الشعر السياسي المعاصر بين رمزية الفكرة ودرامية التعبير

Contemporary political poetry between the symbolism of the idea and the drama of expression

علي إسماعيل درويش*

ali.dr6789@gmail.com

ملخص البحث:

عُنيت هذه التغطية النقدية بمباشرة الخطاب الشعري السياسي في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وذلك عبر توظيف التقنيات الدرامية الفاعلة في بعث حيوية النص الشعري، والارتفاع به إلى آفاق علوية تكشف عن امتلاك الشاعر السياسي المعاصر لأدواته الإبداعية، وتفصح عن انفعاله بقضايا واقعه السياسي مصريًا وقوميًا، وكيف كان الهم العربي أحد أوجاع الشاعر وآهاته الكاوية، ينضاف إلى ذلك مواجهة الشعراء السياسيين للفساد بشتى صوره، وتظاهراتهم الشعرية على مراكز الاستعمار والسلب، واستنهاضهم المواطن العربي للدفاع عن كرامته وأرضه وهويته، ومقارعة المحتل الغاصب، كل ذلك يمارسه الشاعر السياسي عبر مطارحات فنية يتشاكل فيها الموضوعي والفني

---

*مدرس الأدب العربي الحديث –جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

فكرًا ومضمونًا، صورةً وإيقاعًا، وصولًا إلى بناء شعري مجدول بالنسيج الدرامي المتلاحم سردًا وحوارًا وصراعًا على مسرح الحدث الشعري زمانًا ومكانًا .

الكلمات المفتاحية:

الشعر السياسي – العقد الأول من القرن الحادي والعشرين – الفساد – الاحتلال – البناء الدرامي – الصورة الشعرية – الإيقاع – الحوار – السرد – الصراع – المكان – الزمان – الشخصيات – المواطن – الواقع المصري – الواقع العربي – التعبير – الإبداعي – الجمالي – التصويري – الفني– الرمز.

Abstract:

This critical study directly discusses the political poetic discourse in the first decade of the 21th century. Hence، it makes use of the effective dramatic devices that add more to the vitality of the poetic text showing how the contemporary political poet controls his creative devices and is influenced by the political issues of his nation. It also shows how the poet shares the same Arab sufferings besides his rejection of all forms of corruption and occupation. It also shows how he urges and motivates Arab people to defend their dignities، territories، and identities، and to brutally fight colonizers. The study shows how the political poet combines idea، technical devices، image and rhythm with the dramatic structure of the poetic action so that the poetic structure with its narration، dialogue، conflict، and setting turns into part and parcel of the poetic incident .

Key Words:

Political poetry-First decade of the 21th century-symbolism -Corruption- Occupation- dramatic structure-Image- Rhythm- Dialogue- Narration- Conflict- Place-Time-Characters-Citizen- Egyptian Reality- Arab Reality- Expression-Creative- Aesthetic- Imaginative-Technical.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة على أشرف المرسلين، سيدنا محمد النبي العربي الأمين، صلى الله عليه وسلم عليه وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإن العمل الإبداعي الصاعد الجاد يستمد وجوده وقيمه من قيمة ما يثير من قضايا، وما يبوح به من أسرار، وما يتطارح في مكوناته من رؤى وأفكار يكون لها التأثير والإرنان والصدى في سياقات الواقع المعيش أدبياً واجتماعيا وتاريخياً سياسيا، ولن يكون العمل كذلك إلا إذا كان وراءه مبدع كبير، مبدع حككته التجارب حتى جلَته، وأبانت عن فلسفة تتكبد عبء إضاءة مجاهيل الواقع ومعتمه، وكشف مغاليقه، وفك شفراته، وهو إذا ذاك أشد حرصًا على إتمام نسكه الفنية، فلا إثم ولا إفك ولا عوار في الطرح.

ولعلنا لا نأتي نكراً حين نقول: إن العلاقة بين الشعر والسياسة علاقة جدلية تجتاحها روح التجاذب والتوتر والتكامل، فإذا كانت السياسة ترتبط بما هو كائن، فإن الشعر يتعالق مع ما يجب أن يكون، إذ الشعر هو العبارة ذات الخصوصية والتفريد، والجمل التي تنثر مفرداتها كي يجد العالم فيها معناه ومبناه، وهذه ليست مفاضلة بين مجالين، ولكنها مقابلة بين مستويين معرفيين، مستوى سياسي مشغول بقضايا التمثيل والاستهلاك ومعدلات النمو والتضخم والدعم والإدارة، ومستوى شعري يشاركه هذا كله، فوق أنه يؤكد للدنيا كلها أن حرية الكلمة تتجوهر في تعاليها وقدرتها على التوحيد والاستقطاب والتثوير

والحشد، ومن ثم فإن السياسة قوة والكلمة أفق، ولابد للقوة أن تتحصن بآفاق المدد العلوي، حتى يتحقق للإنسانية خيرها ووداعتها، وللحرية سياجها المانع، وللمواطن سيادته المطلقة.

ويأتي هذا البحث قراءة وتحليلًا ونقدًا في مدونات البناء الدرامي للشعر السياسي المصري في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، العقد الذي شهد حالة الاحتقان والانفجار الشعبي والجماهيري داخليًا وقوميًا، حيث أطلت الشاعرية ابنة حاضرها ومستقبلها، وتحت سهام العصر ومناوشاته، تجاوزته لخلق واقعها الخاص، إذا الفضاء هو الميدان، حيث حمل الشعراء السياسيون شيوخًا وشبابًا على جناحي الفن دعوة الولوج إلى العالم المتغيا، والفكاك من الواقع المتصدع، والقبض على المفتاح الثوري بالاحتجاج والرفض، فكان التعدد في أطوار الحركة الفنية والتوليدات النفسية والشعورية، واجتلاء الخطوط الشعرية تقاطعًا مع الموروث والمبتدع.

وقد أعمل الشعراء السياسيون كل طاقات المدونة الدرامية الناهضة في خدمة قضايا مصر والأمة العربية في العقد الأول من هذا القرن، فجابه المركزيات الضاغطة بسياقات فنية مزلزلة، وأخرى هامسة تتشاجن بارتجافات الوجع الداخلي وارتعاشات الجرح الفلسطيني والعربي الغائر الذي عبث بمصيره الهوى المتسلط بقوانين العدالة والشرعية الدولية، ومن ثم انداح الشعر السياسي في فضاءاته الدرامية والفنية الخاصة سعياً إلى التوسيع المفهومي والتحقيل الفني

والمعرفي والتكاثف الدلالي، والتماهي بين دلالة الحكي والحوار والصراع ونواتج الصورة الشعرية، إذا هي عبر خزين الرؤية الشعرية وواجهة الكلمات صورة مكتنزة وممسوكة بقوة السياق الدلالي المتدفق من روافد البصيرة الشعرية الناهرة بالزاد الفني والسخاء الجمالي.

من هذا وذاك كان سعيي إلى تحايث الصورة الشعرية وتقاطعها مع الجسد الدرامي عبر إبداع شعري ثائر يتأبي على ممارسات التكميم والمصادرة، ويلج أدق قضايا العروبة وتفاصيلها، حيث توثبت الشاعرية، وأفصحت عن نفسها ساعة أعربت عن تلاقح الشعر السياسي مع مقومات الحكي والقص ممثلة في السرد والحوار والصراع والبناء المكاني والزماني، ومن ثم كانت هذه التغطية النقدية تحت محوري الواقع المصري والواقع العربي اللذين انفعل بهما الشعراء وشكلا رصيدهما الشعري فكرًا وفنًا.

التمهيد:

لئن كانت الممارسة الإبداعية لا محالة تتأثر بحوارية الفن ومحاكاته، فإن هذا لا ينفي أن تتوثق الصلة بينهما إعلاءً من شأن الوظيفة التمثيلية للشعر، وإذا كان الشعر طريقة خاصة في الأداء، فلا شيء يحول دون انسراب أي جنس من الأجناس الفنية في تكوينه، ومن ثم أدى تفاعل الخطاب الشعري مع المكون الدرامي إلى تغذيه من جمالية هذا الحضور، حيث أفاد الشعر من السرد باعتباره أسلوبًا في التعبير، وانصهر مع الحوار والقص مخلقًا هذا التضامن الفريد.

ومع أن الذاتية هي السمة الغالبة على شعرنا العربي، إلا أن ذلك لم يمنع بعض الشعراء من اللجوء إلى الأسلوب القصصي أو البناء الدرامي في بناء قصائدهم، وهم يعبرون عن خلجات قلوبهم ومواجد أرواحهم، وهو ما يسمح ((.. باستضافة مظاهر القص المختلفة وتقنياته الأسلوبية من غير أن تخسر القصيدة هويتها الشعرية ..))[1]، وقد ظهرت تلك الروح القصصية في شعرنا العربي منذ باكورة عهوده، ففي العصر الجاهلي كانت القصة الشعرية ((.. قصة ساذجة بسيطة، سواء في ذلك أسلوبها وموضوعها، ومنهج العرض الذي تسير عليه، بيد أنها تميل إلى الواقع في أحداثها وفي كثير من أشخاصها، مع جنوح إلى الخيال، واستسلام للأوهام التي تخلقها أهوال الصحراء في نفوس أصحابها. من ذلك ما تراه في المعلقات وغيرها من قصائد الشعراء الجاهليين، من نحو مقطوعات الأعشى في الملوك والقرون الخالية، وعينية لقيط بن يعمر الإيادي، ومعلقة

عمرو بن كلثوم النونية، وشعر امريء القيس، حيث ينتقل الشاعر في خفة ليقدم الحدث في حوار خفيف يتناسب مع أسلوب الشعر الذي لم يعش لهم في الغالب سواه ..)) [2]، كما نلمس آثار ذلك في عينية أبي ذوئيب الهذلي التي شكلت تطورًا فنيًا ملحوظًا في القصص الثلاثة التي أفرزتها نفسه الموجوعة في بنيه، ورائية عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي، وغير ذلك كثير مما سجله ديوان الشعر العربي.

وفي العصر الحديث ونتيجة لآراء نقدية هاجمت غنائية الشعر العربي ودعت إلى محاكاة القصيدة الغربية التي تعتمد على السرد والحوار وتبتعد عن الذاتية، اتسعت مساحة البناء الدرامي في الشعر وبخاصة عند شعراء التفعيلة وما يعرف بقصيدة النثر، وكان أكثر الشعراء تجاوبًا مع دعوة توجيه الشعر العربي نحو البناء الدرامي هم شعراء المهجر، فالطرح الدرامي ((.. قد استهوى شعراء المهجر، واستولى على تفكيرهم، فعالجوا في أسلوب القصة والحوار معظم أفكارهم وعقائدهم، وصاغوا به أكثر موضوعاتهم الوطنية والإنسانية والاجتماعية، حتى غلبت عليهم النزعة القصصية ..))[3]، فجاءت إحدى بواعث النماء الفني في هذا الطرح، إلى جانب ذلك برزت تلك الروح في مصر في شعر خليل مطران والعقاد وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم ممن شكلوا القصيدة دراميًا في تعبير يوميء إلى حركة النص ويشير إلى نموذجه الفسيح، فالنص الشعري من خلاله ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة فكريًا وفنيًا، ومن ثم

فالإبداع الشعري ذو ((.. الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها ..))[1]، حيث يغطي تناقضات الحياة في حيوية تحقق شفافية الفن وعمق الإبداع .

الشعر السياسي المعاصر بين رمزية الفكرة ودرامية التعبير:

أولًا: الواقع المصري:

لقد تفاعل الشعر السياسي مع الدراما بحساسية غاية في الروعة والمهارة، فاستوعب سمات التفكير الدرامي في حركة موضوعية تخصبها تقنية فنيات القص، معتمدًا على التفصيلات الحية من خلال الحوار والسرد والصراع والتعامل مع محاوره بما يكيف الحضور بالتمظهرات الجمالية الخالبة، ساعفه في ذلك الاهتمام بأبعاد شخصيات العمل الشعري تحفيزًا للانفعال بمتاهات الواقعين المصري المختنق والعربي السليب، كما يأتي انبناء المدونة الشعرية السياسية بالدرامية الناهضة إفساحًا لصوت الشاعر الفرد، وتجسيرًا لشعرية مفتوحة وغنية بمستويات التشغيل النصي .

في البداية يمتزج الحوار في شعر حسن طلب بالوصف والرصد معتمدًا آلية تلاحق الأنفاس احتفاءً بالرؤية التوصيفية لموقف السياسة من العلم، كنتيجة يراد تدشينها من وراء هذا الرصد الحكائي، وظواهر التواتر الدلالي التي تفرزها الحوارية الشعرية على هذا النحو الدال :

فئة من علماء الذرة قالت :

إن الساسة قد غلطوا

إذ خلطوا :

ببياض العلم سواده

تعس الساسة ..

إن الساسة قد سقطوا

لما جعلوا العلم أداة إبادة !

قال الساسة :

ما معنى العلم إذن ؟!

ما جدواه

إذا لم تصلح ترجمة للقوة

لم يصبح : رمز سياده ؟!

قال الأخلاقي فوا أسفاه

إذن من يغسل أيدي العلماء ؟

ومن يضمن للعلم حياده ؟! [1]

يصب التكثيف الحواري في سياق علاقة المثقف بالسلطة التي غدت جانبًا شائكًا في الواقع السياسي، فنرى أطراف الحوار علماء الذرة والساسة، والأخلاقي، ويأتي المنعطف الحواري الأول لعلماء الذرة معلنًا عن مغالطات الساسة وجرمهم في مخالطة أدت إلى المفاصلة بين رسالة العلم وغايته، وذلك في مقابلة بديعة "

ببياض العلم سواده " للإعلان عن ازدواجية حادة توقع الذات في هوة الفجيعة في السياسة والعلم معًا، وهو ما تفيده جملة الدعاء " تعس الساسة " الكاشفة عن سقوط الساسة باستقطاب العلماء لفلسفة مغالطاتهم، حين ارتأوا شعوبهم لم تعد تقتنع باختلاق الفضائل والتزييف، وزركشة البيانات التي أضحت مجفوة لا تهش لها نفس ولا يهتم بها بصر، فكان هذا الاستقطاب الذي ارتآه الحوار أداة إبادة، لتظاهره مع مبدأ القمع، ثم يأتي المركز الحواري الثاني للساسة مبديًا فهمهم للعادة في صلف وغطرسة مقيتة، هذا الاتكاء على المعتقد السياسي للنظام يستهدف انفصال الجموع الشعبية عن هذا النظام بوصفه فنارًا يتملأ بالوحشة والاستعباد، وأخيرًا يأتي المستوى الحواري " للأخلاقي " مبنيًا على الكثافة والتركيز بعيدًا عن الإسهاب في هذه النفثة الأسيفة على الواقع المعكوس، ونراه حياديًا يصف ممارسة القطبين وفق قانونية العدل، فيدين العلماء لانغماسهم في هذه المباءة، ويقرعهم في جملة استفهامية فائرة بالتنديد والتوبيخ " من يغسل أيدي العلماء؟ "، الحوار الأخير يطلب غسل أيادي العلماء من أدران السياسة بعدما غاضت في هذه المباءة، باحثًا عن نظام عادل يفصل رسالة العلماء عن أغراض السياسيين، اعتماد آلية الحوار جاء مشكولًا بالوصف ثم بطرح الفقرات الكاملة، مختتمًا وجوده باستفهام يرسم طقسية مديدة من الوجع الكارب حد التحرق .

ويأتي القص في شعر فاروق جويدة مشحونًا بالتتابع الحدثي داخل مقاطع شعرية تحفز القاريء وتستفزه على استخلاص المعاني من الوقائع مجتمعة، وهو

منطق رؤيوي تدعمه منطلقات فنية، تعمل على انتقائها وترصيصها بما يخدم الفكرة الشعرية :

في ليلة حزن وحشية

امرأة في ليلة حزن .. ذكرى ميلاد

سفر .. ورحيل .. وسهاد .. وصهيل جواد

أنظر في وجهي أحيانا

تبدوا الجدران وقد صارت أسراب جراد

الشمعة في عيني تخبو

ويحدق وجه الجلاد

ينتفض القلب فألقاني أطلال رماد [1]

ينشيء الشاعر الانسجام بين كل مكونات درامية الشعر، فقد تمكن من الإحالة على عالم التشيؤ، فإذ هو ميهيء لتقبل المزيد من صور الضياع الإنساني، فهو باب يستوجده الشاعر لإضافة العناصر التي تسعى بالصورة الدرامية لتكون أتم وأغنى، فعمد إلى البناء الزمني بلفظة " الليل " على غير عادة الرومانسيين اللذين يستعينون " بالمساء " لما في مفردة الليل من حمولات الريبة والوجل، ويستدعي جويدة للقص " امرأة، ورحيلًا مفتوحًا، وسهادًا، وصهيل جواد "، ولم يستدع الجواد نفسه ليشي باكتفاء السياسة المصرية بالصرير الكلامي والصهيل

دونما عدو، ثم يعود الشاعر إلى ذاته المتعبة للإعراب عن دور الإدارة المعاندة، مشكلًا هذا الملمح الكابي وصولًا إلى لحظة التوتر والرهبة، لتبرز الشخصية التي تدور حولها محاور الصراع " الجلاد "، وأثريتها على القلب المضنى، وقد غدا أطلالًا رمادية في نثار الريح .

ومن طريق السرد والبناء المكاني، يظل جويدة يمارس تقنية القص الشعري مستغلا فعاليات الصراع، لدفع القضية من منطقة الخصوص " أنا " إلى منطقة العموم التي توحي بها الإجراءات الكاشفة عن صراع بين السلطة المتعسفة والجموع المكبوتة، يمارس النظام ذلك بكل محمولاته السياسية القمعية، ملقيًا بالشاعر خلف تكومات الليل محطم المجداف جريح الروح .

تصرخ أشواقي خلف الريح

وفاتنتي نار .. وحريق

وأنا .. والليل .. وقنديل .. وسواد طريق

ومضيت وحيدًا .. والأمواج تحاصرني

والبحر عميق

أنظر في وجهي خلف الليل تثور دموع في العينين

على وجهي سكرات غريق

وأنا .. والموج .. ومجداف حطمه الريح

وظلام يسقط في عيني .. والضوء شحيح [1]

الوقوف على مقومات الحكائية في هذا النص يتيح لنا التعرف على بنيته التي انمزجت بماهية القصصية، فقد خضع النص في بنائه وترابط ملفوظاته إلى الانتماء للحكاية، فنلاحظ مكونات المحتوى السردي انبعاثًا من وصف الإطار الخاص وانتقاء الوقائع انتقالًا إلى المناخ العام، وانتهاء بلحظات المآل المكروب، فصراخ الشاعر، ومحاصرة الأمواج له، وتساقط الظلام في عينه، مقابل تناحره هو والقنديل مع الليل وسوداوية الدروب، جسّد حلقات متنامية تظهر تأزم الصراع، وهذا بعد تتحد فيه الجوانب الحسية بالمعنوية، فالجوانب الحسية هي مكونات الحكي والفضاءات المكانية والأحداث، سواء ما كان منها رئيسيًا أم ثانويًا يستشف أثره في سياق بنية الحكي، أما الجوانب المعنوية، فهي الأبعاد الميتافزيقية التي مر بها جويدة في رحلته المشمولة بالصراع مقرونة بالطبيعة الكابية والمناخ العاصف، لغلق الدوائر الدرامية على استبداد جاوز الحد، وأطاح بالحلم، وطفق يهرأ المجداف ويكثف السواد.

وفي لغة رشيقة سهلة يتضافر الحوار في شعر عبد الرحمن يوسف بين المتن النصي ومراده الأدبي، وهو تضافر يؤدي إلى تعميق الأثر الدرامي بما يرسمه من بعد نفسي وعقائدي، حيث تتقاطع فنيات الحوار مع القيم الموضوعية التي يرنو النص لبعثها، على نحو ما نرى في حوار الشاعر مع اليهودي حول التأليه السلطوي .

في سفرة من متعب الأسفار ..

بجانبي ذاك اليهودي الذي بدا

بعيني أحمقا ثرثار ...

واصطنع الحوار ...

يقول لي " أبناء عم أصلنا ...

مهما بيوم فرقتنا الديار" ...!

وددت لو عدت إلى أرض المطار ...

وحينها أغير المسار

لكن ما قد صار صار ...!

يقول لي ثانية : " أبناء عم أصلنا

مهما الحروب سببت

من الدمار ...!!!

قلت له – لعله يخرس

حين يستشار ... – :

" لقد عبدتم ذلك العجل

ونحن نعبد القهار..."

فقال لي مستهزئًا

" لقد عبدنا العجل يا ابن العم

لكن ...

ما عبدنا حمار "...!"[1]

لقد فطن الشاعر إلى أن طول الحوار يؤدي إلى بطء الحركة، وتجمد المواقف، فصاغه سريعًا موجزًا، متسقًا مع ما تنص عليه بعض الدراسات الأدبية من وجوب كون الحوار الأدبي ((.. مكثفًا ومركزًا وموحيًا ..))[2]، للبعد عن الخطابية والإغراق في الوظيفة التمثيلية، وهو ما وعاه شاعرنا في تلاحق هذه الجمل الحوارية وسرعتها، وهو يرسم إلينا البعد العقائدي للطرف الثاني في الحوار اليهودي موحيًا إلى مكانية الحوار – الطائرة – ، ومشيرًا إلى البعد النفسي في قوله " متعب الأسفار "، ويلمح الشاعر في عبارة دالة إلى المكر اليهودي والخداع القاتل في قوله " أبناء عم أصلنا "، ويقفز الحوار إلى ضرب من المفاصلة الدينية الذي يفضح العوار ويستبين الخطر، في قول الشاعر لليهودي بغية تكميمه " عبدتم العجل ونحن عبدنا القهار"، وهو استحضار من قول الله تعالى ﴿ وَلَقَدْ جَآءَكُم مُّوسَىٰ بِٱلْبَيِّنَٰتِ ثُمَّ ٱتَّخَذْتُمُ ٱلْعِجْلَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَنتُمْ ظَٰلِمُونَ﴾ [3]، ويأتي رد اليهودي بالتوكيد على هذا الأمر ورمي المصريين بما يدخلهم في دائرة السقوط في ردهات اللغط العقائدي جراء تأليه الحاكم، وذلك في قوله " لكن ما عبدنا حمار "، وكأني بالشاعر يؤكد على إجماع أهل الديانات على

الاستخفاف بالحاكم وعدم أهليته، فمصر بنسيجها الوطني الإسلام والمسيحية أكبر من حاكمها، وها هو اليهودي يسبه ويوجعنا جميعًا، والدلالة المعنوية حاضرة في سياق فكرة بيان الاختلاف بين نور الحق وظلام الباطل، هكذا يستحيل السرد والحوار النصي إلى نوع من الطقسية التي تستقصي المرجعية الواقعية لذعًا وإيجاعًا .

ويشكل حسام الدين مصطفى بصمة درامية بديعة في أفق الشعرية، يتغيا بها صعودًا متلاحقًا بالحوار والسرد، حيث يدخل هذا البناء الدرامي دائرة مشحونة بطاقات جمالية هائلة، يرسم مدار الحكي الدم والمداد جاعلًا أيام الحداد طرفًا حواريًا معنونًا كي يبث فينا روح الرهبة والكرب.

سألتني

أيام الحداد

والكون يرتدي أثواب السواد

ما الدم وما المداد ؟

قلت في نحيب

تسأليني وأجيب

الدم يكتب

فوق الرقوق

صراع البشر

وهتك الحقوق

الدم يكتب ..

فوق الرقوق

نواح السطور

وأشواكًا .. وشقوق

الدم يكتب

على الصفحات

دموعًا .. وصفعات

وأحداث جاريات

وأياما محرقات [1]

يقدم الشاعر هذه التوليفة الدرامية بطريقة السرد القائم على صيغة المتكلم، لتهييء فرصة تعميق أبعاد الشخصية، وتجسيم تحركاتها الداخلية والخارجية، فالأسلوب واضح وصريح يفتح شهية المتلقي على التعرف على ما يدور في خلد السائلة وما يكتنفها، فمفردة " سألتني " بوابة ملائمة للصياغة الدرامية المتنامية، هذا والتقنية الدرامية مسكونة بالتخييل، حيث يستنطق شاعرنا

الأيام، ويلبس الكون أثوابًا سوداوية تساوقًا مع مناخ القمع الراهن، ويأتي استفهام السائلة " ما الدم وما المداد؟ " إشعالًا لدرامية النص، وتثويرًا لنفسية المسئول، ومجانسة الدم للمداد يحمل إشارة فادحة في حق السلطة والمثقفين، وإشارة نافذة في نياط القلوب، ويأتي سرد الشاعر لتوصيف الدم لاعجًا متيمًا بالأسى والأنين المطلق، وتكراره للازمة " الدم يكتب " يعبق الجو الدرامي بخاصية الحكي، ويتضح لنا حضور الناص دراميًا بجعل الصيغ المضارعة مفصحة عن تقلبات الحالية الراهنة في الهتك والنواح والأشواك والشقوق والصفعات المتلاحقة، وهذا ما يؤكد المعايشة المضنية للشاعر مع الأحداث، لقد أدار الحوار بطريقة عالية، حيث بدأ الحوار بسؤال استثار شعور المسئول، فألجأه إلى السرد في تدافع دال على التوتر والاشتجار النفسي .

وتتكاثف البنية الدرامية لتطلعنا على الداخل النفسي للسائلة بالقرائن الدالة لخلفيات التأمل والتأسي، بحيث صار سؤالها ملفوفًا في إهاب الرعشة والتنهيدات الكاوية، كي نرى فعل القول الذي يتلامح مع الطقسية الجسدية المخترقة من أثرية الدم، لتدخل عالمًا موجوعًا يزيدها من أثقاله ما يضني الفؤاد ويترعه بالجوى.

تنهدت

من بين نهديها

وسألت ..

والدمع في عينيها

والمداد ؟

قلت ..

يملأ القلوب

ويجري في العروق

ويصبغ الأبدان

بلون السواد

قالت في ذهول

أذلك المداد

قلت لا تعجبي من وصفي

وانظري ..

إلى الدنيا حولي

وشاهدي

شواهد منطقي

واعبري

إلى معالم عبرتي[1]

حوارية النص مسبوقة ببعد نفسي يتبدى في هذه المناجاة الأخروية التي تستقصي حقائق الذات والواقع معًا، فالتنهيدة من بين النهدين تشف عن مخزون كثيف من الإحساس بالتحدر والوخز، وتكشف تفجر الأحاسيس الباطنة، للغوص في قاع النفس لتعرية تضاريسها الملتهبة، وقول الشاعر " والدمع في عينيها " يكمل إحساس السائلة بالتصرم، ويرسم الحالية الوجدانية المهدودة، ثم يشرع الحوار في قول السائلة " والمداد " بحذف أداة الاستفهام تساوقًا مع طبيعة الحكي، ويأتي دور المسئول في الإجابة الساردة التي عبأ الشاعر فيها كل قدراته في الوصف، وادخر جزءًا للسائلة كي تعمل باصرتها في الواقع الآسن، وهو بذلك قد أفرغ في نفسها حزنًا عميقًا في تأمل هذا الواقع والاستعبار منه، والآخذ بالنفس أن الشاعر في كل يخلع من مشاعره على السائلة، إذ التناغم الوجداني بينهما كائن، وكأن فرشاة يغمسها في عواطف السائلة، ليصور لنا عاطفته هو، وهو ما بدا في سرعة الإيقاع السردي، فالحالة الشعورية للشاعر لاهثة قلقة، فجاءت المقاطع الشعرية ممزوجة مع هذا الإحساس، والشاعر في هذا يطرق على جوانب السائلة – الأيام – من باب المجاز كي يعزز صحوتها وتشاركه في قوله " انظري / شاهدي / اعبري "، لتكون ضالعة في سيرورة القص، وإبعاد النص عن حالة الفتور الدرامي، وضمان انصهاره في الفورة الدراماتيكية الصاعدة .

وتستقي المدونة الشعرية زادها الدرامي من تكرار فعل القول " قلت، وقالت "، الذي انوجد معه الحبك الدرامي في مكان مقفر إلا من الدم والسواد، واللونان

يتقاطعان مع بعضهما دلالة التفجع، وهو ما يزيد درامية النص توغلًا في النفاذ والقهر النفسي .

قالت بأسى

قد فهمت .. ورأيت

وكم هالني ..

الدم في كل مكان

والسواد .. يصبغ الأبدان

قلت بعد حين

بلسان اليقين

حق على الحروف

أن لا ترى ..

بعين البشر

وتسقط أمامها

حجب النظر

وعندها .. متون العبر

فلا عجب ..[1]

يصر الشاعر على جلاء الداخل النفسي لطرف الحوار، وهو عبر هذه القصيدة قد استغرق في تصوير حالات النفس واستغوار مشاعرها في مجموعات من الإحالات الرائعة مع مواقف القص، وذلك من خلال معانٍ واضحة دقيقة فاعلة في تنشيط خيالية الحكي، فكل كلمة تسهم في وضوحها حركة ولونًا وصوتًا، وتبرز حالات الحزن الدفين، وها هو يؤكد وقوف الأيام معه على حافة الدم والسواد وتفهمها لما يعتور الوجود السياسي والإنساني من تناسل للسفك والوأد، ويرجع إلى نفسه التي اجتاحها يقين العدمية في سرد مفارق لما ركز في فكره من اختراق الحروف كل الأسداد إحقاقًا للحق ليستلهم الطالب للحكمة منها مراده، والحبكة الدرامية أنهاها الشاعر بجملة موغلة في الحكي " فلا عجب "، وهي نهاية مثيرة للأذهان مستثيرة مكامنها، مفجرة طاقاتها بما يستأهل بنية النص قراءة وتبطنًا باتجاه لحظة الكشف النهائية .

ويعلو الصوت الفردي للحاكم في ثوب حواري برز فيه فعل القول " قال " طرفًا واحدًا هو الحكمة اتساقًا مع انفراد الحاكم بسدة الأمر، وفي هذا الثوب الدرامي تجسيد لنرجسية الحاكم، والأنا التي اتجهت إلى الغيرية المعززة للتسلط السادية، وهو نلمسه بحرارة في شعر مصطفى السعدني .

وقالت الحكمة

لزهوي المثير :

لا يستقيم أمر حاكم يمجد الضمير

وحسبما تشاء غلظتي أسير

عشنا ثلاثة

أنا،

وسيفي الصقيل،

والأرق

متنا ثلاثة

أنا،

وأمة تخاف سطوتي

ورقصة القلق

لكنما سؤالي المطروح – دوما –

لم يزل :

من كان منا

– يا ترى –

هو الأعز راحة

ومن

– ترى –

كان الأذل[1]

وقالت الحكمة، جملة مزروعة بوشائج الحكي، وجملة " لزهوي المثير " طرف محاور يستفز بوصفه جموع المكبوتين، وإتيان الحكمة على هذه الطريقة الخاوية إلا من شريعة الغاب يفسر فلسفة الحاكم في التعامل مع الشعب، وهو ما أضاءته مفردات الغلاظة، ويئول الخطاب الشعري بدراميته إلى السرد، فيطلعنا على ثالوث الطغيان، " الحاكم ، وسيفه ، والأرق "، الثالوث الذي هد قوى أمة خارت عزائمها أمام هذه الوحشية، ومن سبيل التضاد، يسرد موت ثلاثة أُخر، " الحاكم، والأمة المقموعة، ورقصة القلق "، والإتيان برقصة القلق يعكس تطرحات السياسة المصرية، وتلوي المعارضة، وبعدها عن الثبات، ويضيء السؤال الأخير نهاية درامية مفتوحة على مشاعر البؤس، نهاية تجعل الأحاسيس مستوحشة هذا الولوغ المعمق في كيان الشعب، السؤال لا يحتمل سوى إجابة قصدها الشاعر ضمنًا، وترك المخاطب في المسافة الدرامية عبر البنية الضدية يستوضح الأمر الذي يتركه يعاني متاخمة الأزمة ومحاصرة الانكسار له .

وتمارس التقنية الدرامية عملية الارتداد الزمني، وسرد تباشير الوعي الأول على حسب ما يتاح لها، فيطالعنا محمد عفيفي مطر ببنية ندائية للحجر الذي عرفه صغيرًا وتلهّى به كثيرًا، كافتتاحية قصصية تمر بنا في مجانسة مصيرية وموقفية، واستدعاء الحجر ومخاطبته ينزع إلى إقامة المفاصلة بين الحيز

الطفولي بمرجعياته الواقعية والتحولات الآنية الرازحة تحت نير الجدب والبربرية السياسية .

يا حجرا أعرفه مذ كنت صغيرًا ألهو

فوق العتبة

وأدق عليك نواة المشمش والخروب

في المدخل ..

كنت تنام عميقا ..

لا توقظك الشمس ولا

هرولة الأقدام .

كنا في شمس طفولتنا وصبانا

نصطاد فراش الأحلام

وأنا أسأل صمتك .

هل تتفصد ملحًا – مثلي – أم

تتفصد عرقًا من رمل أم

سوف تشيخ فتنثرك الأيام

في طرق السعي ؟!

وهل صمتك دمعة حزن مكنونة

أم زفرة يأس أم بهجة حلم

يتوقد في أغنية الصمت المجنونة ؟!

كنا في طرق السعي نغني للعدل والحرية

ونفجر في ضربات القلب بروقًا خضرا [1]

رغم بساطة المسرود، إلا أنه يؤدلج إلى منزع الشاعر، فالإحالة على الحجر المنادى ووقائع التعامل معه، يبوح الشاعر من خلاله بالذكريات المتشذرة في قلب البناء، وهو مع التخالف الزمني للفعل بين المضي والحالية التي ترتد إلى قديم المبدع يقيم نمطًا من العلاقات المتبادلة التي تبرح أحادية الدلالة، وتصبغ من الترجمة الذاتية في منعطفاتها الاجتماعية، وذلك في وصف عذب وتتبع شائق لحياته الأولى وتمازجه مع الحجر، وهو يعني بذلك ترميز أطراف الدلالة، فالإتيان بالحجر وتعالقه مع المشمش والخروب يشي بحالة الكفاف المادي، والاستقرار النفسي آنذاك، وتاء المخاطب في السياق الدرامي هنا يشع لونًا من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها، أما انتقاله إلى التكلم " أنا " انتقال إلى مستوى يعتمد على تمفصل الوحدات الإرشادية للتعبير عن حالة مزاجية يقوم من خلالها المتكلم بالتمثيل العميق للحس المأساوي بفداحة التغييرات التي اجترحت واقعه، وأحالت خِلّه القديم إلى صامت يتفصّد ملحًا، أخنت عليه الأيام فتناثر بددًا، دلالة السرد لا تنبثق من المشاهد فحسب، وإنما

من العلاقة التزامنية بين طرفي الحوار التي انتهت في النهاية إلى تعطيل مميت للحرية والعدالة، والاكتفاء باللهاث على الماضي البارق الأخضر.

ثانيًا: الواقع العربي:

ينفتح المد الشعري ليستوعب حالات الصدع في الواقع العربي، وتلاحق ضربات الاستعمار، وتراخي الإرادة العربية في مواجهة ما يكتنفها من تخريب وتدمير، وخواء الساحة القومية ممن يحفظ عليها تاريخها وحاضرها، واتساقًا مع هذا الخط تتصاعد مستويات الحكي، فتظهر حركته في شعر أحمد فراج العجمي في شخصية عربية أصيلة "ليلى"، ليرجع بنا إلى ذكريات الماضي التليد في علاقة تقابل نتج عنها ارتفاع الحركة السردية، إضافة إلى تحليل المواقف من زواياها التاريخية، يجعلنا الحكي أمام مستويين الهناءة والاستقرار، والتعاسة والاهتزاز، محاولًا استخدام أقصى طاقته في شد التوتر الدرامي، وتنمية الوعي الداخلي للذات، وتفجير الصراع مع الآخر في مشاهد التناحر التاريخية الغابرة .

نامت ليلى في حجر السلطان

في حجر هناء وأمان

والأرض الخضراء تزغرد

والزيتون ينادي

أين الجوعان ؟

قامت ليلى بعد ثمانية قرون تخطو خطو الثمل السكران

ما للكون !

أين الزيتون ؟ وأين التيجان ؟

ولماذا لا أسمع صوت السلطان ؟

ولسان الفرس الأبلق

لا يتكلم في ساح الرقعة !

والجندي يحارب لكن ما ثم يدان

أين كتاب الله

وأين شريعة " إقرأ "

وقيام الليل ؟

وأين الجفن الباكي ؟

أين العمران

أين خراج العين ؟

وحد السيف يزود عن العدل بكل مكان ؟[1]

تضيء جملة " نامت ليلى في حجر السلطان " منطقة الحكي، وتعرشه بالأسقف الدرامية المبسوطة، وتجعل منه فعلًا مركزيًا جاذبًا لدلالة الموقف، حيث

الأرض المعشوشبة مزغردة، والزيتون في حمى المجد العربي ينادي الجوعان، ثم ينتقل الشاعر إلى البناء الزمني – ثمانية قرون – الذي تقوضت بعده عروش الخلافة العربية، إلى تكثيف تفاصيل الحكائية في صورة المفارقة الكاملة، والدلالة على غرائبية الموقف، فهنا الذات – ليلى – يتقاسمها شعوران، الهناءة والمرارة، لتتحول إلى صورة من صور الواقع في سرد تقني يثقل كاهل النص، على أنه الثقل المستملح فنيًا، إذ هو يصب في تضخيم جسامة الحدث، فتفاصيله تصل أجزاء النص ببعضها، فقد أقفر المكان حول ليلى من صوت السلطان ولسان الفرس الأغر، وقامت متعثرة الخطو في هذا الخضم، وانتفضت باحثة عن شرع الله، والعين الباصرة، وخراج العين، وسيف المعتصم، وقد أجاد الشاعر في هذا الطرح حين اتخذ من الاستفهام تكأة في استظهار مضاعفة الخطب، ومحاولة التقاط مشاهد القص بالشكل الملتحم بالحدث والمعبر عنه كشفًا لكثافة الانضغاط النفسي، والسقوط العربي تاريخذاك، ليعبر منه إلى غدران شعرية أخرى سيالة بالسح الحكائي المخصّب لدرامية الطرح الشعري السياسي.

وتبدأ عملية انتقاء الأفعال بالتداعيات الحرة في سرد يبحر في عمق البلية مولدًا في النص آهة عربية درامية، ويوجه الذاكرة التي لا تهدأ حتى تخرج كل ما لديها من إمكانات تفاصيل الحكي، يتخذ الشاعر من حالية ليلى استجابة درامية لمبدأ الرغبة في ابتكارات المخيلة بوثائق الذاكرة العربية وأرشيفها التحقيقي، لتغدو كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العيني الخاص لأحوال الحياة العربية في تفردها الشخصي في ليلى والسلطان.

قامت ليلى

تبحث : أين السلطان ؟

سألت عنه السيف الأبيض ، أخبر : مات السلطان

واقتسم الإرث – بل الصيد – جبان بل ألف جبان وجبان

والخيرات تسافر من أرضي

والآن

الأكلة تقتسم القصعة ، يا ويل الآن [1]

يُفعّل السرد من حركة ليلى، فتضطلع بدور الباحث عن السلطان، وقد برع الشاعر في جعل المسئول السيف الأبيض تماشيًا مع مبدأ العزة ووجودية السلطان، لكن أخبرها برحيل السلطان، وهو ما يملأ مستويات القص بالنشيج والغم استعدادًا لما يليه من تقاسم التتار الإرث العربي، والالتفاف على الخيرات العربية لالتهامها دونما رادع، وكلمة " الآن " جادة في إثارة الانتباه، وفتح عين المتلقي على الاستبصار وتعقل الأمر المريب، وفي نفس الوقت تشكل لحظة معرفة جذرية متوترة، لإنهاء اللحظة التي تدفع الأنا إلى التأمل في الذاكرة، كما لو كانت تتأمل حضورها المتهرأ في مرآة الواقع، وتراسل أفعال المضارعة يضطر الوعي الآني إلى مواجهة نفسه كي يسترد توازنه في حضوره المأزوم.

وبفحص حرية القص في ليلى ينكشف المراد، فليلى هي الأرض العربية التي وظف الشاعر معها الماضي الأول المستعاد في الذاكرة بوصفه الفردوس المفقود، المنطوي على كل معاني الرفعة بالقياس إلى حاضر خاوٍ منها، حيث تتوجه ليلى إلى الوطن العربي الغالي طاوية جوانح أبنائه على جرح الرحيل، كي يواجهوا قسوة الحاضر بما هو أقوى وأبعث على إنجاز مشروع سياسي عربي، ولأن الدرامية قد ولت وجهها ناحية اللحظة الأخيرة، فكان لها نوع اهتمام بلحظة الحاضر المجاورة للحظة السابقة، فقد أتاح اسم الفاعل في " راحلة " شعور الخلاص الرحيل نتيجة الهوان الساحق .

يا أبناء الوطن الغالي

إني راحلة عنكم

كيف أُزف لنسل الشيطان ؟

كيف ألوك الجبن

وأشرب عرق الجوعان ؟

وصدى الكلمات

سأمسخه حجرًا في ساح الأوثان

واعتبروني رمز الجبن لكل جبان

وشعار الخوف والاستسلام

ما عدت أشاهد في عصر العلم سوى لغة العجمان !

راح زماني مذ مات السلطان

والسيف الأبيض سيبيت الآن بقلبي يفترش الأشجان

رفعت ليلى السيف الأبيض

لكن راوي القصة مات بجوف الغربان [1]

تتبنـي الأحـداث الدراميـة علـى مواقـف مزدحمـة بكـل المكونـات التدميريـة والتفاعلات المأساوية عربيًا، برزت العقدة في كون المتاح الوحيد هو الفكاك بالرحيل من اللحظة المرهقة، بوصفه انفلاتًا من الزمن ذاته، وهو مناخ يزيد المشهد الدرامي تعقدًا، ويسعى إيحائيًا إلى كسر المستحيل لاختراق الحجب وإشعال التمرد، لتخليق ذاكرة جديدة بوعي سياسي مبرأ من المخلفات الكارثية، وهو ما تثيره الاستفهامات اللاهبة في فناء النص، ومستفزة الوعي الخاص بالمتلقي للاستجابة إلى المغايرة التي تتجسد به وتجسده، فيبرح هذا الوعي سلب الاستقبال إلى إيجاب الاسهام، ويغدو فاعلًا في تحولات الزمن الذي يحياه، ويوظف القص مفردات توحي بالانكسار مثل " الجبن / الجوعان / راح زماني / مات "، وتبعث في النفس أسباب الانتفاضة ضد هذا الشرخ السياسي، وتستوجب مراقبة دقيقة لعناصر اللحظة الرمادية التي تعصف بالسياسة العربية، ويعرض الشاعر لقطة حية من لقطات الواقع العربي المتراجع ، هو احتكار الغرب للعلم

بلغتهم، ليفتح النص على مساحات مكتظة بالتراجيدية المقرونة بالرحيل الزمني والموت القيمي " لليلى " المقبلة .

ثم تأتي الحبكة في موت راوي القصة بجوف الغربان بعد رفع السيف الأبيض، وهي انتقالة لم يمهد لها الشاعر دراميًا، فقد انتقل بنا إلى هذا المنعطف الخطير في عجالة خاطفة، لم يتهيأ لها العقل، وهذا من باب المباغتة، حيث ثوى راوي القصة، وكأنه عاش حياته بهدف رؤية " ليلى " متوشحة سيفها، ليقضي في أرضها التي عاش فيها وبها وإليها، وفي تقديرنا أن هذه النقلة تمرد على المواضعات السياقية لشعرية الدراما تأسيسًا على أن المهمة المركزية للعبارة الإبداعية الستر والخفاء الفني دون الاكتراث بإعطاء رعاية كاملة لمقولات العقل وقوانينه، والاهتمام فقط بتقينة التوالد في المغيبات الداخلية .

وتمهد إيمان بكري لجرعة درامية عالية بتهيئة حسية تجعل المتلقي يتنامى تفاعلًا ومعايشة مع الخطاب الشعري، رغبة في تأجيل المعنى دراميًا ليمسك المتلقي بالركائز الأولى، التي سعت الشاعرة إلى وقوفه دومًا على منابع الارتواء.

نبؤة الإعصار

فلتقرأوا هذا الخبر

قبل انعقاد المؤتمر

نحن الشعوب

ولم نورث وارثًا للإرث

فالإرث اندثر

لكنها أقدارنا

عبثت فقاد قطيعنا شر البشر [1]

تأخذ الفاتحة النصية تحقيق عملية الانفتاح على عالم عاشته الشاعرة، ودفعها إلى إقامة صورة كاشفة حاضرة في رؤى الملتقى، فجاءت الجملة الأولى خبرية مقرونة بأخرى فعلية تستهدف انتشال العربي من قبو العادة الخاملة إلى التعايش مع المسرود، فامتطى ضميرًا يشكل نقطة انطلاق سردي، واو الجماعة في فعل الأمر، ليحرك الأحداث ويهز الأفئدة في هذا الخواء بكل دمامته وقبحه، ثم يئوب إلى ضمير المتكلم الجمعي " نحن الشعوب " لتحل السردية في مدارج الرؤية لتتابع الأعماق والسطوح من منطقة البث الخطابي " نحن " العارضة لجملة الافتراءات المتلوة بالاستدراك – لكن – الذي يأخذ سمة التراكم المفضي إلى نتيجة، يغذي المتلقي بالانفعالية، ليكون مؤهلًا للتواشج مع ما يطرحه الخطاب الشعري الذي يضع للقراءة مركزًا يسمح بدلالة أوسع، تؤسسها طبيعة مادة السرد المتنوعة من تباين التداولية والجمالية بثًا وتقبلًا، غير أن العبارة السابقة على الاستدراك " ولم نورث وارثًا للإرث " فيها شيء من الغثاثة والاستثقال لتكرار الملفوظ بنفس صورته الكمية والصوتية دون تصرف فني يسوغ هذا التتابع، الأمر الذي يطفيء وهج العبارة ويغتال أدبيتها .

وها هو الحوار يلعب على الخط الاستعاري لتمثيل العالم العربي، حيث يتشابك الحوار بعدد من الملفوظات المارقة الدالة على متاهات الواقع السياسي، إذ يضع داخل النص شبكة علاقات من العلامات الثقافية القادرة على استنطاقه، والولوج بدلالته النصية في دوائر أيديولوجية توسع من دائرة جنسه الأدبي، حيث يشغل البعد العقائدي موقعه باعتباره عنصر الصراع الذي تتدور حوله الجمل الحوارية، يشغل هذا الموقع كاشفًا عن خلخلة المرجعية العقائدية لدى بعض العرب، واهتراء الهوية العربية الإسلامية، والدفع بالشاعرة إلى الوثنية والتهويد .

صعد الغزاة على أنين تعلقمي

قالوا : هبل

قلت : اسلمي

قالوا : اصبئي

قلت اسلمي

قالوا : بأردية اليهود تعممي

قلت : اسلمي

قال الزمان .. تأقلمي

قلت : اسلمي

قال .. تعولمي

قلت : أتسلمي

نبض العروبة في تجمر أعظمي

قتلوا المسيح على فمي

شنقوا المآذن في دمي

كي استذل لمن كفر

وثنية كل اللغات بعالمي

لكنني لن أعبد الأوثان يومًا أو حجر[1]

توضح آدائية الإبداع المدخل الذي انسرب منه الغزاة للشاعرة، وهو وضعيتها الموقوفة على الأنين المرير، فطلبوا إليها أن ترتد عن هويتها وعقديتها متخذةً من هبل ملجئًا ومعبودًا، لكن فطرتها السوية وإيمانها الراسخ يدعوانها إلى الثبات على دين الله الحنيف، ومجيء الحوار على هذا النحو " قالوا : هبل ، قلت : اسلمي " يفجر النفس على ساحات التمزق والنفي القاتل، وكأن الدعوة عادت إلى سيرتها الأولى، والإسلام يحيا غربته وبدائيته، وينشأ عن الحوار تكرار ملفوظ القول بين الغزاة والشاعرة ، وتكرار اللفظ مع وحدة المعنى " هبل / اصبئي / تعولمي " للدلالة على تكاثر الوسائل مع وحدة الغاية الخبيثة، كما يكشف عن جسامة الصراع النفسي الذي يكتنف الشاعرة، واستحضار أردية اليهود كناية عن تغولهم، وإظهار جواب الشاعرة بقولها " اسلمي " إعراب عن

جلد الذات وتماسكها عقائديًا وهوية، والقطع بقول الزمان " تأقلمي " خرق واقعي وإسقاط حضاري لترافق الزمان مع هذا الطمس وميوعة موقفه، ومجيء الحوار الأخير مع الذات " أتسلمي " كشف عن حالة الإنهاك النفسي وتصاعد المواجد، حيث في مجيء الألف والتاء لتكثير بنية الفعل دلالة على عنفوانية الصيحة المثقلة بمخاتلات الغزاة والعملاء من العرب والزمان، غير أن النفس الواثقة لم تثنها عن هويتها كل هذه المناورات السامة، فتعلن تأبيها على هذه الدعاوى، وحسنًا صنعت الشاعرة في هذا الطرح الذي ينمذج لاتصال يقوم ويتحقق طرفاه تحققًا يستدعي النظر في عوامل الاتصال الحواري والانفصال الموقفي، لنتأمل كنه الرسالة الشعرية في ضوء علاقاتها السياقية سردًا وحوارًا، وطبيعة الشفرات السياسية والعقائدية، وهو التأمل الذي حاولته وأوجزته خطوات التحليل والنقد السابقة .

ويتأنق السرد في توصيف الفتى الفلسطيني المجاهد مقدمًا فعلًا ناجزًا لشخصية واقعية يضفي عليها ملمحًا تصويريًا يسمح بالإحالة إليها، وبإسناد أفعالها لها، وتضفير مجموع علاقاتها القائمة والممكنة مع سواها .

اسمه في دفتر الميلاد " فارس"

.. واسمه .. في صفحة التاريخ ..

في قمة هامات الفوارس ..

.. فارس لم يعرف الخيل

ولا ليل التغني بالأغاني العنترية

إنما .. في ثورة النفس الأبية..

امتطى صهوة عمر

لم يجاوز عمر أزهار

بحضن المسجد الأقصى

.. وفي أنسام نابلس

تنامت بشذا

تستنشق الأرواح فيه

كل ميراث الحمية [1]

يُعنى السرد بتيمة المسرود، فيتبارى في وصف الشخصية الرامزة إلى البسالة والفتوة، فاسمه " فارس "، ومرقوم في صفحة التاريخ في أعلى هامة، هذا التوصيف المدقق بوابة إلى مقصدية الشاعر، وهي ارتضاء العرب بالعنتريات ولغة الخطاب المقعقعة، فشخصية " فارس " نبذت هذه الثقافة ظهريًا، وراحت تمخر عباب التحرر بالثورة على الواقع المغيب، بإشعال الحمية في نفوس الأحرار ممتطية صهوة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والتناص مع البيت الشهير لشاعر العربية الخالد " أبي الطيب المتنبي " :

فالخيــل والليــل والبيــداء تعرفنــي والضـــرب والطعـــن والقرطـــاس والقلـــم[1]

جاء ليدل على تورم الذات، غير أنه خُوّل هنا بإعادة إنتاج المعنى من جديد، فإذا كان المتنبي مسكونًا بالعظمة والنرجسية، فإن الفرد العربي المعاصر محشو بغرام الخيل كوسيلة ترف وتيه، والليل كطقس لإشباع رغائبه وشهواته، ثم ينتهي إلى عنتريات تدعي العروبة والإباء، وهو ما حدا بالشاعر إلى استدعاء شخصية " عمر بن الخطاب " لينبه على لغط الواقع وسفوره، انفتاح النص السردي على الحياة السياسية إلى هذا الحد يتغيا التقسيم والترسيم والاستثارة، ومن ثم كانت العناية بمكانية القص المسجد الأقصى ونابلس استدرارًا للعاطفة القومية وتهييجًا لها في الوقت نفسه للتكاتف مع العربي القح " فارس ".

وتعاقر البني الدرامية لغة القصيدة في شعر حسن فتح الباب وتسقط جماليتها عليها، مشيدة جسر التواصل الحميم بين الدراما والنص الشعري، وهي تخيط قولًا في معنى الحكي ومعنى الوجود، ومانحة ظلال معانيها أوسع مساحة للتجلي والحضور الفني وهي تعول على رصد دقائق الحدث والتقاط تفاصيله، والبنى الدرامية هذه باستيعابها خصائص البناء الدرامي شعريًا تغني النص بتحول الإبداع وثراء محمولاتها القصصية.

أمس حلمت أنني

دخلت فردوس النعيم

ولاح لي ملك

أقرأته السلام

سألته عن غاية الوجود

فقال لي : سلام

قلت : أفي الأرض أم السما ؟

أجابني : يا أيها الإنسان

في الأرض لا سلام

إلا لساكني القبور

وحاطبي الليل البهيم

صحوت من موتي الصغير بغتة

على صفير

في غابة من مارج الجحيم

كأنها بحر دم بغير شطآن

يسكنها الشيطان [1]

في البداية يعطي الشاعر قارئة إحساسًا بضرورة الخيال مع الشاعر الحالم، وهو مدخل رائع في التعتيب لخاصية الحكي، حيث يستثير الانتباه ويستحضر المتلقي بكل حواسه، فيفسح له في المدى الخيالي بالحوار المُركّز بوصفه وسيلة من الوسائل الفنية للدراما، ثم يباغته بالحقيقة الدامية في الحوار الذي أداره مع الملك، فالأرض احتراب وتناحر وصراع دائم، والسلام وقف على ساكني القبور وحاطبي الليل المغطش، لقد انتقل الشاعر بقارئه من الخيال إلى الواقع في قالب درامي يجسد رؤيته ويكثف إحساسه في صورة مادية يستشعرها حوله، ومن خلالها تنكشف السوءات وتظهر الأحداث وفق تسلسلها المقدور حيثما تغياه المبدع، فهو يفيق من نومه على واقع كابوسي يلج بالدماء المفتوحة على مدد الأرض العربية المسكونة ببدد الشيطان .

حرص الشاعر على تفعيل التجاوب النفسي، وإحداث السخونة في عملية القراءة والتلقي في المفارقة بين صورتي الملك والشيطان في هذه الدفقات الشعرية، للصعود بالصراع حد الذروة، يضاف إلى ذلك استخدام ضمير المتكلم في السرد والحوار إيمانًا منه بأن ضمير المتكلم يجعل روح المبدع مندغمة في الأحداث، ويدفع بالمتلقي إلى الانصهار في الإجراء الشعري، كما جاء حواره ناميًا مكتسيًا بالقوة والحيوية، ومصحوبًا بالحركة العضوية " صحوت من موتي الصغير بغتة "، وهو ما يُغري بإعمال الحركة الذهنية في القراءة وتأمل إيثار هذه الحركة الحوارية التي تشي بحالة الارتطام والفجائية المرهقة، وعبر هذه المدونة الشعرية أوضح الشاعر عن مباغتات تقض مضجعه كفرد عربي فقد

السلام على أرضه، وفقد الأرض والهجعة، فإذا بنومه مقلقات حتى الأحلام يترصدها الشيطان بعسفه، ترجم الشاعر لنا هذه الأزمة دراميًا حسب خياله وعاطفته المزمجرة مقتنصًا وحدات النص من صفعات البيئة العربية المطاردة، محققًا ما تنص عليه بعض الدراسات النقدية أن النص الأدبي هو الموصول ((.. بالبيئة التي يظهر فيها بمعنى أنه يتأثر بها ويعبر عن قضاياها ويعكس مشاكلها وهمومها ..))[1]، وذلك في رداء موشى بألق الفن ولألاء الإبداع .

عكست هذه التغطية مهارة الشعراء السياسيين في توظيف المعطيات الدرامية في بنية القصيدة، لإكساب إبداعهم طابع التوثب والتطور، وسقيا القصيدة من جمالية الحضور القصصي، فكان للتجسيد الموقفي حركية لها أثرها الدلالي ووقعها الذي يعزف على أوتار العاطفة والوجدان .

الخاتمة والنتائج:

بعد الدراسة والتحليل والنقد، فقد تبدى الشعراء السياسيون المصريون في الفترة الزمنية موضوع الطرح طليعة متقدمة تشرع نهج المستقبل، وتصب وابل النار على الواقع المتكلس، ثم هم مغرمون باستكشاف سبل التجريب الفني في ثقة ووعي بحصد أدوات الأداء الفني الجاد، وإنضاج أبرز الإنجازات التقنية، فما دام الفنان مؤمنًا بالحياة والإنسان، متحملًا عبء التعبير دفاعًا عنهما، فلم يعتزل نظامًا تعبيريًا إلا وأعمل فيه قريحته وذائقته، فكان البناء الدرامي وسيلة كاشفة لإحداث تكتل أدبي يفض السياجات الحديدية، ويفتح أبواب الحرية الوسيعة بكل جرأة وجسارة .

ومع توظيف الموروث وإعادة إنتاجه الدلالي، استثمر الشعراء مشروعهم الرمزي الطموح لنوع من الخطاب الذي لا يركن إلى الصور البالية أو المستهلكة، بل وضع في اعتباره جمهورًا ذكيًا مغرمًا بتداخل الحقول المعرفية، ومن ثم كان تضفير السياقات الشعرية بالمساحات الدرامية تجسيرًا للعلاقات الفنية، وإنماءً لحركة المشهد الشعري، وتمثله كل مفردات الواقع، ولهذا كانت الحالة الثورية التي احتشدت بها القصيدة السياسية انعكاسًا للتعالق الصهري بين الشعر والدراما، فسرد تواترات الواقع الأسيف، وصراع الشعراء مع الرجعية والظلامية، والحفز على خارطة المكان وجدول الزمان، ما هو إلا تعبئة واصطفاف فكري وفني لعبور الأزمة، واستشراف المستقبل الحافل بحق الأمة وخيرها .

وعن طريق السرد والقص والحوار والصراع انبرت درامية الشعر السياسي لمعالجة الشتات الراهن وقتذاك، فبدت شكول التناغم بين القصيدة والمعطيات الدرامية أكثر مهارة في إنتاج الدلالات الكاشفة عن معاناة التصدع السياسي المصري والعربي، وعن انفتاح القصيدة السياسية وتناميها مع كل ملمح فني تغطي من خلاله واقعها، وتزدان بروعة الأداء ومهارية الخطاب.

المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

2- الأدب العربي في المهجر د/حسن جاد، طبع دار الطباعة المحمدية بالأزهر – الأولى – ١٩٦٣م .

3- الأعمال الشعرية الكاملة/فاروق جويدة، طبع دار الشروق ٢٠٠٤م .

4- الأعمال الشعرية الكاملة/ محمد عفيفي مطر، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م .

5- الأعمال الشعرية الفصحى/ إيمان بكري، طبع ونشر مكتبة جزيرة الورد ٢٠١٠م.

6- أما النهر الساجي فتمرد د/حسن فتح الباب، طبع ونشر الدار المصرية اللبنانية – الأولى – ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م.

7- بانوراما الرواية العربية الحديثة د/سيد حامد النساج، طبع مكتبة غريب – الثانية – بدون تاريخ .

8- حجر الفلاسفة د/حسن طلب، طبع مركز المحروسة – الأولى – ٢٠٠٦م .

9- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي – الأخيرة ١٣٩١هـ – ١٩٧١م .

10- الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية د/عز الدين إسماعيل، طبع دار الفكر العربي – الثالثة – بدون تاريخ .

11- على سطح القمر أوتار وأشعار، طبع المؤسسة العربية للإبداع بالقاهرة – ٢٠١٠م.

12- في الأدب العربي المعاصر د/ إبراهيم عوضين، طبع مطبعة السعادة – الأولى – ١٩٧٦م .

13- لا شيء عندي أخسره/عبدالرحمن يوسف، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م .

14- مدارج النور/ أحمد فراج العجمي، طبع دار المنارة بالمنصورة – الأولى – ٢٠١٠م .

15- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة د/حاتم الصكر، طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٧٦م .

16- مع الهم عربيًا/حسين نجم، الطبعة الأولى – القاهرة – ٢٠٠٩م .

17- النيل يفر من شاطئيه/مصطفى السعدني، طبع نفرو للنشر والتوزيع – الأولى – ٢٠٠٨م .

18- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي د/محمد النويهي، طبع معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٦٧م .

الهوامش:

(1) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة د / حاتم الصكر ص6، طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت 1999 م .

(2)في الأدب العربي المعاصر د/ إبراهيم عوضين 121/1 ، طبع مطبعة السعادة – الأولى 1976م .

(3)الأدب العربي في المهجر د/ حسن جاد ص 170، طبع دار الطباعة المحمدية بالأزهر – الأولى 1963م .

(4) – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية د/ عز الدين إسماعيل ص 285 ، طبع دار الفكر العربي – الثالثة بدون تاريخ .

(5)1 – حجر الفلاسفة د/ حسن طلب ص 11 – 12 ، طبع مركز المحروسة – الأولى 2006م.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة / فاروق جويدة 3/ 502 –503، طبع دار الشروق 2004م .

(7) السابق 503/3– 504 .

(8) لا شيء عندي أخسره / عبد الرحمن يوسف ص162 – 163 ، الطبعة الأولى 2005م.

(9) بانوراما الرواية العربية الحديثة د/ سيد حامد النساج ص35، طبع مكتبة غريب – الثانية – بدون تاريخ .

(10) (سورة البقرة: الآية 92)

(11) على سطح القمر أوتار وأشعار/ حسام الدين مصطفى ص 67 – 68 ، طبع المؤسسة العربية للإبداع بالقاهرة –2010م .

12) السابق ص 69 – 70 .

(13) السابق ص 70 – 71 .

(14) النيل يفر من شاطئيه / مصطفى السعدني ص 94– 96، طبع نفرو للنشر والتوزيع – الأولى 2008م.

(15) الأعمال الشعرية الكاملة / محمد عفيفي مطر 242/4 – 243، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة 2010م.

(16) مدراج النور/ أحمد فراج العجمي ص 115 – 116 ، طبع دار المنارة بالمنصورة – الأولى 2010م.

(17) – السابق ص 117 .

(17) السابق ص 118 .

(18) الأعمال الشعرية الفصحى / إيمان بكري ص 466، طبع ونشر مكتبة جزيرة الورد2010م .

(19السابق ص 468 – 469 .

(20) مع الهم عربيًا / حسين نجم ص 56 ، الطبعة الأولى – القاهرة 2009م.

(21) ديوان أبي الطيب المتنبي 369/3، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي، الأخيرة 1391هـ–1971م .

(22) أما النهر الساجي فتمرد د/ حسن فتح الباب، طبع ونشر الدار المصرية اللبنانية– الأولى 1431هـ –2010م .

(23) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي د/ محمد النويهي ص 43 – طبع معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة 1967م .