 , ص190 .
(59) ديوان محمود درويش , مج. الأول , ص618 .

المصادر

1. البناء الدرامي / عبد العزيز حمودة / دار البشير / عمان الاردن / الطبعة الاولى 1988 .
2. تحليل الخطاب الشعري في ديوان احد عشر كوكباً / فتحي رزق الخوالدة / الاردن / الطبعة الاولى 2007.
3. تشريح الدراما / مارتن اسلن / ترجمة اسامة منزلجي / دار الشروق / عمان الاردن / الطبعة الاولى 1987.
4. الخطيئة والتكفير / عبد الله الغذامي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء المغرب / الطبعة السادسة 2006.
5. الدراما والدرامية / س . د . داوسن / ترجمة جعفر صادق الخليلي / منشورات عويدات / بيروت لبنان / الطبعة الثانية 1979.
6. ديوان امرئ القيس \ شرح . عبد الرحمن المصطاوي \ دار المعرفة \ بيروت \ لبنان \ الطبعة الثانية \ 2004.
7. الديوان / محمود درويش / المجلد الاول / دار العودة / بيروت لبنان / الطبعة الرابعة عشرة 1994.
8. شظايا ورماد \ نازك الملائكة \ دار العودة \ بيروت \ الطبعة \ الثانية \ 1979 .
9. شعرية السرد في شعر احمد مطر / عبد الكريم السعيدي / دار السياب / لندن / الطبعة الاولى 2008
10. الصوت الاخر / فاضل ثامر / دار الشؤون الثقافية / بغداد \ الطبعة \ الاولى \ 1992 .
11. .في النقد المسرحي / محمد غنيمي هلال / دار العودة / بيروت لبنان / 1975
12. . قراءات في الادب والنقد / د . شجاع العاني / موقع اتحاد الكتاب العرب / 1999
13. .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية / د. محمد صابر عبيد / موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانتر نت 2001
14. الكلمة والبناء الدرامي / سعيد ابو رضا / دار الفكر العربي / القاهرة مصر / 1981
15. المكان المسرحي جغرافيا الدراما الحديثة / اونا شو دهوري / ترجمة امين حسين الرباط / مركز اللغات والترجمة / الاسكندرية مصر / 2001
16. المنجد \ لويس معلوف \ انتشارات إسلام \ طهران .
17. نظرية الدراما الاغريقية / محمد حمدي ابراهيم / لونجمان \ دار نوبار/القاهرة مصر / الطبعة الاولى 1994 .

الاطاريح :

1- الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي / رسالة دكتوراه / احمد قتيبة يونس / كلية التربية / جامعة الموصول / 2003.

الدوريات :

1- تقافات / العدد العاشر / البحرين / ربيع 2004

2- شؤون ادبية / الامارات / السنة العشرون / العدد 56-57 \ آذار 2009 .
3- عضوية الادارة الشعرية / محمد صابر عبيد / سلسلة تصدر عن جريدة الصباح العراقية اليومية .

Dramatic structure in the poetry of Mahmoud Darwish poem Ahmed thyme example

Mustafa Abrahem Ajel

Abstract

In light of the presented academic study of knowledge about the ancient and modern Arab literature, we decided to make a search is marked with (infrastructure dramas in the poetry of Mahmoud Darwish) with the help of one who has studied drama form joint public such as Dr. Abdul Aziz Hammouda in his book (dramatic structure), and other critics but are It is detailed, and our purpose of it dramatic structure discovery with Darwish, find out Moot translator Palestinian bitter reality of the technique of modern drama. He came Find boot is input to the study in general, and two beyond, featuring the first four sections, came in the first definition of drama and its divisions, past and present, and in the second study drama in overall hair, while the drama in contemporary poem and transformations in its structure and style of the share of the third section, to Atzlsl research and originally to study dramatic structure in the poetry of Mahmoud Darwish mediated stand on some dramatic scenes in some of his poems from the Bureau, and then moves research to the second chapter, which contains five sections all came on the study of a poem (Ahmed thyme) starting Bbenitha dramas and then move to dramatic elements (dialogue, conflict and chorus) and the statement of its role in the formation of the dramatic structure of the poem Living and simulation of reality by the poet and his people. In the fifth and final section highlight the aesthetics of the poetic text and the language of image and music form, and finally Attoj search takes its final form B (Conclusion), which includes an outline of the results of research and opinion researcher humble them.