بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة جرش
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد
Dramatic structure in the poetry of Abdul Razzaq Abdul Wahid

إعداد

ميسون سليمان محمد الشريعة

إشراف الأستاذ الدكتور

عزمي محمد شفيق الصالحي

قدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة
الماجستير في اللغة العربيّة

عمادة البحث العلمي والدرسات العليا
جامعة جرش
يناير، ٢٠١٥

التفويض

أنا الطالبة ميسون سليمان محمد الشريعة ، أفوض جامعة جرش بتزويد نسخ من رسالتي بعنوان البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع.....

التاريخ.....

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة الموسومة بـــ(البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد)

وأجيزت بتاريخ 2015/1/25

أعضاء لجنة المناقشة

		التوقيع
الأستاذ الدكتور عزمي محمد الصالحي	مشرفاً ورئيساً	
الأستاذ الدكتورمحمد أحمد ربيع	عضوًا	
الأستاذ الدكتورمحمد أحمد القضاة	عضوًا	
الدكتور خلف عايد جردات	عضوًا	

الإهداء

إلى من تعهداني بالتربية في الصغر، وكانا لي نبراساً يضئ فكري بالنصح، والتوجيه في الكبر.... أمي وأبي، حفظهما الله.

إلى أستاذي ومعلمي الأستاذ الدكتور عزمي الصالحي الذي كان له فضل الإشراف على هذه الدراسة.

إلى من شملوني بالعطف والحنان، وأمدوني بالعون، وحفزوني للتقدم، إخواني، وأخواتي.

إلى كل من علمني حرفاً، وأخذ بيدي في سبيل تحصيل العلم والمعرفة .

إلى هؤلاء جميعاً ... أهدي هذه الدراسة.

الشكر والتقدير

في نهاية عملي المتواضع أحمد الله عز وجل وأشكره كثيراً ، إذ وفقني إلى إنجاز هذه الدراسة، وأتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني إلى من وجهني وعلمني وأخذ بيدي في سبيل إنجازها، إلى مشرفي الأستاذ الدكتور عزمي الصالحي، الذي حباني بعطفه وحنانه فكان نعم المرشد والموجه.

كما أتقدم بالشكر الوفير والتقدير الكبير إلى أعضاء لجنة المناقشة لموافقتهم الكريمة على مناقشة هذه الدراسة، وإغنائها بملاحظاتهم القيمة التي سوف تكون موضع اهتمام كبير لما تمثله من إضافة مهمة إليها.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى عميدنا الأستاذ الدكتور محمد ربيع ، وإلى أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية .

وأخيراً ، اشكر الدكتور زياد بني عمر الذي أخذ بيدي ، وأعطاني من وقته وجهده الكثير، وأقول له جزاك الله عنى خير جزاء.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
التفويض	ج
قرار لجنة المناقشة	د
الإهداء	هـ
الشكر والتقدير	و
المحتوى	ز
الملخص	ح-ط
المقدمة	١-٨
الفصل الأول: الدراما والشعر العربي المعاصر	٩
المبحث الأول: مفهوم الدراما	١٠-١٩
المبحث الثاني: التحولات في الشعر العربي المعاصر	٢٠-٢٨
الفصل الثاني :عبد الرزاق عبد الواحد شاعراً درامياً	٢٩
المبحث الأول : عبد الرزاق عبد الواحد الإنسان والشاعر	٣٠-٤٩
المبحث الثاني : التجربة الشعرية لعبد الرزاق عبد الواحد	٥٠-٨٠
الفصل الثالث : دراسة تحليلية للبنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد: الصراع / تعدد الأصوات / الشخصيات / الحوار / الجوقة / الحكاية	٨١-١٣٠
الخاتمة	١٣١
الملخص باللغة الإنجليزية	١٣٢-١٣٣
المصادر والمراجع	١٣٤-١٣٨

البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

إعداد

ميسون سليمان محمد الشريعة

إشراف الأستاذ الدكتور

عزمي محمد شفيق الصالحي

الملخص

يتمثل هدف الدراسة في الكشف عن الظواهر والعناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد .

وحتى تصل الدراسة إلى الهدف المنشود الذي وضعت لتحقيقه، ارتأت الباحثة أن تقسم خطتها على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، جاء الفصل الأول، بعنوان (الدراما والشعر العربي المعاصر)، وقام على مبحثين: انصب الأول على دراسة مفهوم الدراما وتطورها، ودرس مفهوم الدراما في الثقافة اليونانية ثم مراحل تطور المصطلح عبر التطور الثقافي والحضاري، وذلك باستقراء مفهوم الدراما في الثقافة الغربية والعربية، ومن ثم تحديد مفهومها من وجهه نظر الباحثة.

وانصب المبحث الثاني على دراسة التحولات في الشعر العربي المعاصر، ووقفتُ في هذا المبحث على التحولات في الشعر العربي المعاصر بشكل عام ، وأبرز التقنيات التي وظفتها القصيدة المعاصرة في بنيتها الجديدة ، كالانفتاح على الفنون الأخرى واستخدام تقنيات الرمز والقناع والأسطورة.

ونهض الفصل الثاني على مبحثين، الأول بعنوان (عبد الرزاق عبد الواحد الإنسان والشاعر) درست فيه الباحثة حياة عبد الرزاق عبد الواحد (مولده ونشأته، وأهم العوامل التي ساهمت في تكوين ثقافته، وأعماله)، وحاولت في المبحث الثاني دراسة التجربة الشعرية لدى الشاعر، مبينة

أبرز ملامح تجربته الشعرية كتوظيفه التراث، وخوضه تجربة شعر الأطفال، وظهور التناص في موضوعاته الشعرية كالغزل والرثاء والمديح والفخر والحكمة، والوطنيات.

أما الفصل الثالث، فقد كان دراسة تحليلية للبنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد من حيث الصراع، والحوار، والشخصيات، وتعدد الأصوات، وتقنيات السرد، والحكاية .

وجاءت الخاتمة لتلخص ما توصلت إليه الدراسة من نتائج حول شعر عبد الرزاق عبد الواحد.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير المرسلين، سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم ، وبعد،

فهذه الدراسة هي محاولة لدراسة البنية الدرامية لتجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية، فالقصيدة العربية الحديثة إبّان الحرب العالمية الثانية، وبعد أن ألقت أوزارها، بدأت تتجه اتجاهاً واضحاً نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري أم في بنائها الفني؛ لتصل إلى ذروة التعبير الأدبي.

لقد تمخض الشعر العربي الحديث عن نماذج شعرية تؤكد توق الشاعر العربي المعاصر إلى إغناء قصيدته بعناصر جديدة يستقيها من فنون أدبية، وأخرى غير أدبية، كالصراع والحوار وتعدد الأصوات والشخصيات، مستعيراً إياها من المسرحية على نحو خاص، كما اعتمد المونتاج (التقطيع)، مستعيراً إياه من (السينما)، واعتمد القناع وهو من تقنيات المسرح .

أهمية الدراسة:

تقوم الدراسة بتحليل الظواهر والعناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، الذي يشكل أُنموذجًا بارزًا في مجال الدراما الشعرية العربية الحديثة، وترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنها تتصدى لدراسة شاعرٍ عربي كبير، يُعد في طليعة الشعراء العرب المعاصرين المبدعين بعد الجواهري، فقد تميز بغزارة إنتاجه الشعري؛ إذ زادت دواوينه عن سبعة وخمسين ديوانًا، في مختلف فنون الشعر العربي المعاصر، وفي النمطين الشائعين التقليدي (العامودي) والتفعيلة (الحر)،كما عرف بعمق تجربته وثراء لغته، وتمرسه في كتابة الأنواع الشعرية، فضلًا عن تعدد موضوعاته الشعرية، مع نصاعة لغته ووضوحها؛ لكونه يغرف من معجم لغويٍ استمد مادته من حفظه للقرآن الكريم، وشعر المتنبي ونهج البلاغة ، فضلاً عن اطلاعه على الشعر العربي في عصوره جميعها.

وللتدليل على مكانته الأدبية فقد شغل عبد الرزاق عبد الواحد العديد من المناصب الأدبية كان آخرها مستشاراً في وزارة الثقافة والإعلام العراقية، هذا إضافة إلى العديد من الجوائز التي حاز عليها من دول عربية وأجنبية، وكتبت عنه موسوعات شعرية عالمية وتُرجم الكثير من شعره إلى مختلف اللغات.

يعود الفضل في اختيار موضوع الدراسة إلى مشرفي الأستاذ الدكتور عزمي الصالحي، الذي أشار عليَّ بدراسة البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، بوصفه شاعراً عراقياً من الجيل اللصيق بمرحلة الروَّاد، ولكون كثير من قصائده ينطوي على بعد درامي وصراع واضح ، وأن بعضها مبنيٌّ بناءً دراماياً ، فضلاً عما أبدعه في مسرحيته الشعرية (الحر الرياحي) المبنية على فكرة الصراع الدرامي في أجلى صوره ، وملحمته الشعرية (الصوت) المبنية بناءً دراماياً أيضاً.

وبالرغم من أن الشاعر عبد الواحد من الشعراء المجددين في الشعر العربي المعاصر، لم يحظَ البناء الدرامي في شعره بدراسة أكاديمية أو غير أكاديمية تستجلي الظواهر الدرامية في شعره، وتتبين خصائصها وتتبّع منابعها حسب اطلاع الباحثة، لهذا جاءت هذه الدراسة لتنهض بمهمة تتبع الخط الدرامي في قصائده ، وبيان مدى افادته من التقنيات الحديثة. ولتكون فاتحة لقراءات أخرى لسيرته ولأعماله الأدبية ومظاهر التجديد والإبداع في شعره .

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

تطور الشعر العربي الحديث في القرن العشرين تطوراً كبيراً ، وشهد تحولاتٍ فنية وفكرية جديدة على صعيدي الشكل والمضمون، وقد شمل هذا التطور الأجناس الأدبية جمعاء ولاسيما فنون الشعر، فأصبح بناء القصيدة العربية الحديثة يتطلب قدرات فنية عالية، فانطلق الشعراء إلى الفنون الأدبية الأخرى يستعيرون من أدواتها وتقنياتها ما يعينهم على تجسيد رؤيتهم الشعرية والنفسية الحديثة.

فأصبح الشاعر يقترض من فنون النثر والمسرح ويستعير منها، وبالمثل أصبح الناثر يكتب بلغة شعرية، وأصبحت الحدود مفتوحة بين الأجناس المختلفة، فنتج من هذا التقارب أجناسٌ أدبية جديدة سواء في الأدب العربي أم العالمي كالمسرواية وقصيدة النثر، وأنواع جديدة من المسرح.

أما أسئلة الدراسة فتتلخص في مدى الانسجام بين عناصر القصيدة الدرامية، والرؤية التي استندت إليها تجربة عبد الرزاق عبد الواحد.

أهداف الدراسة:

يمكن إيجاز الأهداف التي تتوخاها الدراسة في ما يأتي:

١- التعرف على مفهوم الدراما والاطلاع على التحولات التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين.

٢- التعرف على قامة سامقة من قامات الشعر العربي المعاصر.

٣ - إبراز الظواهر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، وتحليل الروابط النسيجية بين عناصرها.

٤- الكشف عن ملامح جمالية في تجربة عبد الرزاق عبد الواحد.

٥- التعرف على أنموذج حي عالٍ من الشعر العربي المعاصر.

حدود الدراسة:

تنهض الدراسة بمهمة التركيز على أعمال الشاعر الدرامية بدءًا من شروعه بكتابة القصيدة الدرامية، وصولاً إلى ما أبدعه في مسرحيته الشعرية (الحر الرياحي) المبنية بناءً درامياً قائماً على فكرة الصراع واعتماد الحوار، وملحمته الشعرية (الصوت) المبنية بناءً درامياً أيضاً. كي تتمكن من الدخول إلى أعماق النصوص، وسبر أغوارها بدقة، واستكناه ما في داخلها من مضامين خفية، نظرًا لغناها بالعناصر الدرامية التي تستحق الوقوف عندها طويلاً.

بدأ الخط الدرامي يتشكل في أعماله في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، ونضج في الثمانينيات، لذلك لا يمكن تحديد أعماله الدرامية بدواوين معينة، نظرًا لامتداد الدراما في مساحة واسعة من أعماله أولاً، وللتمكن من إبراز تجليات الخط الدرامي في دواوينه ثانياً. لذلك لا بدَّ من الوقوف عند قصائد الشاعر الدرامية بشكل عام، والاطلاع على المكونات الثقافية التي أثرت في مسيرته الشعرية، وشاركت في تكوين رؤيته التأملية وتصوره لقضايا الإنسان المعاصر.

منهج الدراسة:

إن دراسة البنية الدرامية في القصيدة تفرض على الباحثة التعامل مع النصوص على نحو مباشر، وتقصي عناصر البنية الدرامية فيها. وهذا يعني أن تعتمد الباحثة منهج تحليل النصوص، لتقصي الأثر الدرامي فيها، والوقوف على التقانات التي وظَّفها الشاعر لبناء القصيدة الدرامية. ولا معدى للباحثة عن أن تتكئ على آليات مناهج أخرى كالمنهج التاريخي والوصفي وبحسب مقتضيات الدراسة.

الدراسات السابقة:

يمكن تأشير الدراسات التي لامست أطراف الموضوع،على النحو الآتي:

- عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، درس الكتاب النزعة الدرامية التي تميزت بها تجربة الشعر الجديد في الإطار التعبيري والموضوعي للقصيدة.

- فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥. بحث هذا الكتاب واقع القصيدة الستينية، والتحولات من الغنائية إلى الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور، والشاعر بلند الحيدري مع الاهتمام بصوت الشاعر الملتزم. وأهمية هذه الدراسة تكمن في أنها توضح معالم القصيدة الستينية.

- محسن أطيمش، **دير الملاك، دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢. اهتم هذا الكتاب بدراسة ظواهر في الشعر الحر: كالأداء القصصي، والقصيدة الطويلة، وقصيدة القناع، الرمز والأسطورة، والصورة الشعرية ، وقد أشار أطيمش في هذا الكتاب إلى البناء الدرامي في قصيدة "المصادرة " للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد.

- رسالة ماجستير بعنوان "**التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد**" لصباح نجم عبد الله البوريج، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٥. درس الباحث مكونات التراث في شعر الشاعر.

- أحمد يوسف خليفة: " **البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي**"، الجامعة الأردنية،٢٠٠٤ . درس الكتاب مكنونات العمل الدرامي وملامحه وسماته في شعر إيليا أبي ماضي.

- رسالة ماجستير بعنوان "**البنية الدرامية في شعر نزار قباني**" لبيداء عبد الصاحب الطائي، كلية الآداب ، بغداد ، العراق عام ٢٠٠٧م. تناولت الباحثة فيها بنية الصراع الدرامي، والحدث والحوار، وبنية الحكاية والشخصيات .

– رسالة ماجستير بعنوان " **النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري**" "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لإسماعيل إحطوب ، جامعة اليرموك ، ٢٠١٠. درس الباحث التكوين الثقافي والتطور الفني من الغنائية إلى الدرامية للشاعر بلند الحيدري ، ووقف على الملامح والتقنيات الدرامية في ديوانه حوار عبر الأبعاد الثلاثة.

– أطروحة دكتوراه بعنوان "**البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي**" لهيثم محمد قاسم جديتاوي ، جامعة اليرموك ،٢٠١٠. تناول الباحث الحدث الدرامي في القصيدة العباسية وحدد ماهية الحدث وذكر أنماط الصراع، وتناول الزمان والمكان للحدث الدرامي في القصيدة العباسية.

– أطروحة دكتوراه بعنوان "**القصيدة الدرامية في شعر العراق الحديث من مرحلة الروَّاد حتى ٢٠٠٠**" لأحمد مهدي عطا الله ، جامعة المستنصرية ،٢٠١١. تناول الباحث مفهوم الدرامية في النقد الحديث، وعناصر تشكيل القصيدة الدرامية كالحوار والشخصية والحدث والزمكان، وتناول أشكال القصيدة الدرامية كقصيدة القناع وقصيدة تعدد الأصوات والبناء الكلي للقصيدة الدرامية.

وليس بين هذه الدراسات ما انصب على محور دراسة الباحثة، ومن ثم فقد كانت إفادتي منها في قضايا عرضية وتكميلية. وكان خلو هذه الدراسات مما يتصل بمحور الدراسة حافزاً على عقد العزم على مواصلة السير في طريق دراستها.

ولتحقيق هدف الدراسة، فقد قامت على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، تحدثت في المقدمة عن أهمية الموضوع وأسباب اختياره والمنهج المتبع في معالجة الدراسة وحدودها الفنية، والقصائد التي ستخضع للدراسة .

وانصبَّ مبحثا الفصل الأول، (الدراما والشعر العربي المعاصر) على مفهوم الدراما في الأصل اليوناني، وتطوره عبر العصور انتقالاً إلى مفهومه في الثقافة العربية، وجاء المبحث الثاني بعنوان

(تحولات الشعر العربي المعاصر)، ودرس مراحل تطور القصيدة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، واستعرض أهم التقنيات التي وظفتها القصيدة المعاصرة .

ونهض الفصل الثاني على مبحثين، الأول (عبد الرزاق عبد الواحد الإنسان والشاعر) وتضمّن ترجمة للشاعر مولده ونشأته، وأهم العوامل التي ساهمت في تكوين ثقافته، وأعماله، فيما أهتم المبحث الثاني بدراسة التجربة الشعرية للشاعر، لِتَبيُّن أبرز ملامح تجربته الشعرية مثل توظيف التراث، والخوض في تجربة شعر الأطفال، وتبني التناص وسيلة بناء والتنويع في الموضوعات الشعرية كالغزل والرثاء والمديح والفخر والحكمة، وهموم الوطن والأمة.

لقد كان وجود هذين الفصلين ضرورة أحلتها مقتضيات البحث العلمي ، ذلك أن مفهوم (الدراما) و(البنية الدرامية) مختلف فيه لدى الدارسين والمختصين ، لذا عوّلت على إبراز المفهوم الأرسطي للدراما. ولا يفوتني أن أؤكد أن بعض الدارسين والمختصين لم يستوعبوا ، على نحو كافٍ، تفاصيل الدراما في القصيدة المعاصرة . وقد ادهشني ذلك ، وحيث عُدت إلى أستاذي المشرف أكد لي أنه لَمَسَ ذلك وقال هذا أدعى إلى أن تتشبثي بالموضوع لتسهمي في إضاءة المجهول فيه ، أما الفصل الثاني فالضرورةُ تقتضي أن يُلمَ بالمسيرة الشعرية لعبد الرزاق التي أهلته لأن ينتقل عَبرَ مراحل تطوره الفني إلى مستوى التجديد والإضافة والوصول إلى القصيدة ذات البنية الدرامية .

وهكذا فالفصلان الأول والثاني يمثلان المدخل الضروري لاكتشاف القصيدة الدرامية وعناصرها لدى الشاعر، إبراز وجوه الإبداع والإضافة في هذا المضمار.

وجاء الفصل الثالث (دراسة تحليلية للبنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد) وتناول الصراع ، والحوار، والشخصيات، وتعدد الأصوات، والحكاية ، وتقنيات السرد.

وتلخص الخاتمة ما توصلت إليه الدراسة من نتائج حول شعر عبد الرزاق عبد الواحد، علّها تفتح آفاقًا جديدة لدراسة جوانب مضيئة في تجربة الشاعر وتبيَّن أن هناك عناصر جمالية في شعره تستحق الاهتمام، كما ظهر أن عبد الرزاق استثمر كثيرًا من الرؤى الستينية في شعره وكان أبرزها التجربة الدرامية .

ولا شك أن هذه الدراسة كغيرها من الدراسات التي قد يعتريها النقص، لأن الكمال من سمات الخالق، لا الخَلقْ، فإن أصابت الباحثة فمن توفيق الله ومنّه وكرمه، وإن كان غيرَ ذلك فهي جُهود الباحثة التي تحرَّت فيها الدقة والصدق والموضوعية.

والله أسأل أن يوفقنا للخير آجله وعاجله، وأن يجعل هذا الجهد خالصاً لوجهه الكريم.

ميسون الشريعة

الفصل الأول

الدراما والشعر العربي المعاصر

المبحث الأول

مفهوم الدراما

تُعد القصيدة الدرامية من الموضوعات التي شغلت حيزاً مهمًا في الدراسات النقدية، وباتت تتصدر مقدمة الدراسات الحديثة في الآونة الأخيرة ، ولا سيما بعد منتصف القرن العشرين، فلم تكن القصيدة الدرامية متداولة في مفردات النقد قبل ذلك التاريخ؛ ذلك أن الغنائية كانت هي السمة الغالبة على القصيدة العربية التقليدية، إذ لازمت القصيدة العربية فترة طويلة، فالشعر الغنائي حاضر في أشعار كل الشعوب في كل عصر، فمعظم الذين عنوا بنظرية الأجناس الأدبية قسموا الأدب إلى أجناس ثلاثة، يقول ف.ف كوزينوف: "ما يزال الأدب منذ ظهوره يتطور ضمن ثلاثة أشكال رئيسية: الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي".[١]

وقبل عرض مفهوم القصيدة الدرامية، تَحْسنُ الإحاطة بمفهوم (الدراما) قديمًا وحديثاً، ومن ثم تحديد مفهومها من وجهة نظر الباحثة ؛ فالدراما من المفردات التي اكتسبت دلالة مختلفة عن مفهومها القديم، عبر التطور الثقافي والحضاري، فضلًا عن أن الدراما تتميز بارتباطها الوثيق بأشكال عدة من الفنون؛ فأصبح مصطلح الدراما يطلق على أعمال ومواقف كثيرة ، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية. يقول داوسن "إن الذي يسترعي الانتباه لدى قراءة النقد الحديث كثرة ورود صفة (درامي)عند الإشارة إلى أدب يقع خارج نطاق المسرحيات، وأن المصطلح يستعمل بشكل فضفاض حينا، وبأشكال شديدة التماسك أحيانا" [٢] .

فقد يستخدم لوصف رؤوس موضوعات الصحف التي تتطلب الكلمة المثيرة أو ذات النغمة العالية، وأحيانًا يستعان به في وصف بعض الألعاب الرياضية عندما تتضمن أحداثًا مثيرة ، وهناك لعب للأطفال وهو"اللعب الدرامي" كما يسميه علم نفس الأطفال، ولكن هذا لا يدخل في مجالها الاصطلاحي، لأن للدراما أشكالها وقواعدها الخاصة[٣] .

---

[١] – عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٠، ص٧٩.

[٢] – س. دبليو. داوسن، موسوعة المصطلح النقدي الدرامة والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨١، ص١٠.

[٣] – انظر : سعد أبو الرضا، التعبير الدرامي: دراسة نصية كيف تكتب المسرحية، ط١، عكاظ للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣، ص٧.

مفهوم الدراما قديماً:

من المتفق عليه أن اليونان القديمة كانت مهد الدراما، إذ فيها نشأت أقدم محاولات العمل الدرامي، فنشأت الدراما عند الإغريق نشأة دينية، فقد كان المسرح في اليونان مرتبطاً بالعبادات الدينية، وكانت المسرحية تمثل جزءًا مهماً من الاحتفالات والأعياد الدينية التي تقام تكريمًا واحتفالاً بإله الخصب والنماء، "ديونيسيوس" في موسم الحصاد، وكان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا ويقدموا الأناشيد والرقصات، تقربًا للإله ديونيسيوس بوصفه إله الخمر.[١]

ظهرت الدراما، أي المسرحية، في البداية عن طريق الأناشيد والرقصات التي كان البدائيون يتعبدون بها لخالق الكون(الإله)، خشوعاً وإجلالاً وعرفاناً له بالجميل... ثم تطورت المسرحية عبر العصور، فقد طرأ عليها تغيرات شملت داخل المسرح وخارجه، كما مرت المسرحية بمراحل انتقالية تناولت شكلها ومضمونها، ففي أول الأمر اتخذت المسرحية أداة فنية من أجل العبادة، ووسيلة يتقربون بها إلى خالقهم، وينفسون عن أفكارهم ومشاعرهم، وبعد ذلك اتخذت أداة للتعبير عن مشكلاتهم وقضاياهم، ومن ثم أصبحت أداة للترفيه والتسلية.[٢]

فالدراما كلمة "يونانية الأصل، يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل (dran) الذي يعني عند الإغريق "الفعل" أو "عملا يؤدى"، ثم تحولت إلى شكلها الحالي (drama)".[٣] لذا يكون لتعريف اليونان الأقدمين أهميته، ويُعوّل في ذلك على كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس الذي يعد منطلقاً حقيقيًا لكثير من الدراسات النقدية حتى الآن.

ويعرف أرسطو طاليس (الدراما) بأنها محاكاة لفعل إنسان، ويرى أن الدراما ممثلة في جنسي التراجيديا والكوميديا، وهي تصوير للشخصيات خلال ممارستها لفعل معين، وتختلف فيما بينها في

---

[١] – انظر : عزمي الصالحي، أولية المسرح، مجلة مكتبة الآداب بجامعة بغداد، العدد الرابع عشر،١٩٧١، ص٤٣٤ وما بعدها. وانظر: سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٢.

[٢] – انظر: شلدون تشيني، مقدمة ترجمة تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج١، ١٩٦٣.

[٣] – إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ط١، دار الشعب،١٩٧١، ص١٤٣.

طريقة المحاكاة، التي تتم بوساطة أشخاص يفعلون، وهذا يعني أنَّ وسيلة المحاكاة هي الشخوص وأفعالها، إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى من الناس العاديين، بينما في الكوميديا يكونون دون المستوى العادي[١].

وسميت الدراما ؛ لأنها تمثل أشخاصًا يمارسون الفعل، فسوفوكليس في نظر أرسطو يشبه هوميروس من حيث أن كليهما يحاكي أناسًا فضلاء، وإن سوفوكليس يشبه أرستوفانيس، من زاوية أخرى، ذلك أن كليهما يحاكي الشخصيات وهي تمارس فعلاً معيناً.[٢]

ويرى أرسطو أن المحاكاة أصل الفنون، سواء أكانت فنوناً جميلة أم فنوناً عملية، فالملحمة والمأساة والملهاة والديثرامبوس، وجل صناعة العزف، كلها أنواع من المحاكاة، لكنها تختلف فيما بينها على أنحاء ثلاثة لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة، أو أسلوب متميز[٣].

ويظهر مما سبق أن اليونانيين القدماء هم أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظامًا خاصاً، فهذا مرتبط بعقائدهم الدينية، وظل تعريف أرسطو السابق المورد الذي تستقي منه الدراسات النقدية القديمة والحديثة، فهناك كثير من النقاد الغربيين والعرب انطلقوا من الفهم الأرسطي للدراما، وهذا ما نجده ماثلًا في تعريف مارتن أسلن، وأشلي ديوكس، ومحمد غنيمي هلال وآخرين*.

ويعرف مارتن أسلن الدراما: " في اللغة اليونانية كلمة دراما تعني ببساطة حركة، فالدراما حركة محاكية حركة تقلد أو تمثل سلوكاً إنسانياً، .... والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة".[٤]

١- انظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط١، دار الثقافة بيروت ، لبنان، ١٩٧٣، ص١٠.

٢ -انظر: جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ط١، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ،١٩٨٥، ص٩٠.

٣ - انظر: أرسطو طاليس ، المرجع السابق، ص٣-٤.

*- (قاموس أكسفورد، محمد غنيمي هلال، أريك بنتلي ، سمير سرحان، إبراهيم حمادة ، جلال الخياط ، المعجم المفصل في اللغة والأدب).

٤ - مارتن أسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص١٥.

ينطلق أشلي ديوكس من الرؤية الأرسطية في تعريف الدراما أيضاً، إذ يرى أن " كل المؤلفات الدرامية التي ظهرت منذ أقدم العصور تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك" [١].

يبدو من التعريفين السابقين أن الفعل والحركة يشكلان أساس العمل الدرامي، وأنهما لا يتحققان إلا من خلال الحدث، وبما أن الدراما تعني الفعل ندرك أنها وجدت منذ وجود الإنسان، ذلك أن الإنسان يعيش في تفاعل وصراع مع الطبيعة من أجل تلبية احتياجاته.

لم يخرج أيضًا محمد غنيمي هلال في تعريفه للدراما عن المفهوم الأرسطي ، يقول: "إن أصل معنى كلمة "دراما" باليونانية (وهي اللفظة المرادفة للمسرحية) هو "الحدث" أو "الفعل" ولذلك تنبني المسرحية على جملة من أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيوياً أو عضوياً بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية."[٢]

وبَعْدَ استطلاع دقيق قامت به الباحثة لبعض المصادر التي وردت كلمة دراما في عناوينها أو في ثناياها، وجدت أن غالبية النقاد والدارسين الغربيين والعرب، لا يخالفون الجوهر الحقيقي للدراما كما عرفها أرسطو، فقد جاءت متفقة مع المفهوم الأرسطي اليوناني للدراما، وأنها لم تخرج عن معنى الفعل والحركة والحدث، وهذا يحيل إلى أن تعريف أرسطو ما زال يحتل حيزاً مهما في الدراسات الحديثة.

تطور مفهوم الدراما في النقد الحديث:

تُشير الدراسات الحديثة إلى أن الدراما من المصطلحات التي مرت بمراحل كثيرة ومتنوعة عبر التاريخ، فتطور مفهومها ومضمونها، واكتسبت معاني عديدة، وأنها تستخدم خارج نطاقها في الأدب

---

[١] – أشلي ديوكس، الدراما، ترجمة محمد خيري، مراجعة عبد الحميد يونس، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د. ت)، ص١.

[٢] – محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن، ط٣، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٢، ص١٦٠.

وفي المسرح، بحيث أصبحت تطلق على مواقف وأعمال كثيرة ؛ إذ إن الاستعمال المعاصر لكلمة (دراما) يسمح بتطبيقها على نطاق أوسع، يشمل كل الأعمال الأدبية، فمن الخطأ قصر الدراما على العمل المسرحي فقط، وإنما يشمل المصطلح كل عمل فني يقوم على مجموعة من الأحداث التي يؤدي ترابطها وتماسكها إلى معنى معين. يقول أشلي ديوكس: " لقد أعطت اللغة الجارية لهذه الكلمة عدة معانٍ تتفاوت قرباً وبعداً، على أن أهمها جميعًا هو المعنى الذي يتضمن المشاركة الخلاقة للمؤلف في الفن الدرامي، ثم يضيف إضافة تعطي للكلمة شمولاً ولا يختص بها المسرح فقط."[١]

ويضيف (س. و. داوسن) ما يعزز هذا التطور إذ يقول: "إن مصطلحاً نقدياً يظل قيد الاستعمال قروناً عديدة، كالمجاز مثلاً، يتغير معناه بتغير المرجحات الأدبية السائدة في عصر ما، وإن لم تكن تلك المرجحات أدبية خالصة، وثمة كلمات أخرى، ومنها (الدراما) و(الدرامية) تغيرت معانيها من مجرد الوصف المحايد(دراما= تمثيليات.الدرامية =خصائص التمثيليات) لتتخذ لنفسها في إطار التقاليد السائدة حق الاستحسان والاستهجان، وإن ما يلفت النظر في النقد الحديث هو قوة إطلاق صفة(درامي) على ألوان من الأدب غير التمثيليات- المسرحية الدرامية عند (جوسر)،(الرواية كشعر درامي) اللغة الدرامية في شعر (دون)،الخ" [٢].

وعند استقراء آراء النقاد والدارسين وجدت أنَّ كثيراً من الآراء تثبت صحة هذا التوجه، الذي يأخذ بالاعتبار التطور الثقافي والحضاري الذي طرأ على مصطلح (الدراما)، ومن آراء النقاد التي تؤيد صحة هذا التوجه ما يضيفه حسين رامز بقوله: "عندما انتقلت كلمة "دراما" إلى اللغة العربية انتقلت كلفظ.. لفظ شائع بدأ في اللغة اليونانية ثم انتقل بمنطوقة إلى جميع اللغات... ولكن المفهوم

---

[١] – أشلي ديوكس، الدراما، ، مرجع سابق، ص١-٢.

[٢] – س. و. داوسن، الدراما والدرامية ، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط١، عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠، ص١٣.

الدقيق للكلمة ظل غامضاً، وأن هناك استعمالاً للكلمة يخالف المعنى الحقيقي لها ... فبعض الناس قد يطلق كلمة "دراما"على أي حدث مؤثر ينطوي على مأساة" [1].

ومن أصحاب هذا الاتجاه الباحث يوسف اليوسف الذي يقول: "إنه من الخطأ الظن بأن الدرامية وقف على المسرح وحده، إذ ثمة تواصل عميق في رأيي بين المسرحية والرواية والملحمة والقصة والأسطورة والحكاية والنكتة والخبر، وذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها وفي أعماقها، ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية؛ ففي قناعتي أن حرباً بين جيشين أو تعارضاً بين قوتين اجتماعيتين، أو صدامًا بين كوكبين، أو شجاراً بين رجلين أو طفلين ... هو أنماط أو تجليات متنوعة لجوهر واحد، لمبدأ واحد، هو الدرامية"[2].

وقد أكد هيجل في كتابه " فن الشعر" أنَّ العمل التمثيلي(الدرامي) يحتاج إلى وسط من المصادمات ليتم وذلك من خلال قوله: " إن العمل التمثيلي لا ينحد بمحض تحقيق هادئ لهدف محدد؛ بل يجري على العكس في وسط سداه المنازعات ولحمته المصادمات، فيواجه ظروفًا واهواء وشخصيات تعارضه أو تعيقه. وتتمخض هذه المنازعات والمصادمات بدورها، عن أفعال يتحتم معها، في لحظة معينة، أن يهدأ أوراها ويسكن."[3]

وإذ صار النقاد أو كثير منهم يرون أن الدراما تعني الصراع وفق الرؤية الحديثة، فلا يُستغرب أن تذهب مجموعة من هؤلاء إلى التصريح بأن الصراع سمة للحياة بكل تفاصيلها، وأنه جوهرها الذي تتميز به ، ومن هؤلاء النقاد والدارسين من أصحاب الرؤية الجديدة لمصطلح الدراما عز الدين إسماعيل الذي يقول في تعريف الدراما : "كلنا نعرف ما الدراما فهي تعني ببساطة

---

[1] – حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– ١٩٧٢، ص٢٧.

[2] – يوسف اليوسف ، ما الدرامية ، مجلة الحياة المسرحية، العدد٧، ١٩٧٩، ص ١٧.

[3] – هيجل، فن الشعر، ترجمة طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت–١٩٨١، ص٢٨٩–٢٩٠.

وإيجاز الصراع في أي شكل من إشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ بالاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[١].

فالصراع ، إذن هو أهم عناصر التعبير الدرامي، أو هو الدراما نفسها، ويضيف عز الدين إسماعيل أيضاً " فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة ؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة "[٢].

ويتفق تعريف فايز ترحيني للدراما مع سابقيه، يظهر ذلك من خلال قوله إن : "الدراما اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ، ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل.. وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات"[٣]

يشكل الصراع العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود له [٤]،لأنه يمثل القوة التي تدفع الحدث إلى الأمام. وهذا ما أكده كثير ممن تحدثوا عن الدراما وعناصرها

---

[١] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط٣– بيروت – دار الثقافة، ١٩٦٦، ص٢٧٩.

[٢] – عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص٢٧٩.

[٣] – فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨، ص٦٧–٦٨.

[٤] – انظر:عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٠٥.

"فرؤية الدراما في شيء ما تعني تبين عناصر الصراع فيه والاستجابة عاطفياً إلى عناصر الصراع هذه، وتتألف هذه الاستجابة العاطفية من كوننا نثار بالصراع وندهش له"[١]

وبعد هذا التناول يظهر أن مصطلح (الدراما) لم يبقَ حبيس المعنى القديم، بل أصابه التطور والتوسع في دلالته في ظل الحركة الجديدة التي نادت بهدم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فشهد العصر الحديث انفتاح بعض الفنون على بعضها الآخر، فتقلصت الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية وغير الأدبية كالرسم والمسرح والسينما والموسيقى وغيرها، وأخذ بعضها يستعير من تقنيات الآخر، فظهرت أعمال جديدة مثل الشعر الدرامي، والرواية المسرحية، ورواية درامية، وقصة درامية.. فأصبحت الدرامية سمة لكثير من الأعمال والمواقف، وغير مقصورة على المسرح أو المسرحية، وبهذا دخلت الدراما مرحلة جديدة، فأصبحت تستخدم في النقد الحديث بكثرة .

وبالنظر إلى ما جاء من آراء حول طبيعة الدراما أو تعريفها، تؤكد الدراسة أن هناك أمراً يتفق عليه الجميع، وهو أن الصراع جوهر التعبير الدرامي وبدونه لا يمكن أن يكون للعمل الأدبي قيمة كبيرة. ذلك أن الصراع سمة للحياة بكل مظاهرها، وأنه أساسها الذي تتميز به، في كل يوم يعيش الإنسان في صراع مع ذاته أولاً، ومع الآخر ثانيًا.

يقول م. س. كوركينيان : "وفي مرحلة متأخرة زمنياً (في العشرينات) أكد هيوغو في المقدمة التي كتبها لمسرحية "كرومويل" على حتمية هذه الصلاحيات المسؤولة والواسعة الممنوحة للدراما: تتضمن الدراما كل الشعر بصورة كاملة، أما الأودا والملحمة فتتضمن ... جنين الدراما، هذا بينما توجد كلتاهما في الدراما في حالة تطور" [٢].

يتضح إذن، أن القصيدة الدرامية تعني ذلك التعبير الذي يقوم على الصراع، وما دام أن هناك صراع فلا بد أن تكون هناك أصوات أخرى وحركة وتوتر وحدث نام. يقول فاضل ثامر: "يقوم البناء الدرامي في أبسط تعريف له على الصراع بين طرفين، وتعدد الأصوات، وتطور

---

[١] – إريك بنتلي، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص٨.

[٢] – عدد من الباحثين السوفييت المتخصصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب ، مرجع سابق، ص٧٢٦.

الحدث وتناميه كما تقوم النزعة الدرامية على التوتر الذي هو صفة فكريه عليا تنشأ من غوص المبدع إلى أعماق الحياة "[1].

ويرى محسن أطيمش أن الدرامية عند بعض النقاد مرتبطة بالموضوعية وهي صفة دائمة لصيقة بكل عمل درامي، مسرحي، أو قصصي، أو قصيدة تطمح إلى بلوغ ذلك المستوى. إذ إن الموضوعية أساس التعبير الدرامي [2].

وأخيرا ، لقد مرَّ مصطلح (الدراما) بمراحل من التطور الدلالي، نتيجة التوسع في استعماله، حتى صار يعني الصراع ، وهو وصف لما تنطوي عليه الأعمال الأدبية المميزة ، من تناقض واحتدام وتجاذب بين مواقف أو قوى أو عواطف ، كصراع الإنسان مع الزمن أو مع القدر، أو الصراع بين الواجب والحب ، أو بين الخير والشر أو ما شابه ذلك من صراع مع القوى الخفية ومع الطبيعة.

---

[1] – فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ط١، دار الحرية ، بغداد، ١٩٧٥، ص٣٦٧.

[2] – محسن أطيمش ، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد ، ١٩٨٢، ص٧٥.

المبحث الثاني:

التحولات في الشعر العربي المعاصر

تطور الشعر العربي الحديث في القرن العشرين تطوراً كبيراً، وشهد تحولات فنية وفكرية جديدة، على صعيدي الشكل والمضمون، وقد شمل هذا التطور الأجناس الأدبية جمعاء ولاسيما الشعر، والتطور والتحول كان سمة ظاهرة في آداب الأمم الأخرى، وبخاصة الغربية. ويمكن وصف القرن العشرين بأنه عصر انبعاث الأعمال الأدبية برؤى فنية جديدة تتفق وروح العصر، فقد ظهرت قصائد جديدة ببناء جديد، يختلف عن بناء القصيدة العربية التقليدي، وبموضوعات لم يألفها الشعر.

وتعرضت القصيدة العربية لكثير من التحولات والتغيرات أثرت في بنيتها الفنية، وأسهمت في إغنائها وإكسابها عمقا وحيوية، ونقلها من الساحة الغنائية المسطحة المباشرة إلى الساحة الموضوعية اللا مباشرة.

وبالرغم من أن الغرض هنا ملاحظة التحولات في بنية القصيدة قبيل منتصف القرن العشرين، إلاَّ أن هذا لا يمنع من التعرض بإيجاز للقصيدة العربية قبل تلك الفترة.

مرت القصيدة العربية المعاصرة بمراحل تجديد وتطور عبر تاريخها الطويل، ولم يأتِ التطور التحول دفعة واحدة ، فقد كانت هناك محاولات وإرهاصات قديمة وحديثة ، دلت على أن العقلية العربية في سعي دائم نحو التجديد، وتأتي في مقدمتها الحركة الإحيائية التي ظهرت في مطلع عصر النهضة ، فحاولت بث روح جديدة في القصيدة على يد محمود سامي البارودي، والارتفاع بمستوى الشعر إلى ما كان عليه في عهد قوته في العصر العباسي ، وذلك عن طريق تَرسم الخطى وتقليد النماذج المُضيئة في الشعر العربي القديم كالمتنبي وأبي تمام ، ونفض ما كان قد علق به من رواسب عصور الانحطاط ، فكانت مرحلة طبيعية تمهد لحركات التجديد في الشعر.

ومن المحاولات الأخرى دعوة خليل مطران إلى التجديد في الشعر العربي في بدايات القرن الماضي ؛ إذ دعا إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، إضافة إلى تجديد المضامين الشعرية ، مع

المحافظة على جزالة الأسلوب ، فمن مظاهر التجديد في شعره دعوته إلى الاستفادة من مذاهب الشعر الغربي ؛ إذ أدخل الاتجاه القصصي في شعره ، فنظم قصائد تاريخية ذات طابع رمزي ودرامي.[١]

وتتابعت محاولات التجديد التي أثرت في بنية الشعر العربي الحديث، فجاءت مدرسة الديوان ممثلة بالعقاد، والمازني، وشكري، وشعراء المهجر وأبولو إذ تعد دعوتهم امتداداً لدعوة خليل مطران، فقد تمثلت جهودهم في الدعوة إلى التعبير عن الذات وعواطفها، وإلى الوحدة العضوية في القصيدة، والتحرر من القافية الواحدة ، والتنويع في القوافي، .... وضرورة إدخال الأفكار الفلسفية، وإلى التجديد في الأسلوب والمضمون ، والدعوة إلى التأمل في الشعر، وذلك من خلال تعميق ثقافة الشاعر، والاطلاع على آداب الأمم الأخرى.[٢]

ورغم التشابه في مضمون تلك الدعوات، إلاَّ أنهم لعبوا دوراً واضحاً في تطوير الشعر العربي، وأسهموا في الإعلاء من شأن الوجدان والنزعة الذاتية في الشعر، وفي تحويل الشعر نحو الموضوعية القصصية.

ولا أدل على ذلك من إسهامات شعراء المهجر كما يظهر من "قصيدة المواكب" لجبران خليل جبران، مثالاً للتعبير عن تعدد المستويات الشعورية والنفسية، يتضح ذلك من استخدام الشاعر لبحرين عروضيين، هما بحر البسيط وبحر الرمل ، ليبرز الشاعر من خلالهما التفاوت في الأبعاد النفسية والشعورية ، مجسِّدًا الصراع فيها بين عالمين أحدهما يصور الحياة المعقدة في ظل الحضارة المادية، والآخر يعبر عن الحياة النقية الأصيلة ممثلة بالطبيعة، وللتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية، لجأ إلى التنويع في الموسيقى.

---

[١]- انظر: أنور الجندي، معالم الأدب العربي المعاصر، ط١، دار النشر للجامعيين، ١٩٦٤، ص٤٦.
[٢] - انظر : أنور الجندي، مرجع سابق، ص٥٤.

يقول الشاعر :

الخيرُ في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا ... والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قبروا

وأكثر الناس آلاتٌ تحركها ... أصابع الدهر يومًا ثم تنكسرُ

فلا تقولنَّ هذا عالم علمٌ ... ولا تقولنَّ ذاك السيد الوقرُ

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها ... صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثر

ليس في الغاب راعٍ ... لا ولا فيها القطيعْ

فالشتا يمشي ولكن ... لا يُجاريهِ الربيع

خُلقَ الناس عبيداً ... للذي يأبى الخضوعْ

فإذا ما هبَّ يوماً ... سائراً سار الجميعْ

أعطني الناي وغنِّ ... فالغنا يرعى العقولْ[1]

لم يكتفِ الشعراء بهذا القدر من التجديد بل استمروا في سعيهم الدائم إلى تطوير القصيدة العربية، ورفدها بما يتلاءم وروح العصر، والبحث عن روافد وآليات جديدة يدعمون بها قصائدهم، فالذائقة العربية التي تربت على الأصول الشعرية ترفض التقليد، الذي لا يتلاءم مع عصرها، ثم بدأت تتردد بعد الحرب العالمية دعوات إلى التجديد في شتى جوانب الحياة، ولم يكن الشعر بعيدًا عن هذا المنعطف التاريخي، بل واكب هذه التحولات، إذ حاول أن ينفض ما كان قد بقي من غبار التقليد عن كاهله، وبدأت مسحة الرومانسية بالانحسار التدريجي، لأنها لم تجد فضاءً يناسبها، في ظل الواقع الذي يعاني من التمزق السياسي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي؛ فأصبح الشاعر بحاجة إلى التعبير عن واقعه الجديد والمشاركة في ما يواجهه من تحديات، ويبدو ذلك جلياً من خلال مراجعة الشعر المعاصر، فنجد أن القصيدة العربية الجديدة قد عكست كثيرًا من سمات التجديد والتطور، بل جاءت مواكبة لحركته.

وفي أواخر أربعينيات القرن الماضي كانت الحاجة إلى التجديد في الشكل الموسيقى قد بلغت غايتها، بعد محاولات سابقة من التغيير في الشكل الموسيقي، فظهرت حركة جديدة في العراق،

---

[1] – جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة ، دار العرب ، القاهرة ،١٩٨٥، ص٢٠٥.

شكلت انعطافة حادة في تاريخ الشعر العربي، وكانت بداية حقيقية للتجديد ومحاولة لتخليص القصيدة من شكلها التقليدي، وذلك بتطوير الشكل الموسيقي لها، فقد تخلصت من نظام الشطرين واعتمدت شطراً واحداً في القصيدة كلها، واتخذت التفعيلة وحدة موسيقية، بدلا من البحر العروضي، مع التقيد بعدد محدد من التفعيلات في الشطر الواحد .

فجاءت ثمار هذه الحركة على يد مجموعة من الشعراء عرفوا بالشعراء الروَّاد، إذ استطاعوا أن يحققوا تحولاً واضحاً في بنية الشعر العربي وموضوعاته، فمكّنت الشعراء من حرية التعبير، لما توفره من سهولة ومرونة في الأداء، ومنحت الشاعر نفساً طويلاً يستطيع من خلاله التعبير عن رؤيته بحرية، ويمكن تلمس ذلك في نتاج معظم الشعراء الرواد أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السيَّاب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة وغيرهم.

ويعد التجديد في الإطار الموسيقي بداية مرحلة جديدة للقصيدة العربية، إذ أصبحت القصيدة بنية إيقاعية تعكس حالة الشاعر الشعورية والنفسية. يقول أدونيس: "القصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حية، متنوعة، وهي تُنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضموناً"[١]

وقد أفلحت تلك الحركة في جعل القصيدة بنية متكاملة، أصبحت كل قصيدة قطعةً موسيقية في ذاتها، مما ساعد الشعراء على بناء القصيدة بناءً طويلًا، لهذا وجد الشاعر في القصيدة الطويلة منفذاً يعبر من خلاله عن عالمه المعقد والمتشابك.[٢]

إن التحول والتغير الذي قدمه الشعراء الروَّاد كان هدفه الارتقاء بالقصيدة العربية إلى مستوى تعبيري ورؤْيِيٍّ مغاير لما كان سائداً في الشعر لقرون طويلة، فقد حقق هؤلاء الشعراء للقصيدة العربية تجانسًا في نسيجها الفني، وبذلك تصدرت وحدة القصيدة مقدمة التجديد الحداثي[١].

---

[١] – أدونيس، زمن الشعر، ط٢، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨، ص٣٩.
[٢] – انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٦٢-٦٣.

لقد تغيرت رؤية الشاعر المعاصر للقصيدة، فلم تعد القصيدة تعبيراً عن همٍّ ذاتي، بل أصبحت بحاجة إلى جهد عالٍ يَعدُ له الشاعر كل طاقاته وإمكاناته، وتدليلاً على أهمية الرؤية الجديدة بوصفها أهم ظواهر التجديد، يقول على جعفر العلاق : "إن أهم ما أنجز، على مستوى حداثة القصيدة العربية،لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته ، بل يتمثل في أَمْر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي شعر العالم كله عموماً: الرؤية الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقاً"[٢].

لقد شكلت الرؤية الشعرية الجديدة مسعى يستهدف الشاعر قبل القصيدة، ومعنى ذلك أن الشاعر المعاصر يحتاج إلى تقنيات فنية وتعبيرية عالية، وإلى ثقافة واسعة، وخبرة بالفنون الأدبية، كي يستطيع أن يوظفها في التعبير عن رؤيته الشعرية التي هي بحاجة إلى عناصر بنائية كثيرة ؛ ولأن الرؤية الشعرية الجديدة، تشترط في الشاعر قبل القصيدة، نجد من ينص على ذلك، يقول علي جعفر العلاق : "أي إنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً : وعياً، وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص."[٣]

بذلك أصبح تعامل الشاعر المعاصر مع القصيدة الجديدة ، تعاملاً يختلف عن النهج التقليدي. لأن رؤيته الشعرية قد اختلفت، فأصبحت بمثابة حصيلة للعناصر الدرامية، فالشعر عنده صار تعبيراً عن هموم الإنسان العربي المعاصر ومشاعره وقضاياه وتطلعاته، فلم تعد القصيدة عملاً إضافياً للإنسان، يزجي به أوقات فراغه، بل أصبحت عملاً صميمياً شاقاً، يحشد له الشاعر

---

[١] – انظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٥، دراسة ضمن مجموعة من الباحثين في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، ج٦، ص٣١٨.

[٢] – انظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري : دراسة نقدية، ط١، الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص١١.

[٣] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري ، المرجع السابق، ص١١. وانظر : أدونيس، زمن الشعر، ص٤٦.

كل طاقاته وإمكاناته، صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، ومزيجاً مركباً ومعقداً من آفاق الوجود المختلفة [1].

كما أثرت الرؤية الجديدة في تغير مفهوم القصيدة، فالقصيدة في النهاية نتيجة أو محصلة لجهد الشاعر وثقافته وذوقه. ومن المعروف أن جهود التجديد في السابق كانت منصبة على القصيدة، من منطلق أن الشعر موهبة، دون أن يكون هناك لثقافة الشاعر اعتبار كبير؛ لذلك سعى الشاعر المعاصر إلى تغيير نظرته إلى العالم، وإحساسه بضرورة التجديد والإبداع، وأن يكون لديه "رؤيا خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدد من الداخل، وتجعل من عمله الشعري، أو مجموع كتاباته الشعرية، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، وشديد الفاعلية" [2].

لقد بات من هم الشاعر العربي المعاصر دائماً البحث عن أشكال فنية وتعبيرية جديدة، يطور من خلالها قصيدته الغنائية، ويمنحها أبعاداً وألوانا بنائية جديدة، لم تعرفها القصيدة التقليدية من قبل، كالتعبير الدرامي، والأداء القصصي يقول البياتي: " لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد، أو أن أتوقف عند أشكال فنية من التعبير، وإنما عليَّ أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول" [3].

فلم تعد القصيدة تكتفي بالتقاليد الشعرية القديمة، فشهدت موضوعات جديدة لم تألفها من قبل، وأخذت تبحث عن وسائل حديثة تكون قادرة على حمل رؤيتها الشعرية الجديدة، فكان من مظاهر التحولات في بنيتها جنوحها إلى البناء الطويل الذي ظهر في البناء الدرامي والبناء القصصي، وذلك بالإفادة من الفنون الأدبية كالمسرح والقصة والرواية، تستعير من أدواتها وتقنياتها، ولم تقف

---

[1] – انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٤١.
[2] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، مرجع سابق، ص١٢.
[3] – عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط١، منشورات نزار قباني ، بيروت، ١٩٦٨، ص٣٤.

عند ذلك الحد بل لجأت إلى الفنون غير الأدبية كالسينما والموسيقى والتصوير. ومن أجل إثراء القصيدة جماليًا وفنيًا، وظفت القناع والرمز والأسطورة، فخففت من حدة المباشرة ودخلت إلى فضاء التعبير الدرامي.

وكان من جملة ما استعار "الشاعر المعاصر من التكنيك المسرحي والروائي التوجيه والشخصيات والحوار والكورس والمونولوج الداخلي والارتداد والوثائق التسجيلية وكذلك فإن فن السينما قد أمد الشعر المعاصر ببعض وسائله كالمونتاج على أساس الترابط والمونتاج على أساس التوازي والسيناريو وكذلك لجأ إلى الموسيقى مستمداً بعض اصطلاحاتها"[١].

ومن أمثلة الأساليب التي استخدمها الشاعر المعاصر الأداء القصصي، فقد أثبت حضوره المتميز في تجربة الشعر الحديث، الذي يجمع بين الشعر وفن القصة وتقاناته، فقد طرحت حركة الشعر العراقي نماذج طيبة لشعراء منهم : بدر شاكر السيّاب، ظهر في "حفار القبور"، " المومس العمياء"، "أنشودة المطر " والبياتي ظهر في " مذكرات رجل مجهول" و" الرجل الذي كان يغني" ولعبد الرزاق "ملحمة الصور" و"صبر أيوب" و "الخيمة الثانية"، وغيرهم من الشعراء الذين كرسوا الأداء القصصي في الشعر.

يعدُّ توظيف الرمز والأسطورة والقناع من التقنيات الجديدة، التي انعكست على القصيدة العربية الحديثة، فشكلت ظاهرة بارزة في تجربة الشعر الحديث، وكانت من الانجازات المهمة التي حققتها القصيدة العربية، فقد مال الخطاب الشعري الجديد إلى توظيف تقنيات العصر، حتى يتسنى له تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة، بما فيها من تشابك وتعقيد، ورغبة من الشعراء في معايشة واقعهم الجديد بما يتناسب معه من تقنيات حديثة، فكان لجوء الشاعر إلى هذا البناء الشعري الجديد

---

[١] – مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط١، المعارف، ١٩٨٧، ص١٣.

هو استجابة لمتطلبات العصر، ولضرورة التعبير عن الرؤية الحديثة التي أصبحت مجموعة من الخيوط المتشابكة والمتماسكة، لهذا فالخطاب الشعري الجديد بحاجه إلى بناء فني يستطيع أن يحمل أبعاد تلك التجربة[١].

وقد جاء ذلك الاستخدام للتقنيات الجديدة، في بناء العمل الشعري، نتيجة تأثر الشعراء بالشعر الغربي، فوجدوا فيها منفذاً للخروج من النمطية والمباشرة والخطابية إلى فضاء الموضوعية. يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي تدليلاً على أهمية حضور التقنيات الجديدة : "إن الرمز والأسطورة والقناع أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونهم تجوع وتعرى وتتحول إلى مشروع، أو هيكل عظمي لجثة ميته" [٢].

لهذا كانت تلك التقنيات من أكثر الوسائل حضوراً في تجربة الشعر المعاصر ومن أبرز سماته.

---

١ – انظر: محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ٢٠١٠، ص١٦.

٢ – "مقابلة مع عبد الوهاب البياتي" ، مجلة الجامعة، العدد الرابع، ١٩٧٧، ص٢١.

الفصل الثاني

عبد الرزاق عبد الواحد شاعرًا دراميًا

المبحث الأول

عبد الرزاق عبد الواحد الإنسان والشاعر

نشأة الشاعر:

عبد الرزاق عبد الواحد غياض المُراني، أحد أبرز الشعراء العرب المبدعين المعاصرين. ولد في عام ١٩٣٠ في محلة "الكريمات" في بغداد في بيتٍ يقع على ضفة نهر دجلة، لوالدين يدينان بالديانة الصابئية (المندائية)، وفي الثالثة من عمره ، انتقلت به عائلتُه إلى لواء ميسان في محلة "السرية"، وسكن في بيت جده ، وكان معه في البيت نفسه ابنتا خاله الشاعرة لميعة عباس عمارة، وتكبره بثلاث سنوات ، وأختها مليحة عباس عمارة وتكبره بعام واحد. عاش طفولته بين شبكات الأنهر في أرياف العمارة وقضاءي علي الغربي والمجر الكبير، في تلك السهول البريئة المليئة بفروع الأنهار والشواطئ قضى عبد الرزاق طفولته[١] .

والشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يمثل إحدى الشخصيات المندائية المعروفة في العراق. والمندائية هي كلمة آرامية، تعني المعرفة، والمندائي أو المنداعي يعني العارف، وهي من الفعل مدّعا أي عرف وعلم ، وكان المندائيون قد عرفوا قديماً باسم المغتسِلة، لأن الاغتسال بالماء الجاري من أهم طقوسهم التي كانوا يكثرون من ممارستها، في قراهم القائمة على ضفاف الأنهار والمياه الجارية ، ومن طقوسهم ما يسمّى التّعميد، ويتم بحضور رجل دين، يُدخل الطفل إلى ماء النهر، وتقرأ عليه التسابيح الدينية وهو مرتدٍ ملابس بيضاء خاصة بالعماد.[٢]

والصابئة من الأقوام التي سكنت الجزيرة العربية وبلاد الشام. ويعيش الصابئة اليوم حول ضفتي الرافدين وبخاصة في المناطق السفلى من النهرين فيما يسمونه البطائح، حيث أقاموا لهم مراكز في(طيب مائة) المعروفة الآن باسم (الطِّيب) جنوب شرق مدينة العمارة، في محافظة

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ٣٠/ ٢٠١٣/٦.

[٢] – انظر: عماد الصباغ ، الأحناف – دراسة في الفكر الديني التوحيدي في المنطقة العربية قبل الإسلام– ط١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٨، ص١١٢.

ميسان، وينتشرون أيضاً في مدن العمارة، وبغداد، والناصرية، والبصرة، وقلعة صالح، وسوق الشيوخ، والصابئة قوم موحدون يؤمنون بوحدانية الله[١].

ينتمي عبد الرزاق إلى أسرة متوسطة الحال، فقد كان يعمل والده صائغًا، ويقضي معظم وقته خارج العراق، فيضطر أحياناً إلى ترك عائلته سنوات طويلة طلباً للرزق، فعمل تارة في بغداد وأخرى في القاهرة ثم في طهران وفي طرابلس في ليبيا، ويعيش أفراد أسرته على ما يرسله لهم من نقود، يقول عبد الرزاق في وصف والده : كان رجلاً طيباً متناهي الطيبة، وبسيطاً "حد إنه يكسر القلب لبساطته وطيبته"، ويضيف إن والدي لا يعرف القراءة ولا الكتابة، لكنه يحسن الحديث بالإنجليزية لأن مهنته تفرض عليه ذلك[٢].

ونظرًا لغياب والده المتكرر عن البيت، كانت والدته هي المسؤولة عن أسرتها في غياب والدهم، فهي التي تعبت وذاقت مرارة الحرمان، ومن أجل تأمين متطلباتهم ومستلزماتهم قامت بشراء بقرة تُعيل بها أبناءها، فكانت شديدة الحرص على تعليمهم، وحثهم وتشجعهم على متابعة طريقهم الدراسي. وبهذا حصدت الأم نتيجة تعبها وحرصها على أبنائها، فقد درس جميع أولادها وتخرجوا في الكليات. ولكون الشاعر هو الابن الأكبر لأسرة تتكون من سبعة أبناء، ثلاث أخوات وثلاثة إخوة، فقد تحمل الشاعر أعباء أسرته منذ صغره، فكان يعمل عامل صياغة خلال العطلة الصيفية، ليعيل عائلته، ويسد جزءًا من مصاريف بيتهم. [٣]

---

[١] – انظر: الليدي دراوور ،الصابئة المندائيون، ترجمة نعيم بدوي وغضبان رومي، ط١، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٦٩، ص١٤ .

[٢] – حديث الشاعر مع الباحثة، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠، وانظر: صباح البوريج، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ،١٩٩٥، ص٥٧.

[٣] – حديث الشاعر مع الباحثة، عمان ، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.

ثقافته:

يرجع الفضل في تنمية ميول الشاعر الأدبية والشعرية إلى البيئة التي نشأ فيها؛ فقد كان لنشأته في عائلة لها اهتمامات ثقافية وأدبية، دور كبير في ولُوجه عالم الشعر، فمعظم من في العائلة شعراء، فالشاعرة لميعة عباس عمارة ابنة خاله، وعمته ناجية المراني شاعرة وأديبة كبيرة، وخاله (والد لميعة) كان يكتب الشعر أيضاً، كما كان لخالاته دور في تثقيفه وتعزيز حب المطالعة وقراءة القصص والكتب التي كانت في أغلبها بوليسية الطابع، فتشرب خيال الشاعر منذ صغره بالصور المرعبة والمخيفة، ولهذا كان كثيراً ما يستيقظ من نومه مذعوراً خائفاً من تلك القصص.[١]

أما عن والدته التي لا تحسن القراءة والكتابة، فيقول عبد الرزاق: " أمي شاعرة شعبية، فقد كانت تحفظ الكثير من الأغاني الشعبية، وكنت كثيراً ما أردد أغانيها، ومرة قرأت شيئاً منها أمام صديقي جبرا إبراهيم جبرا ومجموعة من الشعراء، وكنا حينها جالسين في مقهى حسن عجمي، نتبادل الحديث حول من الأسبق بقصيدة التفعيلة، بدر السياب أم نازك الملائكة، فالتفت إلي جبرا بعدما سمع وقال: أمُك أشعر منك ومن هؤلاء"[٢]. ومن أغانيها التي كانت ترددها في أنحاء البيت وهي تُرَقِّص أخوانه قائله:

جاي من المكتب وهاب

بقنيدرته يدق الباب

رح لعماته غبشه هشَّنْ عليه الجلاب

وتقول لهم أيضاً:

كَطه كَطه

سدُّوا حايطنه بلطه

جيرنَّه ضمَّوا بتكم عن ابَّنه مُبلطه [٣]

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة، عمان ، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨ .
[٢] – حديث الشاعر مع الباحثة، المصدر السابق .
[٣] – حديث الشاعر مع الباحثة، المصدر السابق.

وقد ذكر الشاعر ذلك في قصائد عديدة، نذكر على سبيل المثال منها، هذا البيت من قصيدة (من حياتنا) في ديوانه"طيبة" وقصيدة البشير من الديوان المسمى باسمها.

مازِلتُ أذكرُ كلَّ شيءٍ .. كيفَ كُنتِ تُرددِّينْ

الدمعُ في عيْنَيكِ، والنعلُ العتيقُ دمٌ وطين

"لا لَنْ أبيعْ

طَوقي فما زالَ المُلَقَّحُ فَوقَ أعناقِ النَّخيلْ

تسعونَ يوماً والبشيرُ يلوحَ..."[1]

ما بيعْ طوكَي والملكَح بالنخل تسعينْ ليلة والبشيرْ يلوحْ[2]

وساهمت عوامل كثيرة في تكوين ثقافة الشاعر وتشكيل شخصيته وبلورتها وتهيئتها لدخول معترك الشعر، بدءًا من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الدراسة الجامعية، فقد كان لمجالس التعزية النسوية، التي كانت تأخذه إليها إحدى خالاته تأثير خاص في نفس الشاعر ، إذ كان يستمع إلى "الملاية" وهي القارئة التي كانت تحكي سيرة الإمام الحسين ومقتله شعراً وترددده النسوة الباكيات بعدها، فيقلد الشاعر ما سمعه من "الملاية" أمام أهله.[3]

ومن أكثر أفراد العائلة تأثيراً في حياة الشاعر في طفولته أيضاً، خالته الصغرى(كمالة عمارة المراني) ، التي كانت تعمل مُعلمة ، فكان لها تأثير واضح في تشكيل شخصيته ، فقد عُنيت بتربيته وتوجيهه، من خلال مجلاتها وكتبها، وبذلك كانت مدخله الأول إلى القراءة.[4]

أما مرحلة الدراسة الأولية فتبدأ بدخوله المدرسة "الفيصلية" الابتدائية للبنين في محلة "السرية" في لواء العمارة، وهو لم يبلغ من العمر خمس سنوات لدى دخوله الابتدائية، ثم انتقلت به

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ٢٠٠٠، ص٦٢.
[2] – أغنية جنوبية باكية، طوكي :الطوق الذهبي، الملكح: الفلاح الذي ينقل اللقاح
[3] – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، ٢٠١٣/١/٢٨.
[4] – حديث الشاعر مع الباحثة ، المصدر السابق .

عائلته إلى مدرسة "علي الغربي" الابتدائية، وهناك أكمل الشاعر دراسته الابتدائية وعمره أقل من إحدى عشرة سنة، وأتم الشاعر دراسته الابتدائية بتفوق كبير.[١]

وبعد دراسته الابتدائية عادت عائلته إلى العمارة، حيث أكمل الصف الأول المتوسط فيها ثم انتقلت العائلة إلى بغداد، فدرس الشاعر الصف الثاني المتوسط في المدرسة "الغربية المتوسطة" وهي المدرسة النموذجية في بغداد، ومن طريف القول إن عبد الرزاق في ذلك العمر كان صغير الحجم فكان يظهر أصغر من عمره بكثير، فكان الطلاب يهزؤون منه كثيراً بسبب قامته القصيرة، ومن المواقف الطريفة ما حدث له يوم دخوله المتوسطة، إذ اصطحبه والده ليسجله في المدرسة الغربية المتوسطة، فدخلا إلى غرفة المدير وبحضور بعض المدرسين فعندما رآه مدير المدرسة قال لوالده: إن المدرسة الابتدائية خلفنا، فقال له والد عبد الرزاق إنه في المتوسطة، فاستغرب المدير وقال بدهشة واضحة أكمل البكالوريا السادس؟!، فرد والده هو في الثاني المتوسط فضحك الجميع وقال له المدير: ياعم عليك أن تحضر كاروكك(المهد). وفيها أكمل دراسته المتوسطة، ثم التحق"بالإعدادية المركزية للبنين" ودرس فيها الصف الرابع الفرع الأدبي، وبعدها تابع دراسته في المرحلة الثانوية، وقد أنهى دراسته الثانوية بتقدير أهّله إلى أن يكون من أوائل المقبولين في دار المعلمين العالية، في قسم اللغة العربية وذلك في عام١٩٤٧ [٢].

وقد أعرب الشاعر كثيرًا عن مدى تقديره لأساتذته ومعلميه الذين تركوا بصمة واضحة في حياته، فهو لا يزال يدين لهم بالفضل والعرفان،على دعمهم وتشجيعهم له في مواصلة طريقه في الاتجاه الصحيح. فتتلمذ عبد الرزاق على يد أساتذة فضلاء لهم دور واضح في تشكيل شخصيته وتقويتها، إذ كان لأساتذته في العمارة وهو في المرحلة الابتدائية تأثير قوي في تعزيز ثقته بنفسه،

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ٢٠١٣/٦/٣٠.

[٢] – انظر: صباح البوريج ، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص٥٩.

ومن بينهم الأستاذ بطرس نقاشة، الذي قدر موهبته في اللغة العربية أثناء تدريسه له وذلك بعد أن اختبره بكتابة عشر كلمات على السبورة، فكتبها ولم يخطئ إلا في واحدة، فأعجب به وكتب المدرس رسالة إلى أهله يقول فيها :"اعتنوا بولدكم هذا فسيكون شيئاً في المستقبل" لقد تركت في نفسه أثرا عميقاً ومحبة لأستاذه على الرغم من عدم فهم قصد المدرس وقتها.[١]

كما أثر الأستاذ شاكر محمود، فيه حين كان طالباً في المدرسة الابتدائية أيضاً، يقول عبد الرزاق: " كنت ألثغ في حرف الراء، وأخن في حرف السين والصاد والزاي، ورغم ذلك كان أستاذي يخرجني كل صباح يوم خميس لتحية العلم وقراءة قصيدة العلم، أمام حشود الطلاب، مما رفع من شأني ومقدرتي أمام زملائي، وأسهم في تدريبي على الإلقاء واسمعه يقول لصاحبه: هل انتبهت إلى طريقة إلقائه، وإلى مدى انفعاله وهو يقرأ! " [٢]، وقد ذكر الشاعر في قصيدته (الشعثاء):

مُذْ كان صوتي كصوتِ قُبَّرةٍ وكان لي لثغةُ أحاولُها
عراق .. والراءُ حين ألفظُها أسمعُ أُمّي تعلو هلاهلُها!
لـلآن والرَّاءُ يا عراقُ هوىً ودوحةٌ في دمي بلابلُها ![٣]

ومن بين المدرسين الذين تركوا أثرًا جميلاً في حياته، وهو طالب في المرحلة الإعدادية أستاذه إبراهيم أبو الفتوح، كان ذلك في السنة الأولى من الإعدادية، إذ انتقل مع عائلته إلى بغداد، وأقاموا في محلة (الصرافية)، ودرس في المدرسة الغربية المتوسطة، وهناك تفتحت براعم الشعر لديه، إذ كان بيته يبعد عن المدرسة قليلاً، وفي أثناء طريقه إلى المدرسة كان ينظم أبياتا غير منتظمة من الشعر، ومرة حدثت له حادثة طريفة تركت أثرا في نفسه، ففي أثناء ذهابه للمدرسة كل يوم، كان يتأخر في وصوله للمدرسة، فيسجله المراقب غائباً، ومرة فاوضه المراقب على أن يمدحه بقصيدة مقابل أن لا يسجله غائباً، فكتب الشاعر بعض الأبيات التي يمدحه فيها، فكان من

---

[١] – انظر: موقع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، www.abdulrazzak.com
[٢] – حديث الشاعر مع الباحثة، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠.
[٣]– عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة ، مج ٣، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠١، ص٣٣٨.

المراقب أن سلمها إلى أستاذ اللغة العربية، وهو الأستاذ إبراهيم أبو الفتوح، فقرأها الأستاذ، ومطلعها[١]:

ومراقبٍ عند الصباح إذا أتى يجلو الفضيلة وجهُه الوضاءُ

فدهش أستاذه وطلب منه على إثرها أن يكتب محاورة بين الفصول الأربعة، في ثمانية أبيات، فكتب عبد الرزاق محاورة في ستة عشر بيتاً من الشعر، فعرف الأستاذ أنه يمتلك موهبة في كتابة الشعر فعزز لديه هذه الموهبة ونعته بالعبقري، يقول عبد الرزاق منذ ذلك الوقت تغيرت كثيراً فقد ترك هذا الموقف أثرا بالغاً في نفسي، فحفزني على نظم الشعر وحب المطالعة ودراسة اللغة العربية، وكان منه أن أهداني مجموعة ثمينة من الكتب .[٢]

وكتب أيضًا وهو في هذه المرحلة قصيدة حب لابنة عمه ومطلعها:

بلقيس يا بلقيس يا حلم العذارى الحالماتْ[٣]

وبعد إنهائه المرحلة الثانوية التحق الشاعر في دار المعلمين العالية، وذلك بعد اجتيازه للمقابلة التي تعقدها الكلية قبل دخول قسم اللغة العربية ، فكان من بين أسباب دخوله قسم اللغة العربية، كتابته الشعر، ورغبة منه في تطوير نفسه، وزيادة معرفته للغة العربية وآدابها.[٤]

شكلت دار المعلمين المرحلة الثقافية الثانية في حياة الشاعر عبد الرزاق، فقد كان للكلية أعمق الأثر في مسيرته الشعرية، فهي مرحلة من أغنى مراحل حياته، يعزو عبد الرزاق ذلك إلى أسباب يذكرها هو: أولاً : " لغنى الحياة الجامعية ، ولكثرة الجديد فيها، وثانياً: فيها دخلت المعترك الأدبي وفيها استويت شاعراً".[٥]

تعرف الشاعر في السنة الأولى في دار المعلمين العالية، إلى الشاعر بدر شاكر السيّاب، وهو طالب في الصف الرابع من قسم اللغة الانجليزية، وقد عرّفته به ابنة خاله الشاعرة لميعة عباس

---

١ – حديث الشاعر عبد الرزاق مع الباحثة ،عمان، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.
٢ – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ ٢٨/ ٢٠١٣/١.
٣ – حديث الشاعر مع الباحثة، عمان ، ٢٠١٣/١/٢٨ .
٤ – انظر : صباح البوريج ، مرجع سابق، ص٦٠.
٥ – حديث الشاعر مع الباحثة ، المصدر السابق .

عمارة، وربطته ببدر علاقة قوية لا من أجل شاعريته، أنما كانت إرضاءً للشاعرة لميعة عمارة التي كانت تربطها ببدر علاقة إعجاب فيها الكثير من المودة والحب من جانبها ومن جانبه، وبعدها تعرف إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان في الصف الثالث من قسم اللغة العربية، وقد عرفه الشاعر بدر شاكر على مجموعة من الشعراء الرواد والجيل التالي، من بين هؤلاء الشعراء الرواد محمود البريكان، وبلند الحيدري، وأكرم الوتري، ورشيد ياسين، وحسين مردان، وأما الجيل الثاني من الشعراء أذكر منهم : سعدي يوسف، وكاظم نعمة التميمي ومحمد جميل شلش، وراضي مهدي السعيد، وقد أصبح كثير منهم أصدقاءه وزملاءه، وربطته بهم علاقة طيبة، خاصةً سعدي يوسف وكاظم التميمي، وقد كان لهؤلاء الشعراء تأثير في إغناء تجربته الشعرية والإبداعية [١].

كان لدار المعلمين العالية، تأثير على الشاعر والشعراء عامة، ففي تلك الفترة كانت الكلية تقيم مهرجاناً سنوياً للشعر في كل عام، يقدم طلبة الكلية فيه كلمات وأشعارا وموضوعات عديدة، ومن خلالها ظهر الشاعر عبد الرزاق وبرز شاعراً له وجوده، يقول عبد الرزاق : " لم اشتهر عن طريق الصحف والمجلات، فقد كنت اكسل خلق الله في موضوع نشر قصائدي فقد كانت تمضي القصيدة أسبوعاً كاملاً في جيبي ولم أرسلها إلى الصحف، فأنا اشتهرت عن طريق التظاهرات والأحداث السياسية التي كان الشارع بوتقتها الملتهبة. وعلى إثرها فصل من الكلية لمدة سنة كاملة".[٢]

وفي عام ١٩٤٧ حدث احتجاج كبير ضد معاهدة (بورتسموث) وسمي هذا العام بعام الوثبة، سالت فيه دماء وحصلت تظاهرات كبيرة ، خاصة لطلبة الكليات والمعاهد فقد كان الشاعر يكتب كل يوم قصيدة ليُلقيها في التظاهرات، وكانت أولى تجارب الشاعر النضالية، ونتج عن مشاركته

---

١ – انظر صباح البوريج ، التواصل بالتراث ، مرجع سابق ، ص٦٠.

٢ – حديث الشاعر مع الباحثة، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠ ، وانظر : صباح البوريج، التواصل بالتراث، ص٦٣.

في التظاهرات، قرار فصله من الكلية لمدة عام، فكانت بذلك أول صدمة يتلقها الشاعر بسبب السياسة يقول الشاعر: " كانت معاناتي الكبرى، أنني كنت أستميت لأختصر الزمن، كي أعيل أخواني وأخواتي ... فجاء فصلي هذا ضربة قاصمة لكل أحلامي بالوظيفة "[١]

بعد صدور قرار فصله من الكلية لمدة عام، قرر الشاعر العمل بمهنة الصياغة، لأنها مهنة أبية وأبناء طائفته، لكن عيون المخبرين ظلت تلاحقه في كل مكان، فلم يجد غير السفر إلى الكويت حيث يقيم والده، وأقام هناك تسعة شهور، عمل خلالها صائغاً، وقد وصفها الشاعر بقوله: "كانت علي أشد من سجون الأرض! ...ولكنها أسدت لي خدمة كبيرة، إذ إني نضجت فيها شعرياً، وسياسياً، وأدركت معنى أن يكون للإنسان وطن... ومعنى أن يبتعد عن وطنه أو يلجأ لسواه ... وساعد اتقاد الحنين إلى أهلي وأصدقائي، وإلى العراق، على اتقاد جذوة الشعر في داخلي"[٢]. فهناك أقبل على القراءة وكتابة الشعر، فانعكس تأثيرها بشكل ايجابي على حياته الإبداعية بعد عودته لدار المعلمين، فوجد الشاعر لدى عودته أن أثر قصائده السياسية لا يزال قائماً إلى حين عودته، مما زاد إحساسه بالبطولة والنجاح، فرشح إلى عضوية الحزب الشيوعي العراقي، فزاد شعوره بزهو البطولة والتضحية، وبعدها واصل دراسته في العالية.[٣]

تتلمذ عبد الرزاق في دار المعلمين العالية على يد أساتذة كبار، كانوا سبباً من الأسباب التي أثْرَتْ شخصيته، ومهدت الطريق أمامه لدخول عالم الشعر والإبداع، فالشاعر يعزو لهم الفضل في تمكنه من اللغة العربية وعشقه لها، ومن بينهم : الدكتور محمد مهدي البصير، وكان معجباً به

---

١ – حديث الشاعر مع الباحثة ، المصدر السابق ، وانظر: صباح البوريج، التواصل بالتراث، ص٦٣.
٢ – انظر: صباح البوريج، التواصل بالتراث المرجع السابق، ص٦٣.
٣ – حديث الشاعر عبد الرزاق مع الباحثة ، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠.

أشد أعجاب، والدكتور هاشم عطية أستاذ الأدب الجاهلي، والدكتور أحمد عبد الستار الجواري، والدكتور سليم النعيمي، والدكتور مصطفى جواد، والدكتور جميل سعيد.[١]

عرف عبد الرزاق شاعراً مبتدئاً، وهو لم يبلغ العشرين من العمر، وهو طالب في دار المعلمين العالية، ففي كل يوم خميس كانت الكلية –العالية– تجتمع وتقدم محاضرات من زائر أجنبي أو مسؤول عراقي، وكان الشعر هو سيد المناسبات، إذ يلقي طلاب العالية الشعر. ومن هنا ظهر عبد الرزاق، وكان يفوز بالجائزة الأولى من بين عدد من الشعراء.عايش عبد الرزاق أهم أحداث العصر، إذ إن الأجواء في تلك الفترة – بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية– كانت مشحونة سياسياً، والمذاهب الوافدة من الغرب تثير المشاحنات بين أبناء البلد الواحد، فالجميع يتحدث عن الوطن وعن المستعمر الغاصب، فالمجتمع كان يعيش في حالة من التمرد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وبسبب السياسة كان يتعرض بعض الناس إلى الفصل من الوظائف، ويدخلون السجن والشاعر عبد الرزاق كان يعاني كغيره من هذه الأحداث[٢]، فمعظم الشعراء في العالية هم أصدقاؤه أو زملاؤه، كان الشعراء يترددون على المقاهي في منطقة (الحيدر خانة) فمنهم من جيل بدر والجيل اللاحق، الذي تفصل بين أدبائه والأدباء السابقين سنتان[٣].

فهذه العوامل مجتمعة لعبت دوراً في رفد تجربته الشعرية، فمن بيئته الواعية المثقفة أولاً. ومن الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية والتظاهرات ففي كل يوم مظاهرة كان عبد الرزاق يكتب قصيدة سياسية يلقيها في المتظاهرين ثانياً، ومن مرافقته لرواد الشعر ثالثاً.

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة، المصدر السابق ، وانظر: صباح نجم البوريج ، مرجع سابق ، ص٦١.

[٢] – انظر :عبد الواحد لؤلؤة، عبد الرزاق عبد الواحد : شاعر لجميع الفصول، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، وزارة الثقافة – دمشق– ٢٠٠٩، ص١٩٢.

[٣] – حديث الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.

ومن المصادر التي تأثر بها إبداع عبد الرزاق القرآن الكريم، فقد حفظ القرآن ووظف الكثير من رموزه الدينية في شعره وسنأتي إلى بيان ذلك لاحقاً عند الحديث عن تجربته، فقد حفظ القرآن وهو في المرحلة الابتدائية بدءًا من الصف الخامس والسادس وما بعدها، وكان من الأسباب التي جعلته يواصل حفظه هو ما حصل له وهو في المرحلة الابتدائية عندما منعه المعلم دخول حصة الدين، كانت حادثة مؤلمة في نفسه. كان عبد الرزاق في مدرسة علي الغربي ينتظر جرس الحصة ليدخل درس الدين، وفجأة أمسك بيده طالب اسمه إبراهيم حسقيل وهو اليهودي الوحيد في المدرسة، والشاعر هو الصابئي الوحيد في المدرسة أيضاً وقال له إلى أين تذهب ؟ فأجابه إلى الدرس، قال له إبراهيم سوف يطردك المعلم، فلم يأخذ بكلامه وذهب عبد الرزاق إلى الدرس فطرده المعلم فور دخوله الصف، وكان جواب عبد الرزاق كنا ندرس الدين طيلة السنوات الخمس في العمارة، رد عليه المعلم أنت في علي الغربي، خرج الشاعر من الصف وبدأ يقرأ بصوت عالٍ في ساحة المدرسة، فطلبه المعلم فظن الشاعر أنه يريد أن يدخله الصف، فما كان منه أن أخذ الجزء بقسوة بالغة، مرت الأيام والشاعر شديد التعلق بالقرآن لمرارة موقف المعلم آنذاك، لهذا دأب على حفظه وقراءته وسماع تجويده[1] .

ومن المصادر الأخرى حفظه لديوان المتنبي ونهج البلاغة عن ظهر قلب، وهو في الصف الأول والثاني من الكلية، مما جعل شعره يتصف بالجزالة والرصانة وقوة التأثير، فقد ساعده حفظه لديوان المتنبي في فخامة التركيب الشعري والبناء الشعري المحكم، إذ لا يستطيع القارئ لشعره أن يسقط كلمة واحدة من موقعها. كما أسهم ذلك في تجديد شعره وإغنائه بالعناصر الفنية.

---

[1] – حديث الشاعر مع الباحثة، عمان، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٢٨ .

استند الشاعر في إبداعه أيضاً إلى ثقافته الأدبية الواسعة، وإلى تجربة حياتية غنية، قيض له أن يعيشها في أحوال متباينة ومستويات مختلفة، وإلى معاصرته لأمراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي وعلى رأسهم الجواهري، ويعد الجواهري مَثْله الأعلى، كما جايل عبد الرزاق عبد الواحد عددًا من رموز الشعر العربي الحديث كما ذكر سابقاً وأهمهم بدر شاكر السيَّاب، وبلند الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة، و شاذل طاقة، ولميعة عباس عمارة، وحسين مردان، ورشيد ياسين، ومحمود البريكان، وأكرم الوتري وآخرون من رواد الحداثة الشعرية في العراق، عرفهم عن كثب، ودارت بينهم أحاديث أدبية ومناقشات، وهو من الجيل الثاني اللصيق بالسيَّاب[١].

حياته العملية:

بدأ عبد الرزاق حياته العملية مدرساً، إذ عين في المدرسة المتوسطة في مندلي مدة عام واحد وذلك في ١٩٥٢، وعلى الرغم من أن المنطقة نائية فقيرة، إلا أنها شغلت مكانة في نفس الشاعر، فقد عُني الشاعر بتثقيف نفسه من خلال قراءة العديد من الكتب في وقت فراغه ، ثم انتقل إلى "الحلة"، وعمل فيها مدرساً لمدة عام واحد أيضاً، بعدها جاء قرار نقله إلى "ثانوية كفري للبنين" ليرفع من مستوى طلابها بسبب ضعفهم في اللغة العربية ، يعود ذلك إلى أن لهجتها المحلية ليست عربية، وبعد مرور تسعة وعشرين يوما، وقبل أن يتسلم راتبه لهذا الشهر جاء قرار فصله لمدة خمس سنوات بسبب عدم كفاءته كما جاء في القرار، لكنه يعزو فصله لأسباب تتعلق بقصائده السياسية [٢].

---

[١] – حسين جمعة ، عبد الرزاق عبد الواحد والحضور المتجدد ، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٩، ص١٣.

[٢] – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.

في عام ١٩٥٧ عاد إلى التعليم واختار التدريس في ثانوية كركوك للبنين، ثم عمل في عام ١٩٥٩ معاوناً لعميد معهد الفنون الجميلة ببغداد، وبعدها نقل من وظيفته هذه إلى معلم في ناحية من نواحي محافظة بابل، وذلك بعد أن ألقى قصيدته " يا خال عوف" على إثر رحيل الجواهري رغما عنه من العراق[١]. يقول فيها :

مَفازةٌ هي ... نَطويها وتَطوينا — جِدِّي خُطى فلَقَدَ جَدَّ السُّرى فينا
جدِّي خُطى إنَّنا حَرَّى جَوانِحُنا — حَرَّى مَواطِؤنا، حرَّى مَهاوينا
تَحمّلِينا وَفَرْطُ الغيظِ يَهرُسنا — هَرْسَ الرَّحى، ومَهيضُ الجُرحِ يُطغينا
كم مِن خَضيلٍ تَوسَّدنا،ومنبجسٍ — ماءً غشِيناه حتى كاد يغوينا
وكم مُظلٍّ تفيَّأنا عرائِشَهُ — لم ندرِ أنا تفيّأنا ثعابينا[٢]

في عام ١٩٧٠ انتقلت وظيفته من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة والإعلام، وللتدليل على مكانته الأدبية فقد شغل عبد الرزاق العديد من المناصب الأدبية الثقافية، فعمل سكرتيراً لتحرير مجلة "الأقلام"، ثم رئيساً لتحريرها، ثم مديراً للمركز الفلكلوري العراقي، ثم عميداً لمعهد الدراسات، ثم مديراً عاماً للمكتبة الوطنية، فمديراً عاماً لثقافة الطفل، ثم عين مستشاراً ثقافياً للوزارة .

كما عمل الشاعر عضوًا في هيئة رئاسة المجلس الوطني للسلم والتضامن في العراق، ورئيسًا للهيئة الإدارية لنادي التعارف الثقافي في بغداد، ثم عضوًا في مجلس إدارة آفاق عربية وعضوًا في اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى.

ويُعد عبد الرزاق من المؤسسين الأوائل لاتحاد الأدباء في العراق، وحاز خلال مسيرته الإبداعية على جوائز وتقديرات في مؤتمرات ومهرجانات أدبية وشعرية في دول عربية وأجنبية، كما حصل على أوسمة عالمية عديدة في الأدب، منها:

---

[١] – انظر: صباح البوريج ، مرجع سابق، ص٦٤.
[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة مج ١، مصدر سابق، ص١٨١-١٨٣.

وسام بوشكين في مهرجان الشعر العالمي في بطرسبرج١٩٧٦، ودرع جامعة كامبردج وشهادة الاستحقاق منها ١٩٧٩، وميدالية [القصيدة الذهبية] في مهرجان ستروكا الشعري العالمي في يوغوسلافيا ١٩٨٦. وجائزة "صدام " الأولى في الشعر العربي عام ١٩٨٧، وحصل على وسام العالم الذهبي في مهرجان الشعر العالمي في بلغراد ١٩٩٩ وفاز بالجائزة الأولى للمرة الثالثة في هذا المهرجان، أما المرة الأولى فكانت في عام١٩٧٤، والثانية في عام ١٩٨٦.

ومنح وسام الآس من الطائفة المندائية على ترجمته الكتاب المقدس (الكنز ربه) باللغة العربية في عام ٢٠٠٠ .

وتم تكريمه ومنحه درع دمشق برعاية وزير ثقافة الجمهورية العربية السورية، في ٢٤-٢٠٠٨/١١/٢٥.

ومنح الشاعر عبد الرزاق أيضاً شهادة الدكتوراه الفخرية من المجلس "الأعلى للإعلام الفلسطيني" بدولة فلسطين، وذلك لكتاباته الإبداعية وإثرائه المكتبة العربية بأشعاره التي تغنى بها بالوطن العربي الكبير والمقاومة الباسلة في ٢٠١٣[١].

وحصل على جائزة الإبداع الكبرى وميدالية الشرف الذهبية من قناة الشرقية العراقية في ٢٠١٣/٦/٢٧.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية نشرت له مجموعة {قصائد مختارة}، قامت بترجمتها في جامعة كولومبيا في نيويورك كل من الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي، والدكتورة لينا الجيوسي، والشاعرة الأمريكية ديانا هوفاسيان. وترجمت له أيضاً أربعة الآف بيت من الشعر إلى اليوغوسلافية عام ١٩٨٩.

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.

وترجم البروفيسور جاك بيرك مجموعة من قصائده، والقسمين الأول والثاني من ملحمته الصوت إلى اللغة الفرنسية، وقد أحدثت ترجمتها هزَّة في أوساط السوربون الأدبية، ونشرت له مجموعة قصائد مختارة في هلنسكي بعد ترجمتها إلى الفلندية.

وكتبت عنه الموسوعات التالية:

موسوعة [Men and Women of Distinction] كامبردج، لندن ١٩٧٩.

موسوعة [Dictionary of international Biography] لندن/ ١٩٧٩.

موسوعة [Men of Achievement] كامبردج، لندن /١٩٨٠.

موسوعة [Who is Who] كامبردج، لندن / ١٩٨١.

أعماله الشعرية :

نشر الشاعر أول قصيدة عام ١٩٤٥ في جريدة الوطن العراقية، عنوانها (إلى سائلة)، وهو طالب في الإعدادية المركزية في الصف الرابع الأدبي، وأول قصيدة تفعيلة كانت عام ١٩٤٩، نشرها في مجلة البيان النجفية. أما أول مجموعة شعرية صدرت له عام ١٩٥٠ بعنوان " لعنة الشيطان "، وصدر له العديد من الدواوين الشعرية منها عشرة مجموعات شعرية للأطفال، ومجموعة من المسرحيات الشعرية[١].

صدرت للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد المجاميع الشعرية الآتية :

- "لعنة الشيطان" ١٩٥٠، وهذا الديوان قصة شعرية فازت بالجائزة الأولى لمهرجان العالية في بغداد.

---

[١] - حديث الشاعر مع الباحثة ، عمان ، بتاريخ ٢٠١٣/١/٢٨.

- "طيبة" ١٩٥٦

- "النشيد العظيم "١٩٥٦.

- " قصائد كانت ممنوعة"١٩٦٣ أحرقتها الرقابة.

- " أوراق على رصيف الذاكرة "١٩٧٠.

- "خيمة على مشارف الأربعين "١٩٧٠.

- "الخيمة الثانية "١٩٧٥.

- "كتب في قادسية صدام"١٩٨١

- "مسرحية الحر الرياحي "١٩٨٢

- "من أين هدوؤك ... هذي الساعة"١٩٨٢.

- " في لهيب القادسية "١٩٨٣.

- " سلاماً يا مياه الأرض "١٩٨٦.

- " البشير الجزء الأول "١٩٨٦.

- "يا سيد المشرقين يا وطني " ١٩٨٧.

- "هو الذي رأى "١٩٨٩.

- "حصار الخضر" مسرحية ١٩٨٩

- "يا صبر أيوب، ديوان أم المعارك "١٩٩٣.

- "البشير الجزء الثاني"١٩٩٣

- "قصائد في الحب والموت"١٩٩٣.

- " الصوت، ملحمة شعرية في أربعة فصول " ١٩٧٢-١٩٩٣.

- " لغة الكبرياء،آخر دواوين القادسية " ١٩٩٥.

- " ديوان المراثي"١٩٩٧.

- "ديوان قصائد كتبت لها" ١٩٩٧.

- " ديوان القصائد"١٩٩٧.

- "مسرحية "ما لم تروه شهرزاد من قصص السندباد"١٩٩٧

- " صمت المحيطات " ١٩٩٨.

- "سهر على مهود فارغة"١٩٩٩.

- "الزفاف " مسرحية.

- "ديوان يوميات أعرابي "

- "مسرحية كلكامش"

- "الملكات" مسرحية شعرية

- "ديوان بك أنت نبدأ"

- "بين الحسد والروح" مسرحية شعرية في فصل واحد

- "جزيرة الطيور" مسرحية شعرية

- "العنقاء" مسرحية

- "سفر التكوين"

- "الأكوان"

- "الليلة الثانية بعد الألف"٢٠٠١ مسرحية شعرية

- "انسكلوبيديا الحب " مجموعة شعرية / اتحاد الكتاب العرب، دمشق عام ٢٠٠٣.

- " قمر في شواطىء العمارة " مجموعة شعرية /اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.

- "أرق بعد الستين"

- " في مواسم التعب " ٢٠٠٦.

- " ١٢٠ قصيدة حب " ٢٠٠٧.

- "قصائد مختارة"٢٠٠٨

- " زبيبة والملك " عمل شعري بين الرواية والمسرح / دمشق عام ٢٠٠٩

- "يا نائي الدار"٢٠١٠.

- "مائة وثلاثون قصيدة حب"٢٠١٣.

- "يا عراق" ٢٠١٣.

- "المربديات"٢٠١٣.

شعر الأطفال ومنه:

١- قصائد للأطفال، مجموعة شعرية١٩٧٦.

٢- النهر والبستان،مجموعة شعرية ١٩٧٦.

٣- الولد العاقل، مسرحية شعرية ١٩٧٧.

٤- الغيمة المنشدة، مجموعة شعرية ١٩٨٤.

٥- حالتان تحت المطر، مجموعة شعرية ١٩٨٦.

٦- بهبهان يلعب، قصيدة واحدة، ١٩٨٧.

٧- الطفل والفراشة، قصيدة واحدة، ١٩٨٩.

٨- البحار الصغير، قصيدة واحدة، ١٩٨٩.

٩- النسر العربي.

ونشر الشاعر جزءاً من أعماله في أربعة مجلدات ٢٠٠٠-٢٠٠١-٢٠٠٢، وتضم أكثر من ألفي صفحة، وعرضت غالبية قصائده على مواقع الحوسبة .

وتقع أعمال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في سبعة وخمسين عملاً، اختزلت مسيرته الشعرية التي شكلت رافداً من روافد الشعر العربي المعاصر، إن تجربته الشعرية تترجم مسيرة حياته بكل ما فيها من إنجازات أو معوقات، فقد زخرت أعماله بالكثير من الملامح الفنية والجمالية المميزة، مما جعله محط أنظار النقاد والدارسين من مختلف الأقطار.

تعد تجربة الشاعر من أبرز التجارب الشعرية المعاصرة، إذ شكلت حياة شعرية كاملة تمتد قرابة ستة عقود، جمعت بين جماليات القصيدة العربية التقليدية والرؤى الجديدة المعاصرة، فكتب القصيدة العربية التقليدية بطرائق حداثية، مرتكزا على معجم شعري ثري ولغة ناصعة جزلة، فضلاً عن تمرسه بكتابة الأنواع الشعرية، فبرع في كتابة المطولات، فهناك الكثير من القصائد الطويلة التي انطوى جزء كبير منها على بعد درامي، كما في قصيدة "صبر أيوب" و "ملحمة الصوت"، واتجه إلى كتابة المسرحيات الشعرية المبنية على فكرة الصراع والحوار وتعدد الأصوات، كما في مسرحية "الحر الرياحي"، مستغلاً بذلك تجارب الشعر الجديد بالانفتاح على الفنون الأخرى، كالقصة والمسرح والدراما.

وأخيرًا، يمكن القول: إن الشاعر عبد الرزاق يمتلك تجربة شعرية طويلة، اتسمت بالعمق والجاذبية، أغناها بمعجمه الشعري الثري، الذي انعكس على عباراته وألفاظه وصوره وتراكيبه ولغته. فعبد الرزاق "الإنسان والسياسي ثم الشاعر – أو كل ذلك في آن واحد انطلق في رؤيته للحياة من رؤية واقعية إنسانية متحركة. فمن خلال شعره حاول عرض الواقع في نسيج لغوي يعتمد الكلمة والمنطق والإقناع الداخلي، وقد جاء موقفه هذا في إطار وعي الواقع وعلاقاته، فسعى إلى إعادة صياغة هذا الواقع بإطار جمالي وصولاً لجعل الشعر في خدمة الإنسان، يسهم في دفع حركة المجتمع إلى الأمام"[1]

---

[1] – صباح نجم البوريج، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق، مرجع سابق، ص٢٠٥.

المبحث الثاني

تجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية

بداياته الشعرية:

عايش عبد الرزاق عبد الواحد أهم أحداث العصر، وكان لصيقًا ببعضها، مما كان له أثر كبير في تشكيل مسار شعره ، فجاء شعره انعكاساً للواقع الذي كان يعيشه العراق بشكل خاص والوطن العربي بشكل عام في تلك الفترة، من تأزم على مختلف الصعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فأثرت على جميع نواحي الحياة بشكل عام والشعر بشكل خاص، إذ خاض الشعر معركة التأزم هذه ، فأغنت مضامينه برؤى وأفكار جديدة تبعها تطور في بنية القصيدة المعاصرة، وكان من أهم إنجازات الشعراء الجديدة على مستوى بناء القصيدة يتمثل في توظيف الأسلوب الدرامي.

ولأن موضوع هذه الرسالة: البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد فقد كان لزاماً على الدارسة أن تتبع مراحل تطور القصيدة لدى الشاعر عبد الرزاق من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية الطويلة، وملاحظة كيفية وصوله إلى الدرامية ؛ ولذلك تم تقسيم حياته الشعرية على مرحلتين: المرحلة الأولى هي الغنائية (الرومانسية)، أما المرحلة الثانية فتتمثل بالتوجه نحو البناء الدرامي والمسرحي (الواقعية الرمزية).

مراحل تجربة عبد الرزاق الشعرية:

المرحلة الأولى:

بدأ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد حياته الشعرية شاعراً غنائياً رومانسياً، وهي البداية الأولى لأغلب الشعراء في ذلك الوقت، إذ إن الرومانسية كانت في أوجها وكانت تَسِمُ أعمال الشعراء على تفاوت في نسب استغراقهم فيها، فشكلت النمط العام للتعبير الشعري في ذلك الوقت، وفي العودة إلى بواكير أعماله الشعرية ممثلة بديوانه الأول "لعنة الشيطان"، ١٩٥٠، وديوانه "طيبة" ١٩٥٦، وديوانه "النشيد العظيم" ١٩٥٦، وأوراق على رصيف الذاكرة "١٩٧٠، و"خيمة على مشارف

الأربعين" ١٩٧١. يظهر أن أغلب قصائد هذه الدواوين تقليدي، من حيث البناء والإطار الموسيقي، والمضامين التي تتصل بالحرب والسلام كما في ديوانه (النشيد العظيم) والتوق إلى النصر، والشعور بالأمل بالرغم من كدر الحياة ، إذ كان للأمل مكانته الخاصة في النفوس كما في ديوانه (طيبة). وعدد من هذه القصائد يلتزم بالبحور الشائعة المعروفة، كالكامل والطويل والبسيط والخفيف ، فهي تعبر بشكل مباشر عن التجربة الذاتية للشاعر، وتطغى عليها اللغة الخطابية، وبرز في هذه المجاميع صوت الشاعر المنفرد ليعبر عن ذاته وهمومها، ويحمل هم الناس البسطاء وآمالهم بالحرية والنصر. يقول البياتي في تعليقه على ديوان طيبة: وما استطاع أن يحققه عبد الرزاق في مجموعته هذه (طيبة) : "إنه استطاع أن يعبر بشيء من الطلاقة واليسر عن هموم البسطاء من الناس وعن مخاوفهم وأعيادهم الأرضية وحبهم لكل ما هو جميل لكل ما هو قذر وبشع وكريه... وبعبارة أخرى إنه استطاع (أن يعبر عن المضمون الذي يزهر على شفاه البسطاء)."[١]

تعد قصائد هذه الدواوين أنموذجاً حياً على المرحلة الأولى لمسيرته الشعرية، وعند الوقوف على عناوين العديد من القصائد في دواوينه سابقة الذكر تجد أنها تحمل مضامين مستقاة من واقع الحياة اليومية فتحمل هموم الناس البسطاء، ففي ديوانه طيبة نلاحظ العناوين الآتية : (من حياتنا، لا بد أن نعيش، بشير، الطفولة الخائفة، الحرب والسلام، شيء لم أفقده)، كما أنها تحمل روحاً غنائية خطابية تعبر بصورة مباشرة عن طيبة الإنسان، وعن حلمه البسيط، يقول الشاعر عبد الرزاق في إهداء قصائد ديوان طيبة:

لا أومن بشيء إيماني بالإنسان

وإلى أنبل ما في كل إنسان

إلى الطيبة فيه[٢]

---

[١] – عبد الرزاق عبد الواحد، مقدمة الديوان ، الأعمال الكاملة ، ج١، ط٢، ص٢٨-٢٩.

[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد ، الأعمال الكاملة ،ج١، المصدر السابق ، ص٣١.

ومن قصيدته "لا بد أن أعيش" يلحظ القارئ لهذه الأبيات بساطة التعبير والإحساس، وعمق المعاني ووضوحها، لتترجم المعاناة التي يعيشها، ويظهر هذا من الرؤية السوداوية (أظلم الطريق)، وتوظيفه للألفاظ الدقيقة مثل: (يسحق، الحرمان، العذاب،الأنين) والشاعر يبحث عن المستقبل المجهول ، ورغم كل ذلك فإنه يحلم بالأمل القادم وبأبسط حقوق الإنسان، وهو العيش الكريم، يقول الشاعر:

إن أظلَمَ الطَّريقْ

فلا تَخفْ، فكلُّ خطوةٍ لمنتهاهْ

أضاءها صديقْ

أنظر إليهم ... دَمُهُم ما زال في ثراهْ

سمعتُ مَنْ يقولْ

"إنَّ فلاناً مُثقَلٌ بسبعةٍ صغار

فما لَهُ يَسير؟...."

ما برِحَتْ تجول

ملء حياتي كلّما أُسقِطَ في يدي

عَينا أخي الصغير

يضجُّ فيهما سؤالٌ يسحقُ الضَّمير:

"أمَّنتَ لي غَدي؟؟"

.....

لا بدَّ أن يَعيش كالبشر

مبتسماً طليقْ

لا يعرفُ الحرمانَ والعذابَ والأنينْ

فما تُريدُ من أبي سبعةِ سائلينْ.....؟؟[1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، مصدر سابق ، ص٣٩-٤١.

وقصيدة أخرى يصور الشاعر فيها حياته ومعاناة والدته في ظل الظروف الصعبة، وهي تسعى لتُعيل سبعة أولاد، رسم الشاعر مشهدًا حزينًا جسّد فيها تلك المعاناة ، وهذه أبيات من القصيدة "من حياتنا":

أَدْري بأنَّكِ رغمَ هَوْلِ الدَّاءِ لا تَتَكّلمينْ

أدري بأنكِ تَنْزَعينْ

وتُغالِطينَ الموتَ خِشيةَ أن أراكِ ... أنا المريضْ

تَتألَّمِين...

.....

ماذا بوسْعِكِ أنتِ يا أُمّاً لسبعةِ أشقياءْ

طَوَّفْتِ حتى بالحليبِ، أعزَّ أيامِ الشتاءْ

تَتَخَّبطين مع الشّروقْ

فوقَ الوحولِ، ونعلكِ المَهروءُ يَوسِعُ مِنْ شُقوقْ

قَدَمَيْكِ... لن أنسى رجوعَكِ ذات يومٍ تَلْهثينْ

كُنا جميعاً نائمينْ

فَقَبعتِ، كي لا تُوقظِينا، في سكونٍ تَنْشجينْ

ونهضتُ فانقطعَ البكاءْ

فرأيتُ بين الطين في قَدَميكِ آثارَ الدّماءْ....[1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، المصدر السابق ، ص٦٠.

ومن ديوان "النشيد العظيم" هذه أبيات من قصيدة "الحرب" وقد صورت أبشع صور الدمار الإنساني التي تخلفه الحرب، فقد مادت بأهلها حتى صور الشاعر جثث الناس بالبذور التي يبذرها الفلاح، الشاعر يتحدث باسم الإنسان في أي مكان. يقول الشاعر:

تلكَ القبورُ انظري مادَتْ بأهليها وازَّلْزَلَتْ وتَشَظَّى كلُّ ما فيها
ألقَتْ هياكِلَها للنارِ وانْدَلَعَتْ فانْهَدَّ سافِلُها وانهارَ عاليها
فتارةً ثورةُ الإنسانِ تدفَعُها وتارةً صرخةُ الشّيطانِ تَثْنيها
الموتُ، يا حَرْبُ لا أبْقَيْتِ مزرعةً إلاّ وقد هَجَرَ المحراثَ راعيها
إلا وقد حرَثَتْها النارُ وانْتَشَرَتْ هامُ الضّحايا بذوراً في نَواحيها[1]

وقد وصفه الدكتور صلاح خالص في تعليقه على ديوان "النشيد العظيم" بأنه من شعراء الكفاح العنيد من أجل المثل الإنسانية العليا... شاعر فذ من شعراء النضال من أجل الحرية والكرامة الوطنية[2].

المرحلة الثانية: (القصيدة الدرامية)

احتفت دواوين الشاعر عبد الرزاق بالعديد من القصائد التي تحمل في طياتها عناصر البناء الدرامي؛ من صراع وحدث وشخصيات وتعدد الأصوات والحوار وتقنيات أخرى، ما شكلت بنى درامية تميزت بالعمق والحيوية، وأسهمت بالارتقاء بالقصيدة إلى مستوى فني أعلى.

ولأن بناء القصيدة دراميًا يحتاج إلى براعة، لم ينضج الصراع الدرامي لدى الشاعر في أعماله إلاَّ في أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات[3]، انطلاقاً من قصيدة "الصّور" ومتجلياً في قصيدة "من أين هدؤوك هذي الساعة"، وصولاً إلى "ملحمة الصوت" وقصائد كثيرة كتبها بعد

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، ص ١١٠-١١١.
[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، مقدمة ديوان النشيد العظيم ،الأعمال الكاملة، ج١، ص٩٦.
[3] – وصلت الباحثة إلى هذا الحكم بناءً على تتبعها لقصائده في دواوينه الموثقة، وأيضًا مقابلة شخصية مع الشاعر.

خروجه من العراق إثر الغزو الأمريكي للعراق، تحمل حساً درامياً عالياً ظهر في كثير من قصائده، ومن القصائد التي تجلى فيها عناصر البناء الدرامي:

الصَّور، مقاضاة رجل أضاع ذاكرته، مصادرة منشور سرّي، الاختيار، تداعيات مندائية، رؤيا نبوخذ نصَّر، أصابع الخوف، البشير، ألواح الدم، أختام الدم، المرتقى، من أي جراح الأرض ستشرب يا عطشي، ملحمة الصوت، الزائر الأخير، هو الذي رأي، صبر أيوب، الحر الرياحي، الخيمة الثانية، من أين هدؤوك هذي الساعة ، خيمة على مشارف الأربعين، هارب من متحف الآثار، هي حرب صليبية يا محمد، فضلاً عن قصائد في ديوانه المربديات .

فالصراع هو أساس بناء هذه القصائد، إضافة إلى وجود تقنيات أخرى كالحوار، وتعدد الشخصيات، والأصوات، الكورس، الفلاش باك وغيرها من التقنيات، ولأهمية البنية الدرامية سيكون موضوع البحث في الفصل القادم، فقد وظف الشاعر التقنيات الحديثة لخدمة نصه الشعري، وتطعيمه بعناصر بنائية جديدة من الفنون الأخرى ولا سيما الدرامية، ليكسب نصه الشعري عمقاً وحيوية.

وعلى الرغم من أن المرحلة الثانية ظهرت في أواخر السيتينيات ،إلا أنه ظهر لدى الباحثة أن هناك بعض القصائد في ديوانه الأول فيها حس درامي بسيط كما في قصيدة سطوح ومنها هذه الأبيات :

وَوَشَى عَويلُ بناتِ آوى بالظلامِ والسّكونْ

فتَجاوَبَتْ مِن كلِّ بابْ

أصواتُ آلافِ الكلابْ

وَتَغلغَلَتْ تُلقي السَّلام على المَسامعِ والعيونْ

وعلى السطوح الواطياتْ

فوقَ الوَسائِدِ والمَفارِش، وتحتَ مروَحةِ القَمَرْ

كانتْ أحاديثُ السَّمَر

تَجْتَرُّ آلاف المشاكلِ، والمشاهِدِ، والصُّوَر ..

-بالأَمسِ ماتَ أبو فلانْ

إسمَعْ إلى نَقْر الدَّرابِك ...إبنُهُ عقَدَ القرانْ

أبناءُ هذا الوَقْتِ ...هه ...سُحقاً لهذا مِن زَمان![1]

يعد المقطع السابق شاهداً على البناء الدرامي لدى الشاعر، ويمكن تلمس العناصر الدرامية فيه كالحوار الذي يظهر من قوله (وشى عويل بنات آوى / فتجاوبت من كل باب أصوات آلاف الكلابْ/ وتغلغلت تلقي السلام) ، ويظهر عنصر المكان (وعلى السطوح الوطيات/ وتحت مروحة القمر/فوق الوسائد والمفارش)، أما الزمان يتمثل (عويل بنات آوى في الظلام/ بالأمس مات أبو فلان/أبناء هذا الوقت / سحقاً لهذا الزمان) وأخيرًا ، يظهر الصراع واضحاً في الخلاف بين أبناء هذا الزمان.

<u>ملامح جمالية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:</u>

الملامح الشكلية:

أظهرت الدراسة لتجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية جملة من مزايا إبداعاته الفنية والفكرية، التي تحفل بها دواوينه، لذا سيتم الوقوف عند أهم الملامح الفنية والجمالية التي أسهمت في ترسيخ مفهوم الحداثة، وأفصحت عن قدرة الشاعر على استثمار التقنيات الحديثة في بناء قصيدته للوصول إلى الدرامية التي هي محور الدراسة•.

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، مصدر سابق ، ص٥٣.

• يأتي الحديث مفصلاً عن القصائد ذات المنحى الدرامي في الفصل القادم.

وجدت الدارسة أن هناك أنماطاً متعددة من البنى الشكلية في شعر عبد الرزاق منها: القصيدة المزدوجة التي يمزج بها الشاعر بين الأبيات من النمط التقليدي والأبيات من شعر التفعيلة، وهناك القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة التي بنيت على شكل لوحات فجاءت مزيجاً معقداً من التركيب، إذ حشد فيها الشاعر الأسطورة والرمز وأحداث التراث ما أضفى على القصيدة لمسة جمالية وفنية بديعة.

أولا: القصيدة المزدوجة.

يستطيع القارئ لشعر عبد الرزاق تلمس العديد من القصائد ذات البنية المزدوجة، فالشاعر مشغوفًا بكتابة القصيدة العمودية بطرائق حداثية، تواكب النضج الفني الذي شهدته القصيدة الجديدة، ومن القصائد المزدوجة قصيدته "لهذا عشقتك" يقول الشاعر:

عَشِقتُكِ رُوحاً

وَحَرْفاً يَخُرُّ دَماً

وَجرُوحاً

عَشِقتُكِ فارِعَةً كنَخيلِ العراق وَنَهرَ فُراتٍ دِماءً يُراق

وَتَحيَّرتُ..

حينَ سَألقاكِ

يَمنحُني كلُّ شِعريَ طُولاً

يُقارِبُ طُولَكِ عِندَ العِناقْ؟!

ولَو كُنْتَ دَمعاً

لأغْرَقْتُ صَوتي[1]

---

[1]- عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان يا عراق، ط١، دار الأديب – عمان- ٢٠١٣، ص١١٣.

ومن النماذج الشعرية أيضًا قصيدته "كبرياء" التي جمع فيها الشاعر بين أبيات من الشعر العمودي وأخرى من شعر التفعيلة.

إنَّ بَغدادَ لا تَنتَظِر

إنَّها تُنتَظرْ

فَهيَ أُمُّ الفَتى مُنتَظر!

قُولي لَهُ: قلبي مَعَكْ ما دامَ ثَديِي أرضَعكْ
وَعَليكَ أن تَنخَى دمي وَعَلى دَمي أنْ يَسْمَعَكْ!
أعْطِي وَزَيْدي يا أُمَّ زَيْدي
وَإذا تَعِبتِ من العَطا قُولي لَهُ : أكْمِلْ وُلَيْدي![1]

وقصائد كثيرة منها "يا نجي الله" و"دعاءٌ في ليلةٍ مقمرة" والعديد من القصائد في "ديوان المربديات" ومجاميع شعرية أخرى، جمعت بين الشكلين التقليدي والتفعيلة .

ثانياً: القصيدة القصيرة

تعد القصيدة القصيرة من أنماط البنى الشائعة في العصر الحديث، وقد اختلف النقاد في تعريفهم لها، فبعضهم نظر إليها من حيث عدد الأبيات وبعضهم الآخر من حيث جوهرها.

وفي تحديد مفهوم القصر يورد عز الدين إسماعيل النتائج التي توصل إليها هربرت ريد بأن الطول والقصر في الأعمال الشعرية لا يجعل من القصيدة عملًا شعريًا ضخمًا، وأن الفرق بينهما فرق في الجوهر أكثر منه في الطول .[2]

ويرى عز الدين إسماعيل أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة ، فقد تكون القصيدة طويلة لكنها غنائية، تصور موقفا عاطفياً في اتجاه واحد[3].

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان يا عراق، مصدر سابق ، ص٢٣.
[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص٢٤٦.
[3] – انظر : عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص٢٥١.

أتفق مع تعريف عز الدين إسماعيل للقصيدة القصيرة ، لكن المقصود من القصر هنا هو قلة عدد الأسطر بغض النظر عن المضمون، فالاعتماد فقط على البنى الشكلية، إذ تنتشر هذه البنى في أشعار عبد الرزاق وهذه نماذج بسيطة للتدليل على ذلك النمط .

قصيدة بعنوان "إدمان" يقول :

سَنواتٍ وهو يَدورْ

مَشدوداً في هذا الناعورْ

دَميَتْ منهُ الرَّقبه

وتآكلت الخَشبَة

مِن كثرَةِ ما دارْ

ذاتَ نهارْ

سَقط النيِّرْ

وَقفَ الثورُ مَرُوعاً

لا يَدري كيفَ يَسيرْ...![1]

وقصيدة أخرى بعنوان "مُفارَقَةٌ هندسيَّة" يقول فيها:

يَتسِعُ الزَّمانْ

يَتسِعُ المَكانْ

تتسِعُ الأرقامْ

تتسِعُ الأبعادُ والأحجامْ

وَيَصغرُ البَشرْ

فيُصبحونَ بَينها أقزامْ..![2]

من قصيدة "فروسية في عصر صغير" يقول:

لابسًا جلدَ أخيلْ

لن أُقاتلْ

إنني أفرشُ مِن لحمي مَشاتِلْ

لِنبالٍ مَزَّقت جسمَ الحسينْ[3]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ط١، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص٥٢.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، المصدر السابق، ص٥٣.

[3] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان في مواسم التعب، مصدر سابق، ص٤٦.

ونموذج آخر بعنوان "يا عراق" يقول فيها :

هَنيئاً لِمَن لا يَخُونُك

هَنيئا لِمَن إذ تَكونُ طَعيناً يَكونُك

هَنيئاً لِمَن

وهوَ يَلفِظُ آخِرَ أنفاسِهِ

تَتَلاقى عَليهِ جُفونُك..[1]

ثالثا: قصيدة اللوحات.

يلمس القارئ لشعر عبد الرزاق وجود العديد من القصائد التي بنيت على شكل لوحات، كما في قصيدة "من أين هدؤوك هذي الساعة" فالقصيدة مليئة باللوحات التراثية كصوت المسيح، ويوحنا المعمدان، وتشي جيفارا، ويأتي الحديث عنها في الفصل القادم، ومن النماذج الأخرى قصيدة "سطوح" يقول الشاعر:

وعلى السطوحِ الواطياتْ

فوقَ الوَسائِدِ والمَفارِش، تحتَ مروَحةِ القَمَرْ

كانتْ أحاديثُ السَّمرْ

تَجْتَرُّ آلاف المشاكِلِ، والمشاهِدِ، والصُّوَر...

هذه لوحة من القصيدة :

أَرأيتَ مَدرَسةَ البَنات ؟

رَوَت ابنتي أنَّ المديرةَ والحَريمَ الباقيات

يَسْألْنَهُنَّ: أيمكثُ الجيلُ الجديدُ مُحَجَّبات؟

سَتَمُوتُ في بيتي الفَتاةْ

لم يَبْقَ إلاّ عِرضُنا، حتى كلامُ اللهِ ماتْ ...؟

ويتابع:

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان يا عراق، مصدر سابق ص٦.

نحنُ الشَّبابْ

لا بدَّ أنْ نَمْضي لِنُثبتَ أنَّ تيَّارَ الحياة

أقوى من المُتَعفّنين

أقوى من الخوفِ الحقيرِ ومِن دموعِ اليائسينْ

لابدَّ أن نَمْضي ولوْ فوقَ الأسِنةِ والحِراب[1]

الملامح الموضوعية:

ومن الملامح المهمة في تجربة عبد الرزاق عبد الواحد على صعيد البناء أنه، كتب قصيدته على شكلين، الأول هو قصيدة "الشطرين" وثانيها "قصيدة التفعيلة" بحيث سيطرت قصيدة التفعيلة على معظم دواوينه اللاحقة. فقد تميزت البنية العامة أو الكلية لتجربة الشاعر بترابط أجزائها وتكاملها بحيث يمكن النظر إليها بوصفها وحدة بنائية تضم كل دواوينه.

إن القراءة الدقيقة لدواوين الشاعر وجدتُ أن البنية الكلية في تجربة عبد الرزاق تتمثل في موضوعين أساسيين امتدا على مساحة واسعة من أعماله، فالموضوع الأول هو تعلقه الشديد ببغداد يقول الدكتور نزار بريك هنيدي: "لعل أهم ما يلفت النظر في القصائد ذات الشطرين عند الشاعر عبد الرزاق، سيطرة هاجسين رئيسين، تكاد لا تخلو قصيدة من التصريح المباشر بهما، أو الإشارة إليهما أما الأول منهما فهو تعلقه الشديد ببغداد المدينة، تعلقاً لا نكاد نرى ما يماثله في الشعر العربي المعاصر، سوى تعلق نزار قباني بمدينته دمشق، فبغداد هي المبتدأ لكل خبر تبتكره مخيلة الشاعر".[2]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج١، مصدر سابق ، ص ٥٣.

[2] – نزار بريك هنيدي، عبد الرزاق بين الأصالة والتجديد، إصدار خاص بوقائع الندوة النقدية التكريمية للمبدع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ، ص١٠٦.

كما يؤكد الباحث يوسف اليوسف ذلك في مقدمته التي كتبها لديوان "في مواسم التعب" لعبد الرزاق إن الوطن يحضر حضوراً ملموساً وصريحاً في قصائد الشاعر، فالشاعر لا ينسى العراق الذي تؤلف صورته كل نبضة في شرايين دمه[1]، كقوله:

كبيرٌ على بغداد أنّي أعافها — وأنّي، على أمني لدَيها، أخافُها
كبيرٌ عليها، بَعدما شابَ مَفرِقي — وجَفَّتْ عروقُ القلبِ حتى شِغافُها
تتبَّعتُ للسَّبعين شُطآنَ نهرِها — وأمواجَهُ في الليلِ كيفَ ارتِجافُها
وآخيتُ فيها النَّخلَ طَلعاً فمُبسرا — إلى التَّمرِ، والأعذاقُ زاهٍ قِطافُها

.....

سلامٌ على بغداد.. لستُ بعاتبٍ — عليها، وأنَّى لي وَروحي غِلافُها
فلو نَسمةٌ طَافتْ عليها بغيرِ ما — تُراحُ بهِ أدمى فؤادي طوافُها
وها أنا في السَّبعين أُزمِعُ عَوفَها — كبيرٌ على بَغداد أنّي أعافُها[2]

أما الهاجس الثاني الذي يغلب على شعره فهو شعوره بالاغتراب مما يورثه القلق ووجع الروح، ويكاد هذا الهاجس يغلب على كثير من قصائده[3]، ويتجلى هذا الهاجس بهذا الشعور بالوجع كالذي يظهر في قصائده، (يا أم خالد) و(نهايات الأربعين) و(الموجعة) و(الزمن العلقم) و(غربة في ليلة الميلاد) (أصابع الخوف) وقصائده الدرامية تمثل عمق هذا الإحساس كالذي يبدو في قوله في قصيدة "المُوجَعَة" :

بَدَدٌ.. كلُّ عمرِهِ بَدَدُ — كلُّ ما يَدَّعي، وما يَعِدُ
القوافي، والجاهُ والوَلَدُ — والثَّراء المَوهومُ، والتّلدُ[4]

وهذه الأبيات من قصيدة "يا أُمَّ خالد" يقول الشاعر :

لا.. لا تُلِحّي في سؤالي — هيَ بعضُ أوجاعِ الليالي
هيَ بعضُ ما تركتْ صرو — فُ الدَّهرِ زاداً في رِحالي
مُستوحِشٌ حدَّ البكاء — مُهدهَدٌ حدَّ الكَلالِ[1]

---

[1] – انظر: عبد الرزاق عبد الواحد، مقدمة ديوان في مواسم التعب، مصدر سابق،ص ١١.
[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان مواسم التعب، مصدر سابق، ص٢٣٠-٢٣٢.
[3] – نزار بريك هنيدي، عبد الرزاق بين الأصالة والتجديد، مرجع سابق، ص١٠٧.
[4] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان في مواسم التعب، مصدر سابق ، ص٢٤٢.

وهذا نموذج آخر يجسد صورة من صور الاغتراب قصيدة "حنين النوق" يقول :

أَجَلْ .. كلُّ هذا الهَمَّ يوماً سَيَنجلي ... فَقُل للَّتي تَرنُو إليكَ : تَحَمَّلِي

أَجَلْ، كلُّ هذي النَّار يوماً سَتَنطفي ... وَتُبْقى نِفاياتٍ بِها العُمرُ يَمْتَلي

وَأعلَمُ لا بَيْتي سَيَلْتَمُّ شَمْلُهُ ... ولا أهلُ بَيْتي عائِدينَ لِمَنزِلي

وَلا صَفْوُنا يا أُمَّ خالِدَ راجِعٌ ... وَلا ضِحْكَةٌ إلا لِمَحْضِ التَّجمُّلِ

ولكنَّها يا أُمَّ خالِدَ حسرَةٌ ... هَتَمتُ بِها ضِرسي وَقَطَّعتُ أنْمُلي

ولَو كانَ في سَفحِ الدُّموعِ تَعِلَّةٌ ... غزلتُ دموعي طولَ عُمري بِمِغزَلِ[٢]

تُعد قصيدة "أصابع الخوف" أنموذجاً رائعاً جسَّد الشاعر من خلالها مشهدًا مؤلماً للاغتراب، فتمثل الصراع فيها بين عالميين عالم الطهر والنقاء والتفاؤل، وعالم مزيف وتمثل بالواقع الأسود، مزج الشاعر شعوره بالاغتراب بعاطفة الحب للوطن وعاطفة الأمومة ، ويظهر الصراع من خلال الحوار واللغة الدرامية التي تجسدت باستخدام الضمائر المتعددة في النص وأسلوب الاستفهام (قلتُ لا تهجرُ الطيرُ أولادَها/ غيرَ أنكِ أسرفتِ أيَّتها الأمُّ)

مُوحِشٌ أيُّها الجِلْدُ، من ذا يُبريءُ لَوْنَكْ؟

مَنْ يُصَدِّقُ لونكْ؟

إنَّهُ عَالَمٌ رسَّمَ الصِّدقَ أبيَضْ

رسَّمَ الحَقَّ أبيَض

رَسَّمَ العِفَّةَ البِكرَ بَيضاءَ والطُّهر أبيضَ والحُبَّ أبيضَ

واللهَ أب..

مَن يُبَرِيءُ دَعواك مِن لونِها ؟؟

أنتَ أسوَدُ أسوَدُ أسوَدْ

---

[١] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب ، مصدر سابق، ص٢٣٣.

[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد، يا عراق، مصدر سابق ، ص١٢٩.

مثلَ لونِ الخيانةِ أسودُ

كالخَوفِ أسوَدْ..

مَن رأى الخوف؟

إنِّي تَنشقتُ حتى قَراري

رأيتُ أصابعَهُ فانتَفضتُ جَميعي عيوناً

وقد كانَ أبيضَ أبيضَ كالثلجِ

أبيضَ كالثلجِ

أبيَضْ

أيَّتُها الأُمُّ أيَّتُها الأُمُّ لا تهجُرُ الطَّيرُ أعشاشَها

كيفَ أخلَيتِ عُشَّكِ؟

مَن أبصَرَ الخوف ؟

إني تَفرَّستُ في قاعِ عينيهِ حدَّ التيَبُّسِ

عَيناي وَحدَهُما ضَجَّتا بالصُّراخِ

ولم تُحسِني الخَوفَ أيَّتُها الأُمُّ

كلُّ صَغائرِ بَيتِك أحسَنتِها

دونَ أن تُحسِني الخوف..

عامَين أرقبُهُ

لم يَزَلْ صامتاً

قلتُ لا تهجُرُ الطَّيرُ أولادَها

غيرَ أنكِ أسرَفتِ أيَّتُها الأُمُّ

أسرَفتِ أيُّتُها الأُمُّ

أسرَفتِ

أسمعُ أصواتَهُم عندَ مَدخلِ بيتي

أنتِ أيَّتها الأُمُّ لم تُخطئِي فَهمَ عَينيَّ يوماً

وطفلُكِ غافٍ فلا توقِظيهِ لهم ..

كُسِرَ الباب..

أبتهَلُ الآنَ

أضرَعُ [1]

<u>ظواهر فنية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:</u>

أولاً :التراث:

شهد الشعر العربي المعاصر استخدامًا واسعًا للرموز التراثية، وقد أسهم هذا الاهتمام بالتراث في مدِّ القصيدة بالعمق وأتاح لها أن تبدع في مجال الرمز، فالتراث غني بالأحداث والشخصيات الموحية التي تصلح أن توظف رموزاً ، فضلاً عن أن هذه التجربة مكنت الشاعر المعاصر من التعبير عن قضاياه العصرية بحرية تنأى به عن الغنائية والمباشرة والتقرير والخطابية، التي سادت الشعر العربي القديم ردحًا من الزمن.

شكَّل التراث حضوراً بارزاً في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، وتميّز باستلهامه النماذج الأصيلة البارزة من التراث العربي والعالمي، وبرع في توظيفه في شعره ، فقد وظف التراث الديني بجميع أشكاله ورموزه ، كتوظيفه قصَّة استشهاد سيدنا الحسين _عليه السلام_ وقصّة الحر الرياحي، والمسيح ، بما تحمل هذه الرموز من معاني التضحية والحرية، ومن وسائل إثراء شعر عبد الرزاق بالعمق توظيفه للأساطير، وخاصة ما يتعلق منها بالتراث الشعبي.

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج ١، مصدر سابق، ص٤٥٤.

إن توظيف التراث يمنح الشاعر قدرة على التعبير عن مشاعره وأحاسيسه بصورة موضوعية، ويشعره بالانتماء إلى تراثه الأصيل، ويؤطر العمل بإطار فني وفكري، واستحضار الرموز التراثية ينتج للشاعر المقارنة بين الماضي والحاضر، ويستشهد على ما في الماضي من قوة ومنعة وإبداع، فضلاً عن أنه يحيي الرموز التراثية في الأذهان. ومن التجليات التراثية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، التراث الديني الإسلامي والتراث الديني المندائي، ثم رموز الأمكنة التاريخية والأحداث التاريخية والشخصيات المهمة .

أولاً: التراث الديني .

يلمس على نحو ظاهر، في شعر عبد الرزاق، عنايته بتوظيف أحداث التاريخ العربي الإسلامي في شعره ، لما تحمل من فكر وعبر ودروس تضفي على النص لمسة جمالية وفنية.

ومن أبرز الرموز الدينية التي استوحى الشاعر سجاياها ومواقفها شخصية الحسين _عليه السلام_ رمزاً للتضحية والشهادة ، لذا تظهر شخصية الحسين حاضرة في قصائد متعددة ، فمن شدة شغفه بها أفرد لها ديواناً خاصاً في مأساة شعرية هي "مسرحية الحر الرياحي" رسم الشاعر فيها جميع شخصيات المسرحية بدقة وعمق؛ ليكشف الصراع الذي كان يعتصر دواخلها، من خلال المونولوج الدَّاخلي الذي سبر به أغوار الشخصيات ليقرأ ما بداخلها، ويرجى الحديث عنها إلى الفصل المخصص.

من النماذج الشعرية الدالة على توظيف رمز الحسين ، قوله من قصيدة "في رحاب الحسين" .

سَلامٌ عليكَ فأنتَ السَّلام وإن كنتَ مُختَضِباً بالدَّمِ!
وأنتَ الدَّليلُ إلى الكبرياء بما ديسَ من صَدرِكَ الأكرَمِ!

.....

لقد قلتَ للنَّفسِ : هذا طريقُكِ لاقي بِهِ الموتَ كي تَسلَمي
وما دارَ حولَكَ بَل أنتَ دُرْتَ على الموتِ في زَردٍ مُحكَمِ
سَلامٌ على هالةٍ تَرتَقي بلألائِها مُرتَقى مريَمِ [1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المراثي ، (د. ت . ط . م) ، ص١٦٣– ١٦٥.

ومن الشخصيات الأخرى الحاضرة في دواوين الشاعر شخصية يوحنا المعمدان، الذي يستجلي الشاعر في شخصيته رمزاً للحق والانتصار من أجل المبادئ، وهذا نموذج من صوت يوحنا المعمدان الذي قطع رأسه ثمنا لمبادئه، ويتساءل ما فائدة الرأس طالما أن الشر قائم في كل مكان. ومن قصيدة "من أين هدوؤك هذي الساعة" يقول الشاعر:

مَلعونٌ مَن يُمسِكُ للقاتلِ جذعَ المَقتولْ

مَلعونٌ مَنْ يَخدَعُ إنساناً عن عينيهْ

أو عن كفَّيهْ

مَلعونٌ مَن يأمَنُ ذئباً في مَرعى

يا أولادَ الأفعى

ألفَي عامٍ أبحَثُ عن رأسي بينَ الأكتافِ

وبينَ الأرؤسْ

كم جَسداً مثلي يَسعى؟[1]

ثانيا: استحضار الأمكنة في شعره.

تعد الأماكن التي شهدت أحداثاً مهمة في الماضي واحدة من الرموز التراثية في الشعر المعاصر. وتبرز الأمكنة مظهراً من مظاهر توظيف التراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ودليل انتماء وارتباط بموطنه ومجتمعه، وأمارة واعٍ للتاريخ بوصفه روح الأمة ونبضها ومصدر قوتها وعزتها، فقد وظف الشاعر العديد من الأمكنة التاريخية ؛ لخدمة أغراضه الشعرية، فاستطاع استحضار التاريخ بنفس جديدة معاصرة ، ليعبّر بدلالته تعبيراً عن تجربته الذاتية من خلال المزج بين الماضي والحاضر. ومن هذه الأمكنة التي شغلت حيزاً في دواوينه بغداد ، وكربلاء، وميسان،

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان في مواسم التعب، مصدر سابق ، ص٢١٥.

والعمارة ، وقلعة صالح. وأماكن مسرحية الحر الرياحي التي كانت معسكرا للحسين، والكوفة ونهر الفرات وسبأ وإرم، كما في ملحمة الصوت التي صورت محنته وقضايا الإنسانية يقول :

فهلْ تسمعُ آذانَ المشبوهينَ على الشاطئ؟

إنّي بالِغُ سَبَأ

آتيكُم بِنَبَأ

من صَدَّقَ

فَليَخلَعْ مِن رَملِ الشَّاطئ كَتِفَيهِ[1]

والتناص مع النص القرآني واضح في آتيكم من سبأ بنبأ.

وتظهر بغداد من بين أهم الأماكن التي تعلق بها الشاعر تعلقاً شديداً، لا يكاد يضاهيه تعلق في الشعر العربي المعاصر، وكثيراً ما يقترن تذكره إياها بشعوره بالاغتراب والقلق كما يظهر في قصائد (الموجعة) و(يا أم خالد) و(نهايات الأربعين)، وهنا يذكر الشاعر أنه كتب قصيدة بعنوان "هذي ذرى مصر" ولم يذكر العراق فيها فقالت له أم خالد(زوجته) أنسيت بغداد يا عبد الرزاق ومنها هذه الأبيات:

نَسِيتَ بَغداد ؟.. قالَتْ لي، فَجَفَّلَني ... سُؤالُ زَوجَتيَ المَذبوحُ تَجفيلا
نَسِيتُ بَغداد ؟!.. وَيْلُمِّي وَوَيلَ أبي ... لَو لَيلَةً بِتُّ عَن بَغداد مَشغولا
إنّي أُشاغِلُ رُوحي عَن مَذابِحِها ... كي لا أصيرَ مع الإدمانِ مَخبُولا
نَسيتُ بغداد؟..أنسى؟..كيف؟..إنَّ لَها ... عَدَّ المَساماتِ في جِلدي تَفاصيلا
تَبرعَمَتْ في دَمي حتى غَدَتْ وَرَماً ... دَمامِلاً مِلءَ روحي أو ثآليلا
هَجَرتَ بغداد ؟ حاشا ..مُنذُ أن ذُبِحتْ ... صندوقُ قلبي عَلَيها ظَلَّ مَقفولا[2]

ومن الأماكن الأخرى الحاضرة في شعره العمارة ، يقول الشاعر:

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الصوت ملحمة شعرية، ط٢، ١٩٧٢-١٩٩٣، ص١٤.
[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، يا عراق، مصدر سابق، ص٨٢.

ربَّما أورقتْ سدرةٌ ذات يومٍ بزاويةٍ في العمارة أعرفُها

يا قمراً في شواطىء العمارة مِن أين نأتي بحَسد الطفولةِ من أين ..؟![1]

ثالثا:استدعاء الأحداث التاريخية

إن استدعاء الأحداث التاريخية في الشعر يعني التذكير بأهميتها، والتاريخ هو هوية الأمة عنوان أصالتها ومصدر قوتها، ثم إن استدعاء التاريخ لا يعني العودة إليه والنوم بين أحداثه، بل اقتباس النيّر من أحداثه وإعادة تأسيسه عبر مخيلة الشاعر بما يملكه من قدرة تُعينه على مزج الماضي بالحاضر، ليكون عبرة للمتلقي.

فمن الأحداث التاريخية التي استحضرها الشاعر بأسلوب شعري جميل، قصة (إرم) ذات العماد في ملحمة الصوت، وذكرت (إرم) في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بعادٍ* إِرَمَ ذاتِ العماد* الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا في البلادِ"[2]. لقد استحضرها الشاعر على هذا النحو:

إرَمْ

إلَيَّ يا مَهيبَةَ النِّيرانْ

يا توأمي مُشتعِلَ الأغصانْ

يا شَجَناً أعرِفُهُ..

أيَّتُها الآذان

تَعَرَّت اللَّعنَةُ من إهابِها

إرَمْ

تُكَسِّرُ الأختامَ عن أبوابِها[3]

ومن الأحداث التي وظفها الشاعر في بناء نصه الشعري قصّة الطّوفان،التي احتلت في شعره حيزاً مهماً يقول :

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان قمر في شواطىء العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥ ، ص٥-٦.

[2] – سورة الفجر، الآية ٦-٧-٨.

[3] – عبد الرزاق عبد الواحد، ملحمة الصوت، مصدر سابق، ص٢٥.

قَرقَعةُ الرَّملِ العَظميُّ تُصكُّ الآذانْ

الطُّوفان أتى

الطُّوفان أتى

جاءَ الطُّوفانْ..

.....

أيَّتُها الآذانْ

ما زلتُ أُخَوِّضُ في الطُّوفانْ[1]

واستحضر الشاعر من أحداث التاريخ الإسلامي، قصة هدهد سليمان _عليه السلام_ وناقة صالح _عليه السلام_ وما حل بقوم عاد وثمودٍ من عذاب.

وأخيراً، كان للتراث الشعبي نصيب في تجربة عبد الرزاق الشعرية، فقد أبدع الشاعر في توظيف الأسطورة الشعبية ليعبر عن أفكاره ودواخله، ولعل قصيدته "صبر أيوب" خير ما يمثل توظيفه للأسطورة الشعبية، وقد أفرد للقصيدة مكاناً آخر في البحث، وفي ما يأتي أبيات من قصيدة بعنوان "تهجدات عراقية"، والأبيات الأخيرة من قصيدة "سلامٌ على بغداد" استثمر الشاعر فيهما التراث الشعبي :

قد كنتَ مُذ كنت زَيتاً في قناديلي ... وكنتَ دَمعي، وشمعي في تَراتيلي

زَهوي، ولَهوي، وشَدوي في مَواويلي ... وكنتَ عندَ الصِّبا أحلى أباطيلي

وكم ذؤابَةِ شَعرٍ كالسَّنا خَفقتْ ... وغابَ طائرُها وُسْطَ الهَلاهيلِ

جَرى دَمي خلفَها شَوطاً، وعادَ بهِ ... نَقْرُ الدُّفوفِ، وأيقاعُ الخَلاخيلِ![2]

كبيرٌ على بغداد أنِّي أعافها ... وأنِّي على أمني لدَيها، أخافُها

سلامٌ على بغداد.. شاختْ من الأسى ... شناشيلها .. أبلامُها .. وقِفافُها[3]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ملحمة الصوت، ص٤٣–٤٨.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص١٠٧–١٠٨.

[3] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص ٢٣١–٢٣٢.

ومن النماذج الدالة على توظيف التراث الشعبي هذه أبيات من قصيدة "مصادرة منشور سري":

وَلدي

يا ولدي الحاملَ عنّي زهوَ دفاترِهِ

كنتُ أدفعُ دبابتي في وجوهِ التماسيح

مَلغومةً بالهلاهِلِ

مَلغومةً بالأهازيجِ

بالشعرِ

مَلغومةً بالتي طوَّحتْ بعباءتِها وهي تَرْدسُ

"هزّيت ولو ليت لهذا"[1]

وأخيرا، كان للتراث نصيب وافر في تجربة عبد الرزاق الشعرية، فقد أبدع الشاعر في توظيفه، فرأى في التاريخ ملاذاً يستطيع من خلاله التعبير عن رؤيته الواقعية، لما يجري داخل الوطن العربي، وما يجري لأهله في العراق، فلجأ إلى استلهام الجوانب والمواقف المضيئة منه، هروباً من الواقع المرير الذي تعيشه بلاده.

ثانياً : التناص

يعد التناص من الظواهر الفنية والأسلوبية المتميزة في شعر عبد الرزاق، إذ يشغل التناص في شعره حيزاً واسعاً، فمجموعاته الشعرية التي زادت على الخمسين مجموعة، غنية بمحمولاتها الثقافية المتنوعة بين تناص شعري وقرآني، وتناص تاريخي، وتناص مع الموروث الشعبي.

ومن الأمثلة على التناص القرآني الأبيات التالية من قصيدة (رؤيا نبوخذ نصر) يقول الشاعر:

يا أيُّهذا النَّذير

يا أيُّها الصوتُ الذي يرجفُ منه الضَّمير

مَنْ أنت؟

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة ، ج٢، مصدر سابق، ص٣١٧-٣١٨.

من أينَ تجيء؟

أيُّها المُدَّثِّر

هذا أوانُ السَّيل

قُمْ فأنذِر

وهذهِ ثيابُكَ

الأرضُ التي أنت عليها ... دُنِّسَتْ

فَطهِّر[1]

ومن أمثلة التناص الأخرى التناص مع الثقافات العالمية، ويدل هذا على سعة ثقافة الشاعر واطلاعه على رموز في الأدب الغربي، ومن أمثلته كما يظهر من قصيدة " بطاقة حب شخصية " يقول الشاعر:

بوشكين

يا لؤلؤةَ الرّوسِ السوداءْ

يا أغنيةَ الحبِّ الأولى

يا أغنية الغضب الأولى[2]

ومن قصيدة " فروسية في عصرٍ صغير" يقول الشاعر:

لابسًا جلدَ أخيلْ

لن أُقاتلْ

إنني أفرشُ من لحمي مَشاتِلْ

لِنبالٍ مزَّقتْ جسمَ الحسينْ[3]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٧٣،

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٣٣٣.

[3] – عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص٤٦.

لمحة عن موضوعاته الشعرية:

تنوعت موضوعات عبد الرزاق الشعرية بين شعر الأطفال والغزل والمدح والرثاء والفخر والحكمة والوطنيات، وفيما يأتي لمحة عن بعض موضوعاته الشعرية.

تجربة شعر الأطفال:

تعد تجربة شعر الأطفال من التجارب الشعرية المحملة بالعواطف في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، بل هي في صدارة ما كتب من شعر للأطفال في العراق، ومن الأسماء القليلة التي استطاعت أن تقدم شعراً حقيقياً للأطفال.[١]

بدأ الشاعر عبد الرزاق تجربته في منتصف السبعينيات، إذ كتب مجموعتيه "النهر والبستان" و"قصائد للأطفال" في عام١٩٧٦؛ وقد تميزت تجربته بأنها تهدف إلى اللعب والترفيه فالشاعر يذكر فيها طفولته وأيام البراءة وكتابته للأطفال تميزت بمتانة الأدوات والخبرة الشعرية والموسيقى الجميلة[٢].

ويُعرفُ أدب الأطفال بأنه " نوع أدبي متجدد في الأدب الحديث يتوجه لمرحلة عمرية متدرجة من عمر الإنسان، يكتبه الكبار للصغار في الفنون النثرية والشعرية المتنوعة في لغة تتناسب وجمهور الأطفال ومداركهم، وفقاً لمعايير كتابة النص الأدبي للأطفال، وليس عنهم، ومن أهم روافد أدب الطفولة في أدب أي لغة الحكايات: الشفهيّة والشعبيّة، ويهدف النص الأدبي في سائر قوالبه إلى الوظائف الأخلاقية والتربويّة والفنية والجمالية"[٣].

ومن القصائد التي تحمل المشاعر الإنسانية العميقة قصيدة " إلى أمي" يقول:

ماما ماما ما أحلاك

يفرح قلبي حين أراك

---

[١] – بيان الصفدي، تجربة شعر الأطفال عند عبد الرزاق، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للشاعر عبد الرزاق، مرجع سابق، ص١٣٧.

[٢] – حديث الشاعر مع الباحثة ، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠. وانظر: بيان الصفدي ، مرجع سابق ص١٣٧.

[٣] – أحمد زلط : معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات ، ط١، دار الوفاء ، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص٦٤.

في الصبح على وهج النور

أفتح عيني كالعصفور

فأرى وجهك يسترضيني

ويضاحكني ويناغيني

وجهك صافٍ رغم التعب

يبسم لي ولأختي وأبي

ماما ماما ما أحلاك

ما أقسى الدنيا لولاك[1]

كما برع الشاعر في كتابة الحكاية الشعرية للأطفال، فاستطاع، بمهارته وخبرته العالية، وما يمتلكه من دقه في البناء، من تحويل هذه الخبرة إلى تجربة شعرية جميلة رفد بها الشعر العربي، وأضاف للطفل ما يمتعه ويدخل الفرح إلى قلبه، بلغة شعرية راقصة، ومن أمثلة الحكاية الشعرية حكاية بعنوان " القط المحتال" يقول الشاعر:

قطٌ يلعب تحت الشجرة

فأر يلعب فوق الشجرة

قال القط: أنزل نلعب

قال الفأر لا..أنا متعب

أخشى أن تزلق بي رجلي

إن أحببت فأنت أصعد لي

قال القط: أذهب عنى

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد للأطفال، دائرة ثقافة الطفل، بغداد ، ١٩٧٦.

تبقى أبداً تخشى مني

إنّا في هذا البستان

صرنا نحيا كالإخوان

ما إن أنهى القط كلامه

وإذا كلب نط أمامه

هرب القط بلمح البصر

لم يتوقف لم ينتظر

صاح الفأر: مهلاً مهلا

أفلسنا إخواناً؟؟-كلا

كلا كلا كان القط

يصرخ كلا وهو ينط

قال الفأر: قبل ثوان

قلت سنحيا كالإخوان

إن كنت أخانا فلماذا

صاح القط : إلا هذا!

إلا هذا!

إلا هذا![1]

وضع الشاعر لبنة أساسية في قصيدة الطفل العربي، وصدر للشاعر عشرة إصدارات للأطفال، يقول عبد الرزاق بأنها أعز إلى قلبه وأحب شعره إلى نفسه، إذ تتجسد فيها طفولة حقيقية، وقصائده مستوحاة من لعب الطفولة فالشاعر يعيش طفولته حين يكتبها[2] .

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد شعرية للأطفال، دائرة ثقافة الطفل، بغداد ، ١٩٨٦ .

[2] – حديث الشاعر مع الباحثة ، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠.

كتب الشاعر قصائده للأطفال بالطريقة العمودية وبشعر التفعيلة، ومن القصائد التي تمثل ذلك قصيدة "طيارة الورق" التي يقول:

ارتفعي ارتفعي في موجة الهواء

ورفرفي واندفعي كالطيرِ في الفضاء

خيطكِ مازال معي وأنتِ تبعدين

عقدتُه في إصبعي فأين تهربين ؟

إياكِ أن تميلي بذيلكِ الطويل

فيحدق الخطر

يعلق بالنخيل أو يعلق بالقمر

ارتفعي ارتفعي

حطي على القمر[1]

وعلى الرغم من كثرة من عُنى بتجربة أدب الأطفال، إلا أن عبد الرزاق يعد في طليعة من كتب قصائد للأطفال، وقد تميزت تجربته ببساطتها وملامستها حاجات الأطفال ورغباتهم، فالشاعر يكتب للطفل العربي ومن أجله ، وعبد الرزاق عندما يكتب قصيدته يعيش في عالم الطفولة والبراءة كما دلت النماذج السابقة ، فهو يلخص تجربة أدبية تشاطر شعره الآخر، لهذا تستحق هذه التجربة الوقوف عندها ودراستها دراسة متأنية، تخصص لها رسالة تتقصى خصائصها وتلمس مواطن الإبداع فيها.

الغزل:

يُعدّ الغزل من الأغراض الشعرية البارزة في تجربة عبد الرزاق ، إذ يمتلك عدداً كبيراً من الدواوين الغزلية ومنها ديوان طبع في دمشق فيه مائة وعشرون قصيدة حب، وديوان "انسكلوبيديا

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد شعرية للأطفال، مصدر سابق ، ١٩٧٦.

الحب"، وديوان آخر "قصائد حب"، و"قصائد كتبت لها" وديوان "قصائد في الحب والموت" وهناك ديوان آخر يحتوي مئة وثلاثين قصيدة حب.

يقول الشاعر :

كلُّ شيءٍ لَدَيها نَدى

حين لامَستُها

أورَقَتْ في يَدي !

صَوتُها .. مُقلَتاها

جيدُها.. شَفَتاها

كلُّ ما خَبَّأته السَّماوات

مِن مائها للغَدِ

غيمةً

غيمةً

بينَ أعطافِها أزهَرَتْ

فإذا ضَحِكَتْ،

أو مَشَتْ،

أمطَرَتْ!

يا لهذا النَّدى! [1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، مائة وثلاثون قصيدة حب، ط١، دار الأديب، عمان، ٢٠١٣، ص٥.

شعر الحكمة :

كتب عبد الرزاق أشعارا في الحكمة، يقول عبد الرزاق عندما أكتب الحكمة أضع أمامي المعري والمتنبي وشعري مليء بالحكمة، فقد حفظت ديوان المتنبي وأنا في السنة الثانية في دار المعلمين بالإضافة إلى آلاف الأبيات الشعرية العربية وحفظت نهج البلاغة كاملاً، وهذا ما أسعفه في كتابة شعر الحكمة[١].

تَهبُ كلُّ رياحِ الأرضِ عاصفةً ... والنخلُ لا تنحني إلاّ ذوائبه
سكينةُ الروحِ ألقٌ أنتِ أم سقمُ ... أواقع يرتجيه الناس أم حلمُ
هل الرضا أملٌ يحيا الأنامُ به ... أم الرضا منتهى ما يبلغُ السخمُ
وهل قناعةُ أهل العلمِ معرفةً ... إذاً فيا ليت أهل العلمِ ما علموا[٢]

الرثاء:

رثى الشاعر العديد من الشعراء والأصدقاء ، وخصص ديوان للمراثي منهم عبد الجبار عبد الله، أحمد الصافي النجفي، وجبرا إبراهيم جبرا، الجواهري، محمود درويش، حسين مردان، عبد الجبار عبد الله ...

يقول في رثاء حسين مردان:

مُتعباتٌ خُطاكَ إلى الموتِ
مَهمومةٌ
يا حسينَ بنَ مردان
لكنْ تكابرُ
أيَقظْتَ كلَّ الملاجئِ
فانهزَمَتْ

---

[١] – حديث الشاعر مع الباحثة، بتاريخ ٢٠١٣/٦/٣٠.
[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المراثي، ص٧٥.

مَنْ يشاركُ مَيْتاً منيَّتهُ يا بنَ مردانْ؟

مُنجرِداً وحدَكَ الآنْ

يُحشَرُ هيكلُكَ الضَّخْمُ في ضَنْكةِ الموتِ حشراً

وأنتَ تُكابرُ[1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المراثي، ص١٠.

الفصل الثالث:

دراسة تحليلية للبنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:

المبحث

تحليل العناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:

الصراع/ الجوقة/ تعدد الأصوات/ المنولوج/ الحوار / الشخصيات / تنامي الحدث الدرامي

يقوم هذا المبحث بدراسة العناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، من صراع وتنامي الحدث الدرامي وتعدد الأصوات والحوار والمنولوج والشخصيات والحكاية. ولأن الصراع موطن الأثر الحقيقي في النص الشعري، والأساس الذي يقوم عليه البناء الدرامي، يكون أول العناصر دراسة وتحليلاً، إضافة إلى التقنيات الحديثة التي وظفها الشاعر لخدمة النص الشعري، وبيان مدى اتساعها لعناصر بنائية جديدة من الفنون الأخرى ولا سيما الدرامية؛ ليكسب نصه الشعري عمقا وحيوية.

الصراع الدرامي:

يُعد الصراع الدرامي علامة الديمومة والعنصر النابض في العمل المسرحي والأدبي بشكل عام، إذ يسهم الصراع في خلق حالة من التوتر تؤدي إلى النهوض بالحدث وتناميه، وبالتالي يكون العمل أكثر تشويقاً وجذباً للمتلقي، هذا ما نجده واضحاً في قول عبد المنعم تليمة في سياق حديثه عن الصراع : "الصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع، وعلى ذلك؛ فإن الصراع هو باطن العمل وأساسه."[1]

ينمو الصراع في العمل الأدبي من التعارض والتصادم بين قوتين مختلفتين، يتم بموجبهما تبادل الحوار ونمو الحدث إلى أن يصل نقطة التوتر والتأزم بين الأهواء والرغبات والأفكار، وقد تكون تلك القوى شخصيات، أو ذهنين مختلفين، أو بين شخصية والقدر.

ويؤكد إبراهيم فتحي على ضرورة وجود عدة أطراف لنشوء الصراع يقول :" يقتضي الصراع وجود قوتين متضادتين ينتج عن تفاعلهما وضع جديد مما يدفع الحدث إلى الأمام ، ويمكن

---

[1] – عبد المنعم تليمة ، مقال في كتاب حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٥، ص٢٠٩.

تشبيههما بالفعل وردة الفعل أو الهجوم والهجوم المتضاد، والصراع هو الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) تحاول كل واحدة منها هزيمة الأخرى". [1]

ولدى تتبع الباحثة قصائد الشاعر الدرامية، وجدت أن الصراع الدرامي يتشكل في قصائد عبد الرزاق بصور مختلفة، تبعًا لاختلاف موضوع القصيدة وحجمها، فبدا الصراع في قصائده بين الواجب والضمير، كما في "مسرحية الحر الرياحي"، إضافة إلى الصراع بين الخير والشر، وهناك صراع العواطف كما في قصيدة "الزائر الأخير"، ويلمس أيضاً صراع القيم والمبادئ كما في قصيدة "من أين هدؤوك هذي الساعة"، ويظهر الصراع بين الانتماء والحرية اللامسؤولة كما في قصيدة "مصادرة منشور سري"، وغيرها من صور الصراع وظواهره ، كما لوحظ تشكل الصراع الداخلي والخارجي في قصائد الشاعر.

فمن النماذج الشعرية الدالة على الصراع الدرامي مسرحية "الحر الرياحي"، التي اتخذت من شكل التفعيلة بنية لها؛ لتكون قادرة على السير بمرونة نحو التعبير الدرامي، فحملت المسرحية في طياتها كل مقومات العمل الدرامي من صراع، وشخصيات، وحوار، ... وأحداث.

تقوم هذه المسرحية على الصراع بين المتناقضات التي تتمثل بين قوى الخير وقوى الشر، وكذلك بين القوي والضعيف، ويظهر أيضًا بين الواجب والضمير، وأحداث المسرحية تدور حول واقعة الطف الأليمة. ويكمن الصراع الدرامي واضحاً جلياً في شخصية الحر الرياحي*، التي مثلت قمة الصراع الداخلي، صراع الحر وهو يجابه ضميره، من خلال المنولوج الذي جسَّد صورة عميقة من صور التمزق الإنساني، فالحر مطالب بالاختيار بين أمرين، بين واجبه الذي يفرض عليه الالتزام به ؛ وذلك بمنع الطريق على الحسين وأبنائه وبين ضميره وإنسانيته الذي يفرض عليه عدم

---

[1] – إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية ، ١٩٨٦، ص٢٢٢.

*– الحر قائد أموي .

الانصياع للأوامر. ويبرز الصراع في المسرحية من خلال الحر وهاجسه الذي أفصح عن حالة التردد والخوف التي يعيشها، فرسم الشاعر مشهداً نابضاً بالصراع عكس حالة التمزق النفسي الذي يمر بها الحر.

الهاجس : إنّها لحظةُ الصَّمت

فلتَخْتَصِرْ كلماتُكَ أنفُسَها

تَتراجعُ ؟

أم تَقتلُ الآن

أيُّ طريقَيكَ أوضَحُ؟

عقربٌ تضربُ الليلَ بينَ ضلوعِكَ

مأكولةَ الظَهر

إنْ تنتَشرْ

تفتَقدْ خيْلكَ الآن حتى حَوافرَها

السيوفْ

لا تُفلسِفْ في رَهَجِ الموتِ أفعالَها[1]

بدأ الصراع في المقطع السابق بهاجس الحر الذي يصف حالة التناقض والاضطراب القائمة في مخيلة الحر، ويظهر ذلك جلياً من خلال الكلمات التالية (تتراجع/ أم تقتل/ أي الطريقين أوضح) جميعها كلمات تترجم الشعور بعدم الاستقرار والتخبط في التفكير والرأي. يعيش الحر حالة من عدم الوضوح لا يعرف كيف يمضي وإلى أين ، وقد أبدع الشاعر في رسم هذا التناقض،

---

[1]- عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي ، ط٤ ،١٩٨٢، ص ٢١-٢٢.

فرسم صورة مرعبة مخيفة ، لما يجول ويعتصر في نفسه، منظر العقرب وهي مأكولة الظهر تتلوى وتتحرك بسرعة غير مستقرة على وجه من شدة الألم، لكي يعمق هذا الاحساس لجأ الشاعر إلى رسم صورة مطابقة ومماثلة تعكس حالة الحر النفسية في صراعه مع نفسه.

مشهد آخر لصوت الحر الخارجي يقول:

الحر : ها هيَ الشمسُ تنهضُ

والناسُ تنهضُ

والكلماتُ القليلةُ تنهضُ

تنهضُ أحرفُها كالعماليقِ عمياءَ مجنونةً

تتخبَّطُ بين حَناياك

أيُّ الطريقَينِ أوضَح؟ [1]

ينهض الصراع الدرامي من خلال التصارع بين صوت الحر الخارجي وهاجسه، فصوته الخارجي يذكره بأن الشمس بدأت تشرق ، فوظف الشاعر الفعل المضارع(تنهض) مكررًا أربع مرات ، ليدل على الحركة والحيوية والنمو والاستمرار مما يبعث في الحياة التغيير، فصوته الخارجي ينبئه بضرورة أخذ موقفاً محدداً، وهاجسه مازال يتخبط لا يعرف قراراً ، كما يظهر من الكلمات التي تجسّد عدم الاهتداء والضياع التام والتخبط وعدم تبين الهدف (عمياء ، مجنونة)، فالهاجس يراوده في كل لحظة إنها من أصعب اللحظات، تلك التي تفرض على الإنسان أن يتصارع مع نفسه في أمرين يصعب الاختيار بينهما، إنها لحظة حاسمة لحظة يمتحن فيها الحر امتحانًا صعبًا بين واجبه وضميره من ناحية وبين المروءة والحق والإنسانية.

---

[1] – المصدر السابق، ص٢٢.

الهاجس : كان لسيفكَ رأيٌ هو الحدُّ

حدٌّ هو الرأيُ

أصبحَ رأيُكَ والسيفُ حدَّين

رطوبة أدناهَما تلمسُ الآنَ رأسَكَ يا حرُّ

الحر: وَيْ..!

لو أنَّ هواجسَكَ الآنَ مسموعةٌ[1]

يمتد الصراع ويزداد توترًا في نفس الحر، فيذكره برأيه الذي يشبه حد السيف، وكيف لا يقوى الآن على اتخاذ قراراً، مع العلم أن الحر قائد تحت إمرته ألف فارس يستطيع قطع الطريق على الحسين. وهنا يلحظ من هاجس الحر نبرة الاستهزاء والسخرية، فلسان حاله يقول(الحوار الداخلي): كيف لا تجرؤ على اختيار موقف يليق بسيفك أيها القائد؟

الحر: ماذا وراءكَ؟

الربيئة : ابشِر

الحر: هل أفَلتوا؟

الربيئة: حاشا

وهل إفلاتُهم بشارةٌ أزفُّها إليك؟

الهاجس : البشارة الوحيدة!

من أين للطارد أن يرى صراخ الله

بين عيني الطريدة ....؟

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص ٢٣.

الحر: أوجز إذن

الربيئة: رأيتُ مواقدهم

الحر: خمدت؟

الربيئة: ما يزال الرَّماد بها دافئاً

الحر: وتتَّبعتَهم

الربيئة: قد فعلتُ

الحُرّ: فَصِفهم

الربيئة: قليلٌ حوافرهُمُ

قليلٌ مواطئُ أقدامِهم

جلهم صبيةٌ

خِلتُهم موَّهوا الدرب..

الحر:هل فعلوا؟

الربيئة : لا،

ولكنني أوهمتني أقدام أطفالهم

فرط ما تتشعبُ

الحر:هم ..م..

.....

الحر: أين هم الآن؟

الربيئة : مسار فرسخين في الطريق للكوفة

الحر : قل للرجال يسرجوا خيولهم

الربيئة : أمرك أيها الأمير

ويخرج الجميع ويبقى الحر وحيداً "لنفسه"

الحر: أمنوا الموت فانتشروا ..

وأمنتم،

فَجلُّهُمو صبيةٌ

أصغَرُ الجراحِ أكبرُ منهم !

وأمنتُم.. فهم نَفَرٌ

يصرخُ الحقُّ بينهُمو صرخةً

ثمَّ يهوي على وجهِهِ[1]

إن صراع الحر مع نفسه لم ينته بعد ، بل أخذ ينمو ويتطور ويدفع الحدث نحو الأمام، ويظهر ذلك من خلال الحوار الخارجي بين الحر والربيئة. وظف الشاعر أسلوب الاستفهام في (وهل أفلتوا؟) ليبين مدى شوق الحر لسماع خبر إفلاتهم، بل هي اللحظة التي يتمناها، وإنها البشارة الوحيدة التي تخلصه من حالة التشتت والاضطراب والضياع التي يعيشها، فهاجسه ينبئه إن الإقدام على قتل الحسين مأساة كبيرة ، وإن القتل محرم عند الله ، كلها إشارات أو إيحاءات تحذيريه لحجم وعظم المأساة التي يمكن أن يرتكبها (من أين للطّارد أن يرى صراخ الله/ بين عيني الطَّريده).

استخدم الشاعر تقنية الوصف إلى جانب الحوار الدرامي؛ ليكشف عن ملامح شخصية الحر ويصف الأبعاد النفسية والفكرية التي يمر بها الحر في المسرحية ، مما زاد من حدة التوتر

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي ، ص٢٦.

والصراع في نفسه، وتجلى ذلك في لحظة الترقب والتشويق لمعرفة أخبار الحسين، وهل تمكنوا من الإفلات؟

لعب الحوار الخارجي بين الحر والربيئة دورًا مهمًا بالنهوض بالحدث الدرامي نحو الأمام. الحر يبحث لنفسه عن مخرج يخرجه من الضياع الذي يحاصره ، فيعلو صوته الخارجي ويطلب من الرجال أن يستعدوا ويسرجوا خيولهم، بينما نفسه(الحر) تحدثه أنهم صبية وأصغر الجراح أكبر منهم فيظهر هاجسه معاتباً(**ويكَ ياحُرُ/ تأمرُ أن تُسرجَ الخيلُ/ صافيتَ نفسك؟/ ها أنتَ / لا سرجَ فوق حصانكَ غيرُ الهواجس**).[1]

أبدع الشاعر في تقديم شخصية الحر فجسَّدها من خلال ثلاثة أصوات ليعمق الصراع والتناقض القائم في نفس الحر، وذلك من خلال صوت الحر الخارجي، وصوته الداخلي، وهاجسه. فكلما وصل الحر إلى نقطة معينة يظهر له هاجسه، إلى أن يصل إلى نقطة ضبابية، في صراع قاتل يصعد تارة نحو القرار ثم يرتد إلى نقطة الصفر، أي حرقة وضع الشاعر فيها نفسية الحر.

الحر: أعلمُ أنّ لسيفي جواباً إذا سُئِل الآن

أعلمُ أنَّ حصاني يعرفُ كلَّ مهمَّتِهِ

وأنا...[2]

ما زال الحر يعيش حالة من التناقض والتضارب الشديدين والضياع أيضاً، فمرة يحذره من الإقدام على الفعل، وأخرى يقنعه بواجبه، أي أزمة تختلج نفسية الحر!!!.

الهاجس : أنتَ تخدعُ نفسَكَ يا حُرُّ

تمتلكُ السيفَ

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي ، ص٢٦.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، الحر الرياحي، مصدر سابق، ص٢٦.

لكنَّ مِقبضَهُ في يدٍ لستَ بصاحبَها!

ها هي أعنَّةُ ألفٍ من الخيلِ تُمسكُها الآن كفُّك

تمتلكُ كلَّ مَهَبَّاتِها

وليس عنانُ حصانِكَ من بينِها[1]

ها هو صوت الحر (الخارجي) يذكره :

الحر : إنَّها الشمسُ

ها كلُّ ذرَّة رملٍ تميَّزُ عن أختِها

هل لظلمة روحِكَ من كوكبٍ؟

هل لهذا الخليط شعاعٌ يميِّزهُ ؟؟[2]

يبدأ الحدث الدرامي بالصعود، ليصل بالصراع الداخلي إلى مرحلة متقدمة من التأزم والتوتر، الحر قائد يمتلك أعنة ألف من الخيل لكنه لا يمتلك عنان حصانه..!!!

وهنا تظهر مفارقة ومباينة من خلال رسم صورتين تجري كل واحدة منهما في اتجاه مناقض للآخر. صورة الضياء التي تمثلت بنهوض الشمس ودلالتها على الحركة والحيوية والحياة والإشراق من جانب، وصورة الظلام التي تمثلت في عتمة الروح ودلالتها على الضياع وعدم الاهتداء لقرار يبدد عتمة روحه.

يطلب الحر من أبي حفص وعمر وزياد(قادة في جيشه) الحضور إليه، وهاجسه يحدثه أن كل شيء قد استوى إلا قرارك(**ثمَّ ماذا؟/ جيشكَ الآن استوى فوق ظهورِ الخيل/قُوَّادُك آتون/وما زال نزيف الليل/ لم ينبت ولا خيط ضياء بين أضلاعِك/مازال نزيف الليل/ما زال نزيف الليل)**[3]

جاء القادة:

الحر: فما بَينَكم والحسينْ

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي ، ص٢٦.
[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي ، ص٢٧.
[3] – عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي ، ص٢٨.

غيرَ أنْ تمضغَ الخيلُ أرسانَها مضغةً

الهاجس: ها أنت ذا تهربُ من نفسِكَ

ما جدوى الذي أخبرتَهم عن المدى بينهم

الساعةَ والحسين

مادام المدى بينكَ أنت والحسينْ

لا تعرفهُ؟[1]

جميعهم جاهزون ، الصَّهيل يلمع في عيونهم، والسيوف عطشى للدماء، إلا أنت يا حر لا تملك ما يملكون!!!

الحر: كنتُ أوَدُّ أن...

الهاجس : تَوَدُّ ماذا؟

إنَّ كلَّ كلمةٍ تَنطقُها في هذه اللحظةِ

سيفٌ

أن تجسَّ الوترَ اللَّيِّن من نفسِكَ

مثل امرأةٍ تبكي؟؟

تبيَّن قدراً تَصنعُهُ أنتَ بهذا الخوف

كُنْ سيِّدَهم وقُلْ

أو عَبدَهم وعبدَ طغيانِكَ

واسكُتْ[2]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، ص٢٩.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، الحر الرياحي، ص٣١.

يصور المشهد السابق حواراً بين الحر وهاجسه، تبدو عليه (الحر) علامات التردد والحيرة (كنت أودُّ) وصوت الحر يبدو خافتاً بطيئاً أمام هاجسه، الذي يعلو بضرورة اتخاذ القرار ، فإما أن يكون سيدًا أو أن يكون عبدًا ، وهنا يبدأ الصراع يتّجه نحو الحل ، فلم يعد هناك وقت أمامك أيها الحر، الشمس تنهض والجنود على أهبة الاستعداد، بقى قرارك ...

استمر الحوار بين الحر وقادته؛ ليلتمس لنفسه عذراً يمكنه من اتخاذ القرار: **لو أنني خُضتُ بكم جيشاً من الجنِّ/ يُقاتلونكم/ ولا ترونَ واحداً منهم/ أخائضوهُ أنتمو ورائي؟)**

عمرو: أنت تدري أننا نفعلُ

الحر: أدري ..! [1]

الحر بعد أن يطيل النظر إليهم ، وهو يتمنى أن يسمع منهم ما يعينه على اتخاذ موقفاً محدداً لكل ما يدور في مخيلته من أفكار وهواجس يقول لقادته :

الحر: هَبوني حملتُ بسيفيَ هذا

ورمحي هذا

على صِبيةٍ

يهرعونَ أمامي وينكفئون

فتَحملُهم أمَّهاتُهُمو حاسراتٍ من الرُّعبِ

يركضْنَ في كل مُتَّجَهٍ

ثم قلتُ : أغيروا عليهم معي .....

تَفعلون؟؟

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي، ص٣٣.

زياد: أتفعلُهُ أنت يا حر؟

الهاجس: تَفعلُهُ أنتَ يا حُرّ

تفعلُهُ أنتَ ؟؟

الحر: جِدْ لي جوابَ سؤالِكَ هذا زياد

فمِن أجلِ هذا دعَوتُكم الآن

الهاجس : تكذب !

تكذب أنتَ

وجُنُبك ما زال سيِّد موقفِهِ

منذ أمسِ

وأنتَ تقاتلُ نفسكَ[1]

تصور الأبيات السابقة مشهدًا للصراع الخارجي والداخلي بين الحر وجنوده ، لوحظ من خلال الحوار الداخلي والخارجي ، فرسم الشاعر لوحة مؤلمة لمنظر الصبية وهم يهربون من هول الموقف وشدته ، فالخوف والرعب يخيمان عليهم، وكأن الحر قد وصل إلى قرار لكنه يبحث عن ذرائع، ليؤكد لنفسه صحة ماهو مقدم عليه .

وظف الشاعر تقنية الجوقة(الكورس)، وهي عبارة عن جماعة من المغنين والمنشدين في المسرحية الإغريقية[2]، وقد كان للكورس شأن كبيرفي المسرح ؛ لأنه يعد من " أهم عناصر

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي ، ص٣٤.

[2] – انظر: نيكول الأرديس، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ط٢، دار سعاد الصباح ،١٩٩٢، ص٢٣٨.

التراجيديا عند الإغريق". [1] تقوم الجوقة بدورها بالتعليق على الأحداث، والتخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المتلقي ، والتخفيف من حدة التأزم والصراع.

يلوح في الأفق صوت من خلف المسرح :

كورس أطفال:

حسينُ

يا حسين

يا موثقَ اليدين

يا مُطلقَ اليدينْ

بعدكَ سوفَ تُطفأُ الشموعْ

وتكثرُ الدموع

وكلُّنا نعرى

وكلُّنا نجوع

يا حسين

يا حسين

يا حسين[2]

إن تكرار لفظة الحسين خمس مرات يدل على أن الجوقة تعبر عن الحقيقة المؤلمة في حال الإقدام على قتل الحسين، فاستخدم الشاعر الجوقة للتعليق على الأحداث، وكأن الجوقة تحمل نبأً حزيناً فالحياة بعد الحسين ظلام وجوع وعري، وهذا يعزز من اختيار الحر لصوت الحق صوت الضمير الذي لابد أن ينتصر في النهاية .

كورس:

---

[1] – أحمد أبو زيد ، الشعر والدراما ، مجلة فصول ، م١٥، ١٩٨٤، ع١، ص ٤.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص ٥٣.

يا حسين

يا حسين

عهدٌ علينا يا حسين يوم الظَّما أن نتبعكْ

بينَ بينْ

بينَ بينْ

ويلٌ لمنْ هم بينَ بينْ ليسوا عليك أو معكْ[1]

يظل النشيد الصوتي يعلق على الأحداث الجارية ، ليؤسس الشاعر بذلك عمق المأساة التي يمكن أن تقع، وكلها أحداث تلعب دوراً محفزًا وداعماً للحر لاختيار قراره النهائي، إذ لا يمكن للإنسان أن يعيش (بين بين)، يفترض أن يحدد موقفه من الحياة ومن كل ما يجري حوله.

الكورس: يختلفُ الماء

تختلف الأوجُهُ والأسماء

لكن مثل دِلاءِ الناعور

تتشابَهُ وهي تدور

تتشابَكُ وهي تدور[2]

استحضر الشاعر الجوقة (الكورس) في المثال السابق ليدلل على أن الأحداث التي مضت سوف تتكرر، وأن التاريخ يعيد نفسه، فقطع رأس المعمدان وصلب المسيح وقتل تشي جيفارا يشبه قطع رأس الحسين، فجميعهم رموز تجسد حقيقة الموت من أجل المبادئ والرؤي التي يؤمنون بها.

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مسرحية الحر الرياحي، ص٥٦.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد، المصدر السابق ، ص١٠٩.

فالتضحية من أجل المبدأ مستمرة منذ قتل الحسين إلى الآن (الحاضر) ، فالشاعر هنا يستبق الأحداث ويروي أحداثاً توشك أن تقع، أو يتوقع حدوثها طالما أن الشر موجود فلا بُدَّ أن يوجد من هو قادر على بذل روحه لانتصار الحق وتحقيق العدالة الإلهيه.

الكورس: كلُّ زمانٍ يحملُ قتلاه

كلُّ مكان يدفنُ قتلاه

والناعورُ يدور

يلدُ الدَّهرُ الأزمان

يلدُ الموتُ الإنسان

لكنَّ الخوفْ

يلدُ الطوفان

لكنَّ الخوف

يلدُ الطوفانْ[1]

وتظل الجوقة على هذه الشاكلة، تظهر في كل فصول المسرحية تعلق على الأحداث السابقة، وتتبئ عن أحداث لم تقع بعد، فالشاعر ينبئ بالزمن الحاضر وهو أن القتل سيستمر، والموت مستمر من أجل المبادئ ولن يتوقف ، طالما أن هناك من يقف في وجه الحق. الجوقة تشير إلى ما سيحدث، فالحسين رمز يجسد الحاضر بكل ما فيه من معنى، ففي كل يوم يولد (الحسين) ويكون قادراً على التضحية من أجل ما يؤمن به.

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، ص١١١.

يستخدم الشاعر في المسرحية تقنية أخرى وهي "تعدد الأصوات" ، إذ يسهم تعدد الأصوات في بناء القصيدة دراماياً، ويلعب دوراً مهماً في إضاءة "الجوانب المختلفة للعملية الشعرية، إذ تختلط الأصوات داخل البناء الشعري في محاولة للوصول إلى قصيدة الشبكة المعقدة التي تتجاوز الانفعال المباشر، والصراع الواضح في محاولة للابتعاد عن الموضوع ، كمقدمة للنظر إليه ككل متكامل."[1] فيلوح في الأفق ثلاثة أصوات جميعها رموز للتضحية والشهادة والإخلاص.

"المسيح يظهر مصلوبا في أفق المسرح"

صوت المسيح :**لأنّيَ فرَّقتُ في الناسِ لحمي**

لأني حملتُ عذاباتِهم

لأني تَسمَّيتُ باسمي

" يختفي المسيح .. يظهر تشي جيفارا قتيلا في أفق المسرح"

صوت جيفارا: **لأنَّ المسافةَ بين الرصاصةِ والقلبِ ضيّقةٌ**

لأنَّ الذي يقطعُ الدَّربَ بين القتيلِ وقاتِلِهِ

شاهدٌ وقتيل.

صرتُ في زمني الشاهدَ المستحيلْ

"يختفي جيفارا. ويظهر المعمدان مقطوع الرأس في المسرح"

يوحنا: **ملعونٌ من يُمسِكُ للقاتلِ جذعَ المقتولْ**

ملعونٌ من يخدعُ إنساناً عن عينَيهْ

أو عن كفَّيه

ملعونٌ من يأمَنُ ذئبًا في مرعى

---

[1] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ط١، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩، ص١٦٣.

يا أولادَ الأفعى

ألفَي عامٍ أبحَثُ عن رأسي بين الأكتافِ

وبين الأرؤسْ.

كم جسَداً مثلي يسعى؟[1]

يمنح الشاعر الأصوات السابقة حرية تامة بعيداً عن ذاته، إذ يجري الحوار على ألسنة الشخصيات، وهذا يساعد في نمو الصراع وتطوره ، استخدم الشاعر الأصوات السابقة للكشف عن الأبعاد النفسية والشعورية للشخصيات، مما أسهم في نمو الحدث وتصارعه ، إضافة إلى الكشف عن الأفكار والرؤى التي يود الشاعر إيصالها للمتلقي، ممّا يدلل على صحة ذلك أن عبد الرزاق وظف تلك الأصوات في أكثر من قصيدة ، وهذا يُنبئ عن أن الشاعر أراد أن يوصل بعض المضامين والمبادئ التي يؤمن بها من خلال المسرحية.

إن توظيف الشاعر لتقنيتي تعدد الأصوات والجوقة في المسرحية على غرار المسرحية الإغريقية، ليس فقط حلية بنائية ، إنما أضفى توظيفهما على العمل عمقًا وحيوية ، وعمّق الصراع وعزز الأحداث التي دارت حولها المسرحية، وقد لجأ الشاعر إلى الجوقة للإشارة إلى بعض الأحداث التي يصعب تنفيذها على خشبة المسرح، وسيلة لتغيير الزمان والمكان.

وأخيراً ، الحر امتحن ذاته بين أن يستمر ويمضي فيما هو فيه أم ينقلب، إن امتحان المروءة الذي عاشه الحر حين أدرك خطأ ما يؤمر به، كيف يقدم على قتل رجل لا يحمل له عداوة، هذا ما أوصله إلى البطولة، قرر الحر أن يقتل نفسه انتصاراً للحق، فالحر رمز لكل إنسان ينشد العدل والحرية، رمز للمروءة والأخلاق.

الحر: **لا، لن تكون سُلَّماً يا حرُّ**

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي مصدر سابق ، ص ٥٥.

لن تقطعَ رأسَ المعمدانِ مرةً أخرى

ولن تُعلّقَ المسيحْ

الحر لنفسه:

حاصرتْني العيونُ بأوجاعها

والزَّمانُ الجريحُ

والآن يا حسين

هامةُ هذي الشمس

أدنى إلى سيفيَ من رأسِك! [1]

كان هذا أنموذجاً للصراع الداخلي، الذي جسَّد الجانب الإنساني المشرق، وأفصح عن أن الحق والبطولة هما شرف الإنسان ، وأن الظلم والشر مهما قاما في المجتمع فيوجد من هو قادر على التضحية والتصدي لهما ، فإقدام الحر على قتل نفسه في النهاية جعلنا نتعاطف معه ، على الرغم من أن قتل النفس محرم شرعاً ، إلا أن ذلك دليل على شجاعته وتضحيته وقدرته على اتخاذ القرار.

قدَّم الشاعر صورة أخرى للصراع الداخلي لكنه هنا يمثل جانباً مظلماً من جوانب النفس الإنسانية، إنه الشمر بن ذي الجوشن، شخصية مجبولة على الشر، يقول عنها جبرا إبراهيم جبرا: إنها باقية ما ثمة نقاء يجب تدميره[2].

الشمر نموذجٌ للصراع بين الخير والشر، بين طموحه الشخصي ويتمثل بقتل الحسين وبين حس اليقظة الذي يشعره برعب ما اقترف، وهنا يكمن الصراع ، فبالرغم من شخصيته الشريرة إلا

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص ٥٦-٥٧.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، مقدمة مسرحية الحر الرياحي، ص٨.

أنـه يشـعر بتأنيـب الضـمير، وهـذه قمـة الـدراما وتأزمهـا عنـدما تشـعر الـنفس بحالـة مـن التأنيـب والمعاتبة، فهذا الجانب المأساوي يجعل المتلقي يشعر بالشفقة ، فلو كانت كلها مبنية على الشر لما تحققت الدراما[١] .

الهاجس (الشمر) : **لماذا ؟**

لماذا؟

لماذا؟

لماذا؟

الصوت : كفٌّ بلونِ القار

فيها إصبعٌ بيضاء

لو كانت يدي لأفزعتني[٢]

الشمر، شخصية شريرة يبدو عليه ظاهريًا عدم الخوف ، لذلك أقدم على القتل، لكنه في الواقع يعيش خوفاً داخلياً ينهش قلبه وضميره من الداخل ويعذبه ، ذلك الخوف الضميري ، جسَّد الشاعر حالة الخوف والهلع التي يعيشها الشمر ، من خلال أسلوب الاستفهام والحيرة التي تبدو واضحة عليه منذ البداية (لماذا)، الشمر تائه يعيش غربة نفسية، لا يعرف إذا كان على صواب أم لا ، لذا رسم الشاعر لوحة مخيفة تصف نفسية الشمر بعد قتله الحسين، فصورة الكف الشديدة السواد(الزفت) وبها أصبع بيضاء، صورة مفزعة ومنفرة ، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على الشعور بالدهشة والفزع بعد ما اقترف فعلته، في حين توقع أن يكون سعيداً لما أنجزه ، لكنه يعيش مفارقة حقيقية وصدمة نفسية، يمكن وصفها بحالة هستيرية.

الشمر : يا مالكُ يا مالكُ يا مالكْ

تُعيِّرُ مثلي بالخوف؟!

---

[١] - انظر : مقدمة ديوان مسرحية الحر الرياحي .

[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد، المصدر السابق ، ص٦١.

ضع قِبَلي الموتَ أفعىً لها ألفُ رأسٍ

أقاتلُها الآن

جيشاً بِعدِّ الحصى

أتقحَّمُهُ

أنْ تقاتِلَ شيئاً تراه

شيئاً تجرؤ يا مالكُ أن تضربَهُ

أن تُرهِبهُ

لكن،

أن تُصبحَ تُضحي، تُمسي

مَنهوباً

مأخوذاً بعيونٍ دون مَحاجر

أصواتٍ أُغلقُ أذنيَّ فتصرخُ

من داخلِ جُمجُمتي..

وهذي الكفُّ

هذي الإصبعُ البيضاءُ يا مالك[1]

تجلى الصراع الدرامي الداخلي في نفس الشمر من خلال المفارقة ، التي جسدت صورتين متناقضتين تسير كل واحدة منهما في طريق مغاير للآخر ، فصورة الخوف النفسي والرعب يسيطران على الشمر من جانب ، وأخرى صورة الانتصار والغلبة والقوة من جانب آخر، فالشمر أقدم على القتل وهو يعي حقيقة ما فعل، لكن الخوف النفسي والرعب يسيطران عليه ، ذلك الإحساس الذي جسَّد حالة اللاوعي التي يعيشها كل لحظة، فالهاجس يساوره في يقظته في نومه في كل أوقاته ، حالة من الرعب والفزع تطارده كل لحظة، تذكره بجريمته البشعة رغم انتصاره

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص٧٠ –٧١.

ظاهريًا إلا أنه مهزوم داخلياً. وهنا يكمن الصراع في نفس الشمر، صراع مرير قاتل لا يمكن وصفه، لقد أبدع الشاعر في توصيل الحالة النفسية التي يعيشها الشمر إنها غربة نفسية(عمى نفسي)، على عكس شخصية الحر، لأن الحر في المشهد الأول مطالب بالاختيار بين أمرين، أما الشمر ليس مطالب بالاختيار، لأنه أقدم على القتل بعدها عاش صراعاً درامياً في أجلى صوره.

قلت(للحسين):

إنك عبٌء من الطُّهرِ

تكْرهُكَ الأرضُ

إذ أنتَ تفضحُها.

إنَّما محنتي بك أضعافُ محنتِكَ الآن بي:

أنا مَن شاءَ لي سوءُ حظيَ

أن أُبتلى بإزالةِ كلِّ المروءةِ

عن كاهلِ الأرض[1]

.....

أشحتُ بوجهيَ عن وجهِهِ

وبكلتا يَديَّ شددتُ على السيف .

كان خوفي يكبرُ .. يكبرُ

حتى غدا ضعفَ حجمِ توجُّعِهِ

فتمكَّنتُ

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص٩٩.

أنهيتُ آلامهُ

واحتفظتُ بخوفي يكبرُ من يومِها،

ثم رافقَني رأسُهُ

رافقتني عيونُ الصغارِ وأصواتُهم

وشعورُ النساءِ وأصواتُهنَّ

الصراخُ العويل ..[1]

يتحاور الشمر مع مالك (من رجاله) ويسرد له لحظة إقدامه على قتل الحسين، فلم يشاهد قط (احتجاجا كعينيه!) ، القاتل يشعر بالخوف والقتيل هو من يلاحقه ، ويستنكر عليه فعلته لماذا ..، فشعر الشمر حينها أن كل سيوف الأرض تعجز أن تقطع رأسه، الشمر خائف من الحسين لهذا يعتبره عبء من الطهر..، فمحنته الآن هي أضعاف.. أضعاف محنة الحسين ، هذه الأحداث والتناقضات زادت من حدة الصراع وأصبح أكثر تأزماً وتوتراً ، فالنتيجة معكوسة القاتل أصبح مهزوماً خائفاً، ترقبه العيون في كل مكان ، وصراخ النساء والأطفال كلها تذكره بجريمته البشعة، إنه مهزوم في انتصاره ، على عكس المقتول فهو منتصرٌ بهزيمته.

الشمر: أثقلني يزيدُ بالذَّهب

أثقلني يزيد بالذَّهب

صوت يزيد : أتزايدُ يا بنَ اللئيمةِ؟

إن كنتَ تعلمُ من أمرِهِ ما ذكرت

فكيف قتلته؟

اخرج،

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص١٠٠.

فما لك عندي سوى نقمتي

إن رأيتُك ثانيةً

الشمر : أثقلني يزيدُ بالفقرِ والجريمة

أثقلني يزيد بالفقرِ وبالجريمة

بالفقرِ والجريمة

منبوذٌ كالجملِ الأجرب

منبوذٌ لا يقربُني إلا من لا يعرفُني

والشامتُ المُشفق

منبوذٌ منبوذٌ منبوذٌ[١]

.....

تعالي املأي وحدتي يا عيون الذين

تمرَّغتُ في دمهِم

يا شخيرَ حناجرِهم

يا بكاءَ الصغار

يا صرخاتِ الثكالى

بدّدي وحشةَ الصمتِ حولي

فإني وحيدٌ وحيدٌ وحيدٌ [٢]..

ومن نماذج الصراع الخارجي صراع الشمر مع يزيد ومع الناس جميعاً، ظهر ذلك في موقف يزيد منه، بعد أن أوعز له بقتل الحسين وموقف الشيخ من الشمر الذي رفض أن يشرب من الماء.

(الشيخ: أنت سوَّغت للناس أن يلعنوا الماء)[٣]

---

١ – عبد الرزاق عبد الواحد، مصدر سابق، ص١٠٥.

٢ – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق، ص ١٠٦.

٣ – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص٨١.

الشمر وحيد منبوذ بعد أن تخلى قائده عنه (يزيد)، ولم يفِ بوعده له ، فالصلة بينه وبين الآخرين باتت مقطوعة ، حينها أدرك الشمر حجم جريمته ، فقد أصبح الآن فقيراً مجرماً أجرباً لا يقربه أحد، ويشعر الشمر الآن بعذاب الضمير، وبالمصير الذي آل إليه، حالة من الندم وتأنيب الضمير كيف يقاوم شخير حناجرهم ، كيف يقاوم صراخات الثكالى، إنها وحشة يصعب وصفها وضياع مطبق، كيف له أن يستقر.

استمر الصراع الداخلي ينهش قلبه وضميره، يطوقه من كل جانب يحاصره في كل مكان يضيق عليه حياته، يشعره بفداحة ما ارتكب، صوره الشاعر أنموذجا تراجيديا يحمل جانبي الشر والخير، فهو ليس شريراً صرفاً ، لكنه يحمل بذرة من التأنيب وهذا قمة العمل التراجيدي.

وهنا جعلنا الشاعر نتعاطف معه ، فعذاب الضمير الذي يطوقه من كل جانب ، ويحاصره بأصوات الأطفال والنساء. وهكذا صور الشاعر الصراع الداخلي والخارجي في نفس الشمر صراعاً لا يتوقف ولا يهدأ ، وحرقة لا تنتهي، (تتمرَّغ مثل اللديغ يضجُّ به السُّم).

تقدم الباحثة أنموذجاً آخر للصراع ، يقوم على المفارقة بين صورتين مختلفتين ، كما يظهر من قصيدة "الزمن العلقم" ذات المشهد الحزين ، تمثل الصراع فيها بمشهد الإنسان المحب والمنتمي لوطنه، ويبذل روحه خدمة له من جانب ، ومشهد آخر يصور الإنسان المغترب رغم وجوده داخل وطنه من جانب آخر، فتبلور الصراع بين الحب والانتماء للوطن وبين شعوره بالاغتراب .

فالشاعر يتحدث في القصيدة عن اغترابه وأوجاع روحه التي تعكر عليه صفو حياته، الشاعر موجوع من أهله الذين تآمروا على الوطن وباعوه للأعداء ؛ فالقصيدة نابضة بالحزن والأسى لما آل إليه حال العراق والبلاد العربية جمعاء، ولرسم الصراع الدرامي لجأ الشاعر إلى مجموعة من الأساليب كالنداء والمقابلة والحوار والاستفهام.

يقول الشاعر:

لكَ وحدكَ أملِكُ أن أُرخصَ نفسي

لكَ وحدَكَ أحنى رأسي

لجلالك وحدكْ

أرفعُ مخمورا كأسي

مترعةً بدمي

.....

يا هذا الساكنُ في أحداقي

لجلالكَ وحدك

.....

يا هذا الساكنُ في أحداقي

يا ذا الملكوتْ

أنت الحيُّ الباقي

باسمكَ نبدأ

واسمُكَ آخرُ ما ننطقُ حين نموت

باسم العراق

أُكسَّرُ الأختامَ عن صوتي المُدَمَّى

بي ما أنوء به

وقد سَميَّتُ حتى الغيب

لكنَّ الذي بي لا يُسَمَّى

غاضبٌ أنتَ؟

من أينَ لي بالغضبْ؟

خائفٌ؟

أيَّ شيء تراني أخاف؟

قد وردتُ الأسى من جميعِ الضّفاف

وشربت من الموت حتى نضب

موجعٌ؟؟

من جميع العرب[1]

إن المتأمل في الأبيات السابقة يتضح له أن النص يرتكز بمجمله على البناء الدرامي، فقد جاءت على شكل حوار داخلي، عبر الشاعر من خلاله عن حبه لوطنه فلن يقدم نفسه إلا للوطن، فالوطن عنوانه ونبض شرايينه، فجاء الصراع على شكل خطاب يخاطب به الوطن ، فجسّد الشاعر من نفسه شخصاً يخاطبه ويناجيه ويخبره بمشاعره تجاهه، فحب الوطن سكن في أعماقه وهو آخر ما ينطق به، ويظهر ذلك من خلال استخدام أداة النداء (يا) فالشاعر يريد أن يلفت الأنظار إلى المنادى، ويركز الاهتمام حوله، فالوطن قريب من الشاعر، لكن أداة النداء (يا) تستخدم للدلالة على أن المنادى فيه شيء من البعد، وهنا تكمن المفارقة، بين الاحساس بالحب من جانب والاغتراب من جانب آخر.

برز الصراع في القصيدة من خلال الاحساس بالحزن والغربة والوجع والأسى على ما يعيشه العراق والبلاد العربية الآن، الشاعر غريب في وطنه، ما يشعر به الآن فهو أكبر من أن يسمى، فقد تعرض وطنه إلى انكسارات كثيرة على إيدي اللصوص والقتله.

(أهلي ضحايا/ أولادُ أولادي ضحايا/وجميعُ من يَلِدون حتى آخرِ الدُّنيا ضحايا/ وأنا أُهدِّدُ قاتليهم أنَّ قومي يسمعون)[2]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، في مواسم التعب ، مصدر سابق ، ص١٧٤ – ١٧٥ .

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص١٧٦.

يدل العنوان (الزمن العلقم) دلالة واضحة على الاحساس بالحزن والاغتراب والمرارة ، فما عاد الزمن كما كان. أهله ضحايا، أولاده ضحايا، والحزن والأسى يعتصران قلبه، فالشعور بالألم والمرارة على مصير وطنه وأهله، بات هاجسه الوحيد الذي يسطر عليه.

لقد لجأ الشاعر إلى تقنية الاستباق الزماني (القفز إلى المستقبل) وهو : مخالفة سير زمن السرد ويقوم الاستباق على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدثٍ لم يحنْ وقته بعد.[1] كما في قوله:

(وجميع من يلدون حتى آخر الدنيا ضحايا/ ما الذي سوف تصبح يا وطني؟ / ملصقا للدعاية فوق زجاج الحوانيت؟)، الشاعر هنا يمهد إلى الأحداث التي سوف تقع في المستقبل، كأنها إشارات إلى الزمن القادم الزمن العلقم، سيكون هناك من يخون الوطن من أبنائه وعمومته، ومن يأكلون أثداء أُمَّهاتهم، الشاعر يبصر أحداثاً حدثت وستحدث في المستقبل ، كما ويبصر حجم الجريمة التي يرتكبها أبناء الوطن في حق وطنهم ، فالإحساس بالغربة غالب على روح الشاعر، إنها غربة روحية بين أهله وصراع مؤلم يكابده ، فكيف يكون غريبًا في وطنه وبين أهله!!؟؟

يقول الشاعر:

(أيها الحُزن/ إن المروءةَ تمنعُ أن نتلفَّتَ في ساعةِ الموت/لكنَّهُ أسفٌ لا نقاومُهُ/عُمرنا لم نَمُنَّ على أحدٍ/أو نُحمِّلهُ وِزرَ كرامَتِنا)[2]

---

[1] – انظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية : دراسة مقارنة "لثلاثية نجيب محفوظ" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤، ص٤٠.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، في مواسم التعب ، ص١٧٦.

يخاطب الشاعر هنا الحزن بصوت يبدو عليه نبرة الأسى ، بات الإنسان موجوعاً غريباً، فالحزن لا يغادره ، ويقدم الشاعر عتابا للزمن وأسفا لا يقدر على مقاومته ، فلم يمنُ على أحد أو يحمله فوق طاقته.

(يا زمان اللصوص/يا زمان الوجوه المريبة/ والأعين الزئبقِ اللاتفرُّ محاجرُها/إن أرض المُربَيِّن تصبح أرض المُرابين /والناس/تشرب من حوض مهدوم/ تأكل من شجرٍ مسموم) [1]

اختلف الزمان ، فلم يعد يميَّز بين الوجوه والأعين، أصبح وطنه بلد المرابين، فما عاد الشاعر يميز الظالم من المظلوم، تلابست الأصوات، اختلطت الأصابع والشفاه والعيون، أين المفر، جميع البلاد تشابهت، جميع البلاد موحشة...

(الويل لكم/ يا آكلي أثداءِ أُمَّهاتكم/يا وائدي بناتكم/ ستدفع الأولاد عنكم دية الجريمة)[2]

وأخيراً ، ينهي الشاعر قصيدته بالتهديد لهؤلاء اللصوص والمرابين ، فالأولاد ضحايا ، ويوما ما سيدفع الأولاد عنهم دية الجريمة التي ارتكبوها.

لا يقتصر الصراع على القصائد الطويلة من حيث عدد الأبيات، إذ يمكن أن يبرز الصراع في قصائد قصيرة لدى الشاعر عبد الرزاق ، وإن دل ذلك إنما يدل على براعته في بناء القصيدة الدرامية ، ومن النماذج الدالة قصيدة "الزائر الأخير" فقد حصلت هذه القصيدة على وسام القصيدة الذهبية عام ١٩٨٤م. ألقيت في مهرجان ستروكا العالمي في فرنسا، تعد من النماذج الرفيعة التي تعالج جدلية الحياة والموت بأسلوب يشي بالحزن واللوعة.

يظهر أن المقصود بالزيارة من عنوان القصيدة " الزائر الأخير" ليس الزيارة المعروفة، إنما يقصد الشاعر بها الموت، والزائر الأخير الذي لا يفر منه أي إنسان، والشاعر يؤمن بالموت لكنه

---

[1] – عبد الرزاق ، في مواسم التعب ، مصدر سابق ، ص١٧٧.
[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق، ص١٧٩.

متعلق بالحياة ، يحاور الشاعر الموت ويحاكيه ويطلب منه أن يلطف به ويأخذه بهدوء ، من دون أن يوقظ أهل بيته وأولاده وزوجته ، فالشاعر متعلق بأبنائه كثيراً ، يقول الشاعر :

من دونِ ميعادِ

من دونِ أن تُقلقَ أولادي

أُطرقْ عليَّ البابْ

أكونُ في مَكتبتي في مُعظمِ الأحيان

إجلسْ قليلاً مثل أيِّ زائرٍ

وسوف لا أسألُ

لا ماذا،

ولا مِن أينْ

وعندَما تُبصِرُني مُغرورِقَ العَينين

خُذْ من يَدي الكتابْ

أعِدْهُ لو تسمَحُ دونَ ضَجَّة

للرَّف حيثُ كانْ

وعندما نخرجُ

لا توقِظْ ببيتي أحداً

لأنَّ من أفجَعِ ما يُمكن أن تبصرَهُ العيونْ

وُجوه أولاديَ حينَ يعلمونْ..[1]

---

[1] - عبد الرزاق عبد الواحد ، في مواسم التعب ، ص٦٥ – ٦٦.

يبرز الصراع من خلال المفارقة من أجل البقاء واستمرار الحياة، وبين الإيمان بالموت من جانب آخر، فقد تجلى الصراع من خلال الحوار الداخلي والخارجي ، يحاور الشاعر الموت ويطلب منه أن لا يخبره بموعد الزيارة ، ودون أن يسبب له القلق ، كما يتوسل إليه أن يستأذنه بالدخول، ويلحظ المتأمل للألفاظ السابقة إيحاءات الحزن والتوسل والقلق، فالشاعر لديه طلبين الأول أن يأتي دون ميعاد والثاني أن يأتي بهدوء وسكينة ورويه .

استخدام الشاعر فعل الأمر والمعروف أن دلالته على الطلب، لكن الشاعر هو المطلوب والموت هو الطالب، ليتوسل إليه بالتريث قليلاً ، ومن بعدها لا يسأل ، لا ماذا ولا من أين؟

تعدد الأصوات:

يتميز البناء الدرامي بوجود عدة أصوت أو وجهات نظر في القصيدة ، فقد طور الشاعر المعاصر في بناء القصيدة ما يلاءم رؤيته الشعرية ، فمن الصوت الغنائي المنفرد إلى وجود عدّة أصوات في التعبير الواحد، ومن أجل تحقيق تعدد الأصوات اتجه الشاعر إلى التقنيات الأخرى كالرمز والقناع والأسطورة ليمثل صوت غيره، إذ كشفت تلك التقنيات عن الرؤى النفسية والفكرية للشخصيات، وعن الأفكار التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي.

لهذا نجد "إليوت" قد وضع تمييزاً بين أصوات الشعر الثلاثة، فالصوت الأول يمثل الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني يمثل الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره ، وأما الصوت الثالث فهو الصوت الذي يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات، وهو الشعر الغنائي(المسرحي).[1]

---

[1] – انظر :عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٦، ص ١٣٨.

وبعد الاطلاع على قصائد الشاعر وجدت أنه وظف أصوات معينة، ليحملها أفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، كما يظهر من "ملحمة الصوت"، و"مسرحية الحر الرياحي"، و"تداعيات مندائية" وقصائد أخرى استخدم الشاعر فيها أصوات لرموز تاريخية وتراثية.

من النماذج الشعرية الدالة على ذلك قصيدة من "**أين هدؤوك هذي الساعة**" كتبت القصيدة عام ١٩٧٥. تقوم القصيدة على الصراع الدرامي سواء في موضوعها أم في تعدد الأصوات أم في أحداثها، بنيت القصيدة على أربعة أصوات شعرية استوحاها الشاعر من التاريخ العربي والعالمي، ثم ضمَّن هذه الأصوات في بنية تحاورية مستقلة لتُدلي برأيها في قضية مشابهة لقضية الشاعر، تمثلت هذه الأصوات في (صوت المسيح، صوت تشي جيفارا، صوت يوحنا المعمدان، صوت الشاعر) وتؤلف الأصوات في مجموعها نموذجا عاليًا للتعبير الدرامي.

وللتعبير عن وجهات النظر لجأ الشاعر إلى التراث الديني والتراث العالمي، لينتقي نماذجه الأصيلة، ليترجم عملاً درامياً يعالج فكرة الاغتراب والانتماء والمأساة، ذلك على شكل حوار بين الزمن الماضي و الحاضر، وتعد القصيدة من النماذج التي اتخذت الاغتراب جوهراً لها.

تعالج القصيدة قضية الإنسان المضطهد الذي يكابد من أجل المبادئ ، ويقدم نفسه ثمناً لها، وللتعبير عن تلك المأساة (الصراع) ، لجأ الشاعر إلى استحضار رموزٍ من التراث تعبر عن محنته ورؤيته الشعرية في الزمن الحاضر بأسلوب درامي يجسد عمق المأساة ، مما أسهم في مد القصيدة بالعمق والحيوية، وإضاءة الجوانب المختلفة من العملية الشعرية، فالشاعر يتخفى وراء هذه الأصوات ويمنح الأصوات المتحاورة استقلالية تامة عنه، ويجري الشاعر الحوار الدرامي المحمل بالصراع للكشف عن الرؤى والأفكار التي يود الشاعر أن يوصلها للقارئ ، كما يسهم الحوار في الكشف عن الأبعاد الفكرية والأيديولوجية والنفسية للشخصيات وبهذا تكتمل بنية الفعل الدرامي .

تعد القصيدة من أعلى النماذج الشعرية الدالة على تعدد الأصوات، إذ تقوم القصيدة في بنائها الدرامي الكلي على تعدد الأصوات، ليبرز الشاعر أزمة الإنسان المغترب واضطهاده وصراعه في سبيل تحقيق غاياته ومبادئه، في وقت مليء بالظلم والتسلط ، فإما أن يكون منصاعًا للآخرين وخاضعًا للأقوى أو يدفع الثمن.

تتضمن القصيدة أربعة أصوات كما ذكر سابقًا، وهي صوت المسيح مثالاً للتضحية، وصوت تشي جيفارا الذي حمل انتماءه لينشره على العالم كله، فدفع حياته ثمناً لهذا التجاوز، وصوت يوحنا المعمدان، قُطع رأسه، فقطع انتماؤه بقطع رأسه، وهو يبحث عنه، وصوت الشاعر.

صوت:

لأني فرّقتُ في الناس لحمي

لأني حملتُ عذاباتهم

لأني تسمَّيتُ باسمي

تبدأ القصيدة بصوت المسيح ، والمسيح من الرموز الحاضرة بكثرة في الشعر العربي المعاصر، وهو محملٌ بالدلالة والإيحاء، فالمسيح رمزٌ للتعبير عن الشهادة والتضحية والصلب، أراد الشاعر أن يعالج مسألة به الاغتراب والبحث عن الانتماء، لذلك استلهم الشاعر من التراث الديني رمزاً يلوذ خلفه يحمله قضيته، بأسلوب فني معبَّر، فالمسيح صُلب تشبيها وبقي ثابتاً لا يتغير، يرمز به الشاعر إلى الإنسان الذي يحمل قِيماً ومبادئ يدفع حياته ثمناً لها. فاستخدم الشاعر أسلوب التوكيد (لأني) من أجل تمكين المعنى وتثبيت ما يأتي بعدها.

صوت:

لأن المسافة بين الرصاصة والقلب ضيقةٌ

لأن الذي يقطع الدرب بين القتل وقاتلِهِ

شاهدٌ وقتيل

صرتُ في زمني الشاهد المستحيل[١]

أما الصوت الثاني فهو صوت تشي جيفارا ، وهو بطل ثوري كوبي قام بثورات عديدة من أجل شعبة، مدافعاً عنه وعن مبادئه فقتل ثمناً لذلك، فحاول أن يمتد بانتمائه فدفع حياته ثمناً لهذا التجاوز، الشاعر يختبئ وراء رموزه ليجسد الصراع بين قوى الفكر والسلطة المستبدة، ممثلة في العدو الذي يقف عائقاً أمام تحقيق مبادئنا، فتشي جيفارا رمز للثورة ورمز للتمرد .

صوت:

ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتولُ

ملعون من يخدع إنساناً عن عينيه

أو عن كفَّيه

ملعون من يأمن ذئباً في مرعى

يا أولاد الأفعى

ألفي عامٍ أبحث عن رأسي بين الأكتاف وبين الأرؤسْ

كم جسداً مثلي يسعى [٢]

هنا صوت يوحنا المعمدان ، أي النبي يحيى عليه السلام الذي قطع رأسه فقطع انتماؤه بقطع رأسه وهو يبحث عنه، وهو صوت الشاعر نفسه، صوت كل إنسان في أي مكان يبحث عن انتمائه وعن وطنه وهويته في زمن كثر فيه الظلم والاستبداد والطغاة والمفسدين ، بات الإنسان يحارب في وطنه على فكره ومبادئه ، فكم جسداً مثلي يسعي رمزاً لكل إنسان معذب مضطهد. القصيدة تحكي قصة البطل الإشكالي المختصم مع نفسه، البطل الذي يتشاجر مع ذاته من أجل الانتماء.

---

[١] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٩٢.

[٢] – عبد الرزاق عبد الواحد، المصدر السابق، ص٩٣.

يلجأ الشاعر في القصيدة إلى الجوقة للتعليق على الأحداث، بالإضافة إلى إن ثمة أحداثاً لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح أو أن تكون فترة الإنشاد وسيلة لتغيير الزمان والمكان إن أراد المؤلف الدرامي[١].

طفلة:

يا يوحنا خذْ مني شفةً

طفل:

يا يوحنا خذْ منّي عيناً

صوت:

يا يوحنا

أرشد كتفيَّ إلى رأسي

كم جسداً مثلي يسعى..

منذور هذي الليلة للأحزان

منذور أفتح أبوابي لطيور الغربةْ

فأنا أبحثُ عن قبلتي السَّأموتُ عليها[٢]

وهنا يأتي صراع الشاعر مع نفسه ليصل إلى ذروة التأزم، غربة روحية لا يملك الكلام ولا الحركة وهما نذيرا هذه الليلة وهو لا يقدر أن يمشي إلى الموت حتى يقول :

موحشةٌ روحي

موحشةٌ حتى الأرضُ التحضنُنُي الليلةَ

آهٍ من لحظاتٍ تسبقُ صحوتكَ الكبرى..

---

١ – انظر : نيكول الأرديس، مرجع سابق ، ص٢٣٨.
٢ – في مواسم التعب، مصدر سابق، ص٢١٥.

منذوزٌ هذي الليلةَ للقلقِ الأكبرْ

.....

وأنا المبتورُ القدَمَين أُ عالجُ نقطة مُرتكزي

ممتلئٌ بالصمتِ

وممتلئٌ بالمجهولِ

وممتلئٌ بجميعِ الأشياءِ اللامُمكنةِ الليلة

لو تملكُ أن تركضَ للموتِ فتختصرَ الدربَ

وتختصِرَ الخذلان[1]

وتبقى القصيدة تسير في وصف حالة الهلع والخوف المصيري من الغد القادم، فصوت يصلب وآخر يقطع رأسه والآخر يقتل، فالكل يبحث عن انتماء له، ويشتد الصراع الدرامي ويزداد التوتر في وصف حالة الخوف / **من أين هدؤوك هذي الليلة/ أنتَ المترصد موتك/ أو سبباً يجعل موتك أنضج في عينيك/ قلقُ العمرِ جمَّعتهُ في أظافرِ كفَّيَّ/ من يملك الصبَّرَ لوزَتُهُ جحظتْ حَولها عُقدَةٌ؟ /آخ من يملكُ الصَّمت مُنذَ بحاً بين نجمَين/ كلٍّ يُمنَيهِ موتاً.**

ويقطع هذا الخوف حوار

أيها الرجل المبتلى/ نذر الناس نجماً/وأنت نذرت لنجم / وبينكما ليلةٌ/..../ أيها الميتون بلا شاهد

ترفض الآن ميتتكم / فاحملوا فضل أكفانكم

والأحداث تنمو وتصعد بالصراع نحو القمة ، فقد لعبت الأصوات دوراً كبيراً في دفع عجلة الأحداث نحو الأمام.

يقول :

---

[1] – في مواسم التعب ، ص٢١٦.

وإذا الليل اصفرَّ فأبصرتَ سماءً مِن كبريتٍ

مغلقةً كالمعدِنْ

تتصعَّدُ فيها أنفاسُ النوّمِ مثلَ دُخانٍ أبيضْ

وإذا رانَ على كلِّ الأشياءِ نُعاسٌ كالموتِ

فلا نأمة إلا خفقانُ النَّجمِ المذعورِ على الأُفقِ

وإلا خبطُ جُذاذَةِ ساقيكَ على الأرض

فوجِّه وجهكَ شطرَ الأُفقِ الغربيِّ

فقد صدقَ العرَّافون نبوءتُهم[1]

الأبيات السابقة تأكيد لحالة الخوف والتوتر، فالليل اصفر والسماء كالكبريت، والذعر يخيم على الأفق ، والكلمات السابقة تجسد الخوف من المستقبل القادم / **تتصعد أنفاس النوم مثل الدخان/ النجم المذعور ..../فإذا أنشبَ عينيه بعينيك/ فحدِّد حجم الموت المقبل/ وتبيَّن أن تصبح سيِّد موتك لا يسبقكَ.**

(لو كنتَ تمدَّدت مع الزمن المتبقي من عمرك طولاً/ لترهَّلت إذن واتَّسعت كل خلاياك/ فما أحسست بما ينفذ في لحمك/... ويصل الشاعر إلى نهاية الحدث الدرامي، بخطاب إلى جميع الميتين بأن يحملوا أكفانهم ويشهدوا على موت بعضهم، يقول:

أيُّها المَيِّتون بلا شاهدٍ

ترفضُ الآن ميتتكمُ

فاحملوا فضل أكفانكمُ

واتبعوني لمنتصف الليل هذا

---

[1] – في مواسم التعب ، مصدر سابق ، ص٢١٨.

ثمَّ موتوا شهوداً على بعضكمُ

أيُّها الميتون بلا شاهد

إتبَعوني لمنتصف الليل هذا

إتبعوني لمنتصف الليل هذا....[1]

الحكاية:

من النماذج الدالة على الصراع الدرامي، قصيدة "صبر أيوب" اتخذت القصيدة من الشكل العمودي بنية لها، ومن المعروف أن الشعر العمودي يتطلب مقدرة ومهارة أعلى في البناء الدرامي من شعر التفعيلة، فالأخير أقدر على السير نحو الخط الدرامي، إلا أن هذه القصيدة استطاعت أن تثبت حضورها وفعاليتها لأنها مشدودة إلى بنية كبرى بين الشعر ورمزية حكاية أيوب، الذي زاوج فيها الشاعر بين صبره وصبر الجمل وصبر العراق، وكان محكوماً بأمل الفرح الآتي من وراء السحاب لأن العراق حتماً سينتصر على الاحتلال.[2] تمثل القصيدة قمة الصراع الدرامي فهي منسوجة من قلب الوجع العراقي وليخسأ، أولئك الذين تآمروا على الوطن وباعوه غدراً وخيانة.

بدأ الصراع الدرامي واضحًا بين مشاعر مداده للألم المحض ومحاولة إيقافه والتخلص منه من جانب والإصرار على مواصلة بلوغ الهدف رغم الآلام من جانب آخر، وهذا أوضح في حال الجمل. وقد أحالت القصيدة من هذا المثال (الجمل) إلى حال العراق الذي وقع ضحية صراع بين ما لقي من آلام ومصائب وحصار وعدوان من جانب وبين إصراره على مواصلة مسيرته الوطنية مهما غلبت التضحيات من جانب آخر.

---

[1] – في مواسم التعب ، مصدر سابق، ص٢٢٩.

[2] – انظر: حسين جمعة ، عبد الرزاق والحضور المتجدد ، إصدار خاص بوقائع الندوة النقدية التكريمية للمبدع الشاعر العربي الكبير عبد الرزاق عبد الواحد، مرجع سابق، ص١٥.

تبدأ القصيدة بحكاية موجزة من المأثور الشعبي استلهمها الشاعر من التراث العربي بطريقة فنية موحية ودالة على أبعاد تجربته الشعورية والنفسية، ويقول إن جملاً صبوراً كان يعاني من مخرزٍ نسيه صاحب الجمل في جنبهِ، وكان يؤلمه لكنه صبر حتى وصل، وقد أسلمت أو قادت القصيدة برشاقة حلوة وحيوية إلى عمق الوجع العربي والعراقي خاصةً .

قالوا وظلَّ ولم تشعر به الإبل ... يمشي، وحاديه يحدو، وهو يحتمل
ومخرز الموت في جنبيه ينشتل ... حتى أناخ بباب الدار إذ وصلوا
وعندما أبصروا فيض الدما جفلوا ... صَبْرَ العراق صبوراً أنت يا جملُ!
وصبر كل العراقيين يا جملُ
صَبْرَ العراق وفي جنبيهِ مخْرزُه ... يغوص حتى شغاف القلب ينسمل
ما هَدَّموا ما استباحوا من محارمه ... ما خرَّبوا، ما أهانوا فيه، ما قتلوا
يا صبر أيوب، لا ثوبُ فنخلعه ... إن ضاق عنا ... ولا دارُ فننتقل
لكنه وطن أدنى مكارمه ... يا صبر أيوب، أنا فيه نكتمل
وأنه غرَّة الأوطان أجمعِها ... فأين عن غرَّة الأوطان نرتحلُ؟!
يا صبر أيوب، ماذا أنت فاعله ... إن كان خصمك لا خوف ولا خجل
ولا حياءٌ ولا ماء ولا سمَة ... في وجهه ... وهو لا يقضي ولا يَكِلُ؟!
يا سيدي يا عراق الأرض يا وطناً ... تبقى بمرآه عين الله تكتحل[1] .

وقد برع الشاعر في توظيفه للحكاية التي استمدها من التراث الشعبي التي تقول: بأن مخرزاً نُسي تحت الحمولة على ظهر جمل، والجمل صابرٌ على الألم، صورة مؤلمة ، ليقول إن هناك صبراً أبلغ من صبر الجمل، وهو صبر العراقيين على احتمال أصناف القتل والمعاناة والجوع ذوداً عن حمى الوطن، فجعل الشاعر صبر الجمل يشبه صبر العراقيين فالتشبيه المعكوس للمبالغة في الدلالة على ما لحق العراقيين من وجع الظلم الذي قادته قوات الاحتلال الأمريكي:

يا صبرَ أيوبَ إنّا معشرٌ صُبُرٌ ... نُغضي إلى حدِّ ثوبِ الصبر ينبزلُ

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الكاملة،ج٤، ص١٨٧.

لكننا حين يستعدى على دمنا وحين تقطع عن أطفالنا السبُلُ

نضجُّ لا حيَّ إلا الله يعلم ما قد يفعل الغيظُ فينا حين يشتعلُ

ويبقى العراق صامداً حراً في وجه الأعداء وتبقى كرامتهم وعزَّتهم هي عنوانهم، يقول :

بغدادُ أهلوكِ رغم الجرح صبرهم صبر الكريم وإن جاعوا وإن ثكلوا

قد يأكلون لفرط الجوع أنفسهم لكنهم من قدور الغير ما أكلوا

وهنا يشير الشاعر إلى المثل العربي الذي يقول (تجوعُ الحرّةُ ولا تأكلُ ثدييها)، كناية عن مواصلة الكفاح وعدم التقاعس مهما وصل الألم، وسيبقي العراق منارة يستضاء بها، يقول :

يا سيدي يا عراق الأرض يا وطناً تبقى بمرآهُ عين الله تكتحلُ

لم تشرق الشمس إلا من مشارقه ولم تغبْ عنه إلا وهي تبتهلُ

حملن للكون مسرى أبجديته وعنه كلُ الذين استكبروا نقلوا!

وينهي الشاعر قصيدته :

يصيح بي : أيها الغافي هنا أبداً إن العراق معافى أيها الجمل![1]

الشخصيات:

كتبت قصيدة "رؤيا نبوخذ نصر" في عام ١٩٨٠م، وهي من القصائد الدرامية، التي تصور الصراع بين رؤية نبوخذ نصّر وهو يريد من أبنائه أن ينتصروا ويحققوا الرؤيا (الحلم)، وأن يقوم من بين أولاده من يحمل هذا التاج الممثل بالملك ويكون رمزاً للكبرياء والعزة، وبين قدرة أبنائه على حمل هذا التاج والمحافظة عليه.

استطاع الشاعر من خلال الشخصيات العديدة، والأحداث المتسلسلة والتحديات الممثلة، بفرعون وكورش واليهود، أن يعبر عن حلمه بالانتصار على التحديات التي يواجهها العراق. وكأن الشاعر يتنبأ بالمستقبل، فهو يريد من أبنائه أن يخرج من بينهم من يكون قادراً على حمل رؤيته،

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق، ص١٨٩.

فمن الشخصيات التي ظهرت في القصيدة هي شخصية نبوخذ نصر، والشاعر، وشخصيات التحدي وهي فرعون واليهود وكورش.

شخصية نبوخذ نصَّر تعيش صراعاً داخلياً، وهو صراع خفي يحتاج إلى تبصر عميق وفهم واعٍ لدراسته، فالقصيدة لا تمثل صراعاً واحداً، وذلك أن الشخصية الأساسية (نبوخذ نصر) تحمل في داخلها صراعًا بين إرادة نبوخذ نصر في تحقيق النصر والملك والمحافظة على الإرث الحضاري، وبين قدرة أبنائه على حمله هذا الإرث، والصراع الخارجي يتمثل بين الشخصيات الأخرى عن طريق الحوار.

تعد شخصية نبوخذ نصَّر من الشخصيات الرئيسية، وقد قدم الشاعر شخصياته بطريقة غير مباشرة، فجعل المتلقي هو من يكشف عن صفات الشخصية، كما تميز الشاعر في تقديم الشخصية من جوانب عدة .

يقول نبوخذ نصَّر:

إن لم يقم من بين ذُريتي

إن لم يقم من بين أولادي

من يستطيع حمل هذا التاج والصولجان

من يستطيع أن يقول للنجوم والأمطار

للعاصف أيًّا كان

قف ذلك المكان

إن لم يجيء من بين أحفادي

من يملك الصوت الذي تبيضُّ منه العيون

فهؤلاء سوف يحكمون

للصدق أو للرّيب

مختومة أتركها ألواح هذا الغيب[1]

هنا يقدم الشاعر على لسان أهم شخصيات قصيدته وهي شخصية نبوخذ نصَّر، رؤيته وهي بمثابة النبوءة بما سوف يحصل، وقد كانت هذه النبوءة الموضوع الذي بنى عليه الشاعر هذه القصيدة، فاستخدم الشاعر أسلوب التأكيد ممثلاً بالشرط الذي أخذه على نفسه لدلالته على أهمية هذه النبوءة . بدت شخصية نبوخذ نصر شخصية حاكمة، يمتلك القوة والعزم، يعيش صراعاً وتحديًا، ظهر من خلال الحوار مع الشاعر والشخصيات الأخرى .

أما الشخصية الثانية فهي شخصية الشاعر الذي يخاطب نبوخذ نصر، فظهر عليه علامات الخوف والاستغراب ، من هذا الصوت الذي يطلب منه أن يكون قادرا على حمل الحلم والدفاع عنه:

يا أيُّهذا النذير

يا أيهُّا الصوت الذي يرجف منه الضمير

من أنت ؟

هذا أوانُ السيل

قم فأنذر

الأرض التي أنت عليها ... دُنستْ

فطهر[2]

يتحاور نبوخذ نصر مع الشخصية الثانية(الشاعر) يقول:

من نيف وألفا عام

---

[1] – عبد الرزاق، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٧٣.

[2] – عبد الرزاق، المصدر السابق، ص٧٤.

تسألني من أين آتي ...

من أنا

والظلام

بيني وبين مقلتيك معبر

بيني وبين قدميك معبر

لكنَّك اتخذتَهُ دريئةً للنَّوم والأحلام[1]

ويستمر الحوار بين الشخصيات ويسير الحدث نحو الأمام، ويرتفع صوت الشاعر ردَّاً على ذلك الصوت، أولم نفعل كذا وكذا ؟ ، أولم يكن سيفاً في وجه الأعداء أولم ... ؟ ويبدأ الشاعر في تعداد الأعمال والأفعال، وينمو الصراع بين الصوتين فالصوت الأول يسأل ماذا فعلتم ؟ والصوت الآخر يقول كنا كذا وكذا وفعلنا وتحملنا الكثير، وظل الحوار يطور الحدث ويكشف عن صفات الشخصيات.

الحوار في هذه القصيدة له أهمية كبيره ، إذ كشف عن ملامح الشخصيات ولعب دوراً مهماً في نمو الأحداث وتصعيدها، يبدأ الصراع بالصعود التدريجي، رغم الشعور بالتصادم إلا أن هناك اتفاقا واتحادا في الفكرة والرأي بينهما.

يرتفع صوت الشاعر وتعلو صيغة الحوار ويقول:

أمقاضاة؟

لا...

أبحث عن سيفي المقهور

أبحث عن جسدي المطمور

أبحث عمَّن يحمل عني غضبي في هذا الديجور

---

[1] – عبد الرزاق ، الأعمال الكاملة ، ج٣، ص٧٤.

أيها الصوت ....

لا تبتعدْ

باسمِ كلِّ بنيكَ اتَّئدْ[1]

ويستمر الحوار والقلق بين الشخصيات حول المصير، يتذكر الأيام السابقة وتعب السنين، ويتمنى أن يذهب هذا الحمل .

يا أيَّهذا القلق الكبير

يا قلق المصير

ها نحن في الممتحن العسير

يا أيُّها القلق

يا كلَّ قطرة من العرق

نزفتها مقوَّسَ الظهر، يصبُّ الدّمُ من كتفيَّ

مما تأكل الحجار

وكنتُ أستنطقُ في معبدكِ المقدسْ

كل حجارةٍ عليها من دمي وعرقي،

كلَّ يقيني الأخرس

أحملُهُ بكلِّ قدرتي على البنيانْ

أحمله بكلِّ إيماني بالإنسان [2]

---

[1] – عبد الرزاق ، الأعمال الكاملة ، ج٣، ص ٧٧.

[2] – عبد الرزاق عبد الواحد ، المصدر السابق ، ص ٨٠.

حالة الصراع التي يعيشها نبوخذ نصر مع هذا القلق الذي لا ينتهي بين الواقع المرير والقادم المنتظر، الذي ينذر بالخوف، ولكنه سرعان ما يعلن رؤياه لأولاده وأحفاده، أنه سوف يجيء إلى هذا المكان من يكون قادرا على الحكم يوماً، وفي ذلك اليوم تتكشف الأمور على حقيقتها، ويذكر التحديات التي تواجه العراق، وقد دلل الشاعر على التحدي من خلال استحضار شخصيات من التاريخ، لتوصيل رؤيته أن هناك عدوًا يتربص بالعراق بشكل خاص والوطن العربي بشكل عام، ويتمثل في شخصيات فرعون واليهود وكورش وهي شخصيات عدائية.

الحوار :

وليس أدل على وجود الدراما في شعر عبد الرزاق من وجود قصائد تتبني في كليتها على الحوار، وهذا يعني وجود علاقة بين أطراف متعددة تتجاذب وتتنافر مع بعضها البعض لتحقيق فكرة الشاعر ورؤيته التي يرمي إليها من وراء قصيدته.

سيطر الحوار بنوعيه على بنية القصيدة "مصادرة منشور سري"، فالقصيدة كلها تقوم على الحوار إلى جانب السرد في بعض الأحيان، ولأن الشاعر اتجه إلى كتابة القصيدة الدرامية الموضوعية فلا يستغرب أن تتواجد عناصر التعبير الدرامي في قصائده، ويقوم الحوار في القصيدة على الصراع بين رجال السلطة ومواطن بسيط، تميز الحوار في هذه القصيدة بالوضوح فهو حوار سريع متقدم يدور بين رجال الدولة الممثلين بالسلطة وبين مواطن بسيط حاولوا منعه عبور الحدود، ومن خلال تتبع مسار القصيدة يتبيَّن أن الرجل قد عَبر الحدود ثم عاد، بنى الشاعر هذه القصيدة على عنصر الحوار وتخلل الحوار السرد والقصيدة تمثل قمة الصراع بين الشاعر ورجال السلطة، الصراع هنا صراع الحرية صراع الكبت والاضطهاد، منذ البداية والحوار يتخذ صفة الاحتدام والتأزم، إذ لعب الحوار الخارجي دورا في تنمية الحدث ودفع الصراع إلى الأمام، وكشف لنا الأبعاد النفسية لطرفي المتحاورين ودفع بالصراع الدرامي إلى الأمام .

في جوازكَ حين عبرتَ الحدود

هل عبرتُ الحدود؟

أنت محتجَزٌ للإجابة لا للسؤال هنا.

في جوازك هذا

لا علامةَ فارقة فوق وجهك

الشَّعْرَ أسود

عينان صافيتان

وعمرُكَ..

حتى تلاوةِ هذي السطور

ثلاثون عاماً.

هل عبرتَ الحدود بهذا الجواز ؟

إذا كنتَ تعني

عبرت الحدود بهذا ؟؟

.. نعم

أنت متَّهمٌ للقرار بتزوير وجهك أجمعِهِ

يُسمَحُ الآن أن تتكلَّم ما شئت

لكنَّما في حدود الدفاع عن النفس

أطلب مرآةً أبصر فيها وجهي

مرفوضْ .

نحن نبصُرهُ عنك

لكنكم لن تروا منهُ.. إنا نقاضيك وفقاً لأعيننا نحن

معذرةً

سأحاولُ رؤيتَهُ وفقَ أعينكم

كان عمري ثلاثين عاماً

فأصبح خمسين[1]

---

[1] – عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص١٧٦.

تميز الحوار بالسرعة والتتابع، والتكثيف الشديد إذ نلحظ أنه لا يسمح للرجل بالإجابة، وكأن المحاكمة قد أصدرت حكما مسبقاً عليه، فكشف الحوار عن الشخصيات الموجودة في القصيدة، إذ إن هناك شخصيات أخرى غير شخصية البطل، وعن صفاتها وصراعها مع رجال الدولة نلاحظ أيضاً أن هذا الحوار تميز بأنه حوار بسيط منذ البداية، ولكنه غاية في الدلالة والعمق، والسير بالحدث إلى الأمام، وطريقة استخدام الشاعر للاستفهام الاستنكاري دليل على وجود صراع بين طرفين غير متكافئين. إذ إن القصيدة الطويلة تفقد قيمتها إن لم تكن مبنية بناء دراميا، إذ إن هناك تلاءم بين طول القصيدة وبين الدراما يقول ماثيسن:" لقد شعر إليوت أن القصيدة الطويلة، إذا كان لا بد لها من البقاء، فلا بد إن يكون لها شيء يميزها سوى طولها، وأن تتضاعف طاقتها بحذف ما هو حشو منها " [1].

أطلب مرآةً أبصرُ فيها وجهي

مرفوض.

نحن نبصرهُ عنك

.....

سأحاول رؤيتهُ وفق أعينكم .

كان عمري ثلاثين عاماً

فأصبح خمسين

عينان صافيتان

فأصبحتا مثل لون التراب

وشعري أسود

فابيضّ

يستهزئ الشاعر برجال السلطة من شدة ممارسة سياسة القهر والظلم والاضطهاد ومنع الحرية، حتى أن الجراح تمنع من دخول الحدود يقول الشاعر:

وأتتنا أوامركم تمنعون دخول الجراح

قيل يُستنطقُ الجراحُ حتى يعاف مروءتهُ

---

[1] – اليوت، الناقد والشاعر، ما ثيسن٩٨، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥، نقلاً عن دير الملاك، ص٨١.

ثم يركل مثل النقايةِ

بعد إدانتهِ

.....

تستطيعون إيداعه السجن

فقد رسم ابني هويَّتهُ في دفاتره كلّها

فأنا الآن متَّهمٌ بشهادة جرحي

للمرة الثالثة

سجِّلوا أذُنَيَّ شهوداً عليّ [1]

ومن الملامح الدرامية التي ظهرت في القصيدة إضافة إلى الحوار و"المونولوج"، تقنيات السرد والتذكر والاسترجاع والاستباق، فالشاعر يتذكر وقت المعركة عن الطريق الرجوع للوراء وهي تقنية من تقنيات السرد يقول:

كنت أحمل محمود، والدم ينهلُّ من عشر شتلا نارٍ

بأضلعهِ

كنتُ أخلع جسمي وأسحب محموداً

كنَّا ثلاثتنا طرف الدولة الما يزالُ يكابر

نلاحظ أن الحوار يدفع بالحدث نحو الأمام يقول الشاعر:

نصُّ قرار التجريم

تكون البداية..

باسم الدولة

صادرنا هذا المنشور السريّ

وأمرنا بإحالة أذنيه وهذا الجرح المزعوم إلى التحقيق

وإلقاء القبض على كلَّ الكلمات وكلَّ الأفكار المنقولةِ

عنه وغير المنقولة ..

....

---

[1] – عبد الرزاق ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص١٧٧.

سيدي في الباب عشرون ألف

وجوههمو كلُّها وجه هذا !

ويُنهي الشاعر قصيدته بقوله: إن الظلم والقهر وإن انتصروا ظاهراً من وجهة نظر الدولة، إلا أن الرجل البسيط هو الذي انتصر بدليل وجود عشرين ألفا ينتظرون في الباب.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد بن عبد الله النبي الأمين، بعد أن أنهيت الرسالة بفضل الله ومنّه، توصلت إلى النتائج التالية:

- إن الدراما من المصطلحات التي مرت بمراحل كثيرة عبر الزمن ، فتطور معناها ومفهومها من مجرد الوصف المحايد، إلى صفة تطلق على كل المواقف والأعمال التي تنطوي على صراع، وإن الصراع أهم ما موجود من موضوعات في الأعمال الخالدة.

- تطور الشعر العربي خلال مسيرته الطويلة على صعيدي الشكل والمضمون، وكان من أبرز التطورات التي مرت بها القصيدة هي جنوح القصيدة إلى التعبير الدرامي، فقد تغيرت نظرة الشاعر إلى القصيدة فلم تعد عملا إضافيا، بل أصبحت عملا صميما شاقا يبذل الشاعر له كل طاقاته وإمكاناته.

- إن تجربة الشاعر عبد الرزاق من أبرز التجارب الشعرية المعاصرة على مستوى الوطن العربي، التي تميزت بالعمق والثراء والحيوية والأصالة، وكشف البحث عن ملامح وظواهر فنية مضيئة في شعره تستحق الاهتمام .

- اتجه الشاعر إلى التعبير الدرامي في أوائل السبعينيات ، ونضج الحس الدرامي عنده في الثمانيات، وتعد البنية الدرامية من التجارب المميزة في شعره ، كما استثمر الشاعر الكثير من التقنيات الحديثة لخدمة نصه الشعري.

- كما كشف البحث عن سعة المساحة التي شغلها الشعر الدرامي من تجربة عبد الرزاق الشعرية، التي أسهمت في إثراء القصيدة العربية المعاصرة، بما تحمل من مضامين مهمة.

The Dramatic structure in the poetry of Abdul alrazzaq Abdul wahid

Maysoon Sulaiman Mohammad al sharrrah

(Supervisor: Dr. Azmi Al-Salhi)

Abtstrac

The study aimed at displaying the dramatic features and components in Abdul razzaq Abdul wahid dram verse.

In order to accomplish the aim of this study، the researcher has divided its plan into an introduction، three chapters and a conclusion. The first chapter under the title (Drama and the Modern Arabic Verse) was based on two fields of discussion: The first was concerned with studying the concept of drama and its development; hence it studied the concept of drama in the Greek culture and its stages of evolution through the cultural development by investigating the abovementioned concept in the western and Arabic culture and then identifying the concept according the researcher perspective.

The other field of investigation was concerned with investigating the changes in the modern Arabic verse; in this part، the transformations in the modern Arabic verse were studied generally; in addition، the most prominent techniques which were employed by the modern poetry such as benefiting from other arts and using the techniques of symbol، mask and myth.

Chapter two handled two subjects. In the first، under the title (Abdul razzaq Abdul wahid as a poet) I talked about Abdul razzaq Abdul wahid biography (his birth، his early life، the most important factors that contributed to forming his culture and his works). In the other subject I tried to investigate the poetical experience of Abdul razzaq Abdul wahid by displaying the main features of his poetical experience like heritage،

children verse، intertextuality and his poetical subjects: love، elegy، panegyric verse، proud، wisdom and nationalistic verse.

In the third chapter I aimed at (an analytical study of the dramatic features and components in Abdul razzaq Abdelwahid verse) conflict، dialogue، characters، multiplicity of voiced and narration techniques in Abdul razzaq Abdul wahid verse.

The conclusion summed up the results of the study as to Abdul razzaq Abdul wahid.

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط١، دار الشعب، ١٩٧١.
- إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية،١٩٨٦.
- أحمد زلط، معجم الطفولة ، مفاهيم لغوية ومصطلحات، ط١، دار الوفاء ، الإسكندرية، ٢٠٠٠.
- أدونيس، زمن الشعر، ط٢، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
- أريك بنتلي، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٢.
- أشلي ديوكس، الدراما، ترجمة محمد خيري، مراجعة عبد الحميد يونس، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ، (د.ت).
- الليدي دراوور،الصابئة المندائيون، ترجمة نعيم بدوي وغضبان رومي، ط١، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٦٩.
- أنور الجندي ، معالم من الأدب العربي المعاصر، ط١، دار النشر للجامعين ،١٩٦٤.
- إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر، ط١، دار ابن رشد، بيروت ، ١٩٧٩.
- إليوت ، الناقد والشاعر، ماثيسن٩٨، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٩٦٥.
- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار العرب، القاهرة، ١٩٨٥.

- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ط١، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٥.
- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
- س. دبليو . داوسن، موسوعة المصطلح النقدي الدرامة والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨١.
- س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط١، عويدات بيروت، ١٩٨٠.
- سعد أبو الرضا، التعبير الدرامي: دراسة نصية كيف تكتب المسرحية، ط١، عكاظ للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.
- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة "لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤.
- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، ط١، هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠.
- شلدون تشيني، مقدمة ترجمة تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج١ ، ١٩٦٣.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- عبد المنعم تليمة، مقال في كتاب حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٥.
- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٦.

- عبد الرزاق عبد الواحد،الأعمال الكاملة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠،٢٠٠١، ٢٠٠٢.
- ـ ، مسرحية الحر الرياحي، ط٤، ١٩٨٢.
- ـ ، ملحمة الصوت، ط٢، ١٩٧٢- ١٩٩٣.
- ـ ، ديوان قمر في شواطئ العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- ـ، قصائد للأطفال ، دائرة ثقافة الطفل ، بغداد ،١٩٧٦.
- ـ ، في مواسم التعب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
- ـ ، يا عراق ، ط١، دار الأديب، عمان، ٢٠١٣.
- ـ ، مائة وثلاثون قصيدة حب، ط١، دار الأديب، عمان، ٢٠١٣.
- ـ ، ديوان المراثي(د. ط. ت) .
- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨.

- عدد من الباحثين السوفييت المتخصصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
- عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ط١، الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- عماد الصباغ، الأحناف، دراسة في الفكر الديني التوحيدي في المنطقة العربية قبل الإسلام، ط١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٨.

- فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ط ١، دار الحرية، بغداد،١٩٧٥.
- فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الأدب ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.
- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.
- مارتن أسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٨٧.
- محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، ١٩٨٢.
- محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ٢٠١٠.
- محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط٣، دار العودة ، بيروت، ١٩٦٢.
- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط١، المعارف، ١٩٨٧.
- نيكول الأرديس، علم المسرحية، ترجمة درييني خشبة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.
- هيجل، فن الشعر، ترجمة طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

الدوريات والرسائل:

- أحمد أبو زيد ، الشعر والدراما ، مجلة فصول ، مجلد١٥، ع١، ١٩٨٤.
- صباح البوريخ، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥.
- عزمي الصالحي، أولية المسرح، بحث مجلة مكتبة الآداب بجامعة بغداد، العدد الرابع عشر،١٩٧١.

- "مقابلة مع عبد الوهاب البياتي" مجلة الجامعة، العدد الرابع ، ١٩٧٧.
- يوسف اليوسف، ما الدرامية، مجلة الحياة المسرحية، العدد٧، ١٩٧٩.

الأبحاث:

- الأستاذ الدكتور حسين جمعة، عبد الرزاق عبد الواحد الحضور المتجدد،إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٠٩.
- بيان الصفدي، تجربة شعر الأطفال عند الشاعر عبد الرزاق،إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٠٩.
- عبد الواحد لؤلؤة ، عبد الرزاق شاعر لجميع الفصول، خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٠٩.
- نزار بريك هنيدي ، عبد الرزاق بين الأصالة والتجديد، خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٠٩.

المواقع الالكترونية:

www.abdelrazzaq.com

مقابلات شخصية:

- مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ،عمان، ٢٠١٣/١/٢٨.
- مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ،عمان، ٢٠١٣/١/٣٠.