الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
كلية الآداب اللغـــات والفنـــون
قســـــم الفنـــون الدراميـــة

جامعة وهران
Université d'Oran
www.univ-oran.dz

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير

الموسوم بـ

البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج" أنموذجا

إعداد الطالبة:
✓ بوطيبة سعاد

إشراف:
د. ميراث العيد

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتورة حمر العين خيرة	رئيســـــا
الدكتور ميراث العيد	مشـــرفا مقررا
الدكتور عيسى رأس الماء	عضـــوا مناقشا
الدكتورة الزاوي فتيحة	عضـــوا مناقشا

السنة الجامعية:2010-2011.

بسم الله الرحمن الرحيم

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ
(4) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ (5) اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (6)
صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ (7)

صدق الله العظيم

إهداء

إلى صاحب اللواء المحمود والحوض المنشود، إلى الرحمة المهداة إلى قرة

العين حبيبي، وسيدي

"رسول الله صلى الله عليه وسلم".

إلى تقاسيم وجه خطها الزمان بالفرح والألم، تدعو في جوف الليل، وتقول

رباه، إلى التي الجنة تحت أقدامها إلى أمي الحبيبة، إلى من دمه يجري في عروقي، إلى عزتي

وافتخاري أبي الحبيب... "والدي حفظهما الله"

إلى زوجي... عربون وفاء وبقاء على العهد

إلى كل أفراد العائلة.... الصديقات.... الزملاء....

إلى الذين لم يكن لي ولا لغيري كيان من دونهم، إلى من أهدونا الحرية، إلى الذين

قصرنا في أمانتهم، فعذراً وألف عذر لهم،

المَجدُ والخُلودُ لِشُهَدَائِنَا الأَبرَار...

كلمة شكر

الله أَكْبَرُ كَبِيرَا، والحَمْدُ للهِ كَثِيرَا، . . . الحمد لله على توفيقي ووصولي إلى ما أنا عليه .

الشكر كل الشكر لأستاذي المشرف "الدكتور ميراث العيد" على صبره ووقوفه إلى جانبي في لحظات بحثي، وتحمله مشقة قراءة العمل، وتصحيحه، والوقوف على هناته وسقطاته .

كما أنزع القبة شكراً وعرفاناً للجنة المناقشة التي تحملت عبء هذا العمل .

ولا يفوتني تقدير وشكر د . "زقاي جميلة" صاحبة فكرة عنوان البحث .

ولكل من أعانني بالقليل أو الكثير لهم مني جزيل الشكر والامتنان .

مقدمة

المسرح بشكله الحالي وبتقنياته وبجمالياته المعاصرة، وبشروطه (الخشبة- النص- الممثل- الإخراج- الأزياء- الديكور- الموسيقى- الصوت- المتلقي...إلخ) جنس وافد إلينا منذ زمن طويل. وقد تناولته دراسات مختلفة أو تناولت أجزاءً منه أو موضوعات خاصة كفن الإخراج وفن التمثيل، والديكور والعرض وزمن العرض واللغة والحوار والشخصيات...

إن هذه الدراسة لا تتناول المسرح فله دارسوه، وعارفوه والمختصون به. ولكنها تتناول المسرحية أو النص المسرحي. فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثلاً على خشبة ومعروض على جمهور بشروط المسرح. ويجب أن نفرق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالشعر المسرحي هو النص المكتوب شعراً، ولكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي. أما المسرح الشعري فنعني به النص المكتوب شعراً، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل. هذا الأخير الذي سنأتي بتفصيله لاحقاً. ويقوم المسرح الشعري على قدر كبير من الخطورة، إذ فيه يتزاوج الفكر بقدسيته، والشعر بعظمته، والفن بروعته.

لا شك أن المسرح الحديث قد حظي بالكثير من الدراسات، ونال اهتمام عدد لا يستهان به من الدارسين، غير أنه لا يزال بحاجة ماسة إلى الدراسات الجادة التي تكشف عن كنوزه، علماً أن المسرح الحديث خضع لمؤثرات مختلفة طبعت وجوده وأثرت في بناء رؤاه، وتشكيل اتجاهاته الفنية.

ولا يمكن أن نحدد مسرحاً شعرياً ما لم نلحظ ونفصل بين أدوات كل من المسرح والشعر، ونحدد مناطق التقائهما في المسرح الشعري، وما لم نحدد أيضاً تلك المفاهيم التي يشتغل عليها كل من المسرح والشعر، وتلك الروابط التي تجعل من المسرح شعرياً أو لا شعرياً. وكل ذلك ينبع أساساً من فهمنا للشعري واللاشعري لا في النص المسرحي وحسب، بل وأساساً في مضامين الشعر نفسه وعلاقته بالحدود الفيزيقية والماورائية التي تجمع بين المسرح والشعر(كالمكان، والزمان، والشخوص، والشعور، والتوتر والإيقاع"الداخلي والخارجي "...).

فكل ذلك يختلف تماماً في المسرح الشعري عنه في المسرح، وعنه في الشعر. أي أنه يمثل حالة خاصة تختلف باختلاف التناول والمتناوَلِ والمتناوِل. لذلك يجب علينا حينما نريد المضيّ قدماً في تحديد مفاصل العلاقة بين المسرح والشعر، أن نحدد طبيعة مفهوم الشعر نفسه، وأن نتساءل ما هو الشعر؟ في زمن أخذ فيه المفهوم ينحو باتجاه آفاق متشظية، متقاطعة ومتنافرة، مؤتلفة ومختلفة. وهذا السؤال الكبير حول ماهية الشعر أو الشعرية، برغم صعوبة الخروج منه بنتيجة ما إلا أنه لا مناص من محاولة الإجابة عليه ولو بأخذ كل تشظياته، وذلك من أجل معرفة كيف يمكننا أن ننظر للمسرح الشعري.

ودراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو للوهلة الأولى. فهي ليست دراسة للدراما أولاً، ثم الشعر ثانياً أو العكس. وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها نوع أدبي مستقل، لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه.

والتناول المنهجي لمكونات العمل الأدبي بالدراسة، لا يعني الفصل بين عناصره أو التمييز بين المحتوى والصورة. لأن العمل الأدبي كل متكامل لا يقبل التجزئة والانفصال. غير أن البحث في عنصر من عناصر البنية الشعرية لا يعني بحال تفكيكها إلى أجزاء، وإنما هو عمل إجرائي تقتضيه ضرورة التناول المنهجي للعمل الفني.

والحديث عن البناء الدرامي في النص الشعري يقتضي تناول القصيدة من حيث ولادتها وتكوينها، ومن حيث هندسة أفكارها وكيفية تشكلها وتجمع عناصرها، وتوحدها في عمل فني متكامل، له تأثيره الإنفعالي والعاطفي وله ذوقه الجمالي، كما له مرجعيته الفكرية وهويته الثقافية ومعطاه الإجتماعي الإنساني. إنه تناول للنظام الذي يحكم تلك العناصر المكونة لذلك البناء، وللنسق الذي ينشئ العلاقة العضوية بين مجموع هذه العناصر المتفاعلة في نسيج هذا البناء المتكامل.

فهذه الدراسة تحاول الكشف عن ملامح أدب كاتب معاصر، وتطمح إلى رصد النواحي الجمالية والموضوعية، والخروج بنظرة كلية تحدد مدى تطور الدراما الشعرية في مصر خاصة وفي

العالم العربي عامة. فتجربة صلاح عبد الصبور لهي تجربة نموذجية، ولذلك فإن البحث في ملامح وخصوصيات هذه التجربة يضيء في نظرنا مساحة شاسعة من مسرحنا الشعري العربي.

وقد دفعني لاختيار هذا الموضوع "البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية" ما هو موجود في إبداع صلاح عبد الصبور من سيمات وخصائص فنية، ثم إن هذا الإبداع لا يزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث والتقييم. مع محاولة تقديم دراسة منهجية جادة تبرز مسرح صلاح عبد الصبور، وتكشف عن نواحي إبداعه ومدى إسهامه في قضايا عصره.

ولقد وجدت هذا الموضوع" البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية" يطرح مجموعة من الأسئلة أهمها: ما هو البناء الدرامي؟ ما الشعر وما هي أهم خصائصه؟ ما دور هذا الشعر في المسرح؟ وما أهمية إضافة الشعري للمسرح؟ وما هي العلاقة بينهما باعتبارهما فنين مستقلين؟ ما هي طبيعة المسرحية الشعرية، وما هي أهم خصائصها؟ وهل هناك خصائص شعرية مثلاً في الشخصيات المسرحية أو في المواقف أو في الأحداث المسرحية؟وغيرها من الإشكالات التي يمكن للباحث أن يلقاها في طريق بحثه في هذا النوع الأدبي.

وقد كانت الإجابة عن السؤال الأول هي محور المدخل الذي حاول أن يقترب من حدود هذا الموضوع. حيث تكفل بالكشف عن التساؤلات التي أثارتها إشكالية المصطلح، محاولة بذلك البحث عن مدلوله في التراث النقدي العربي القديم، وفي ضوء المفاهيم النقدية الحديثة. فهو مصطلح فضفاض من الصعب تحديده، فكان على الدراسة أن تستقصي معاني هذا المصطلح، وتبحث عما ينطوي عليه من مدلولات.

أما السؤال الثاني فقد كانت الإجابة عنه هي محتوى الفصل الأول، وقد اشتمل على أربع نقاط هي: محاولة تحديد مفهوم الشعر. البناء الإيقاعي باعتباره أهم ميزة للشعر من حيث مظهره للوهلة الأولى. واللغة الشعرية هذه اللغة الخاصة بالشعر والتي تختلف عن لغة النثر. ثم الصورة الشعرية التي تعد الركن الأساسي للغة الشعرية مضافة إلى الإيقاع.

أما أجوبة الأسئلة المتبقية فكانت الإجابة عنها هي محتوى الفصل الثاني، وتم تقسيمها إلى أربعة نقاط مهمة تمثلت في: وضع مفهوم للمسرح الشعري، وعلاقته بالشعر. في حين تكفل الباب الثاني بالحديث عن اللغة في المسرحية الشعرية.. أما الباب الثالث فكان الحديث فيه حول الحوار في المسرحية الشعرية. وكان الحديث في الباب الأخير من هذا الفصل على الصورة الفنية في المسرحية الشعرية.

أما الفصل الثالث فقد سُلط الضوء فيه على الجانب التطبيقي، واكتفى بمسرحية واحدة دون غيرها، وهي "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، والتي أُخذت كأنموذج لهذه الدراسة، باعتبارها واحدة من أشهر أعمال هذا الكاتب الذي يعد من واحداً أهم أعلام المسرح الشعري. وتأتي الخاتمة في الأخير وكانت خلاصة مركزة لأهم نتائج البحث المتوصل إليها.

والمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة لتجسيد هذه الدراسة فعلياً، فإني فضلت أن لا أتقيد بمنهج معين فأحصر الدراسة في إطاره، وأهمل باقي المناهج الأخرى. لذا نهجت منهجاً تحليلياً تكاملياً، ذلك أن الدراسة المسرحية عمل لا يمكن حصره أو رهنه ضمن إطار نظرية نقدية أو منهج واحد دون سواه.

لم يخل طريقي في إنجاز هذا العمل من بعض العقبات، ولعل أبرزها صعوبة التعامل مع المصطلحات العلمية والنقدية. وذلك لغياب معاجم اصطلاحية عربية تعتمد على الدقة، والتحديد العلمي للمفاهيم. وعدم تمكني من اللغات الأجنبية، والتي تروي حاجة الباحث العلمي لتوفرها على المادة بشكل كبير، أكثر من توفرها في المراجع العربية.

إن الحديث عن البناء الدرامي في المسرحية الشعرية، يحيل إلى الحديث عن أهم الدراسات التي أنجزت في ذلك النحو: كتاب أرسطو "فن الشعر" الذي لا يزال حتى الآن يشغل بمعلوماته، وأسراره أذهان الباحثين في المجال الفكري والأدبي، والدرامي والملحمي، بصفة عامة، والتراجيدي بصفة خاصة.

إن الإستعانة بالتراكم المعرفي الذي يزخر به البناء الدرامي من أجل الوصول إلى المعنى الجوهري للنص الشعري، يحتم ضرورة الاعتماد على أهم المصادر والمراجع التي يجدها القارئ في الصفحة المخصصة لها، إلى جانب التوجيهات البانية والنصائح السديدة من قبل الأستاذ المشرف، والتي لازمتني منذ البداية. فليس من السهل الخوض في غمار بحث يمدك بالمزيد كلما هممت بوضع خاتمة تجمع بها أطراف انتشاره، بل يملي عليك أفكاراً جديدة كلما نويت الانتقال إلى عنصر جديد، وكأن النص في علاقة حميمة يرفض قطعها، حينها تجد نفسك ملزماً بوضع إسراتيجية تبني عليها معالم البحث. وأرجوا من الله أن أكون قد وفقت في ذلك حقاً.

المدخل

1- مفهوم البنـــاء:

يعد مصطلح البناء و ما يشتق منه من ألفاظ، من أكثر المصطلحات استخداماً في مختلف حقول العلم و المعرفة، وأوفرها حضوراً في مجالي الفكر والأدب. فكلمة "بنـــى" لفظ عام ترتبط به مجموعة من المفاهيم والدلالات التي تشترك في أصل هذه الكلمة، منها ما هو حسي يتعلق بالجانب المادي، ومنها ما هو مجرد يتعلق بالجانب الذهني. والاستخدام الوظيفي للكلمة هو وحده الكفيل بالفصل بين مختلف مدلولات هذا الأصل المشترك ، الأمر الذي يقضي تناولها من الجانبين اللغوي والفني.

2- المـــدلـــول اللغوي:

أ. المعنى الحقيـــــقي:

المدلول اللغوي لكلمة "البناء" مدلول عام يستوعب كل ما يصح أن يطلق عليه لفظ "بناء" في الحقيقة وفي المجاز."فالبناء في حقيقة الوضع اللغوي يدل على معنى الرفع والإقامة و التشييد، ويطلق على ما رُفع و شيّد من الدور و الهياكل والأجسام، ونحوها"[1].

يلتقي الباحث مادة (ب–ن–ى) في آيات الذكر الحكيم بمعاني عديدة. فليس لنا إلا أن نلجأ إلى القرآن الكريم لاستخراج الآيات البينات التي وردت فيها الكلمة.

"يقال:بَنَى، بَنَيْتُ، أَبْنِي، بِنَاءًا، وبُنْيَةً وبُنْيَانًا ﴿ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾ (آية12النبأ)، والبناء اسم لما يبنى بِنَاءًا، ﴿ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَةٌ﴾ (آية20الزمر)، والبَنِيَّةُ يُعَبَّرُ بها عن بيت الله أي الكعبة الشريفة، والبنيان واحد لا جمعٌ ﴿ وَلاَ يَزَالُ بُنْيَانُهُمْ الذِّي بَنَواْ رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ...﴾.(آية 110التوبة)، وقال بعضهم بُنْيَانٌ جَمْعُ بُنْيَانَةٍ فهو مثل شعير وشعيرةٍ ، وتَمْرٍ وتَمْرَةٍ ، و نَخْلٍ ونَخْلَةٍ وهذا النحو من الجمع يصح تذكيره وتأنيثه "[2].

1- زرادي نور الدين. البناء الفني في شعر أحمد سحنون. رسالة ماجستير. إشراف/بشير بويجرة. جامعة وهران2002-2003، ص2.
2- سميح عاطف الزين. معجم تفسير مفردات وألفاظ القرآن الكريم. دار الكتاب المصري.القاهرة.دار الكتاب اللبناني بيروت.ط5.2007.ص154.

فلقد جاءت هذه المادة بمعاني عديدة في القرآن الكريم.كما وردت في سورة التوبة بشأن مسجد قباء ومسجد الضرار* في قوله تعالى:﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانُهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ عَلَى شَفَا جُرْفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ واللَّهُ لاَ يَهْدِي القَوْمَ الظَالِمِينَ﴾[1] .

«وجاء بلفظة بناها في سورة النازعات:﴿أَأَنْتُمْ أَشَدُ خَلْقاً أَمْ السَّمَاءَ بَنَاهَا﴾.(الآية27).وبلفظة "بَنَوا" في سورة التوبة الآية110، وبلفظة بنينا...»[2].فمن الملاحظ أن مادة "ب.ن.ي" وردت بصيغ متعددة في القرآن الكريم.

قال إبن عاشور:«البنيان في الأصل اسم لإقامة البيت ووضعه،سواءً كان البيت من أثواب أم من أدم أم كان من حجر أو طين،فكل ذلك بناء.ويطلق البناء على المبنى من الحجر أو الطين خاصة»[3].

وجاء البناء بمعنى الرفع في قوله تعالى: ﴿ إِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ القَوَاعِدَ مِنَ البَيْتِ وإِسْمَاعِيلُ...﴾[4].

والقواعد جمع قاعدة، وهي الأساس ورفعها يكون بالبناء كما جاء بمعنى الوضع في سورة آل عمران، قال تعالى:﴿إِنْ أَوَلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلذِّي بِبَكَةَ مُبَارَكاً وَهُدَى لِلْعَالَمِين﴾[5]. أي أول بيت بُنِيِّ وظهر على وجه الأرض.«قيل هو أول بيت بناه آدم في الأرض ثم رفع بعدها إبراهيم القواعد[6]»، وفي لسان العرب[7]، البنى نقيض الهدم...والبناء واحدة الأبنية وهي البيوت،كالطِّراف، والخباء والبناء، والقبة والمضرب وغير ذلك.

*مسجد الضرار الذي بناه المنافقون بالمدينة المنورة للتفريق بين المسلمين وإلحاق الضرر بهم.
1- سورة التوبة الآية109.
2- محمد فؤاد عبد الباقي.المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.دار الحديث.ط1-1996ص167.
3- زرادي نور الدين، م س، ص4.عن إبن عاشور الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس ج1.ص34.
4- سورة البقرة. الآية 126.
5- سورة آل عمران. الآية96.
6- ينظر.الكشاف، لأبو القاسم محمود عمر الزمخشري، دار انتشارات طهران ج1.ص311.
7- إبن منظور محمد، لسان العرب، دار صادر ط3، بيروت 1994، ج14، ص93-95.

ويلتقي الباحث مصطلح البناء أو ما يدانيه لفظاً ومدلولاً في الآثار التي رواها المحدثون والرواة منذ أقدم عصور اللغة العربية وآدابها. وتلك الدراسات لم تجهل لفظة البناء بشتى ملامحها اللغوية والاصطلاحية وإنما كانت تعرفها يقيناً يوم عرف العربي لغته القومية العريقة ووقف بين يدي القرآن الكريم متفقهاً ودارساً.

ب. المعنى الإستعاري:

أما المعنى الإستعاري لمدلول البناء فمجاله واسع الاستخدام «يقال: (بَنَى) الشيء-بنياً، وبِنَاءً وبُنْيَاناً: أقام جداره ونحوه، ويقال: بنى السفينة وبنى الخباء واستعمل مجازاً في معانٍ كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية.يقال:بَنَى مجده، وبنى الرجال. قال الشاعر:

يَبْنِي الرجال وغيرهُ يبني القرى شَتَّانَ بَيْنَ قُرَىً وبين رجالِ.»[1]

وأورد صاحب اللسان مستخدماً في معنى الخلق،والتركيب والصنعة والإنماء،وغير ذلك. ومنه قوله:« وفي حديث سليمان عليه السلام:"من هدم بناء ربه..فهو ملعون".يعني من قتل نفساً بغير حق.لأن الجسم بنيانٌ خلقه الله وركبه وبنى الرجل بمعنى اصطنعه»[2] ويقال:«كأن الداخل بأهله يضرب عليها قبة ليلة دخوله بها فقيل لكل داخل بأهله(بَانٍ)و(ابْتَنَى)داراً أو(بَنَى)بمعنى البنيان الحائط و(البَنِّيَةُ)على فعلية،يقال لا وربِّ هذه البَنِيَةُ ما كان كذا وكذا»[3] .

قال الزمخشري: «ومن المجاز:بنى على أهله ودخل عليها وأصله أن المعرس كان يبني على أهله خباء وأنشد:

أَرَى كُلَّ ذِي أَهْلٍ يُقِيمُ وَيَبْنِي مُقيماً وما اسْتَبْنَيتُ إلاَّ على ظَهْرِ.

يعني أنه تزوج وهو مسافر على ظهر راحلته.

1- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط.ج1. من أول الهمزة إلى آخر حرف الضاد، حرف الباء، المكتبة الإسلامية، تركيا، ص72.

2- إبن منظور، لسان العرب، م س، ص94-95.

3- محمد إبن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث الكويت، ط01، 1414 ه-1993م، ص54.

والمعنى المجازي أيضاً:دلالة البناء على نظم الكلام و تأليفه، قال الزمخشري أيضاً: «وبنى كلاماً وشعراً، وهذا كلامٌ حسن المباني، وبنى على كلامه: احتذاه وهذا البيت مبني على بيت كذا وكل شيء صنعته فقد بنيته».[1]

«وفي اللغات الأوروبية تشتق كلمة بنية من الأصل اللاتيني "Sture"الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما.من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن17»[2].

لقد تميز الاستخدام لهذه الكلمة بالوضوح في اللغات الأوروبية حيث أنها كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كُلاً ما سواءً كان جسمًا حيًا، أو معدنيًا، أو قولا لغوياً.

« تضيف بعض المعاجم فكرة التضامن بين هذه الأجزاء.لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه، وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها الجوهرية منها و الثانوية».[3]

والمبنى في المدلول الأدبي هو الأسلوب أو الشكل الذي يصاغ فيه المعنى المعبر عنه وهو يختلف باختلاف صاحبه،لأن الإبانة عن الخاطرة أو العاطفة – رسمًا و نحتًا و كتابةً– تختلف باختلاف شخصية الفنان أو الأديب،واختلاف المدرسة التي ينتمي إليها[4]، ومن ثم لا يمكن التعبير عن الفكرة أو المضمون ونقله إلا عن طريق المبنى أو الشكل أيًا كان نوعه.

وأخيرًا يمكن اختزال المدلولات السابقة للبناء في الخطاطة التالية:

---

[1]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر(د.ط)، بيروت، 1965، ص52.

[2]- Parain. Vail. Jeanne. Analyes Structura les et idéologues. Structuralistes. Toulouse. 1969. 1973(P.9).

[3]- ينظر، د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1992. ص175-176.

[4] - ينظر.جبور عبد النور.المعجم الأدبي.دار العلم للملايين.ط1.بيروت.1979.ص234.

دلالة البناء

- **م1**-المدلول الحسي(أو المعجمي):الرفع، الإقامة، الوضع، التشييد.
- **م2**-المدلول الإستعاري(البلاغي): الخلق، التركيب، الصناعة الاقتران العائلي الإنماء.
- **م3**-المدلول الصوتي:نحوي، بناء الكلمة، وصرفي هيئة (صيغة) الكلمة.
- **م4**-المدلول الأدبي:نظم الكلام، تأليفه، مبناه وشكله وتركيبه.

وهكذا أصبح لهذه الكلمة البسيطة ذات المعنى المباشر مدلولات عديدة، وطالت فنون كثيرة، مثل الرسم، النحت والعمارة. وامتدت إلى كل مجالات الفكر الحديث، من البيولوجيا إلى الفلك مرورًا بنظرية الفن، والميكانيكا.

ثانيًا:المـــدلـــول الفـــني:

يمكن التوسل بما سبق الانتهاء إليه من المعاني إلى فهم مصطلح البناء الفني في المجال الأدبي، على أنه ذلك المكون اللفظي للنص الأدبي باختلاف أجناسه.وحين نقول النص الأدبي، نقصد وبشكل أساسي مادته اللغوية[1]، هذه الأخيرة التي تطلق على المكون الصوتي المسموع من الكلام، أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى مكتوب. حيث تتجمع العناصر المقـــولية بالصيغ الصرفية الحاصلة في المعجم، لتنظمها القـــواعد التركيبية في بنية لغوية، تطابقها بنية دلالية(البنية العميقة). ثم تجري على هذه البنية تحويلات تأخذ بعدها تشكيلا صوتيًا محددًا[2]، ومن خلال هذا التشكيل الصوتي المنتظم تتم عملية البناء الفني، و الذي بواسطته يصنع الأديب عالمه المتخيل في النص الشعري، أو النص القصصي على حد سواء. فتكون اللغة حينئذ مجالاً للخلق والإبداع أكثر منها مجالا للتواصل العادي، ونقل الأفكار.

1- ينظر- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، م ن، ص234

2- ينظر-يمني العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، ص85.

وعليه يمكن القـــول: «إن المقـــصود بالبناء الفني في النص الأدبي هو الخروج بالألفاظ اللغوية عن مدلولاتها الأصلية (الاصطلاحية)، المتعارف عليها في الاستعمال العادي، إلى مدلول فني خاص. ذلك أن اللغة حتى تكون أدبية ينبغي أن تكون مغايرة للمستوى العادي الجماعي الذي من صفاته السبق في الوجود،و المثالية في الاستعمال، فهو يتميز بكونه اصطلاحي عرفي شائع الاستعمال، المقصود به واحد لدى الجميع، لأن التواضع لم يترك للمتكلم في هذا الاستخدام العادي حرية التعبير، كما لم يمنح السامع إمكانية التصرف في فهم ما يسمع فيزيد و ينقص من دلالته، بخلاف المستوى الأدبي الفني الذي يتميز بكونه استخداما فرديًا خاصًا، لاحقا على المستوى العادي، و منحرفًا عنه بالقياس إلى المعايير التي تتحكم في المستوى العادي. لأن اللغة الفنية تتكون من نتاج الفرد المبدع، وهي لذلك شخصية تصدر عن عبقرية البليغ، وتتجاوز ما هو نمطي اصطلاحي إلى ما هو أدبي خاص».[1]

وجملة القول: إن البناء في النص الأدبي هو عمل ذهني فردي خاص يستقل به الأديب بعيدًا عن غيره، وبعيدًا عن موضوعات اللغة، فهو عمل أو مقدرة ليست متاحة لكل إنسان، وإنما يمتاز بها الفنان وخاصة الشاعر عمن سواه، و يستطيع من خلالها أن يحطم جدار الاصطلاح و الشيوع وذلك«من أجل أن ينطلق إلى ما هو فردي، و أن يعدل عما هو عاد إلى ما هو خاص. وهذه الخصوصية أو الفردانية هي التي تجعل بنية النص الأدبي تتزاح عن المستوى العادي القاصر، وترتقي إلى المستوى الفني، الذي تتجلى فيه أدبية الخطاب»[2]، سواءً كان هذا الخطاب نصًا شعريًا أم كان غيره من الفنون الأدبية الأخرى.

قدم مصطلح البناء في التراث النقدي العربي:

إن استعمال مصطلح البناء ليس بجديد في المدونة النقدية الراهنة، وإنما هو مصطلح حفل باستخدامه التراث النقدي العربي منذ القدم، وأجراه على عملية الإبداع الفني. حيث نجد(إبن

[1]- زرادي نور الدين، م-س، ص54، عن راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، د-ط، 1980- ص84-97.

[2]- زرادي نور الدين، م ن، عن راضي عبد الحكيم- نظرية اللغة في النقد العربي ، م ن، ص5.

طباطبا) يستخدمه أثناء حديثه عن عملية الإبداع الشعري فيقول:«إذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، أعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه»[1].

في حين نجد قدامة بن جعفر يستخدم البنية للدلالة على البناء فيقول:

« وبنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر...»[2]، أما إبن خلدون فقد استخدم اسم المفعول للدلالة ذلك فقال: «إن الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي»[3].

ومن خلال هذه النصوص يتضح أن مصطلح البناء والبنية، و كذا النظم، مفاهيم نقدية استخدمها التراث النقدي العربي القديم للتعبير عن عملية الإبداع و التشكيل الفني. وفي هذا السياق يذكر توفيق الزيدي أثناء حديثه عن مفهوم الخطاب، وخصائص أدبيته عند النقاد العرب:«إن مستقرئ التراث النقدي يشد انتباهه تأكيد النقاد القدامى على فكرة "النظام" كمقوم أساسي لبنية النص، وقد عبروا عن ذلك بعدة مصطلحات مثل"النظم" و"المشاكلة" و"الرصف" و"الائتلاف" و"البناء"، وهذه المصطلحات وإن اختلف استعمالها أحيانًا فهي تدل على أن ما يميز "أدبية" النص هو هذه البنية التي تجعل منه لحمة واحدة.»[4].

ومفهوم هذا البناء أو "النظام" في النقد القديم لا يبعد عن مفهوم "التركيب" في الاتجاهات الأسلوبية جميعها، فأدبية النص تتحقق بنظمه، ويشمل هذا النظم جميع الوحدات اللغوية المكونة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي و هذه الخواص هي التي ترتقي بها بنية النص الأدبي إلى المستوى الإبداعي الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك سلطة الأساليب الجاهزة، ليشحن الخطاب بطاقات تعبيرية وجمالية تحدث تأثيرًا خاصًا في المتلقي[5]، لأن بنية اللغة تصبح حينئذ غاية في

1- ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1982، ص11.
2- زرادي نور الدين، م س، ص5، عن قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر 1963-ص60.
3- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد-المقدمة- دار الكتب العلمية -بيروت- ط8-2003 ص355.
4- زرادي نور الدين، م س، ص6، عن الزيدي توفيق- مفهوم الأدبية في التراث النقدي-ص115.
5- ينظر،م ن، ص6.

حد ذاتها، فتتعدى-بانحرافها عن الاستعمال المألوف-الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة التي تتعدد مدلولاتها.

ومن هنا جاء تعريف عملية الإبداع الفني للنص الأدبي بأنها« "خلق لغة من لغة" أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة، هي لغة الأثر الفني. بمعنى أنه يقوم بتخليص اللغة من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، ويطهرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة ويمنحها حياة جديدة،جدة التجربة المعيشة في الذات والزمان، وبهذا المفهوم يكون البناء الفني كيانا عضويا يحدده انسجام نوعي وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه المختلفة وعناصره المتنوعة.»[1] ، ومن هنا فإن البناء الفني هو الذي يؤدي مهمة توزيع*، وجمع العناصر الفنية في العملية الإبداعية و يحقق الترابط العضوي بين أجزائها، ليكون من تنوعها وحدة محكمة النسج متماسكة الوشائج.

ولأن الخطاب الأدبي- في حقيقة أمره- كما يرى مانجينو« ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية...»[2] ،والانغلاق هنا كما يقول محمد مفتاح:« انغلاق سمة النص الكتابية الأيقونية التي لها بداية و نهاية ،ولكنه من الناحية المعنوية هو:توالدي...(أي) ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية...كما تتناسل منه هو الآخر أحداث تاريخية ونفسانية...كما تتناسل منه أيضا أحداث لغوية أخرى لاحقة له.»[3]،فهو متأثر بما سبقه ومتأثر فيما يأتي بعده. بمعنى أنه يستحضر الماضي في ذاته حاضراً في المعارف اللاحقة به.

1- زرادي نور الدين،م س، ص6، عن المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ط2،1982، ص112-117.

* التوزيع هو الموقع الذي يحتله العنصر اللساني ضمن حواليته المألوفة ويحدد توزيع هذا العنصر محيطه الذي يتكون من ترتيب العناصر التي ترد معه. ينظر م ن، ص6-عن د.أحمد حساني-مباحث في اللسانيات-ديوان المطبوعات الجامعية- ص104.

2- زرادي نور الدين- م نفسه- ص6 دومينيك مانجينو-مقدمة إلى تحليل الحديث -تر قاسم المقداد- دار المعرفة عدد 282-دمشق 1981-ص20

3- د-مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3.1992 ص20.

وانطلاقا مما تقدم يمكن القول:بأن الحديث عن البناء الفني في النص الشعري يستوعب تناول القصيدة من حيث ولادتها وتكوينها ومن حيث هندسة أفكارها وكيفية تشكيلها وتجمع عناصرها، وتوحدها في عمل فني متكامل، له تأثيره الانفعالي العاطفي، وله ذوقه الجمالي.

عناصر البناء الفني:

إن العناصر التي تشكل البناء الفني كثيرة وأولها-كما يرى عز الدين إسماعيل-ما تقدمه الحياة ذاتها والذي يمثل المادة الأولية لأي عمل فني، ثم هناك العناصر التي يضيفها الفنان أو المبدع في عملية نقله لهذه المادة الأولية إلى هذه الصورة أو تلك من صور البناء الفني، ويمكن أن تقسم هذه العناصر إلى أربعة أقسام:

أولاً:العنصر العقلي، ويتمثل في الفكرة التي يستمدها الكاتب من الواقع لبناء موضوعه، أو التي يعبر عنها في عمله الفني.

ثانياً:العنصر العاطفي، وهو الشعور الذي يثيره الموضوع في نفس المؤلف، الذي يريد هو بدوره أن يثيره في الملتقى.

ثالثاً:عنصر الخيال، الذي يعد وسيلة لإدراك الحقائق التي قد يعجز الحس المباشر أو منطق العقل عن إدراكها، فهو يمنح العقل القدرة على التأمل ويساعده على تداعي المعاني وابتكار الصور وتحريكها.

رابعاً: العنصر الفني، أو عنصر التأليف والأسلوب، لأن هذه يجب أن تشكل وتبنى وفق مبادئ النظام والتناسق، والتأثير الجمالي. ذلك أن العمل الأدبي يقوم بناؤه على عناصر بعضها يمثل المحتوى أي الأفكار والعواطف وبعضها يمثل الصورة التي تشمل كل العناصر الشكلية التي تعبر عن هذا المحتوى.[1] وبهذا الكل المتكامل يتحقق وجود البناء الفني في النص الأدبي.

1- ينظر- إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4-1991، ص22-23.

وعليه يمكن القول:أن البناء الفني لا يمكن أن يحقق بالعناصر الشكلية وحدها ولا بالمحتوى أو المضمون وحده ولكن بهما معاً، ومن ثم فإن كل ما هو داخل في العمل الفني من أفكار ومفاهيم، وصور وموسيقى ووزن، وغير ذلك يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله العمل الفني وأن يصير جزء لا يتجزأ من هذا الكل المتناغم ليأخذ مكانه من الصورة، فيلتحم الفكر بالصورة وبالإحساس الموسيقي[1].ويتحول التتالي في هذا البناء إلى لحظة واحدة والكثرة إلى وحدة متكاملة في التكوين.

إن التناول المنهجي لمكونات العمل الأدبي بالدراسة، لا يعني الفصل بين عناصره، أو التمييز بين المحتوى والصورة(العناصر الشكلية).لأن العمل كل متكامل لا يقبل التجزئة والانفصال، فالحوادث المسرودة في الرواية–مثلاً–تعد جزءاً من المحتوى، في حين أن الطريقة التي تنسق بها كي تكون عملاً قصصياً تعد جزءاً من الصورة، فإذا هي انفصلت عن طريقة التنسيق هذه فلن يكون لها تأثير فني بأي حال،[2] بل لن تكون عملاً فنياً على الإطلاق.

وعلى هذا النحو من الوحدة والتكامل والانسجام يكون البناء الفني في النص الشعري، فهو بناء كلي متلاحم الأجزاء و التشكيل، لا يقبل التجزئة ولا الفصل بين مكوناته، ودراسته تستهدف الكشف عن الأفكار أو المحتوى، كما تستهدف الكشف عن نسيجه اللغوي، وعن أدبيته أو شعريته، وعن علاقة الملتقى به. فالإبداع الشعري لا انفصال فيه إنما هو نسيج واحد موحد،"المعنى" فيه هو "الشكل" والعكس، والعلاقة بينهما كعلاقة وجه العملة بالوجه الآخر ولا تصح العملة إلا بوجهيها وبذلك يصبح الإبداع الشعري كلٌ لا يتجزأ، ولكنه في الوقت ذاته فضاء مفتوح يقبل تعدد القراءات والتأويلات لأي عنصر من عناصره.

ومما سبق يتضح أن البناء الفني في النص الشعري ليس مقصوراً على الجانب الشكلي التركيبي فيه ولا على هندسته المعمارية وحسب، لأن تصور بناء النص الشعري على هذا النحو من

[1]- زرادي نور الدين.م.س.ص8.عن قطوس بسام.جدلية الزمن قصيدة.أحمد عبد المعطي حجازي.مجلة مؤتة.جامعة مؤتة.الأردن.مج6.ع2.كانون الأول1996.ص14.

[2]- ينظر، إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، م س، ص.23

الفهم يترتب عليه-حتماً-إغفال عنصر هام في هذا البناء، هو عنصر "المضمون".«في حضوره في حركة الإنبناء أي في حركة علاقته مع بقية عناصر القصيدة، التي تؤلف لا بمجموعها بل بحركة العلاقة فيما بينها، بنية القصيدة»[2].

وهو تصور يفضي إلى تناول النص الشعري تناولاً مظهرياً قاصراً على الشكل الخارجي، والنظر إليه نظرة سطحية أفقية.«لا ترى في بنيته سوى لغتها، ولا ترى في اللغة إلا شكلاً فارغاً معزولاً عن المضمون. وعندئذ ستصبح بنية القصيدة مجرد أدوات تقنية لا يمكنها إلا أن تنتج النص المكرر الجامد، أو الفاقد للحياة»[3]، بمعنى استحضار النموذج الجاهز، وإعادة تركيبه بعد عملية تفكيكه.ولا شك أن استخدام المصطلح بهذا المعنى-الأخير-يطرح إشكالية الشكل والمضمون القديمة، وهي إشكالية قائمة على فلسفة الفصل و التمييز بين المبنى والمعنى، أو الفردي والكلي، والعرضي والجوهري. الأمر الذي يؤدي إلى الوقوع في مترلق النظرة الثنائية التي تقوم على تجزئة العمل الفني متناظرة:مبنى يقابله معنى، أو شكل ومحتوى والعلاقة بينهما كعلاقة الثوب بالجسد أو القشرة بالنواة.

يقول إبن طباطبا:«إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني.»[1].

وعلى هذا النحو كان النقد العربي يتصور بناء النص الشعري على أنه عبارة عن مجموعة من العناصر الثابتة الخصائص، المنفصلة الأجزاء، المستقلة عن بعضها البعض.في شكل أو مضمون أو معاني وألفاظ، وقوافٍ وأوزان، يتم تركيبها وإلباس هذا بذاك، أو التأليف بينها لتشكيل البيت الذي يمثل بدوره وحدة أساسية مستقلة في إطار البناء العام للقصيدة.

---

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، م س، ص.11

[3] م ن، ص85.

[1]- إبن طباطبا العلوي، عيار الشعر، م س، ص11.

إن أول ما يتجه إليه البحث في مقولة البناء هو المقومات الأساسية البنائية لأي جنس هذا الأخير الذي يستدعي عدة فضاءات متداخلة ومتباينة فيما بينها، متفاعلة ومتصارعة. هذه الفضاءات التي يقوم عليها بناء جنس ما، لكن بمفاهيم مختلفة وتناولات متفاوتة بين هذا المبدع أو ذاك«فالبنية في اللغة هي ترجمة لكلمة Structure المأخوذة من اللاتينية Structura =البناء، والبنية هي كل متكامل(مهما كان نوعه)مؤلف من عناصر مادية أو مجردة لها ملامح مختلفة، لكنها تنتظم فيما بينها في علاقة ما تتجلى في تكوين العمل Composition وتشكل نظاماً أو نسقاً يعطي المعنى الشامل للعمل ومعنى الجزء يتولد من علاقته بمعنى الكل»[1].

فالمعنى الحرفي لهذا المصطلح يشير إلى الإطار الأساسي أو الشكل الخارجي لأي بنية طبيعية أو اصطناعية، «لكن الاتجاه البنائي رأى أن المجتمعات، حتى الوحدات الاجتماعية الأصغر حجماً كالمدن أو القرى، أو التجمعات المؤقتة أو الأحزاب أو المؤسسات أو غيرها لابد أن تدرس باعتبارها أنظمة(Systems)أو بناء(Structure)تتألف من جزئيات ومجالات عمل وأنشطة وتخصصات وغيرها، وتدرس هذه الأنظمة على أساس تحديد مساهمة كل جزئية أو وظيفتها في النظام أي في البناء نفسه.»[2].

فبوصفه كياناً حياً فإنه يتأثر بكل عضو من أعضائه. وانتقل هذا المصطلح بين العلوم حتى وصل إلى علم النقد الفني الأدبي، كما أنه يصعب إدراك كيفية إبقاء أي كيان حي على حياته، إلا من خلال إدراك وظيفته كجزء من بناءٍ أكبر(المجتمع الدولي بالنسبة لمجتمع واحد، بيت الشعر بالنسبة للقصيدة...الخ).

لقد ظهر هذا المصطلح كما سبق الذكر في أعمال قديمة في أوروبا وأمريكا، وحتى العرب استخدموا هذا المصطلح«ففي التراث العربي الإسلامي يمثل كل من البيروني، والمسعودي، وابن خلدون في العلوم الإسلامية(التاريخ والعقائد والعمران)وعبد القادر الجرجاني في اللغة ولكن

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان-1997-ص105.
[2]- سامي خشبة، مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، ط1-1994، القاهرة، ص91.

تحت مسمى آخر، وهو قضية (اللفظ-المعنى)أو(العرض-المضمون)والعلاقة بينهما بدايات لمفاهيم نظرية متفرقة، يمكن أن تفسر الآن على أنها إستبصارات نحو منهج بنيوي تكاملي على نحو ما أظهرته دراسات عربية حديثة في كل من مصر وتونس والمغرب بشكل خاص.» [1].

لم ينظر النقد العربي القديم إلى البناء الفني في النص الشعري، بوصفه عملاً متكاملاً، وبنية عضوية حية، تتفاعل عناصرها جميعاً كما تتفاعل الأعضاء المختلفة في الجسم الحي، وإنما كان ينظر إليه على أنه مجموعة من الأبيات قد يقل عددها أو يكثر، لا يربط بينهما إلا الوزن والقافية. إلى أن جاء الجرجاني فأكد على وحدة النص الشعري، بناءاً على أساس التناسب المنطقي، وألح على فكرة التخييل والغرابة في العمل الشعري. وكان الجرجاني قد أتى بنظرية النظم التي لا تزال تعتبر بكرًا حديثة، أوضح من خلالها أن قوانين النحو هي أساس نظم الكلام، مؤكداً على ترابط المعنى باللفظ ترابطاً تلازمياً كترابط وجهي العملة، أو ترابط العلة بمعلولها وجوداً وعدماً[2].

فالنص الشعري هو أداء فني متكون من علاقات متعددة تتشابك فيما بينها، وتتفاعل لتشكل في النهاية البناء الكلي. فلا يمكن تصور وجود فكرة قائمة بلا شكل ينظمها، فلا لغة بدون فكرة ولا فكرة بدون لغة، «فالبناء الشعري تمر عناصره من خلال الذات الشاعرة، التي تقوم بصهر تلك العناصر، بغريزة خلاقة يمكن تشبيهها بغريزة النحلة وهي توحد رحيق الأزهار المتنوعة، في شهد له شخصية المذاق واللون والرائحة.»[3].غير أنه لا يمكن الفصل بين هذه العناصر المتمايزة، كما لا يمكن التمييز والفصل بين المواد المجموعة من رحيق الأزهار المتنوعة.

وخلاصة القول:أن العمل الفني مهما كان كلٌ لا يتجزأ إلى موقف اجتماعي أو فكري وآخر فني، لأنهما لا يكونان في الواقع إلا شيئاً واحداً متداخلاً، لا يُفهم أحدهما دون الآخر، ذلك أن الأدب كسائر الفنون التعبيرية الأخرى، ليس إلا وسيلة لتشخيص موقف الفنان من الحياة، الذي قد يكون عقائدياً أو اجتماعيا أو غيرهما، والمهم أنه لا يعبر من أجل التعبير وحسب، بل لأنه

[1]- سامي خشبة، م ن.ص98.
[2]- ينظر، زرادي نور الدين، م.س، ص11.
[3]- حسن عبد الله محمد، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة(د.ط.ت) ص178.

يريد أن يقول شيئاً، ولكن بطريقة فنية تقنع الناس وتجعلهم يفهمون أو بالأحرى يتبنون موقفه من الحياة، أو يتعاطفون مع وجهة نظره على الأقل.كما أن حصر الدراسة في تناول جانب واحد من متن النص الأدبي يعد تناولاً جزئياً وغير تام، لا يفي بالغرض ولا يمكن من الكشف عن جوهر الظاهرة الأدبية.

ثـــالثـــاً: البـــناء الـــدرامـــي:

قبل الحديث عن البناء الدرامي لابد من الإجابة عن سؤالين على الرغم من أنهما بديهيين، إلا أنهما مهمين. ماذا نعني بالبناء؟ وماذا نعني بالدراما؟

أما السؤال الأول فقد سبق الحديث عليه، صحيح أنه ليس بالقدر الكافي، ولكنه قد يمكننا من بلوغ المراد. أما عن السؤال الثاني ماذا تعني الدراما؟ فالدراما في أبسط تعريفاتها تعني الصراع.

نجد أيضاً في فن الشعر أن الدراما —التي تتمثل في جنسي التراجيديا و الكوميديا الذين يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس— ترجع إلى كلمة دران: dran التي تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي "دراما" Drama، ومعناها الحرفي: يفعل- أو عمل يؤدى.[1]

لقد كتب أرسطو في كتابه فن الشعر أنه لدى الناس منذ الطفولة غريزة التشخيص، ومن هذه الناحية يختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى، في أنه أكثر قدرة منها على المحاكاة، وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها الناس دائما في التشخيص.

يكشف أرسطو عن جوهر الدراما في عبارتين ألمع مما كتب عن المسرح، ولو تأملنا لحظة لسوف نرى كم كان مصيبا حين قال:« منذ سنواتهم المبكرة يعشق الأطفال ارتداء ملابس وأداء ألعاب، كما يحب الصبية أن يقوموا بأدوار"رعاة البقر"، والهنود والعسس واللصوص، وتفضل

[1]- ينظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة د، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص25-26.

الفتيات الصغيرات بصورة عامة أن يلعبن دور الأم، حيث أن هذه الطفلة لا تفعل أكثر من تمثيل دور تعلم أنها ستقوم به بصورة جادة حينما تعتلي مسرح الحياة الحقيقي، فكل يوم ندعى لنلعب مئات الأدوار. وأرسطو يخبرنا أنه لدينا غريزة المحاكاة أو التمثيل، وأننا نتعلم دروسنا عن طريق استخدامنا لهذه الغريزة.»[1]

لقد انتهى أرسطو في مقولته إلى اللذة التي يجدها الناس دائما في التمثيل، وفي تفسير هذه اللذة التي نتلقاها عند مشاهدة مسرحية يطرح أرسطو على بساط البحث نظريته في التطهير، أي تطهير العواطف. يقول أرسطو:« إن الإنسان يتمتع بمشاهدة المسرحية أو تمثيل الحياة، إذ أنه بعمله هذا يمكن لمشاعر الشفقة، و الخوف أن تستثار بعنف ثم تزال بالتطهير، وذلك بإحساس التفريج المتولد عن أن الكوارث التي عانتها الشخصيات على خشبة المسرح لم يصبه شيء منها.»[2]

فالمحاكاة فطرية في الإنسان، هذا الأخير الذي يشعر بالمتعة عند محاكاته لعمل ما، والشاهد على ذلك هو التجربة. فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء إلا أننا نستمتع برؤيتها محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه، والتعلم يعطي أعظم المتع لسائر البشر، وسبب استمتاع الإنسان بصورة هو أنه يتعلم منها، ويكتسب معلومة، أو يستنبط ما تدل عليه.[3]

إن أقدم المسرحيات التي في حوزتنا، والتي كتبها اليونان لتمثل في الأعياد إكراما للإله ديونيسوس والتي تحمل كل دلالة تشير إلى أصلها الديني، أو شبه الديني القوي للمسرح، عامل له من الأهمية أكثر مما هو مفهوم بصورة عامة. فالدراما ليست شكلا مصطنعا من أشكال التسلية، و ليست وسيلة بارعة من ابتداع عارض مسرحي،« إن الدراما لم تخترع مطلقا، ولكنها فقط تطورت، فهذه المسرحيات التي في حوزتنا تطورت بصورة تدريجية عن الأغاني و الرقصات التي كانت تؤدى إكراما للإله ديونيسوس، إنها تحمل آثارا قوية للعبادة ذات الشعائر والطقوس الدينية،

[1] لويس فارجاس- المرشد إلى فن المسرح و الدراما- ترجمة أحمد سلامة محمد- مشروع النشر المشترك، بغداد-القاهرة- ص8.
[2] لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح والدراما، م-ن- ص.9
[3] ينظر أرسطو، فن الشعر، م س، ص79.

وخاصة في وظيفة الجوقة ووجودها، فهاته الرقصات و التراتيل الدينية التي كانت تؤدى اتخذت تدريجيا شكلا دراميا أكثر حيوية وجلاء.» [1]

فالدراما هي أحد وجوه الحياة التي تشق طريقها إلى الأمام بصورة مستمرة، ولا نستطيع أن نمضي قدما في دراسة أي دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة للتخطيط الدرامي.

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع، أي اصطدام أفراد متعارضين، أو عواطف متعارضة، أو أغراض متعارضة، وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعا يكون هذا الصراع شخصيا محضا، فيكون الاصطدام بين الخير والشر كما هما مجسمان في بطل القصة، ولكن قد يتخذ الصدام أشكالا أخرى متعددة فيكون بين البطل والقدر، أو الظروف(أوديب ملكا)، أو بينه وبين القانون(أنتجون)، أو بين البطل والقوى الخارجية المصاحبة للصراع الداخلي الذي ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون في صراع مع نفسه(هملت) و (ماكبث).[2]

مهما يكن فإن أساس التمثيلية قائم على نوع من الصراع، هذا الأخير الذي يعد من أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي، وبوجود قوتين رئيسيتين متضادتين يوجد الصراع، وينتج عن تقابل هاتين القوتين أو التحامهما ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، و منها إلى نهاية أو ختام محدد أو مفتوح.

وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي، وبانتهائه ينتهي التصميم الحقيقي. ولما كانت المتعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته، فإن حركة التصميم ستتيح بالضرورة سبيلا تام التحديد و الانضباط.

فالتعقيدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة تظل تتزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجها إلى الانتصار النهائي

[1] لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح و الدراما، م س، ص10.
[2] ينظر، أحمد أمين، النقد الأدبي، بحث من تقديم محمد الطاهر مدور، موفم للنشر 1992- ص185.

للخير على الشر، أو العكس وإن تخلل ذلك بعض العقبات الثانوية، وهكذا يمكن التمييز في أي مسرحية ما يسمى بالخط الدرامي(Dramatik Line) ويتكون من:

1) الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع.

2) حركة النهوض أو النمو أو التعقيد، وهي جزء من الدراما يستمر فيه الصراع.

3) نقطة التحول وفيها يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب، بحيث يضمن النصر.

4) حركة الهبوط أو الحل وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير فيها اتجاه الحوادث إلى النصر النهائي.

5) الخاتمة أو الكارثة، وفيها ينتهي الصراع.

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية.[1]

والتطور في هذا الخط الدرامي ينشأ من عدة تغييرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية، ومصيرها المحتوم، ويتلخص هذا الخط في النقاط التالية:

أ. المقدمة.

ب. فعل يؤدي إلى تصاعد الحدث.

ت. ذروة.

د– فعل يؤدي إلى تحقيق التصاعد.

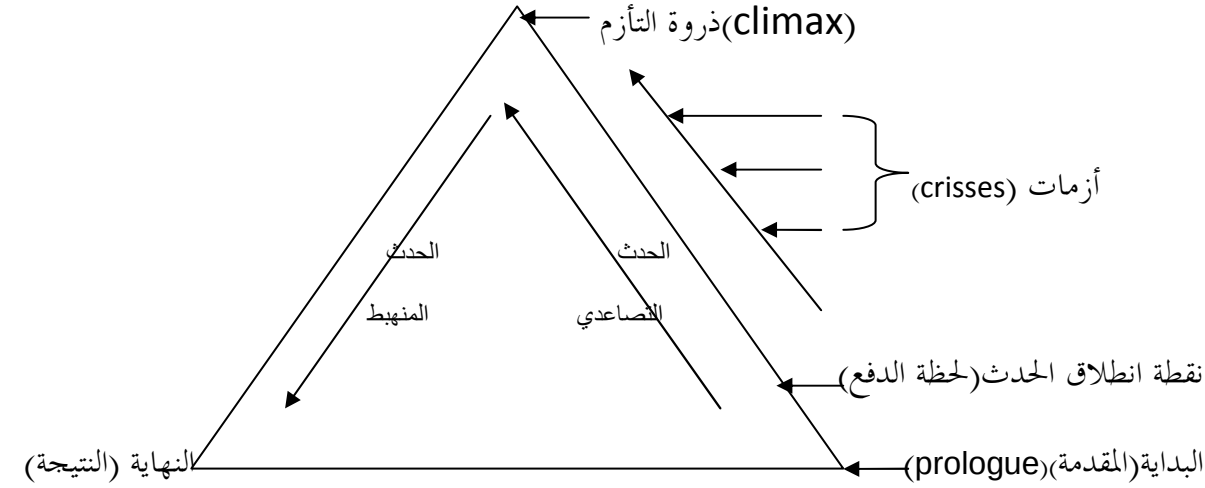
ه– الحل. [2]

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، م ن -ص 186.

[2]- رضا عبد الغني الكساسية- التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره- دار الوفاء- الإسكندرية- ط1 2004- ص252.

والبناء الدرامي مثله مثل البناء المعماري له مغزى ومعنى، و عناصر أساسية، « ويعد البناء في الدراما مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض، وبالكل العام.»[1]

ويعد الناقد الألماني جوستاف فريتاج(1816–1895) أول من عمل ترسيمة الدراما على وفق خط بناء الفعل الدرامي في النص المسرحي لمأساة تقليدية، وجاءت ترسيمته هذه على شكل هرمي، وعرف تصوره هذا بهرم فريتاج المكون من ثلاثة أضلاع. احتوى الضلعان القائمان على خط مسار الحدث الدرامي كما هو موضح بالشكل:



مرتسم فريتاج (هرم فريتاج)[2]

كانت هذه ترسيمة الدراما التي وضعها فريتاج، غير أننا نجد الكثير من الدراميين استعملوا توزيعات أخرى في رسمهم لأسس البناء الدرامي، إلا أنها لا تختلف كثيراً عن الشكل، أو بالأحرى عن المرتسم الذي وضعه فريتاج.

البناء الدرامي ويسمى أيضاً التأليف الدرامي، وهو المسار الذي يجب أن تسير فيه الأحداث من البداية إلى النهاية، وله تعاريف عند أهل الإختصاص، اختلف في صيغتها وتحدد في

[1]- فؤاد الصالحي- علم المسرحية وفن كتابتها- دار الكندي- الأردن - ط1-2001 - ص68.
[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ص311-312.

مفهومها.فقد عرفته إنجا كاريتنيكوفا بقولها:...ويعتمد تطور الحبكة على ثلاثة نقاط البداية(متى وأين وكيف يبدأ الحدث)، و الذروة(أعلى نقطة في التوتر الدرامي)، الحل(كيف ينتهي الحدث).[1]

لقد عرف أرسطو التراجيديا بأنها:«محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي(فعل) لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة و الخوف وبذلك يحدث التطهير.»[2]

يوضح لنا أرسطو أن للفعل في الدراما طول معين، ولهذا الطول بداية ووسط ونهاية، والبداية لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، ولكن يتحتم أن يعقبها بالضرورة شيء.« فالقصة مبنية بناءً صحيحاً لا تبدأ أو تنتهي كيف ما اتفق، وإنما يجب أن يكون لفعلها طول محدد لأن جمال العمل الفني يتوقف على حجمه، وعلى تنظيم أجزائه. فلا يكون متناهيا في الصغر حتى يفقد جماله، ولا متناهيا في العظم فلا نستطيع استيعابه مرة واحدة.» [3]

يضيف أرسطو قائلا: لما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون، فإنه لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تحدد صبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية، وهي:

1– الحبكة. **2**– الشخصية. (**1**و**2** يشكلان معاً مادة المحاكاة).

3– اللـــــغـــة. (وهي طريقة المحاكاة).

4– الفكـــر. **5**– المرئيات المسرحية. **6**– الغناء(القيم الصوتية).

(و تشكل العناصر الثلاثة الأخيرة موضوع المحاكاة الدرامية).

[1]- ينظر- إنجا كاريتنيكوفا- كيف تتم كتابة السيناريو- ترجمة أحمد الحضري- المجلس الأعلى للثقافة- ط2 -1999- ص1.
[2] - أرسطو، فن الشعر، م س، ص 95.
[3] - ينظر، أرسطو، م ن، ص 31.

ولقد استخدم معظم الشعراء و الدراميين هذه الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعي أن كل مسرحية تحتوي على عناصر للمشاهدة، كما تتضمن شخصية، وحبكة و لغة، غناء وفكراً.[1]

وجاء في القاموس المسرحي لباتريس بافيس (Patrice Pavis)[2]. أن تحليل البناءات الدرامية للعمل المسرحي تأخذ أكبر قسم في الكتابة المسرحية؛ والمنهجية البنيوية ساعدت كثيراً على تشكيل مستويات العمل، وإدماجه كظاهرة كلية ضمن نسيج درامي عام. ويشير البناء بأن الأطراف المكونة للنظام الدرامي جاءت حسب ترتيب ينتج المعنى الكامل. لكن يجب ملاحظة عدة أنظمة في كل عرض مسرحي: الحكاية أو الحركة، الشخصيات، العلاقات المكانية، و الزمانية، هيئة المشهد....

فلكل عرض مسرحي مجموعة من الأنظمة؛ هذه الأخيرة التي تدخل في تكوين البناء الدرامي. هذا الأخير بدوره لكي يكون سليماً يجب أن يقوم على شخصيات ذات أبعاد محددة. تعطي تبريرا منطقيا لتصرفاتها، في ظل الأحداث التي تمر بها؛ ولكي تكون كذلك فإنه لابد على الكاتب من بنائها من خلال أبعاد ثلاثة هي: البعد المادي(الجسماني)، و البعد الاجتماعي، و البعد النفسي. حيث أن اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة هو الذي يمنحها سمات العمق.

ويبقى السؤال المطروح ما المطلوب من الشخصية لتكون مثيرة، أو درامية؟ إن أية إجابة عن هذا السؤال قد توقعنا في الخطأ، لأن أية شخصية إنسانية يمكن أن تكون مثيرة ومؤثرة إذا ما قدمت في الوقت المناسب، وفي اللحظة الملائمة، وبعبارة أخرى فإننا قد نحتاج أحيانا إلى الشخصية العادية تماما لنأخذها بالمقابلة مع الشخصيات الرئيسية. بل قد نحتاج أحيانا إلى شخصيات قبيحة أو شخصيات غبية فالتغاير والمقابلة عناصر أساسية في الأعمال الدرامية الغنية بالشخصيات؛ فالشخصية الدرامية بشكل عام هي شخصية فيها المزيد من التوتر، فقد تكون أكثر تلوينا أو

[1]- ينظر، م ن، ص 95-96-97.

[2]- Voir, Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions sociales, Paris 1980, P386-387.

حساسية أو أشد جذبا للانتباه، ولفتا للنظر أو على الأقل أكثر من "شيء ما" من الشخصية العادية المتوسطة، ويمكن القول أن: الشخصيات في كل من الكوميديا و التراجيديا أقرب إلى أن تكون دائما شخصيات فريدة على نحو ما[1]، والشخصية من أهم عناصر الدراما، وهي التي تجعل العمل الدرامي له هدف مؤثر.

كما يبدي أرسطو أربع ملاحظات على الشخصيات:

1- أن تكون فاضلة و مؤثرة، ولكي تكون كذلك يجب جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها.

2- أن تكون ملائمة حتى تكون مقنعة ومؤثرة.فهناك مثلا نوع من الشجاعة الرجولية لا يليق إسناده إلى المرأة.

3- التشابه، أي أن يكون لها شبيه في الواقع، أي تكون تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية.

4- التناسق أو ثبات الشخصية وتناسقها في أفعالها، وتصرفاتها حتى نهاية المسرحية؛ أي عدم تعرضها للتغييرات المفاجئة.[2]

وجملة القول أن: الأساس المهم لتحقيق جودة الشخصية في الدراما هو عدم فقدان هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي، وأن لا يفرض المؤلف نفسه عليها، وتصوير الشخصية يأتي في المرتبة الثانية حسب ترتيب أرسطو لأجزاء التراجيديا الستة التي سبق الحديث عنها. غير أن أهم هذه الأجزاء على الإطلاق هي الحبكة.

إذ تعتبر الحبكة – في رأي أرسطو- أهم أجزاء التراجيديا على الإطلاق، بل هي روح العملية الدرامية، على هذا يجب أن تحظى بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدي، وأهمية الحبكة أشبه

[1]- أسامة أحمد علي- عبد العزيز شرف- الدراما في الإذاعة و التلفزيون- دار الفجر- مصر- ط1-1997- ص156-157.
[2] - ينظر- رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- المكتبة الأنجلو مصرية- القاهرة- ص149. راجع أيضا أرسطو، فن الشعر، من ص149 إلى ص154.

بأهمية الخطة في البناء المعماري؛ فقد يشيد قصر من الرخام وآخر من الحجارة طبقا لخطة واحدة، فلا اختلاف بين البناءان إلا إذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة الآخر.[1]

فالحبكة هي الجزء الرئيسي في بنية المسرحية، فقد وصفها أرسطو بأنها روح التراجيديا، و حياتها. فهي ليست مجرد قصة تشتمل عليها المسرحية، وإنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النص الدرامي؛ و إذا ما اعتبرت هي التنظيم العام الذي يحاول الكاتب تحقيقه، فإن العناصر الخمسة الأخرى السابقة الذكر يمكن اعتبارها كأجزاء لهذا التنظيم. بمعنى آخر إذا كانت الحبكة هدف يجاهد الكاتب من أجل الوصول إليه في بنائه المسرحي، فإن الأجزاء الخمسة الأخرى تعتبر كوسائل لتحقيق هذا الهدف.

ولما كان المسرح« ظاهرة اجتماعية، بل وضرورة اجتماعية لا ينفصم فيها جانب المتعة عن جانب التنوير و التربية»[2] وجب على المؤلف الدرامي أن يحرص على عمق الفكرة، وطبيعة الشخصية التي يرجى منها أن تترك أثراً في أثناء تصويرها للأحداث، والمواقف.

أما الجزء الرابع من الأجزاء التي حددها أرسطو هو اللغة، هذه الأخيرة التي اعتبرها أرسطو التعبير عن الأفكار بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر و النثر.[3]

واللغة الشعرية أمر عرف بل و وجد منذ أقدم العصور، وهي نوع من التعبير اللغوي جاء من خلال الاحتفالات التي كانت تقام تمجيدا للإله ديونيسوس، ومن هذا التكوين الشعري خرجت أولى أشكال الدراما. بل وأولى أشكال المسرح الشعري. وأنواع الشعر على اختلاف أنواعها ليست إلا طرق محاكاة، هذه الأخيرة التي تعتبر العامل المشترك بين الشعر ومختلف الفنون الأخرى.

[1] - ينظر- أرسطو، فن الشعر، م س، ص 29-30.
[2] - رياض عصمت - البطل التراجيدي في المسرح العالمي - دار الطليعة - بيروت - ط1 -1980- ص 22.
[3] ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص 99.

ومن بين هذه الفنون نذكر فن المسرحية الشعرية، التي عرفت هي الأخرى منذ قديم الأزل، حيث تطورت من أناشيد كانت تقام إكراماً للإله ديونيسوس إلى شكلها الحالي الذي يقوم على عدة أدوات؛ وإنه لمن الصعب تحديد كل الأدوات التي تجعل من المسرح الشعري مسرحاً شعرياً، ما لم نلحظ ونفصل بين أدوات كل من الشعر و المسرح ، و هذا ما سنحاول الإجابة عليه، أو بالأحرى الوصول إليه فيما سيأتي.

مـــاهـــية الـــشـــعـــر:

ليس من السهل وضع تعريف محدد للشعر، ولكن هذه محاولة لتعريفه تعريفا يتفق مع الاستعمال الشائع؛ ولا شك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان و قواف، حيث طغت فكرة الشكل على كثير من الذين عرفوه.

وليس هناك شك أيضا من أن أرسطو كان أول من تحدث عن الشعر، وعن الشاعر؛ حيث كان أول من استعمل اصطلاح "صناعة" في الشعر، حين قال: « إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر و أنواعها.»[1]، وكرر ذلك في مواطن متعددة في كتابه فن الشعر.

انطلاقا من هذا القول ذهب الناقد الإنجليزي "مايكل جون" إلى أن كلمة شاعر(poet) مشتقة من الكلمة اليونانية(poètes) التي تعني الصانع (a maker) »[2].

أما النقد الحديث الأجنبي و العربي فيستعمل الاصطلاح استعمالا واسع الانتشار، وليس ببعيد أن يكون مرده إلى الأصل اليوناني، أما الشاعر والناقد المعروف إليوت(T.S.Eliot) فكان يستعمل اصطلاح صناعة الشعر"Matier of pétrie" مرة وعلم أو فن كتابة الشعرية "The science or ort of writing versse" مرة ثانية، أو كتابة الشعر " writing poetry" مرة أخرى، هذا في الإنجليزية الحديثة أما القديمة فيذهب "مايكل جون" إلى أن الشاعر كان يسمى صانعا[3].

ويستعمل النقد العربي الحديث الاصطلاح كثيراً، وتبناه كثير من النقاد و الدارسين، وهم متأثرون إما بأرسطو والفكر اليوناني، وإما بالنقد الأجنبي المتأثر هو الآخر بالفكر اليوناني الكلاسيكي.

---

[1] ينظر- أرسطو، فن الشعر، م س - ص29-وأيضا - ص 31-33-39. على سبيل المثال.
[2] ينظر- يوسف حسين بكار- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) - دار الأندلس - بيروت لبنان -ص 43. أخذ عن Meikle John - J-M- D - English Litrature - P2.
[3] ينظر، م ن، ص 43.

فقد دأب النقد العربي على استعمال مصطلحات مثل:«عمل الشعر أو صناعة الشعر، أو نظم الكلام. هذه الاستعمالات القديمة التي تقابل في المفاهيم الحديثة مصطلحات مثل: الخلق الفني، و الإبداع الفني للقصيدة و العمل الأدبي عامة.»[1]

إن الشعر أفضل ما قالته العرب في حلها وترحالها، ففيه جمعت مآثرها وأمجادها، وحفظت أيامها وأنسابها. وكان الشاعر يحتل مكانة رفيعة في قومه، وذلك لما يتميز به الشعر من تأثير كبير في النفوس؛ فقد يرفع الوضيع وقد يحط من قيمة الشريف. فالشعر ديوان العرب ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون كما أشار إبن سلام.[2]

وما من شك أن تحديد ماهية الشعر تكمن في البحث عن مفهوم هذه اللفظة في لغتنا العربية، ولن يأتي لنا هذا إلا بتتبعنا لتطورها الدلالي في هذه اللغة، منذ كانت ذات دلالة مادية حسية إلى أن تطورت بعد ذلك إلى دلالة معنوية، و نفسية، وأصبحت مصطلحاً يدل على ذلك الفن القولي المنغم.

يبدو أن هذه اللفظة تعود في لغتنا إلى أصل مادي حسي هو شعر الجسد، وذلك ما قاله صاحب اللسان:« و الشعر والشعر مذكران، نبه الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، للإنسان وغيره، وجمعه أشعار وشعور.»[3]

ثم أطلق هذا الاسم الشَعر بالفتح على النبات الذي ينبت في الأرض اللينة، تشبيها له بشعر الجسد الذي ينبت كذلك في منابت لينة؛ يقول "الفيروز أبادي":« والشعر للنبات و الشجر، والزعفران، وكسحاب الشجر الملتف، وما كان من شجر في لين من الأرض يحله الناس و يستدفئون به شتاءً، ويستظلون به صيفاً»[4].

---

[1] ينظر- يوسف حسين بكار- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، م س، ص 44.

[2] باديس فوغالي - الزمان والمكان في الشعر الجاهلي - عالم الكتب الحديث -إربد - الأردن - ط1- 2008- ص 13. أخذ عن محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء- ت ش محمد شاكر- مطبعة المدني- ج1- ص24.

[3] إبن منظور - لسان العرب - م س - حرف الراء - فصل الشين.

[4] عثمان موافي - في نظرية الأدب - من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ج1 - ص16- أخذ عن الفيروز أبادي - القاموس المحيط - فصل الشين - ط التجارية.

ثم استخدم الفعل أشعر للدلالة على ظهور الشعر في الجسد، ويقول صاحب أساس البلاغة:«وأشعر الجنين أي نبت شعره.»[1]

ثم تطورت دلالته من الظهور المادي إلى الظهور المعنوي، يقول صاحب اللسان:« و أشعر الأمر، أشعره به، أعلمه إياه.»[2]ويقول صاحب أساس البلاغة:« وأشعرت أمر فلان أي جعلته مشهورا.»[3]و المصدر من أشعر، الأشعار وإسم المكان منه مشعر، وجمعها مشاعر وهي الحواس، وإشعار الأمر إعلامه وإظهار؛ والشعور به علمٌ به و فطنة له، ولذا يقال شعر بكذا إذا فطن له. وليت شعري أي وليت علمي أو ليتني علمت.[4]

يقول أحمد بن فارس باسطا المفهوم اللغوي لكلمة شعر، وعلة تسمية الشاعر شاعراً: « قولهم شعرت بالشيء إذاً علمته، وفطنت له، وليت شعري أي ليتني علمت...قالوا:وسمي الشاعر لأنه يفطن لما لم يفطن له غيره.»[5] والشاعر على كل حال هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس.

ليس من الغريب أن يعتقد العرب أن لكل شاعر شيطان يلهمه شعره، ومن ثم فالشياطين حسب زعمهم هم مصدر إلهام الشعراء.[6]

ومما لا شك فيه أن الكلام الذي ينبع من مشاعر أولئك الناس الذين يشعرون، بما لا يشعر به غيرهم، كان يتميز عن الكلام العادي ببعض الخصائص الفنية، فهو أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر، وأحاسيسه مخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح و السرور، أو الحزن و الغضب؛« ولا شك أن هذه الأصوات كانت

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، م س، مادة شعر

[2] ينظر - إبن منظور، لسان العرب، م س ، حرف لراء فصل الشين.

[3]- ينظر- الزمخشري، أساس البلاغة، م س، مادة شعر.

[4]- ينظر - إبن منظور، لسان العرب، م س، حرف لراء فصل الشين.

[5]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ص184.

[6]- ينظر عثمان موانى، في نظرية الأدب، م س، ص19

تتلون بلون انفعال الشاعر، وكان هذا يحدث فيها ضرباً من التنغيم؛ ثم تطورت هذه الأصوات الانفعالية بتطور الإنسان العربي القديم. فأصبحت كلاما انفعاليا منغماً يفيد علما و معرفة بما وراء الأحاسيس و المشاعر.»[1]

ومهما يكن من أمر فقد تواصل التطور الدلالي لكلمة شعر في العربية إلى أن أصبحت تعني ذلك النوع من الكلام، المنغم المثير، الذي يفيد علماً ومعرفة ببواطن الأمور، و خفايا النفوس، وحقائق الحياة.

والشعر علم، و فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم وشاهد صوابهم، وخطئهم. وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم، وحكمهم، والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته.[2]

يضيف على ذلك قائلاً: هذا الفن من فنون العرب وهو المسمى بالشعر عندهم. يوجد في سائر اللغات؛ إلا أنَّا الآن نتكلم في الشعر الذي للعرب. فإن أمكن أن يجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلا فلكل لسان أحكامٌ في البلاغة تخصه. وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى؛ إذ هو كلامٌ مفصلٌ قطعاً قطعاً. متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياً، و قافية. ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه. حتى كأنه كلامٌ وحده مستقلٌ عما قبله، وبعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو رثاء...[3]

أما التعريف الإصطلاحي فقد بسطه قدامة بن جعفر بسطاً شافياً فقال:« إنه قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنى. فقولنا(قولٌ) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا(موزون) يفصله مما ليس بموزون إذا كان من القول موزون. وقولنا (مقفى) فصلٌ بين ماله من

[1]- ينظر عثمان موافي، في نظرية الأدب، م س، ص 20.
[2]- ينظر، ابن خلدون، المقدمة، م س، ص489.
[3]- ينظر، نفسه، ص488.

الكلام الموزون قوافٍ، وبين من لا قوافيَّ له، ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع الدلالة على معنى.»[1]

فالكلام الموزون المقفى هو الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية. ومن الشعر المدح والهجاء و الرثاء، ويراعى في الشعر إتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، ولهذه الموازين شروط وأحكامٌ تضمنها علم العروض، وليس كل وزن يتفق في الطبع استعمله العرب في هذا الفن، وإنما هي أوزان مخصوصة يسميها أهل تلك الصناعة البحور. وقد حصروها في خمسة عشر بحراً. [2]

إن أكثر الشعر لا نسميه شعرا ما لم يحرك شعورنا، و يولد فينا كثيراً من الانفعال كالذي تولده الأغاني. وتكون المنزلة فيه للشعور لا للعقل، أما ما يخاطب العقل فهو شعرٌ في المنزلة الثانية، أو الثالثة. فالشرطان اللذان يجب توافرهما في الشعر هما الوزن و القافية؛ فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظمٌ لا شعرٌ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري؛ وهو الذي كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن.[3]

منذ قديم الأزل والخلاف قائم بين الأدباء، والنقاد حول مفهوم الشعر. وقد وضعوا له تعاريف مختلفة، وسطروا آراءً عديدة. هذا ابن سينا أيضا يقول عن الشعر:«هو كلام مخيِّلٌ مؤلفٌ من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية، متكررة على وزنها ومتشابهة حروف الخواتيم. و"الكلام" جنس أول للشعر، يعمه وغيره مثل الخطابة و الجدل، وسائر ما يشبهها. وقولنا "من ألفاظ مخيلة" فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية التصويرية، على ما عرفت في صناعة أخرى. وقولنا "ذوات إيقاعات متفقة" ليكون فرقا بينه وبين المصراع والبيت؛ وقولنا "متساوية"

[1]- محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي(من التأسيس إلى الاستدراك)، دار هومة، الجزائر، ص64. عن قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت.

[2]- ينظر، ابن خلدون، المقدمة، م س، من ص486 إلى ص489.

[3]- ينظر، أحمد أمين،النقد الأدبي، م س، ص85.

ليكون فرقاً بين الشعر والنظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين؛ وقولنا "متشابهة الخواتيم" ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى.[1]

لم يضف هذا الشرح جديداً إلى التعريفات السابقة، إلا أنه يعد بمثابة توضيح، وتفسير لها ليس إلا؛ غير أن كثيراً من النقاد قد تمسكوا بهذا التعريف. "فالشعر يقوم على أربعة أشياء هي اللفظ والوزن، والقافية والمعنى. فهذا هو حد الشعر لأنه هناك من الكلام ما هو موزون ومقفى وليس بشعر كأشياء نزلت في القرآن، ومن كلام النبي (ص). وغير ذلك مما يطلق عليه أنه شعر.أما ابن رشيق فقد حافظ على تعريف قدامة و لم يضف إلا كلمة النية، غير أنه ليس هناك ما يدعوا لذكر هذه اللفظة في تعريف الشعر، لأنها عامة في كل عمل وصناعة أدبية."[2] فقدامة يعد من أول النقاد الذين وصل إلينا عنهم تعريف لهذا الفن القولي، أما إضافة ابن رشيق لا داعي لها لأن النية سابقة لكل عمل يقصد إليه الإنسان ، وهذا من البديهيات.

أما الوزن فشرط لازم في جميع أنواع الشعر القديم والحديث على حد سواء، بما فيه الشعر المعاصر؛ باستثناء ما يسمى بقصيدة النثر. أما القافية فهي لازمة في معظم أنواع الشعر القديم، لكن الشعر الحديث أخذ يقلص من دور القافية، فاستعمل الشعر المرسل أي الشعر دون تقفية؛ وإن كان قد سعى في الواقع إلى تعويضها بنوع من التقفية الداخلية التي لا يمكن الإستغناء عنها بالنسبة لأي نوع من أنواع الشعر، و في أي فترة من فترات الشعر العربي جاهلي أو إسلامي، أموي أو عباسي، أندلسي أو حديث.

لكن الوزن وحده غير كاف«اعتبار الوزن وحده غير كاف في الشعر لا يعني التقليل من أهميته، بل على العكس من ذلك تماماً. فهو يبين الأهمية القصوى التي أولاها القدماء للوزن، وهذا

[1]- ينظر، الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- ط1 -1999، ص27- 28.

[2]- ينظر، عثمان موافي، في نظرية الأدب، م س، ص21. عن ابن رشيق القيرواني -العمدة في محاسن الشعر- ج1- ص 119-120.

ما يوضحه ابن رشيق في قوله:"الوزن أعظم أركان حدِّ الشعر، وأولاها به خصوصية. والغناء حلة الشعر إن لم يلبسها طويت".»[1]

أما القرطاجني فيقتبس مصطلح العلم من القرآن الكريم، ويتبع خطى التراث العربي في إقرار طبيعة الشعر، وتحديد مصدره علماً فيقول:«إن الأصل الذي يتوصل إلى استشارة المعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، و التنبه للهيئات التي يكون عليها التئام تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعاً من النفوس، والتفطن إلى مل يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع، وغرض غرض.»[2] فالقرطاجني يرى أن معاني الشعر، وتركيبات هذه المعاني مصدرها العلم بالأشياء في شتى ألوانها، وأشكالها وهيئاتها، امتداداتها وعلاقاتها.

أما الفلاسفة الإسلاميين فيرون أن الشعر يقابل الأمثال والقصص، أو الخرافات. وهو يتعلق بالموجود، وإذا كان تضافر المفهوم والمهمة هو المسؤول عن البنية المميزة للشعر التي يهيمن عليها التخيل والإيقاع، فإن غاب أحدهما يسقط عن الكلام صفة الشعر. فيستحيل قولاً شعرياً أو نثراً تخييلياً بقيامه على المحاكاة دون الوزن ويكون مجرد نظم إذا ساد فيه الوزن وغاب التخييل.[3]

إن ما يميز الشعر العربي أنه قد التزم بالوزن والقافية في مجمل أنماطه، وفي مختلف أجياله. وإن جاءت بعض المحاولات المعاصرة خالية من الوزن والقافية، إلا أنها في الواقع محاولات لا يمكن أن تحسب على الشعر في شيء لكونها سقطت في مجال النثر. لأن أبرز ما يفرق بين الشعر و النثر هو الوزن، ولا شيء آخر غير الوزن، وما عدا ذلك فهي عناصر مشتركة بينهما.

[1]- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص14.

[2]- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي(موازنة وتطبيق)، المجمع العلمي العراقي، 1987، ص46. أخذ عن منهاج البلغاء للقرطاجني، ص38.

[3]- ينظر، الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، م س ، ص160.

أما صلاح عبد الصبور الشاعر المصري فيعبر عن خبرته الجمالية في الشعر عن طريق التصور النقدي التالي:« الشعر صوت إنسان يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية...فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع، والصورة والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصورته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة على نفسه، إلى غيره من الناس ولكن لابد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته، ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص.»[1]

فالشعر عند عبد الصبور ينطلق من الداخل(صوت خاص) إلى الخارج(نحو المتلقي) وهذا الإنتقال يحمل للناس قدراً من الحقيقة الإنسانية من خلال الاعتماد على الخبرة الجمالية المستمدة من الموسيقى والإيقاع، والصور والخيال، وأيضاً على خصوصية اللغة مع الاعتماد على الجانب الذهني أو الفكري. وهذا ما يضمن أن يكون لصوت الشاعر فاعليته وقدرته على التأثير ونقل الحقيقة الإنسانية إلى الآخرين.

أما أغراض الشعر وطرقه تتحرر من وجهة نظر القرطاجني على أساس ما تناوله الشعر العربي في هذا الباب عصراً إثر عصر، وبيئة فبيئة فيقول:«طرق الشعر إذاً( )* في ثلاث جهات: إما أن تكون مفرحة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده وإجلاء الروض والماء، وما ناسبهما والتنغم بمواطن السرور ومجالس الأنس، وإما أن تكون مفجعة يذكر فيها الترف والتوحش وما ناسب ذلك إما أن نذكر فيها مستطابات قد انصرمت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها فتكون طريقة شاجية.»[2]

والشعر في الجاهلية كان وسيلة العربية وكانت العرب تقيم الأفراح إن برز من أبنائها شاعر مبدع، فالشعر عند العرب قديماً كان يرفع من شأن قبيلة ويحط من قيمة أخرى. وكان

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة بيروت، لبنان، ص97.

* بياض في الأصل مقدار كلمتين.

[2] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص 46- 47- أخذ عن القرطاجني، م ن، ص21-22.

الشعر في صدر الإسلام وسيلة من وسائل الدفاع عن رسالة الإسلام ضد مشركي قريش. وتباينت وسائل الشعر من عصر إلى عصر ومن أمة إلى أمة.وهكذا كان للشعر دور بارز في الحياة الأدبية، والفكرية والسياسية. وهو يتطور حسب تطور الشعوب العربية والإسلامية، وحسب علاقاتها بالشعوب الأخرى.

«فمخزون معدن الشعر لا يفئ وتوقيعاته لا توهى، ونابضه لا يخمد. يختفي ليتقوى ويهترئ قشيبه ليتجدد، وبذلك فإن الشعر فن مستجمع لإرهاصات الفنون الأخرى،يصور ويلون، وينغم ويلحن ويغني وحضوره متجدد بحدود قابليته للمحور.»[1]

ويتخذ بعضهم من ظاهرة الإعجاب حتى الآن بالشعر القديم حجة على الشعر الجديد. غير أننا لا نعجب بقديم شعرنا لأنه أعظم وأغنى بالضرورة من حديثه، بل نعجب لأن حاضرنا نفسه تعمق واتسع في حركة تحتضن الماضي إذ تفتح صدرها للمستقبل. ولأن من خصائص وعينا الجمالي الحاضر أن يقرب إلينا الشعر الماضي تحت ضوء من الحداثة، ولأن لحظتنا الشعرية في عناق مع العصور كلها. وللثقافة الشعرية هنا بعدان: بعدٌ يعرض الماضي في ضوء جديد وبعدٌ يشير إلى المستقبل.هكذا إذا لا نعجب من الشعر القديم إلا بما يشارك بشيء من الحداثة في تجربتنا الشعرية الراهنة.[2]

يضيف إلى ذلك قائلاً:« إننا لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر، بل نرفض أن نبدع من ضمن أطره الفنية والثقافية التي صدر عنها. إن هوميروس أحد كبار الشعراء في العصور كلها ومع ذلك ليس هناك أي شاعر يكتب ضمن الأطر الفنية التي كتب بها هوميروس. وهذا الكلام ينطبق على شكسبير و غوته، أفلا ينطبق بالنسبة إلينا على أسلافنا الأقدمين؟»[3]

[1]- ينظر، العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري(بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط5، 2005، ص6.

[2]- ينظر، أدونيس، زمن الشعر، دار السافي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص255.

[3]– نفسه، ص 255.

أما طـــه حسين فدافع عن الشعر القديم في مسألة افتقار هذا الأخير إلى بعض الفنون مقارنة بنظيره الأجنبي قائلاً: إن خصوم القديم وأنصار الحديث يزعمون أن الأدب العربي كان حسناً في عصره وأصبح الآن غير ملائم. ذلك أن هناك فنوناً من الأدب لم يعرفها الأدب العربي، فالشعر العربي فقير بالنسبة للشعر الأجنبي، فليس فيه شعر قصصي ولا تمثيلي كما كان عند اليونان، وإذاً فلابد من العدول عن هذا الأدب القديم إلى الأدب الحديث وهذا غريب. فلست واثقاً كل الثقة من أن أدب عربي يخلوا من القصص، وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصي عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي. فالذين يقرؤون الشعر الجاهلي أو ما صح منه والذين يقرؤون الشعر الأموي كشعر جرير والفرزدق والأخطل يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي، فإذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل، فأنتم ترون العرب في البادية وتسمعونهم يتحدثون.[1] الشيء الذي يجعلنا نحس حياتهم كما نحس أنفسنا.

ومما لاشك فيه أن ما أدته الإلياذة والأوديسا قد أداه لنا الشعر العربي القديم من تصوير للحياة الإجتماعية وتصوير لحياة الأبطال فمثل هذا الشعر الذي لنا مثل هذه الصور ويثير مثل هذا الخيال لا ينبغي له أن يهمل ولا أن يصرف عنه صرفاً. وهذا ما أراد طه حسين الوصول إليه حين قال:«لا أريد أن يفرغ الشباب ويتخصصوا في الشعر القديم كما يقولون، ولكني أريد أن يحسنوا العلم بأغراضه ومعانيه، وأنا واثق بأنه لن يكون أقل إلهام وإحياء لنفوسهم من الحديث.»[2].

والمتأمل في الشعر العربي القديم يجد ثمة علاقة يجد ثمة علاقة بيِّنة تربط بين الشاعر وبيئته، وتتخذ من عنصري الزمان والمكان مرتكزاً أساسياً يكسب هذه العلاقة صبغة خاصة، وهذا ما جعل الشعر القديم يحمل الكثير من خصائص الشعر القصصي. ونجد أيضاً الشعر التمثيلي والغنائي،

[1]- ينظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ط10، ص15-16.
[2]- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ج1، ط9، ص27.

هذا الأخير الذي يتغنى بقصص البطولة والحرب، ووصف مشاهد الطبيعة الحية. واحتلت المرأة والناقة معظم مقدمات شعر الشعراء.

وغاية الشعر عند العرب كانت فنية خالصة، ومقياسه هو جودته من حيث أنه قول. ولا حاجة للشاعر أن يكون صادقاً فيما يقول. قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره. فقال:"يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء."وورد أن "أجمل الشعر أكذبه."[1]

ولعل أن أول من حاول تحديد أسس القصيدة العربية، وتبيان أغراضها ابن قتيبة في مقدمة كتابه"الشعر والشعراء". فهو يستخرج من القصائد الجاهلية قانوناً يريد أن يخضع له جميع الشعراء، وهو أن يبدأ الشاعر بالوقوف على الطلل ثم يصف الرحلة، ويأتي بعد ذلك الغرض من القصيدة. والذي غالباً ما يكون المديح[2].

فابن قتيبة يرى أن الشاعر المجيد هو من التزم بهذه الأسس و لم يحد عنها سواء كان من بدو أو حضر. وأخذ بعض النقاد بعد ابن قتيبة يحددون أغراض الشعر ويضعون قواعده فيعظمون من اتبعها وينقصون من حاد عنها.

وجاء في العمدة أن قواعد الشعر أربع:الرغبة ومعها يكون المدح والشكر، والرهبة ومعها يكون الاعتذار والاستعطاف، والطرب ومعه يكون الشوق ورقة النسيب. ورابعتها الغضب ومعه يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع، و لم يكتف النقاد بتحديد أغراض الشعر بل عمدوا إلى تحديد ما يجب أن يقال في كل هذه الأصناف، وعللوا الأسباب واحتجوا بالبراهين. فمن أراد مدح الرجال فليمدحهم فقط بالخصال الأربع: العقل والشجاعة والعدل والعفة. ويقوم الهجاء بنعت المهجو بضد الفضائل المستعملة في المديح. أما الرثاء فليس بينه وبين المديح فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هالك مثل:كان، وتولى...وما شابه ذلك.[3]

[1]- ينظر محمد حمود - الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص14.
[2]- ينظر، م ن، ص14.
[3]- ينظر، م ن - ص15.

هكذا تحدد مفهوم الشعر عند العرب وتلك كانت خصائصه، وأغراضه.أما صلاح عبد الصبور فيؤكد على أن ما يفتقر إليه كثير من الشعراء هو المقدرة على وضع أحاسيسهم في نسق متكامل،«فالمقدرة على بناء القصيدة الغنائية، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم. والكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة.»[1] فالتوازن بين العناصر المختلفة موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر.

ثم أصبحت بنية القصيدة بعد ذلك في نظر النقد المعاصر لا تخضع لقالب محدد يتطور عبر مراحل متعاقبة، وإنما هي بناء سيمفوني« يتولد من التشابك العضوي لكل العناصر الشعرية في لحظة واحدة هي لحظة الكتابة أو التجربة. لا تخضع إلى تصميم قبلي بل تصدر عن حدس مظلم يشبه التصميم المضمر للمراحل التي تمر بها القصيدة وتتكامل من قبلها.»[2]

لم يعد الموضوع في تصور النقد الحديث. قالب الشعر، والمناسبة أفقه المغلق. وإنما أصبح الموضوع منطلقاً نحو التجربة الكيانية وغدت المناسبة فرصة للتفاعل والاندماج مع الوجود عبر لغة رمزية ذاتية.[3] هذه اللغة التي تستوعب الفكرة والشعور، أو الانفعالات والعواطف إلى جانب الدلالة والصوت أو الإيقاع. بل وتستوعب التجربة الفنية بأكملها مُشَكَلة من الواقع الخارجي الذي هو أصل الموضوع، إضافة إلى الواقع الداخلي(ذات المبدع) الناشئ عن التأثر بالموضوع، ثم تخرجها إلى الوجود في صورة نسيج موحد العناصر، متكامل البناء بلغة تختلف عن اللغة العادية، ويصعب الفصل بين أجزائه.

إن الدراسات اللسانية الحديثة تولي عناية خاصة بالبنية الشعرية. فتهتم بدراسة الدلائل اللفظية وكل تأليفاتها، وكل وظائفها باعتبارها وحدة بين الدال والمدلول. على حد قول ياكبسون

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص39.
[2]- رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان، م ج، 1991، ص151.
[3]- ينظر، م ن، ص152.

الذي ينفي إمكانية تجزئة العمل الفني في سياق حديثه عن الأدبية والنسيج الشعري للقصيدة وبنائية عناصرها فيقول:«يشغل الشعر عناصر بنائية على كل مستويات اللغة ابتداء من شبكة الملامح المميزة إلى ترصيف النص في مجموعة. وتشغل العلاقة بين الدال والمدلول في التراث السوسيري على كل المستويات، وتكتسب علاقة خاصة في الشعر، حيث تعلوا الخاصية الإنكفائية للوظيفة الشعرية. إن القصيدة الشعرية مجموع مركب وغير قابل للتجزيء يسير كل شيء فيه حسب عبارة بودلير" دالاً ومتبادلاً ومتضاداً أو متناسباً" وحيث يؤدي التفاعل الدائم للصوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر.»[1] هذه الأخيرة المشكلة لذلك المجموع المركب الذي يحكمه نظام علائقي يوحد عناصره ويجعل كلاً منها حاكماً للآخر ومحكوماً به.

وبناء على هذا كله يمكن القول: أن العمل الأدبي مهما كان يبقى فضاء يقبل تعدد القراءات كما يقبل تنوع التأويلات والاحتمالات. ويكون ذلك تبعاً لتنوع ثقافة المتلقي وتفاوت إمكانياته، وتباين رؤيته.

أما تناول هذه العناصر بالدراسة فلا يضر البدء بأي منها. لأن البدء بالجانب الصوتي كالبدء بالمعنى، مادام البناء الصوتي جزءاً لا يتجزأ من دلالتها. وليس ذلك في تكوينها العام فحسب، بل وفي كل جملة لغوية، وفي علاقاتها بما يليها من جمل. علاقة إيقاع، كما هي علاقة معنى.[2] والبحث في أي عنصر من عناصر البنية الشعرية لا يعني تفكيكها إلى أجزاء، وإنما هو عمل إجرائي تقتضيه ضرورة التناول المنهجي للعمل الفني.

والقصيدة بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيماً محكماً، كما أنه لها سمات أو بالأحرى عناصر فنية كثيرة والتي سنأتي إلى ذكر أهمها فيما سيأتي.

[1]- ينظر، نور الدين زرادي، م س، ص13، أخذ عن رومان ياكبسون، القضايا الشعرية، تر، محمد الوالي و مبارك حنوز، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص77- 79.

[2]- ينظر، حسن عبد اللـــه محمد، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة، ص179.

البـــنـــاء الإيـــقاعـــي:

يبدوا أن أهم سمة يتميز بها الشعر من حيث مظهره للوهلة الأولى على الأقل هو موسيقاه وطريقة تشكيله وبنائه. فبعد أن أكدت التجربة الفنية الإنسانية في كل العصور وكل اللغات على أنه لا شعر بدون موسيقى، واهتم الكثير من النقاد بتعبير نشأة الوزن وأهميته ووضعوا لذلك مقولات افتراضية، بعضها أرجع أصل الوزن إلى التوازن في العقل.

فأول التيار الشعري، موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وعواطفها ولكي تستعيد هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة منها تدخلاً واعياً، فينظم هذه الفورات الانفعالية، ويضبط سيرها. ومن هذا التعارض بين الحالتين:حالة التأثير الوجداني وحالة الضبط الإرادي ينشأ الوزن الشعري، وهذا التصور لمنشئية الإيقاع الشعري يعطي الانطباع بأسبقية الإحساس بالنغم والموسيقى على الإحساس بالفكرة والصورة. ولذلك يرى الشاعر الإنجليزي إليوت.(T.S.Eliot) أن القصيدة قد تحقق بوصفها إيقاعاً معيناً قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة في الآن معاً.[1]

لعل هذا الإحساس السابق بالإيقاع على الإحساس بالفكرة والصورة يدفع إلى التساؤل عن أثر الوزن والإيقاع في تشكيل البناء الشعري باعتبار الإيقاع عنصر مؤسس للنص الشعري.

«لا يكاد مفهوم الإيقاع يخرج عن كونه شفرات التراسل الحسي بين المنشئ والمتلقي لتنهض وفاق ذلك لغة تحت اللغة ومعنى تحت المعنى لا يدرك شأو تلك التبعيدات الفنية إلا من أوتي أسباب التفهم الذي يقوى على تحويل المعطيات الظاهرة إلى أجواء تأويلية تسهم بقسط غير قليل في توليد دلالات الخطاب أو النص بإعطائه تفاضلات قيمية هي التي تحدد مدى قابلية الخطاب على الاحتفاظ بمنابض إبداعيته»[2] .

[1] ينظر، حسن عبد اللـــه محمد، م ن، ص178.
[2] العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، م.س، ص34.

لا يمكن اعتبار الإيقاع مكوناً مستقلاً عن بقية مكونات الشعر، تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة الحرفية، إنما هي الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال:«الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر»[1].

ولقد ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء. فهذا أفلاطون يقول في معرض حديثه عن الشعراء الغنائيين:"...ولكن ما إن يدخلون نطاق الحركة والموسيقى تنفحهم النشوة وتتأثر بهم، شأنهم شأن كاهنات باخوس". وقد أجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة الصميمية قائمة تاريخياً بين الشعراء والإيقاع، وقد كان كلام الشاعر أناشيد...ولا تزال فيه بقية الأنغام الأولى التي كان يتناجى بها البشر في أصل وجودهم، وتطورت تلك الأنغام إلى ألفاظ ذات حروف ومقاطع مع نمو الحضارة الإنسانية، وتطور الشعر ونما ولكن لم يفارقه النغم والنشيد.[2]

لم يفتر الاهتمام بالإيقاع في العصور المتأخرة واستمر التنويه بأهميته بكل عناصره المختلفة.«يعتبر كولردج منظر الرومانسية الأول، أن الوزن عامل نمو عضوي يتحدث بلغة الانفعال الطبيعية، وهي لغة التعبير بالصور.ونفس الأهمية يكتسبها عند ريتشارد الذي يقرر أن الوزن يصبح الوسيلة الحتمية الوحيدة حيث يصل إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة»[3].

أما إليوت فيذهب كما سبق الذكر إلى مدى أبعد من سابقيه في تقديره لعنصر الإيقاع، حين جعل منه عنصراً سابقاً على الفكرة والصورة بل يمكن للأمر أن يتعدى هذا الحد، فيصبح الإيقاع هو المولد للعناصر الأخرى.

[1] ينظر، صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هوما الجزائر، 2009، ص127، أخذت عن سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل السميوطيقا، منشورات عين، الدار البيضاء المغرب ج2-ط2-1987-ص51.
[2] ينظر، م ن، ص9.
[3] م ن، ص9.

أما يوري لوتمان يرى أن:«الإيقاع أساس البنية الشعرية وذلك حين اعتبر الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه.»[1]

والإيقاع يأتي في مقابلة الكلمة الإنجليزية Rhythme والفرنسية Rythme عرف به الدكتور شكري عياد فقال أنه:«ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب...»[2]

هذا من حيث البناء الخارجي للقصيدة أما من حيث البناء الداخلي فالأمر أكثر أهمية وأكثر تعقيداً.«حيث أن النظم أو الوزن الشعري قد كف عن أن يشكل الشرط الأساسي أو الأولي للحقيقة الشعرية المعاصرة، لم تعد مشكلة القصيدة العربية الحديثة مشكلة نص موزون وإنما مشكلة عمل شعري.»[3]

ويؤكد صلاح عبد الصبور على أهمية البناء الداخلي للقصيدة الحديثة:«شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيد حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها...وتنبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء منظماً تنظيماً صارماً.»[4]

ويضيف صلاح عبد الصبور مؤكدا أنه يجب التفريق بين نوعين من البناء، "بناء تركيبي" مفروض بحكم القواعد وهو ما نراه في المسرحية الملحمية واللوحة المركبة ومعمار الكنيسة، وبناء أي تشكيل آخر يتميز بالبساطة والأصالة وهو ما نراه في القصيدة الغنائية.[5]

لم يقتصر الاهتمام على البناء الخارجي للقصيدة فقط وإنما تجاوز ذلك إلى مراعاة الإيقاع الداخلي هذا الأخير«الناتج عن مخارج الحروف، وتأليف الألفاظ والكلمات حيث اهتموا باختيار

[1] صبيرة ملوك، م ن، ص9، عن يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1995، ص70.
[2] عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري(في ضوء العروض والموسيقى)، دار غريب، القاهرة، ط2، 2004، ص141.
[3] ينظر، محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص79.
[4] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص.25-26.
[5] ينظر، م ن، ص27-28.

الكلمات ذات الجرس الموسيقي مثل الألفاظ المشتملة على حروف الصفير كالسين والصاد والزاي...»[1] وغيرها من الحروف ذات النبر الموقع بقوة.

"وهو انتظام صوتي في الشعر العربي يسمح بآمادٍ من التنوع، هذا الانتظام لايعدو على جوهره". ومعنى هذا أنه انتظام جمالي(غير آلي) يتمثل في المقاطع والتفعيلات داخل بنية بيت الشعر المقطعي كالعربي. فإذا كان الشعر نبرياً* كالإنجليزي كان الانتظام نبرياً وإذا كان الانتظام موسيقياً كان الإيقاع انتظاما طنينياً (نغمياً متباعد القمم)[2].

فالنبر في الواقع هو عبارة عن إيقاع أدائي له قيمة سمعية ومعنوية في كل اللغات.«ففي اللغات غير العربية يلعب دور النحو في كثير من الحالات. وللنبر قيمة تأثيرية سمعية صرفية في العربية، حيث يظهر أكثر ما يظهر في حروف اللين العربية بيدا أن النبر حين يجتمع أو تتباين مواضعه في بيت الشعر مع مواضع الإيقاع العروضي وأطوال المقاطع يخلق أنواعاً من الإيقاعات فوق الوزن العروضي الإيقاعي الثابت حيث يقول شكري عياد: الإيقاع هو هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع.[3] هذا هو إذاً الإيقاع حين يصبح نشاطاً نفسياً في المستمع الذائق.

فدلالة الإيقاع ليست مما يتسهل لعامة المتلقين.« فهي ترقى بفضل إغراقها في خصوصيات تراسلية لأن تكون لغة منطوية على تلك الفعالية الدلالية التي تسبق ترسب الدلالة المعجمية التقليدية الشركة بين الناس. وبالتالي لا نستغرب هرع جميع الناس إلى تبني الوزن نفوراً مما تطرحه جماليات الإيقاع من إشكال تأويلي فني، العمدة فيه على مجهودات الفرد وتصوراته الخاصة التي قد تتعدى حدود مقولات الخطاب، ومن الموضوعي أن يفضي بنا سياق هذا التداول إلى

[1] زرادي نور الدين، م س، ص33.

* النبر:نغمة صاعدة في الأداء تميز الشعر الغربي ولا تميز لها في الشعر العربي دون النثر، والنبر يختلف عن المقطع المميز للشعر العربي وعن مقطع الحرف الأبجدي(الفونيم)وعن نغمة(الألفونية)و(نغمة المقطع)من إطباق وترقيق وإمالة...ينظر- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر-م س-ص141-142-عن علي يونس-نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي-ه م ع ك، ص72.

[2] ينظر، محمد حمود، م ن، ص141-142.

[3] ينظر، عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري، م س، ص143.

الاعتقاد بأن الوزن مكمل لمفهوم القصيدة، مثلما يكون الإيقاع مكمل لمفهوم الخطاب الشعري. والإيقاع ذوق يتجاوز مطلب التشعير وأفق مستوعب لكثير من حركية الحياة، فلكل حركة محرض تشترك فيه الأفكار والعواطف والهواجس، والإيقاع هو الذي يبث الانسجام بين هذه المرجعيات ويدوزن أداءاتها على اختلاف آثارها في استهداف المقاصد[1].

إن الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية، وكسر قوانين اللغة النثرية ولكنه نوع متكامل من القول، يختلف نوعياً عن النثر.«ويحتوي الشعر في داخله على سلم من العناصر والقيم، والقوانين التي تنظم لحمته وسداه، على أن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر والذي يعدل ويكيف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية، هو النموذج الخاص بالإيقاع. فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته[2].

فاختفاء الإيقاع كعامل أساسي في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، وهذا ما يميز بوضوح دوره البناء في تكوين البيت الشعري.

«ويتسع مفهوم الإيقاع ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوي للشعر مع مراعاة عنصر أساسي هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل أو الأكبر نسبة منها هو الذي يخلق الإيقاع»[3].

إن اختيار الشاعر لألفاظه، ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة في إيصال تجربته إلى المتلقي، لا يمكن تبريره إلا من خلال تصور وقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه. يقول إبن طباطبا العلوي:« واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة، مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمفترس في بدائعه، فيحسه جسماً ويحققه

[1] ينظر، العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، م س، ص 34-35-36.
[2] ينظر.د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، م س، ص80-81.
[3] م ن، ص82.

روحاً. أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويحتسب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً. بل يسوي أعضاءه وزناً ويعدل أجزاءه تأليفاً، ويحسن إصابة، ويكثر رونقته اختصاراً. ويكرم عنصره صدقاً،...ويعلم أنه ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أو له[1].

فالإيقاع يعد عنصراً من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، ولكنه في الحقيقة ليس عنصراً منفصلاً عن العناصر الأخرى. بل هو متغلغل في جميع مكونات البيت الشعري،« نجده في الحركات والصوامت، والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن كما يمكن أن يتشكل في النبر سواء الذي وقع على التفعيلة، وهو ما يعرف بالنبر الشعري أو ما كمُنَ في الوحدة اللغوية، وهو ما يعرف بالنبر اللغوي. الذي تتحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية، والحقيقة أن الدراسات النصية الحديثة خصوصاً الأسلوبية منها التي تشمل تحليل عناصر العمل الأدبي، والنص الشعري بخاصة. ركزت على الجانب الإيقاعي الذي جعلته منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي النصي، تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه وبين الدلالة. أضف إلى ذلك أنها في تحليل باقي مكونات النص الشعري كثيراً ما تستند على الجانب الإيقاعي في تفسير تردد صيغ وتراكيب خاصة في العمل الشعري»[2].

من الملاحظ أن عنصر الإيقاع يعد خاصية أساسية من خواص الشعر، وابن طباطبا يلتقي مع الخليل في إبراز أهمية هذا العنصر، الذي يفصل بين النظم و النثر. يقول ابن طباطبا: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح ذوقه وطبعه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من

[1] ينظر، ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، م س، من ص112 إلى 121.
[2] ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 1994، ص12.

تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.»[1]

على الرغم من إهمال ابن طباطبا لعنصر الخيال في هذا التعريف إلا أنه اهتم بالشعر ذاته، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفني.

وفي ضوء كل المفاهيم السابقة فإن الشعر في النقد القديم يتحدد في جملة من المعايير هي:

✓الوزن ذلك أن الشعر العربي لا يكون شعراً بالمقياس المتفق عليه إلا بالوزن الذي انتظمت على نسقه أشعار القدامى. "فأول من وضع الأوزان وجمع الأعاريض والضروب، الخليل وعد هذا الأخير الأوزان فجعلها خمسة عشر ولم يذكر المتدارك الذي سمي هكذا لأن الأخفش تداركه به بعد أن فات الخليل."[2]

✓الإيقاع الذي يدرج ضمن الوزن وهو نوعان، خارجي وداخلي. فالخارجي تشكيلي تركيبي، يتركب من الألفاظ المتجانسة صوتياً والمتساوقة مع عدد الحروف، ويعتمد أكثر على القافية التي تطبع المقطع، أو القصيدة بطابع التناسب النغمي المعتمد على التكرار المنتظم. أما الداخلي فإيقاع تعبيري يستمد سيمته من المعاني والدلالات التي تحدد إطار القصيدة، أو المقطع الشعري انطلاقا من التفاعل الدلالي وقوة التجاذب بين هذه المعاني والمتلقي من جهة، وبينها وبين البيئة من جهة أخرى، وضمن الوزن والإيقاع تتموقع القافية كوحدة صوتية تكسب القصيدة إيقاعاً خاصاً.[3]

✓قدرة القول الشعري بما يتوفر عليه من إيقاع داخلي وخارجي للتأثير في المتلقي وإقناعه عن طريق المشاركة الوجدانية.

✓عنصر الخيال الذي يعد أداة الصورة الشعرية ومصدرها وتشكلها النهائي.

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، م س، ص3-4.
[2] ينظر، محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص24.
[3] ينظر، باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، م س، ص18-19.

✓خاصية التفرد والتميز في طريقة تشكيل الصور مع الإجادة في التوليف بين الألفاظ والتراكيب، ما يجعل الشاعر مرآة لشعره، وليس صورة مكررة لغيره.[1]

كانت هذه إذاً معايير الشعر العربي القديم. غير إطلاع العرب على حضارة الغرب كان له أثر كبير في تغيير نظرهم إلى العديد من الأمور، ومن جملة ذلك الشعر. فلقد كانت الحضارة الجديدة التي فتح العرب أعينهم عليها دافعاً إلى التغيير. فعرف الشعر العربي الحديث حركة تجديد شملت على وجه أخص الإيقاع. وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف إلى أن:« الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذلك أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية. كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وقد نادى الشعراء في القرن العشرين بالتحرر من القافية، باعتبارها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة. وكان من جملة ذلك أن أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل.»[2]

وهكذا فإن الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير من الحضارة الغربية ساعد على دفع العرب باتجاه التجديد، هذا الأخير الذي لم تعد القصيدة القديمة قادرة على مواكبته.

فالحضارة كما تقول نازك الملائكة:« تفجر المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر، وتوسع آفاق شعره. في حين يبقى الشاعر البدوي مربوطاً بمستوى ضيق لا يتسع لشيء.»[3]

من الواضح أن أي حركة تجديدية لا تنبع من فراغ، كذلك كان الأمر بالنسبة للشعراء العرب المجددين.« فالأفراد المجددون إنما يجددون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمة.»[4]

[1] ينظر، باديس فوغالي، م ن، ص 19-20.
[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط3، ص107.
[3] صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م س، ص10،عن- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص29.
[4] م ن، ص11.

وجلي إذاً أن للواقع الاجتماعي دوراً كبيراً في حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي الحديث، فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في تجربة الشعر. فليس لشكل أن يغير نفسه إلا بتأثير من الواقع. هذا بالنسبة للشعر بصفة عامة.

أما بالنسبة للشعر الحر في حد ذاته ترى نازك الملائكة من خلال حديثها عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر أن هذا الشعر« إندفاعة اجتماعية...تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه فقد وجد بعض من أفراد المجتمع أنفسهم قبالة تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة.»[1] وهذا هو الشيء الذي دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع. ومن بين أهم العوامل التي عدتها نازك الملائكة والتي أدت إلى ظهور حركة الشعر الحر نذكر:

✓النزوع إلى الواقع: حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويبتعد عن الأجواء الرومانسية. وأسلوب الشطرين يعيق هذه الرغبة نظراً لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز.

✓الحنين إلى الاستقلال: وهو رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد، والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم. وذلك بالإبداع عن طريق الإستيحاء من حاجات العصر، وكان السبيل إلى تحقيق ذلك الثورة على القوالب الشعرية.

✓النفور من النموذج: والمقصود هو النموذج الشعري العمودي، الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج، والخروج على الرتابة التي تميزه.

✓الهرب من التناظر الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي.[2]

لقد عرف الشعر العربي القديم محاولات عدة للتجديد في الأوزان والقوافي.«مثل ما فعل المولدون في العصر العباسي، فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام،

[1]- صبيرة ملوك، م ن، ص11.
[2]- ينظر، م ن، ص11-12، عن نازك الملائكة، م س، ص56-63.

وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة، وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء الذي انتشر في العصر العباسي، وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور مجزوءة للبحور المعروفة أو بحور جديدة تعتمد نفس النظرية التي يقوم عليها الوزن المتعارف.»[1]

أما في الأندلس فقد كان للبيئة الجديدة بطبيعتها الغنية ولهوها ومجونها، وانتشار السمر والغناء فيها أثر كبير في حث النفوس الشاعرة على إيجاد قوالب جديدة للقصائد تنسجم مع روح البيئة وتصلح للغناء. وهكذا ظهر فن الموشحات وتقسم هذه الأخيرة من ناحية أوزانها إلى قسمين، قسم جاء على بحور الشعر المعروفة، وقسم آخر خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي، وكان غرضه الغناء أكثر من الإنشاد وهو شائع كثيراً في الموشحات.[2]

فالقفزة قد تحققت مع الموشحات التي يختلف نظامها عن نظام القصيدة التقليدية، فحسب شوقي ضيف«الموشح يتألف من صوتين أو لحنين قد يكونان على وزن واحد أو على وزنين مختلفين. أم الصوت الأول فتتكون أنغامه من شطرين أو أربعة أو ستة، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة، أما الصوت الثاني فيتكون من ثلاثة أشطر وقد يزيد إلى سبعة، ولا يلتزم فيه إلا الوزن أما القوافي فتختلف من دور إلى دور. بينما تلتزم القافية على مستوى الدور الواحد في جميع الشطور إن تألفت الموشحة من شطور، وفي الشطور المتقابلة إن تألفت من أبيات ذات شطرين»[3].

والمتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر يظهر له أن مجرى التجديد كان متصلاً دائما، حتى وإن اختلفت سرعة التيار.«داخل شوقي ضيف بين الأوزان في مسرحياته الشعرية كما جاء بأوزان لا عهد للعروضيين بها، وتلك الأوزان استدعاها المسرح الشعري الذي لا يطيب للشاعر إذا سار على بحر واحد، كما لا يمكنه أن يحتفظ بقافية واحدة على امتداد المسرحية، فالمسرح الشعري نسق جديد يستدعي بنية عروضية جديدة.»[4]

[1] يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت، ص69.
[2] ينظر، محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص26.
[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، م س، ص75.
[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق بيروت، ط1، 1984، ص343.

كانت هناك محاولات تجديد عدة لجملة من الشعراء تعلقت معظمها بالأوزان، أو التحرر من القافية التي كانت بالنسبة لهم مثل القيد الثقيل الذي يعيق حرية الشاعر. غير أنه كان هناك بعض الشعراء لم ينكروا القيمة الإيقاعية للقافية. يقول نزار قباني:«أيقنت أن التحرر من القافية العربية الرتيبة مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربية، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال...وما سر استعصاء القافية علينا ودلالها إلا أنها مرتبطة بسر النغم، ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك أن تتصور أي مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود، لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث فيه صوت»[1].

معنى هذا أن للقافية دور كبير في القصيدة العربية كما أنه لها قيمة موسيقية لابد من الاستفادة منها فهي«تلعب دور مولد صوتي معنوي»[2] وهي تعد ركن من أركان القصيدة في بنائها وموسيقاها في النقد القديم، والوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة. وهي شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر الذي لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[3].

غير أن الشعر العربي الحديث ثار على أشكال الرتابة، كما أنه رفض القوالب العروضية الجاهزة، وجاءت الأشكال الإيقاعية المبتدعة لتكون بديلاً عن سابقتها.«فصار الشعراء يرفضون ما كانوا يرونه نهاية الطرب، وأصبح الإيقاع اللغوي المتحصن وراء الدروع التقليدية للشعر صداعاً لا تحتمله الأذن العربية المعاصرة.»[4]

«وكانت أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت.»[5]، وهذا ما زلزل طمأنينة القارئ الذي اعتاد نظاماً ثابتاً حيث كل إيقاع ينتظر الإيقاع الذي يليه، فهو خالي من المفاجآت، « تتوالى فيه

[1] صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م س- ص17.
[2] م ن، ص17.
[3] ينظر، يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، م س، ص79.
[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص148.
[5] صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م س، ص17.

الاهتزازات والإنسجامات الصوتية اللاحقة كأختها السابقة.»[1]، فما كان من الشاعر العربي الجديد إلا أن يتحرر من قيود القافية، التي اعتبرها كحجر عثرة. فقام بتنويعها والابتعاد عن الرتابة.

غير أن الإيقاع كما يقول محمد عزام: شيء يتجدد كما يتجدد الإنسان، ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.[2] فالخليل لم يقصد وضع قاعدة يجب التقيد بها وإتباعها في المستقبل، لكن عمله كان مجرد تأريخ للإيقاعات الشعرية التي عرفها في أيامه. وهذا ما أراد محمد عزام الإشارة إليه من خلال حديثه هذا عن الإيقاع. وهذا ما يظهر جلياً في تجربة رواد الشعر الحر.

ومن الخطأ الشائع القول بأن الشعر الحر لا يعتمد شكلاً ولا موسيقى. فالواقع أن القصيدة الحرة البارعة تعتمد شكلاً بمفهوم جديد يعتمد على ما يسمى موسيقى الأفكار. فكما تتردد نغمة اللفظة في القافية ووزن التفعيلة في العروض. كذلك الفكرة في الشعر الحر، تتردد بين طيات الصورة فتحدث بترددها الواعي نوعاً من التكرار هو أحد أسس التناغم في علم الموسيقى. وهذا النوع من موسيقى الأفكار يبتعد عن الرتابة التي تؤدي إلى الملل.[3]

وأخذت دواوين الشعر الحر تتوالى بالظهور، وظهرت دواوين عدة لجملة من الشعراء تتضمن كلها قصائد في الشعر الحر. هذا الشكل الإيقاعي الجديد الذي تخلص من الإيقاعات الموسيقية الحادة، وأعطى للشاعر قدراً كبيراً من الحرية، فتحرر من القافية وتوسع أمامه المجال النغمي، فصار بإمكانه أن يكيف إيقاعاته بالصورة التي يريدها.

وخلاصة القول أن الشاعر المبدع هو الذي يخلق نظامه، هذا النظام الذي يصبح قانوناً يسير عليه الآخرون ثم يغيرونه، مثل ما حدث مع الخليل. ويستمر التجديد من جيل إلى جيل، ومن نظام إلى نظام. ومحاولة التجديد هذه لم تقف عند تنويع القوافي فقط بل تعدته إلى إسقاطها.

[1] صبيرة ملوك، م ن، ص17.
[2] م ن، ص18.
[3] ينظر، محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص61-62.

وهذا التجديد لم يشمل جميع الشعراء بل كان منهم من تشبثوا بالقديم ودافعوا عنه.وكان الشعر القديم يواكب هذا التجديد دائماً و ينازعه السيادة.

إن هذه العناية بالتشكيل الموسيقي تعود إلى معرفة الشعراء بخصائص اللغة العربية، وما تحمله من طاقات صوتية في حروفها من جهة، وإلى تأثرهم بالشعر العربي القديم من جهة أخرى.

اللغة الشعرية:

تعد التجربة الشعرية تجربة لغوية في المقام الأول، لأن المجال اللغوي هو المجال الذي تتجسم فيه هذه التجربة فعلياً. نص القرآن الكريم ذكر في مواضع كثيرة منه بأنه عربي، ونزل بلسان عربي فتأكد-على هذا الأساس القرآني الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه- أن لغة الأمة العربية كانت موحدة قبل نزول القرآن الكريم، وأن هذه اللغة الموحدة أصبحت وسيلة أعظم كتاب قومي.«فقد وجد علماء اللغة العربية والبلاغة والشعراء المبدعين في الشعر العربي قبل الإسلام وفي آي الذكر الحكيم معاً شواهدهم في علوم اللغة.»[1]

وهناك حقائق تاريخية تقول أن الرسول الكريم(ص) قد اتخذ طائفة من الشعراء المؤمنين مدافعين عن الإسلام في ضوء آيات بينات من خلال قوله تعالى:﴿ والشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ(224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ(225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلون (226)إِلاّ الْذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُوا الصَّالِحاتِ وَذَكَروا اللهَ كَثِيراً وانْتَصَرُوا مِنْ بَعْد مَا ظُلِمُوا(227)﴾[2] هذه الآيات لم تنكر الشعر لأنه شعر وإنما صنفت الشعراء إلى طائفتين: طائفة الشعراء المذمومين الذين يهيمون ويقولون ما لا يفعلون، وطائفة الشعراء الممدوحين الذين يؤمنون ويعملون الصالحات وينتصرون على من يظلمهم.

وقد أجاب عبد الله بن عباس عن مسائل نافع بن أزرق الذي التمس وجود ألفاظ قرآنية في الشعر الجاهلي بإيراد شواهد هذا الشعر ترسخت فيها مدلولات ألفاظ قرآنية، وأبو عبيدة قد بسط في مقدمة كتابه مجاز القرآن طرائف المجاز في الشعر العربي الجاهلي وأورد من آي الذكر الحكيم نصوصاً جرت بهذا المجاز، وعبد الله بن المعتز قد رأى أن فنون البديع ومحاسنه التي أفرط

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص.366

[2] سورة الشعراء، الآية 224-227.

فيها نوع من الشعراء قد ترسخت في القرآن الكريم، وفي أحاديث الرسول الكريم، وفي شعر ما قبل الإسلام.[1]

لا تعني هذه الحقائق وغيرها أن الأمة العربية وما امتلكت قبل الإسلام لم يكن عليها أن تتغير في فكرها وفي شعرها بين يدي القرآن الكريم. ذلك أن هذا الكتاب العزيز وفي تواصل لغته مع لغة هذه الأمة قد جاء بما هو جديد. وهذا ما يؤدي إلى تنوع الإتجاهات. فالثبات في اللغة كما يقول«جاكوبسون» وهمي ومجرد فرض علمي مساعد وليس من خواص العناصر اللغوية بحال؛ ويضرب مثلاً على ذلك عندما نتأمل عرضاً سينمائياً لا من وجهة توال مناظره زمنياً وإنما بالنظر إلى حالة واحدة منه، فهذه الحالة ليست مجرد صورة معزولة عن الفيلم كتلك التي نراها في لوحة الإعلانات، ولكنها مجموعة متوالية لنفس الوضع تتميز بالحركة أيضاً، وهذا هو نفس ما يحدث في حالات اللغة.[2]

أما أرسطو في فن الشعر يرى أن اللغة الشعرية هي التنظيم العروضي للكلام، وجودتها تكون في وضوحها وعدم تبذلها. فالحقيقة أن أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات العادية إلا أنها تكون في نفس الوقت مبتذلة ومن جهة أخرى تصبح اللغة في رأيه متميزة وبعيدة عن الركاكة، إذا ما استخدمت فيها الكلمات الغير المشاعة مثل: الغريبة(النادرة) أو المجازية وغيرها من الكلمات، وأعطى أمثلة كثيرة حول هذا التعريف. هذا رأي أرسطو الذي علق عليه الدكتور إبراهيم حمادة وعلى الأمثلة التي قدمها أرسطو، هذه الأخيرة التي تقوم على طبيعة اللغة اليونانية وبلاغتها ومن ثم يصعب-بل يستحيل-نقلها إلى اللغة العربية أو حتى إلى أية لغة أوروبية، وكل المحاولات التي بذلت في هذا السبيل هي ضرب من محاولات الاقتراب من المعنى.[3]

وبالحديث عن اللغة عن اللغة الشعرية لا بد من تفادي الخطأ الشائع الذي يتمثل في الخلط الدائم بينها وبين لغة التواصل أو التفاهم العادية، فالشعر يثير المشاعر بما فيه من خصائص أولاً

[1] ينظر، كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص367.
[2] ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، م س، ص118.
[3] ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص95-185-189-194.

بأوزانه وقوافيه وثانياً ما للشعر من لغة خاصة غير لغة النثر«لا نعني بلغة الشعر الكلمات العويصة وأنواع البديع أو نحو ذلك، فهذا كله لا يرفع من قيمة الشعر، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته في منتهى السهولة، إنما الذي نريده أن للشاعر ملكة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح. بها يستطيع أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر، وكذلك يضعها في قوالب خاصة يتخيرها من القوالب العديدة والتراكب اللغوية المختلفة»[1] فالمعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة نثراً كان في الشعر أكبر أثر عنه في النثر و لم يكن لهذا الاختلاف من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى ولغة خاصة غير لغة النثر.

كان حافظ رحمه الله ذواقاً، ومعنى ذلك أنه كان يردد الكلمات ويغنيها ليختبر وقع الكلمة في السمع، وينظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضع الذي قيلت فيه أو لا تناسبه. وقد عابوا كثيراً من الشعراء وقعوا في ألفاظ ليست هي ألفاظاً شعرية، وكان غيرها أولى بها.

فقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا الطيب المتنبي في قوله:

وقفت وما في الموت من شك لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم.

تمر بك الأبطـــال كلمى هزيـــمـــةٍ

ووجهك وضاحٌ وثغرك باســـمٌ.

وقال له أن المنطق يقضي أن يكون نظم البيتين هكذا:

وقفت وما في الموت شـــك لواقـــف

ووجهك وضاحٌ وثغرك باســـمٌ.

تمر بك الأبطـــال كلـــمى هزيـــمـــةٍ

كأنك في جفن الردى وهو نائم.

فاعتذر المتنبي بأن صناعة الشعر تقتضي هذا كما قال امرؤ القيس:

[1] ينظر، أحمد أمين، النقد الأدبي، م س، ص89.

كأني لـــم أركـــب جواداً للـــذة

و لم أتبطن كاعباً ذات خلخـــال.

و لم أسبق الزق الروى و لم أقل

لخيلي كرى كرة بعد إجفـــــال.

وأن الثوب لا يعرف البزاز معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله.[1]

والذي يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير، فقد يكون عندنا شعور فياض كالذي عند الشاعر، وليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشاعر. ومن ثم كان من الصعب ترجمة شعر من لغة إلى لغة أخرى. حيث أن« الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء. وهذه الطريقة شخصية محضة تختفي عند ترجمة الشعر، والذي يمكن ترجمته فقط هو المعنى الذي حواه الشعر، وما فيه من تصوير وخيال، وما يحتويه من عواطف عامة. أما طريقة الأداء فلا يمكن ترجمتها. إن بعض الشعراء يكون له قدرة فنية فيصوغ بها شعراً مستمداً من وحي ما قرأ وقد يجري من الأول في واد واحد ويكون له نفس العذوبة والجمال، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيتز جرولد لرباعيات الخيام إلى الإنجليزية، ونحن بذلك نخالف ما ذهب إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر. وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال: إن هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها في الشعر، وإذا أتت فيه كانت سمجة مثل كلمة أيضاً فإنها لم تأت في شعر إلا سمج ونحو ذلك إلا قول الشاعر:

غير أني بالجوى أعرفـــه وهي أيضاً بالجوى تعرفني.

فإن أيضاً هنا جاءت عذبة ولطيفة، وكما قال ابن خلدون: إن كلمة ما الفرق أشبه بلغة الفقهاء: من لغة الشعراء كقول القائل:

[1] ينظر، أحمد أمين، م ن، ص89-90.

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي.

وهكذا.»[1] فالشعر تجربة شعرية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها.

فاللغة الشعرية ينبغي أن تكون لغة صحيحة في مؤداها، والشعر في مفهومه قد أضحى ضرباً من الموسيقى وأنه لم يعد فناً لغوياً يؤدي عن أفكار محددة. معنى هذا أنه« للغة الشعرية مظهراً وحيداً هو المظهر الصوتي والتشخيصي الرمزي، مما ينبغي على الشاعر أن يختار الكلمات التي تتكاثر فيها هذه أو تلك النغمات الصوتية، إن الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق، القيمة المؤثرة في ذاتها، قيمة النغمة والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنانة بالفكرة، وبالأفكار التي تولد ، تنتج حتى من تكوينها موسيقاها الخاصة وإيقاعاتها.»[1]

ومن ميزات اللغة أنها غالباً ما تكتسب صفة الكلام، فهي تعتبر عملاً فردياً يعتمد على الخلق والإبداع.« ومن خواص اللغة الشعرية أنها تبرز عنصر الصراع، وكلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية، وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العفوي.»[2]

كما أن المستويات المختلفة للغة الشعر من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية...الخ ذات صلات حميمة فيما بينها بحيث يستحيل عزل أحدها عما سواه.« التي لا يعدوا دورها في لغة التفاهم أن يكون ثانوياً تابعاً لغيره، تكتسب في لغة الشعر قيمة مستقلة ذات أهمية خاصة، وبينما تميل إلى الآلية في لغة التفاهم، تتميز بالحيوية المطلقة في لغة الشعر.»[3]

[1] أحمد أمين، م ن، ص90-91.

[1] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص104.

[2] ينظر.د.صلاح فصل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، م س، ص118.

[3] م ن، ص 118-119.

تعتبر القيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية، كما تتميز لغة الشعر بوضوح مراتب قيمها. ويعتبر الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى، وهي بنية النغم وتشكيلات الحروف في مقامات موسيقية.[1]

وجملة القول أنه: ينبغي التأكيد على استقلالية لغة الشعر، واختلافها عن لغة النثر. وذلك باعتبارها عملاً إبداعياً فردياً يؤدي إلى إنتاج لغة تعتبر بدورها جزءاً من التقاليد الشعرية، وبالتالي فإن« لغة الشعر تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة، ومعرفة وظائفها خارج سياقها، وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية تكتسب في لغة الشعر استقلالاً خاصاً، وقيمة مميزة.»[2]، وتحاول هذه الأخيرة استبعاد عنصر الآلية كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية.

أما في الشعر العربي الحديث تمتاز اللغة بالبساطة والسلاسة، والوضوح خلافاً لما كان متوقعاً من مجيئها غريبة معقدة، بسبب الارتباط بالشعر القديم والإعجاب به. وذلك عائد لأسباب أهمها:

- ✓ الابتعاد عن الإستخدام الرمزي للغة، أو بالأحرى إحداث علاقات جديدة بين ألفاظها.
- ✓ إعتبار الشعر رسالة موجهة إلى جمهور الشعب، وبالتالي يتحتم عليهم إستخدام لغة بسيطة يفهمها الجميع.
- ✓ تشابه المعجم الشعري المتداول بينهم، وهو معجم يتماشى ومرحلة النهضة والدعوة إلى العلم وما إلى ذلك.

[1]- ينظر، صلاح فضل، م ن، ص119.
[2] م ن، ص 121.

✓ طغيان النزعة العقلية والمهنية على الشعراء لكونهم يمارسون وظيفة التعليم أو التدريس والخطابة، أو الصحافة، وهي وظائف كلها تقتضي التعامل بلغة ذات طابع معجمي.[1]

لعل هذه أهم الأسباب التي منحت اللغة الشعري في الشعر الحديث سمة السلاسة والوضوح، كما نجد في شعرهم سمات أخرى مثل المتانة والجزالة في التعبير،« الشيء الذي يدل على تمكنهم من اللغة العربية، ومن قواعدها تمكناً كبيراً. وهذا التمكن هو الذي جعلهم يرفضون أي تساهل في إستخدام لغة ضعيفة أو تركيب ركيك البناء أو لهجة عامية مبتذلة كما هو حال الشعر الحر.»[2] هذا الأخير الذي يحطم أي قيد لا يوسع المجال لموسيقى الشعر، وإيقاعه. وهو وسيلة للتعبير عن أعمق العواطف وأرحب المشاعر، وتجد الشاعر أحياناً متهاوناً حيال اللغة، ولا يعتني كثيراً بتقويتها، أو بتهذيبها وانتقاء مفرداتها وتراكيبها.

تكلم صلاح عبد الصبور في حياتي في الشعر عن هذه القضية فأشار إلى تأثره بالشاعر ت- س- إليوت الذي قرب ما بين لغة الشعر، ولغة الحياة اليومية. يقول عبد الصبور:« حين توقفت عند شعر ت- س- إليوت في مطلع الشباب، لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية. فقد كنا - نحن ناشئة الشعراء- نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلوا من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الإستعمال الدارج.»[3]

لقد وجد صلاح عبد الصبور فيما سماه "الجسارة اللغوية" ما يبسط السبل للتعبير الشعري، فلقد اقترنت الجسارة اللغوية في أشعاره بنزعة تبسيطية سعت إلى تسهيل اللغة ما أمكن، وإلى جعلها متحررة ما أمكن من القيود أو الضوابط.

وخلاصة القول أن: اللغة الشعرية هي عمل فردي خاص، يعتمد على الخلق والإبداع. وللغة أسرار كثيرة، وهي غير ثابتة فنجدها تتجدد من جيل إلى جيل، والشاعر أو الأديب هو

[1]- ينظر، زرادي نور الدين، م س، ص35.
[2] م ن، ص35.
[3] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص165.

الذي تتطور اللغة على يديه.« فكل إبداع مغامرة ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه في دائرة تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تخنقه.»[1]

فلكل شاعر لغته وإيقاعاته ولفتات ذهنه وقدراته الخاصة، وقيمه النابعة من حياته وطبيعته ومجتمعه. فالشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا حقق لنفسه عالمه اللغوي الخاص به.

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص149.

الصـــورة الشـــعـــرية:

الكتابة الفنية خلق دائم في أساليب اللغة، والصورة والإيقاع هما ركنا اللغة الشعرية الأساسيان. وهناك حقيقتين لا يستطيع الباحث في الصورة الشعرية أن يتجاهلهما، ولابد من أخذهما بعين الاعتبار:

الأولى هي أن الصورة الشعرية تحتل عناوين عدد كبير من الكتب، والدراسات.

أما الحقيقة الثانية فهي الاتساع الكبير الذي بلغه الحقل الدلالي لكلمة"صورة"، فالباحث في معنى الكلمة يضيع بين المفاهيم المتنوعة، لا بل والمتناقضة أحياناً كثيرة، وهذا ما كان باعثاً لنا لمحاولة تحديد مفهوم للصورة الشعرية، مع تحديد أهم العناصر التي تتألف منها في الكتابة الشعرية.

يجب أن نترع من أذهاننا الإيحاء الذي تحمله الكلمة من أنها تعني الصورة البصرية فحسب، فيجب أن نرى فيها كل صورة خيالية أو تجربة خاصة وفدت إلى الشاعر ليس عن طريق إحدى حواسه فحسب، ولكن عن طريق ذهنه وعواطفه أيضاً، والتي يستخدمها في شكل التشبيه والاستعارة بأوسع معانيها، بقصد التشبيه أيضاً في النهاية.»[1]

فكلمة صورة -بصفة عامة- هي الكلمة الوحيدة التي يمكن أن تشمل جميع أنواع التشبيه، وكل أنواع الاستعارة. ولعل أخطر الموضوعات الأدبية، هو صلة الفنان بما يخلق.

لقد ورد تحت مادة صورة التحديد التالي:« الصورة في الأسلوب تقضي بإعطاء الفكرة المجردة شكلاً محسوساً، في الشعر خاصة، ترتدي الفكرة صورة تحدد شكلها ولونها وبروزها.»[2]، إن أول ما يشد انتباهنا في هذا التعريف هو ربط الصورة بالشعر، وربما كان هذا الارتباط على أساس "الصورة الشعرية" هذه التسمية التي أصبحت رائجة وشائعة في الكتب النقدية.

[1] محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ص151.
[2] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية(الأصول والفروع)، دار الفكر، بيروت، ط1، 1986، ص10.

جذبت الصورة الشعرية إنتباه كل الذين عنوا بالشعر من شعراء، ونقاد. فقد حددها بيار ريفاردي(Pierre Reverdy) أحد الذين كانوا أساس إعطائها الدور المميز بقوله:« الصورة هي خلق صاف من قبل الفكر لا يمكنها أن تولد من تشبيه وإنما من تقريب بين حقيقتين متباعدتين إلى حد ما.[1] وهذا التقريب المشار إليه في هذا التعريف تردد صداه عند معظم النقاد تقريباً. ويحددها أيضاً الناقد أوكتافيو باث(Octavio Paz) على الشكل التالي:« الصورة تقرب وتجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة.»[2]

لم يكن الأمر مختلفاً عند العرب المحدثين، فقد أدركوا مثلهم مثل الغربيين أهمية مبدأ الجمع والتقريب في الصورة الشعرية، فهي عند إحسان عباس« خلق جديد لعلاقات جديدة.»[3]، كما يرى عز الدين إسماعيل أن « في الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعوري واحد.»[4]

إن التقريب الظاهري للحقائق، ليس في الحقيقة إلا نتيجة للروابط الخفية التي تجمعها. والصورة الشعرية هي التي تضيء هذه الروابط وتكشفها. « فهي الوصال الخفي بين الكائنات، حوار السكون، جمع ما تفرّق وتنوّع، تعانق الأضداد في كشف واحد.»[5]

من خلال ذلك يمكننا إدراك أوالية(mécanisme) الصورة الشعرية، هذه الأوالية التي تكاد تنحصر أساساً في المسافة التي تجتازها الحقيقتان المتباعدتان أصلاً في طريقهما نحو الإتحاد. « حيث تخضع في الصورة تعددية الوجود للوحدة التامة فتقرب ما تفرقه المعرفة المجردة، وتسمح بما يمنعه العقل والتجربة العلمية، ومن الفوضى والبلبلة يستخرج دائماً الانسجام. يقول إلوار(Eluard) في الشاعر:

أيديك الجامعة .

[1] صبحي البستاني، م ن، ص10-11- عن Pierre Reverdy - Le Gant De Crin- p30.
[2] م ن، ص11، عن Octavio Paz-L´image poétique- p4 .
[3] م ن، ص11، عن إحسان عباس، فن الشعر، ص260.
[4] م ن، ص11، عن عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص161.
[5] م ن، ص11، عن أنطوان غطاس كرم، ملامح الأدب العربي الحديث، ص100

يمكنها الجمع بين النـــور والرماد.

البحر والجبل، السهل والأغصان،

الذكر والأنثى الثـــلج والحـــرارة.[1]

هذا التحول من التعددية إلى الوحدة يتم عن طريق المخيلة التي تأبى أن يبقى سلطانها مقتصراً على حدود الإدراكات الحسية، كما أنها لا تؤخذ بالأشكال الخارجية لحقائق الوجود، تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عن كشفه الحواس. دور هذه العملية يمكن أن يلخص على الشكل التالي:

كلما كانت العلاقة بين الحقيقتين المتجهتين نحو الوحدة بعيدة وصحيحة، كانت الصورة قوية وشاعريتها أرفع، وقدرتها التعبيرية والشعور أعَمّ.[2]

والنتيجة التي نستنتجها من هذا الملخص هي أن البعد بين الحقيقتين يصبح هو المعيار الذي نحكم من خلاله على نجاح الصورة، أو على سذاجتها وسطحيتها. ويمكن أيضاً إعتبار هذه العملية هي الأساس الذي تبنى عليه الصورة الشعرية. ومن أجل توضيح أوالية الصورة نتوقف على سبيل المثال عند هذا البيت:

وخلٍّ أناملَ النسمات تلعب كما شاءت بأوراق الحقول.

في الشطر الأول نجد التعبير التالي: "أنامل النسمات" يرتكز هذا التعبير على حقيقتين متباعدتين مختلفتين. الأولى(أ) وهي "أنامل" وتنتمي إلى الطبيعة الإنسانية الحية، والثانية هي(ب) وهي "النسمات" التي تنتمي إلى الطبيعة الخارجية الجامدة. ومن هاتين الحقيقتين المستقلتين غير المتصلتين ظاهرياً تنشأ الصورة(أ.ب) التي هي حقيقة جديدة، أو مولود جديد خلقه التقارب بين(أ)و(ب).[3]

[1] صبحي البستاني، م ن، ص11-12- عن Jean Onlums- La Connaissance poétique- p148 .
[2] ينظر، م ن، ص12.
[3] ينظر، صبحي البستاني، م ن، ص12-13.

هناك رابط خفي داخلي يُحسُ على مستوى الشعور، والذي ينشأ من خلال عناق الأضداد. ونجد أنه من الصعب تتبع آثار ولادة الصورة الشعرية. يقول باشلار(Gaston Bachelard):« لا تخضع الصورة الشعرية لقوة دفع خارجية، كما أنها ليست صدى للماضي، بل العكس هو الأصح.»[1]، فالصورة الشعرية تولد من الحاضر دون أية علاقة بالماضي، ومن خلال هذا التصور لم يبق للشاعر أية قدرة واعية على خلق الصور، بل الصورة هي التي يجب أن تأتي لوحدها.

يفرق ريفاردي(Reverdy) بين الصورة الشعرية والصورة البيانية(كالتشبيه والإستعارة والمجاز المرسل)، ويعتبر أن ولادة الأولى في البدء لأنها بداية البدايات بينما ولادة الثانية هي ولادة لاحقة[2] . كان هذا الرأي القاطع الذي أطلقه ريفاردي في مفهومه لولادة الصورة الشعرية وبالرغم من هذا إلا أن أندريه بروتون(André Breton) زعيم المدرسة السريالية يأخذ عليه ميله إلى إعطاء القدرة الواعية دوراً يمارسه الشاعر في عملية خلق الصور، فهو يأخذ عليه قوله إن الصورة عملية خلق صاف من قبل الفكر. وبالنسبة إلى بروتون لا وجود للفكر في الصورة الشعرية، كل نشاط يزول ويمحي الشاعر ليستقبل الرسالة الخارجية، فيُمنحُ الصور تلقائياً[3] .

اختلف النقاد كثيراً حول موضوع ولادة الصورة الشعرية، لكن هذا في الحقيقة لا يمكنه إلغاء أثر الماضي في خلقها. هذا الماضي الذي يعتبر«مجموعة العناصر المختلفة التي دخلت في ذاكرة الشاعر العميقة، وانصهرت في ذاته وأصبحت عنصراً مكوناً لوجوده. فمن هذه الذاكرة العميقة تنبجس الصور الشعرية التي هي إعادة تنظيم جديد للعالم الخارجي.»[4] والمقصود بالماضي هنا ليس مجموعة الأحداث السابقة، القريبة أو البعيدة التي تظهر كما هي في عملية خلق الصور، وإنما

[1] صبحي البستاني، م ن، ص14– عن Gaston Bachelard- poétique de l´éspace- p1 .
[2] م ن، ص14– عن Reverdy- OP-CIT/ P33- .
[3] ينظر، م ن، ص14.
[4] م ن، ص15.

المقصود هنا ذلك الماضي الوجودي الناتج عن معاناة الشاعر وعن حياته، هذا الماضي الذي لا نستطيع إنكار أثره في خلق الصورة.

أما البحث البلاغي والنقد العربي فيتساءل: لمذا لا تكون الصورة المتحققة في القصيدة هي الخيط الذي يوصلنا إلى منبعها الكامن في ذات الشاعر؟ أليست هذه الصورة هي بضاعة الشاعر بين أيدينا، وما يستوي في ذاته مصنعاً لهذه البضاعة من خيال وتجربة وعاطفة؟

لقد حاول البحث البلاغي، والنقد العربي عامة تحليل تصوير الشاعر لمشاعره وعواطفه وفكره من الأشياء التي يفيض بها العالم المحسوس.« حيث جعل المشبه محور بناء أساليب البيان من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية بشتى أضربها. والمشبه به في علم البيان العربي هو ما يتعارف عليه الناس والذي يستطيع الشاعر بوساطته أن ينقل انطباعه الخاص عن المشبه في ذهنه، فإذا المشبه به أداته لإيضاح المعنى، وتقريره والكشف عنه كما هو الحال في أسلوب التشبيه.[1] فالشاعر يبقى مع الأشياء التي يعرفها الناس ما دام يريد أن ينقل مشاعره إلى هؤلاء الناس، والشاعر ذهن متوقد يتلقى الانطباعات عن الأشياء ثم يبدأ يغربل هذه الانطباعات ويتعمق فيها ويصوغها بوعي وإدراك.

الخطوة الأولى في خلق الصورة هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه...وهكذا يكون الشاعر مستعدا لتلقي الانطباعات مكتسباً خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي أي نمط أو وضعية أو تصور سابق، فهو إذن قادر على رؤية الأشياء كما هي حقيقة.[2]

أما الفلاسفة الإسلاميين فلا يتم عندهم المرور إلى بحث الصورة الشعرية إلا عبر مصطلح "التخيل"أو "التخييل".« وهذا يحيلنا إلى تصور الفلاسفة للنفس البشرية وقواها وملكاتها، ذلك أن الخاصية التخييلية للشعر مردها إلى احتضان القوة المتخيلة له. هذا الاحتضان الذي يتولد منه صياغة خطاب معرفي متميز من خلال تشكيله في صور ومحاولة التعرف على خصائص الخيال

[1] ينظر، كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، م س، ص132.
[2] ينظر، م ن، ص132.

الشعري عند الفلاسفة يستدعي الإلمام بإمكانات القوة التي تتولى نسج صور الشعر، ومتزلتها بين قوى النفس المختلفة.»[1]

«فالحس والتخيل والعقل منافذ الإدراك البشري، ومن ثم سيختزل فيها تصور الفلاسفة لنظرية المعرفة، ومراتبها المتدرجة من الحسي إلى المجرد.»[2] فإذا كان بالحس تدرك المحسوسات في علاقاتها المادية، فإن للتخيل القدرة على إحضار تلك المحسوسات بعد أن تغيب مادتها، أي إعادة تصويرها في الذهن. «فالشيء قد يكون محسوساً عندما يشاهد، ثم يكون متخيلاً عند غيبته بتمثل صورته في الباطن. كزيد إذا أبصرته مثلاً، إذا غاب عنك فتخيلته.»[3]

يمكن للمدرك أن يحس بأكثر من حاسة في وقت واحد، ويختزن ما يدركه من محسوسات في المصورة أو الخيال. وهذا المخزون يمكن لقوة الوهم أن تستخلص منه معاني جزئية ليست مفصولة عن الحس. كإدراكها معنى الخوف من صورة ذئب، وتختزن مدركاتها في الحافظة أو الذاكرة، ثم المتخيلة التي تمتلك القدرة على التصرف في مخزون الخيال، أو المصورة. وتسمية هذه القوة بالمتخيلة وتمييزها عن الخيال إعتباري فقط، أو فرق في الدرجة فحسب. فحفظ المحسوسات يدعى خيالاً والتصرف فيها يسمى متخيلة، والتفريق يفترضه الفصل بين القوى ووظائفها.[4]

وجملة القول أن: المتخيلة هي القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات، بحيث يتسنى لها إعادة بناء صور سبق إدراكها. أو كما يقول الفلاسفة الإسلاميين:« هي بناء صورة جديدة مخالفة لما أدرك انطلاقاً من تركيبها من عناصر صورية مجزأة أو تفكيك صورة مدركة وإعادتها إلى عناصرها الحسية الأولى.»[5] فتحت رعاية العقل يتسنى لهذه القوة أن تبدع صوراً أو تعيد رسمها في الخيال بكل مرونة، وحرية بعيداً عن القيود المادية للمحسوسات.

[1] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، م س، ص161-162.
[2] الأخضر جمعي، م ن، ص 162.
[3] م ن، ص162.
[4] ينظر، م ن، ص164.
[5] م ن، ص165.

وهذه القابلية على تصور المحسوسات وبنائها يشرحها الفرابي في قوله:« والقوة المتخيلة ليس لها رواضع متفرقة في أعضاء أخرى، بل هي واحدة، وهي أيضاً في القلب، وهي تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس. وهي بالطبع حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض، تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، و في بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس.»[1]

يشير الفرابي في هذا الشرح إلى قدرة المتخيلة على إبداع المخالف للمحسوس، هذا الإبداع الذي يتمثل في إمكانيتها على تخييل غير الموجود، أو بالأحرى بناء صورة خيالية مستحيلة كأن تتصور أسداً ذا رأس بشري، وهذه القدرة يتم الوصول إليها من خلال التصرف في المخزون الحسي تركيباً وتفكيكاً كما ذكر الفرابي سابقاً. والتصوير الشعري لا يخرج عن حدود ما أقره الفلاسفة، وهذا يكشف حدود بناء الصورة، هذا البناء الذي لا يتم في غياب العقل.

فعمل المخيلة في الصورة وتصورها في المادة المعدة لاستخراج صور جديدة لا يتم إلا وفق العقل حتى ولو كان في مقدورها أن تبني صور غير موجودة فإنه لا يستحيل عليها تصورها ذهنيا.

واللفظة في الشعر تتحرر من قيود المعنى المعجمي، لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتآلف في تركيبها، وعندما تمسها الصورة تحررها من علاقاتها النحوية القواعدية، لتدفعها في علاقات جديدة لا تأخذ بعين الإعتبار إلا المستلزمات الموسيقية الخفية للعبارة.[2]

فالصورة تنفح حياة جديدة في الكلمة فتبعثها من حيث كانت مدفونة، ومكبلة بمعانيها الإصطلاحية.« فتردها الصورة إلى الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة، وتفر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح.»[3] بعد ذلك تكون قد تحررت من كل أعباء الماضي، نحو المطلق

[1] الأخضر جمعي، م ن، ص 165.
[2] ينظر، صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، م س، ص30.
[3] م ن، ص30، عن أنطوان غطاس كرم، ملامح الأدب العربي الحديث، ص99.

اللانهائي، بمعنى آخر أنها تكتسب عدداً لا متناهياً من المعاني والدلالات، ولكن دون أن تكون رهينة أي معنى بمفرده.

هكذا تنجذب اللفظة التي حررتها الصورة نحو ألفاظ أخرى خضعت هي بدورها للمصير نفسه، فتدخل كلها في عملية تحالف وتآلف مفاجئة وصادقة، لتشكل مجتمعة لغة صورية، أو لغة بكراً تنشأ من الفظة ولكنها تقود إلى ما هو أبعد منها بكثير.هذا هو سحر الصورة الشعرية وسرها.[1] فالشاعر في النتيجة لا يضيف ألفاظاً جديدة إلى اللغة، وإنما ينحصر قاموسه بالألفاظ المعروفة من كل الناس وعليه هو أن يخلق منها ما لم يتمكن غيره من خلقه.

يبدوا من خلال ذلك أن الشعر هو ينبوع الحياة الدائم الذي ينعش اللغة ويحييها، والصورة بشكل خاص هي إكسير هذا الينبوع لأنها بحداثتها تحرك كل الطاقة اللغوية، وتعيدنا من جديد إلى أصل الإنسان الناطق[2].

فالصورة الشعرية تفجر اللغة من الداخل وتقطع الخط المستقيم الذي يرسمه الكلام العادي، بين المرسل والمرسل إليه.«وهذا ما يؤدي إلى اضطراب المفهوم المعجمي للغة كوظيفة تعبيرية عن الفكرة، وكوسيلة تواصل بين البشر تتجسد من خلال الكلام والكتابة، وأينما تحل الصورة تظهر طريقة جديدة للتعامل مع اللغة.»[3]، هذا لأن الصورة تحول اللغة عن نهجها الدلالي العادي، وتزيد على قدرتها الدلالية، خاصة من ناحية الإيحاء.

والصورة تميز الشعر عن النثر، والمقصود من هذا الأخير الكلام العادي، وغير الموحي والذي يشكل المعيار في الكتابة. بينما يقترن الشعر بالكتابة الفنية الجميلة.« فالكلام أو الكتابة إما ترتكز على الصورة، ويكون لنا الشعر أو الكتابة الفنية، وإما على التعبير المعياري ويكون لنا النثر أو الكتابة العلمية.»[4]، حيث تنحصر قدرة الجملة في النثر على تعيين المعنى، بينما تختص في الكتابة

[1] ينظر، صبحي البستاني، م ن، ص31.
[2] ينظر، م ن، ص31.
[3] ينظر، م ن، ص31.
[4] ينظر، م ن، ص33.

الفنية أو في الشعر بقدرتها على الإيحاء. وكل معنى معين فهو محدود، وكل ما هو إيحائي فهو مطلق ولا حدود له.

فالشعر يكتسب أهميته ودوره وغناه من الصورة الشعرية، لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة.«إن هذا الدور الذي تلعبه الصورة في الكتابة الفنية يسقط كل الطروحات التي تعيد كل الفرق بين النثر والشعر إلى الوزن فقط، مع العلم أن الوزن لم يكن يوماً وحده علامة الشعر.»[1]، ودور الوزن كان مقترناً بدور الصورة الشعرية لأنهما يشكلان معاً العنصرين المكونين للشعر، واللذين يفصلانه عن النثر.

فالصورة هي المادة الأولى لحياة الشعر، وارتباط الشعر بالصورة ارتباط وجودي.« عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائياً الصورة.»[2] .

أما عن أقسامها فإنها متمحورة غالباً في التشبيه والاستعارة. يقول ابن رشد:« معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر، وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما، أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على تشبيه، وهذا الضرب من التغيير يسمى التمثيل أو التشبيه، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه، وهذا النوع يسمى في هذه الصناعة الإبدال. وهو الذي قد يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع مثل قول ابن المعتز:

يا دار أين ظباؤك اللُّعس قد كان لي في إنسها أُنسي.

فإن العرب قد جرت عادتهم أن يشبهوا النساء بالظباء، فربما أتوا به على جهة الإبدال، وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه.[3]

[1] صبحي البستاني، م ن، ص33.
[2] م ن، ص34.
[3] ينظر، م ن، ص167

وخلاصة القول أن: الصورة تبقى عصب الشعر الحي، لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل قدرتها الإيحائية، إلى دخول عالم القصيدة. وبالتالي إلى عالم الشاعر الشعري ودورها الممتاز كان وراء هذا الإعلان«من الأفضل أن يخلق الإنسان في حياته صورة واحدة من أن يكتب مؤلفات ضخمة.»[1]

والملاحظ لتاريخ الأمم كالأمة اليونانية مثلاً يجدها أولاً شاعرة، تنشئ الشعر قصصياً ثم غنائياً ثم تمثيلياً. وهذا ما نجده عند الأمة العربية في العصر الأول قبل الإسلام، كانت أمة شعر ولما جاء الإسلام تغيرت الحياة العربية تغيراً تاماً، وعرفت هي الأخرى عدة أنواع من الشعر. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما العلاقة بين الشعر والمسرح، باعتبارهما فنين مستقلين؟ وما العلاقة الجديدة إذا كانا فناً واحداً هو المسرح الشعري؟.

[1] م ن، ص35– عنIn Ullmann- L´image littéraire-p41

الفصل الثاني
طبيعة المسرحية الشعرية العربية وخصائصها

المســـرح الشعـــري:

إن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدوا في أول وهلة فهي ليست دراسة للدراما أولاً، ثم الشعر ثانياً أو العكس، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها "دراما شعرية" أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه. وما الفصل الأول إلا توضيح لمعنى الشعر وتسمية أهم خصائصه، لمحاولة الربط فيما بينه وبين المسرح وتحديد نقاط الالتقاء بين هذين الفنين، ثم محاولة تحديد العلاقة الناشئة بينهما.

فدخول الشعر إلى المسرح ليس جديداً، إنما هو عودة إلى أصوله الأولى، حيث كتب شعراً عبر مختلف الحضارات القديمة.«فالمسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً، أو بلغة نثرية لها طابع شعري. وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً. والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعراً درامياً. كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر»[1].

ولما كان الإنسان محاكياً بطبيعته ويسر برؤية هذه المحاكيات، ويحب المعرفة ويميل إلى الإيقاع والوزن، استطاع بعض من هؤلاء الناس أن يرتجلوا الشعر.« فالتراجيديا والكوميديا نشأتا –في رأي أرسطو- نشأة ارتجالية، حيث ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيسوس، ولا شك أن المحاولات التراجيدية الأولى كانت بدائية، وبسيطة غير أن تتابع الشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة أفضت إلى تطور التراجيديا، وإيصالها إلى صيغتها الصحيحة الحالية»[2] .

فمن هذا التكوين الشعري للأغنية الديونيزوسية خرجت أولى أشكال الدراما لدى الإغريق، بل وأولى أشكال المسرح الشعري أساساً، الذي منه تكونت الدراما أو خرجت منه

[1] ماري إلياس- حنان قصاب-المعجم المسرحي- م س- ص281.
[2] أرسطو- فن الشعر- ص27.

مكونة بذلك علاقة هامة بين الشعر وبين المسرح. وعلى هذا الأساس كانت اللغة التي تكتب بها المأساة القديمة شعراً باعتبار هذه اللغة مثالية ورفيعة.

وطلت هذه اللغة كذلك الملهاة حتى القرن السادس عشر، وكان طبيعياً على المأساة وهي تعالج هذه المعاني الكونية الشاملة أن تحلق في أجواء بعيدة عن الواقع، أجواء نحلق فيها عندما نريد أن نسموا بأرواحنا، وأن نستروح نوعاً من الترانيم الدينية الروحية المثالية التي لا يقوى عليها غير الشعر[1].

هذا المعنى نفسه الذي اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين المأساة و الملهاة، فقال: التراجيديا تمتاز بنبلها، نبلاً في الأسلوب الشعري، ونبلاً في الشخصيات التي يصورها الشاعر. فأسلوبها لا ابتذال فيه، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة، أسلوب أدبي رفيع، صوره بعيدة المنال وشخصياته آلهة وأمراء وأبطال، وعلى العكس من ذلك في الكوميديا.[2]

ليست اللغة وحدها هي العامل الذي يميز بين المأساة والملهاة، فثمة فروق أخرى، غير أن اللغة باعتبارها وسيلة لإيصال فكرة ما حرص اليونان على أن تكون هذه اللغة شعرية سماوية رفيعة.

الشعرية أو الفنون الشعرية المسرحية كانوا تقريباً دوماً للطبقة الأرستقراطية(من أرسطو إلى برخت)، فالبحوث القانونية للمسرح تسن قواعد لبناء مشهد مسرحي، وتقديمه مع احتمالية تحسب ذوق بعض الجمهور، برنامجهم يتوافق دائماً مع الذي له أكثر قدرة تأثير شعري[3]؛ معنى هذا أن الشعر أو بالأحرى المسرحيات الشعرية من أرسطو إلى برخت كانت موجهة فقط إلى الطبقات الأرستقراطية أي النبيلة، التي تتذوق هذا الفن وتفهم هذه اللغة.

[1] ينظر- محمد زكي العشماوي- المسرح أصوله وإتجاهاته المعاصرة- دار النهضة العربية- بيروت- ص160.
[2] ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص88-89-90-91.
[3] voir- Patrice Pavis- OP-CIT-p299.

ثم إن ساحة التراجيديا تنتمي جميعها إلى الشعراء، « فهم وحدهم الذين يستطيعون أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً، ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر. فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص.[1] ما يعني أنه ثمة علاقة بين التراجيديا والشعر، كما أن أشخاص التراجيديا يتسمون بأنهم ذو نفوس شاعرة، وهم قادرون على تحمل الألم والمعاناة بصورة أكبر من معاناة شخص عادي.

والموضوع لا يصبح تراجيدياً إلا إذا واجهته نفس تحسه وتعانيه أو قادرة على تحمل الكارثة التراجيدية بعمق أكبر من الإنسان العادي، « فالتراجيديا ملكة متوجة لا يدخل مملكتها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة، طبقة ذوي النفوس الشاعرة. فإن الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول. فإذا توفرت هذه النفس كانت أي كارثة تصيبها كارثة تراجيدية.»[2]

وللشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه، فلم يكن يدور بذهن أرسطو أن المسرحية تكتب نثراً، بل أكثر من ذلك حصره للشعر في المسرحيات والملاحم. وجعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة، ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشرها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له.[3]

والشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوباً للتعبير، وإنما هو أساسي وضروري في بنائها العاطفي والفكري. إنه إيقاع الدراما نفسها، إيقاع الأحداث الدرامية[4]. وأنواع الشعر مهما اختلفت ليست إلا طرائق محاكاة. بل أن المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى[5]، فلقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر.

---

[1] ينظر- محمد عناني- دراسات في المسرح و الشعر- م س- ص29.
[2] م ن- ص29.
[3] ينظر- محمد غنيمي هلال- في النقد المسرحي- دار العودة- بيروت- 1975- ص53.
[4] ينظر- محمود أمين العالم- الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر- دار الآداب- بيروت- 1983- ص109.
[5] ينظر- أرسطو، فن الشعر، م س، ص24.

لكن مع مرور الزمن، لم يعد للمأساة ذلك المعنى الديني العميق، هذا الأخير الذي كان يسموا بها عن مستوى المألوف من حياتنا، هذا المعنى الذي كان يتمثل في الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى منه. والذي كان دائماً ينتهي بفشل الإنسان وعجزه أمام هذه القوى. ومع إدراك وظيفة المأساة التي حددها أرسطو بأنها إظهار لعاطفتي الخوف والشفقة، هذا الشعور الديني الذي يجعل الإنسان يحس بأنه ليس وحده في ا الكون وأن قوة أخرى معه تسيره إلى نهاية محتومة ومجهولة. وليس من شك أن هذا الشعور لم يعد موجوداً اليوم، فقد تغير اعتقاد الإنسان وسيطرت عليه مادية ساحقة، وتغير المسرح أيضاً. فأصبح مليئاً بكل مظاهر الحياة الواقعية.[1]

وبهذا المعنى الأخير فهي تقربهم من الحياة العادية، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المناظر والستائر، والأثاث. هذه الأمور التي أصبحت تحد من خيال الشعراء، وتحصرهم في جو من الواقعية، وتقربهم من الحياة العادية.«فجاءت غلبة النثر على المسرحيات، وبالتبعية جاءت غلبة الملهاة على المأساة. وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتحاوروا شعراً في جو مليء بالمادية والواقعية.»[2]، و لم يخل أي نقد أدبي من الإشارة لهذه الناحية، فقد هاجم العديد من النقاد فكرة المسرحية الشعرية بحجة أنها لم تعد تلائم الحياة الجديدة أو المسرح الجديد الذي أصبح مليئاً بكل مظاهر الحياة الواقعية.

وبدأ ظهور الحوار النثري في المسرح خاصة الغربي، والتراجيديا فقط هي التي التزمت بالشعر باعتبارها من الأنواع الرفيعة. وبالمقابل لم تلتزم الأنواع الأخرى بذلك بشكل واضح. « فمسرحيات شكسبير مثلاً كانت تمزج بين الشعر والنثر من خلال استنادها على مستويين لغويين هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر)، ولغة الشخصيات المضحكة (النثر)»[3].

[1] ينظر، محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله وإتجاهاته المعاصرة، م س، ص160-161.
[2] م ن، ص161.
[3] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 281-282.

حتى النقد العربي لم يخل من الإشارة إلى عدم صلاحية الشعر في المسرح، باعتبار أنه أصبح مليء بالمادية الواقعية. « فقد هاجم طه حسين في مقدمة مسرحية "غروب الأندلس" التي كتبها الشاعر عزيز أباظة، فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه.»[1]

ليس معنى هذا أن العالم قد خلا من المسرحية الشعرية، أو أن الشعر لم يعد صالحاً للمسرح، فلا يزال في الآداب الأخرى حتى اليوم مسرحيات تكتب شعراً ولا يزال هناك من النقاد من يدافعون عن المسرحية الشعرية.

وفي العالم العربي حيث للشعر تقاليد عريقة، كان من الطبيعي أن تكون بدايات المسرح بدايات شعرية مع محاولة تطويع القالب الشعري، وذلك حسب مستلزمات الحوار الدرامي. كان هناك من الكتاب من التزموا بالشعر العمودي، في الحوار المسرحي، ومن بين هؤلاء الكتاب المصري أحمد شوقي الذي كتب التراجيديا والكوميديا شعراً ومن مسرحياته علي "بك الكبير" و"مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" و"قمبيز" و"الست هدى".

كذلك نجد عزيز أباظة الذي حاول أن يطور مدرسة شوقي، فكتب مسرحاً تاريخياً شعرياً مثل مسرحية "العباسية"، وكذلك اللبناني سعيد عقل والمصري أحمد علي باكثير.[2] وغيرهم من الشعراء الذين اختصوا بالشعر المسرحي، ولقد ازدهر هذا الفن في العالم العربي بعد أن أُهمل في أوروبا، بل إن ظهور المسرح في اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإيحاء على يد شوقي. وجاء من بعد هؤلاء الشعراء صلاح عبد الصبور الذي استحدث الكثير في مسرحه وبخاصة محاولة استفادته من التراث ومن التاريخ.

يعد هذا اللون من بين ألوان الأدب وأغزرها تعبيراً عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الستار عن حقائق النفس في صور مركزة. كتب إليوت متحدثاً عن المزايا التي يمنحها

[1] محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، م س، ص.161

[2] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص282-283.

الشعر المسرحي للمشاهد، التي لا يقوى النثر أن يمنحها له:« إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف، أو كان لمجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي، وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر، فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملاً طاغياً زائداً عن حاجته، إذ لابد للشعر أن يثبت أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح. وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثراً، مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي.»[1]

وسواء كان الشعر أو النثر وسيلة الكتابة في المسرح،فإنه لابد على كل منهما أن يكون وسيلة لغاية. «والأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية، واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي إتحاداً ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاماً موزوناً مقفى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح»[2]، والمسرح الشعري تعبير حديث، فالأصل في المسرح كما سبق الذكر أنه كتب شعراً، ولا يكاد ديوان شاعر يخلوا من المسرح على الرغم من اختلاف مذاهبهم.

لكن الحاجة قد دعت إلى نشأة هذا التعبير، وذلك مع نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر فكان لابد من التمييز بين النوعين[3]، على الرغم من أن النظرة الحديثة تدعوا إلى التوحيد لا الفصل.

إن الذي يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى الوراء وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التي قفزتها الثقافة العربية، فقد كانت ثقافة مصر قبل هذا القرن ثقافة منحلة وسطحية وفاترة، ولم تنتعش إلا بعد أن بدأت حركة البعث للقديم. والبارودي كان أول ثمرة لهذا البعث.فكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أحيا

1 محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله وإتجاهاته المعاصرة، م س، ص161-162.
2 م ن، ص 163.
3 ينظر، محمد عناني، دراسات في المسرح و الشعر، م س، ص45.

العرب تراث مكة والمدينة، ودمشق وبغداد، لكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده، وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الأوروبية.[1]

شأن العرب هنا شأنهم، يوم كانوا لا يعرفون المطايا غير الإبل...لو أن الظروف شاءت أن تحرمهم من الجواد، لظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه، ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه، حذقوا فنون تربيته، وفنون الحديث عنه، كل الأمر إذاً في الأداة، فكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول: أعطونا الجواد ونحن نركب، فإنهم كذلك يقولون: أعطونا المسرح ونحن نكتب.[2]

والمعنى من هذا أنه لم تكن هناك خصومة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي، وإنما الأمر راجع إلى الافتقار للأداة، فإذا كان المسرح قد اختفى عن الحياة العربية في القديم، فقد ظهر المسرح في حياتها الحديثة.

والواقع أن ارتباط المسرح العربي في بداياته بالشعر يُفسَّرُ أيضاً بنوعية العروض التي كانت سائدة، وبذوق الجمهور الذي كان يتطلب الغناء، فقد كانت بعض نصوص المسرح العربي في بداياته تغنى غناء، مما تطلب التزام القافية حتى ولو كانت المسرحية تقدم باللغة المحكية العامية.هذا ما نجده في أوبرت "العشرة الطيبة" التي كتبها بديع خيري، ولحنها سيد درويش. كذلك نجد مثالاً على استخدام الشعر المغنى باللغة العامية إلى جانب الحوار النثري في المسرحيات الغنائية التي كتبها الأخوان عاصي ومنصور الرحباني مثل "جبال الصوّان"و"الشخص" و"الليل والقنديل"وغيرها[3] .

وخلاصة القول أن الأغنية الديونيزوسية كانت بذرة صالحة لاستنبات الدراما، وتلك الاحتفالات التي كانت تقام للإله هي الأصل الحقيقي للمسرح بصفة عامة، وللشعري منه بصفة خاصة. هذا الأخير الذي طال أو بالأحرى انتشر عبر مختلف أرجاء العالم، حتى العالم العربي لم يخل من هكذا مسرح. حيث تمكن من الخوض في هذا الجنس الأدبي، ومهما يكن من أمر فلشوقي

1- ينظر، محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، م س، ص211.
2- ينظر،م ن، ص214.
3- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص283.

فضل عظيم لا ينكر على المسرح العربي، ولا يزال حتى الآن أباً للمسرح الشعري العربي، على الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى مسرحه، ويبقى أن المسرح الشعري قائم أساساً على الشعر لا مستق ولا آخذ منه.

كما أن طبيعة النص المسرحي تتطلب تحليل تراكيبه كل على حدة، بمعنى أن الانتقال من الجزء إلى الكل يسهل عملية التحليل ويقدم أكثر مصداقية لهذه العملية، على العكس من ذلك حيث أن البدء بالكل يقيد الأجزاء.

اللغة والمسرحية الشعرية:

تعتبر اللغة مادة الفن الشعري، التي بها تعبر الشخصيات عن أحاسيسها، وأفكارها وذلك من خلال الحوار. وتكون هذه اللغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني.

يقول إليوت: لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق، والتركيز، حيث يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف[1].

حيث أن اللغة الشعرية تظل نوعا من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التي يتحدثها.

لو صح هذا لكان هذا النثر وهذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية. إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفني والشعر أغنى وأكثر دلالة، وعمقا في التعبير من لغته العادية.

على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية، سواء كانت المسرحية شعرا أم نثرا، إنما هو تأثير غير مقصود لذاته [2]، أو هو تأثير لا شعوري يتسرب إلى نفوسنا بطرق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر الشخصيات في المسرحية وأحداثها.فهناك من المواقف الدرامية المركزة مالا يمكن التعبير عنه إلا بالشعر، حيث سيكون الشعر عندئذ اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح عما بداخلها.

ومن المفترض أن اللغة الشعرية أمر وهب منذ أقدم العصور، وأنها لا تتغير إلا بتأثير من التغييرات الاجتماعية والفكرية. حيث أن "ملكة الخلق الشعرية ظهرت في العصور السابقة للتاريخ،

[1] ينظر محمد عناني، دراسات في المسرح، م س، ص30

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص219.

عندما خلق الإنسان اللغة، وانحصر دور الفرد بعد ذلك في تحرير لغة الشعر الموروثة من أجل التعبير عن المضمون الجديد الذي جاء به عصره"[1] والشعر يستغل إمكانات اللغة على أبعد حد ممكن، مبتعدا بنفسه عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تتيحها الصورة الشعرية. ومن هنا كان لابد على المسرح أن يبحث عن طريق آخر.

"وكان ذلك باللجوء إلى التركيبات الإيقاعية للكلمات والحركات، وهي عناصر تدخل في صميم اللغة المسرحية التي تهيئ للعرض إطارا مضمونا من الجمال الشعري"[2] ويتم هذا من خلال استخدام اللغة استخداما كيفيا خاصا، يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وللشاعر مطلق الحرية في التعبير.

"من حق الشاعر أن يختار الشكل التعبيري الذي يظنه صالحا، مفهوما كان أو غير مفهوم، لأن عملية الفهم لا تدخل في نطاق المستوى المختار."[3] وبمثل مالهذا الشاعر حق اختيار شكل التعبير، فإنه لابد من أن يكون للمتلقي حق الرفض أو القبول، ويبقى أن الشاعر لا يخلق اللغة، فقط يمكنه التحول بها، وإفراغها من دلالتها الثابتة.

إن اللغة هي المادة الخام التي يعمل عليها الشاعر فيتخطاها في تكوينها الأصلي، تماما كما يتحول الرخام أو الحجر بين يدي النحات وأزميله عن طبيعتهما الأولى المعطاة، يتحول عن كونه ظاهرة فيزيقية خاصة، إلى تعبير فني عن أشكال الجسد وانحناءاته، وتناسب كتله، تناسبا جماليا مغايرا لخصائص المادة الأولى. ومغايرا في الوقت نفسه للوجود الفيزيقي المتعين للإنسان[4].

واللغة هنا هي المادة الخام في يد الشاعر، يحولها هذا الأخير كيفما شاء. شأنها في ذلك شأن النحات، ويتوقف جمال هذه اللغة على مدى قدرة الشاعر في تحويلها، وتزيينها بمختلف أنواع التزيين الفني.

---

1 رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د.محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص37.
2 سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1979، ص174.
3 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص11.
4 ينظر، إعتدال عثمان، إضاءة النص، ه.م.ع.ك، ط1، 1988، ص169.

والمسرح العظيم لغة جميلة أولا وقبل كل شيء، فلا أهمية للقصة المختارة أو الموضوع، أو حركة المسرحية، ليس معنى هذا التقليل من شأن هذه العناصر، غير أنه الأهمية كل الأهمية للغة وما توحي إليه، "فإبداع المؤلف يظهر في أسلوبه من خلال النص، الكلمات المكتوبة المطبوعة، مجمع الردود، الأحاديث، المنولوجات، والحوار بين اثنين والذي ينشأ به الحديث على خشبة المسرح. هذه المجموعات الصغيرة مكونة من حروف سوداء على أرضية بيضاء هي الورق. وباختصار الجمل أو النص قوة بشرية في أكمل أشكالها."[1]

فالجوهر في الجملة أو بيت في الشعر لا يتعلق بالنحو أو بتركيب الجملة ذاتها، أو بالبلاغة، أو بالمعنى المباشر، بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التي بلورها الشاعر في كلماته عند كتابتها، والتي تستمتع بها أذن المتلقي عندما تتلقاها. وتثير اهتمامه.

للغة الدرامية خصائص كثيرة، من أهم هذه الخصائص التي تتوفر فيها "الوضوح وإثارة الاهتمام، والإيهام بأنها لغة عادية وإن كانت غير ذلك. ويأتي الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة والمفهومة. ومن المعروف أن اللغة الدرامية الحديثة —سواء كانت شعرا أم نثرا– تستعين في بيانها بالمصطلح الشائع والتعبيرات الدارجة، والأمثال الشعبية.

مما لا شك فيه أن اللغة الشعرية في الدراما، تتطلب مستويات تعبيرية خاصة، أسمى من اللغة النثرية، وإذا كانت تستخدم —أحيانا– كلمات غير مستأنسة، فهي في أحسن حالاتها التأثيرية تستخدم المجاز، وتمزج بين ما هو عادي واضح بما هو غير عادي وغريب.[2]

والجملة أو البيت الشعري في المسرح، هي أولا وقبل كل شيء حالة يتحتم الوصول إليها. وقمة يجب على الممثل أن يدركها بحساسية تجعله يقول بيت الشعر بالكمال الذي كتب به، أو بالأحرى بالصيغة التي أرادها الشاعر أن يكون عليها. فيجب عليه إلقاءه كما لو أنه هو الذي صاغه وأبدعه.

[1] أوديت أصلان، فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو مصرية، ج1، 1970، ص379.
[2] ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص105.

للغة بألفاظها وتراكيبها وأساليبها أهمية كبيرة في الحوار المسرحي، حيث أن أهميتها فيه تفوق أهميتها في القصة والرواية، على الرغم من أنها في كل فنون القول هي الأداة الوحيدة للتعبير والإبداع. إلا أن طريقة توظيفها، والتعبير من خلالها تختلف من مبدع إلى آخر ومن فن إلى فن أخر.

يواجه مؤلف المسرحية الشعرية، خاصة التاريخية منها مشكلة لغوية. "فمن المعروف أن الشعراء المسرحيين كثيرا ما يختارون موضوعا تاريخيا أو حقبة ماضية، ليربطوا بينها، وبين واقعهم المعاصر، من خلال مواقف وأحداث تذكر المشاهد بواقعه الذي يعيش فيه، وهو ما اصطلح النقاد على تسميته "الإسقاط" أي أن يسقط المؤلف الحاضر على الماضي، فيحمل ما يمكن أن يحمل من قضايا الحاضر ومشكلاته. وقد يسيء الكاتب المسرحي هنا الظن بقدرة المتلقي على الربط التلقائي بين ما يرى على المسرح وما يجري في مجتمعه، وقد تطغى حماسة المؤلف لقضية المحاضرة فيندفع في تحميل الماضي ما لا يستطيع من الحاضر، وتصبح الشخصيات التاريخية عبارة عن نماذج بشرية من المعاصرين، ليس لهم إلا وجودهم في الزمن الماضي ويصيرون قنوات يتحدث من خلالها المؤلف عن قضية المحاضرة[1].

واندفاع المؤلف وحماسه الكبير لهذه القضية، يوقعه في مشكلة مع اللغة. ما يؤدي به إلى إنهاكها كلها وتقع لغة المسرحية من جراء ذلك في الخطابية.

فعلى المؤلف أن يقيم توازنا معقولا بين أسلوب الحديث التاريخي لشخصياته، وبين أسلوب الحديث العصري. حتى يقترب من وجدان المتلقي في عصره، وحتى لا ينساق وراء إغراء الألفاظ المعجمية والأساليب والأنماط التقليدية ويطغى الشعر على المسرح الشعري.

ولا شك أنه هناك عوامل كثيرة دفعت بالكاتب المسرحي إلى اقتباس تجاربه من التاريخ، لعل أهمها أن هذا التاريخ يضع بين يديه موضوعا جاهزا، وشخصيات معروفة تغنيه عناء البحث

[1] ينظر، عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص163.

عن موضوعات، وشخصيات من ابتكاره، لكنه يفترض عليه وعلى أي كاتب مسرحي سواء النثري أو الشعري، أخذ عامل اللغة بعين الاعتبار، حيث يتوجب عليه انتقاء الألفاظ التي تناسب الموضوع الذي اختاره.

"لذا فإن واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطر اللغة، إدراكه لخطر الحوار ذاته"[1].

وخلاصة القول: إذا كان الصراع يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية، فإن الحركة تظهر من خلال الشخصيات، ولا تنكشف الشخصيات إلا من خلال الحوار. هذا الأخير الذي تعتبر اللغة وسيلة له، وهو الأداة الفاصلة في أي عمل مسرحي، ودراسة الحوار في أي عمل مسرحي من شأنه أن يساعد في الكشف عن أي جانب من جوانب العمل المسرحي. ذلك أن الحوار ليس كلا ما تقوله الشخصيات فحسب، بل هو منطقها الفكري، ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي. وهذا ما سنأتي على ذكره فيما يأتي.

[1] إبراهيم السعافين، أصول الدراما ونشأتها في فلسطين، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، 1982، ص183.

الحوار في المسرحية الشعرية:

لقد توصلنا مما سبق إلى فهم المسرح الشعري، كمسرح قائم أساسا على الشعر، لا مستق ولا آخذ منه. وأخذ بعض المسرحيين أداة من بعض أدوات الشعر لأغراض مسرحية أو إبداعية لا يجعل من العمل الفني المسرحي مسرحا شعريا، فخلق المسرح الشعري يحتاج إلى حالة معينة في النص والأداء وحتى الإخراج والعرض، ما يجعل المسرح مسرحا شعريا. فنحن هنا لسنا أمام المسرح بما هو عليه، بل أمام حالة خاصة من المسرح، وهي مسرح قائم على الشعر. مما يجعل أمامنا صعوبة في تحديد الأدوات التي تجعل منه مسرحا شعريا.

على الرغم من ذلك إلا أننا ارتأينا إلى تحديد بعض أهم هذه الأدوات، أو بالأحرى العناصر الأساسية، وذلك بعد أن حددنا في الفصل السابق أهم أدوات الشعر. هذه الأدوات التي تعتبر بمثابة نقاط التقاء بين المسرح والشعر.

وللحوار أهمية خاصة في المسرحية، وتأتي هذه الأهمية من كونه وسيلتها الوحيدة في التعبير، إذ هو الأداة الفنية التي تتواصل عن طريقها الشخصيات. ومن خلالها يصلنا الحدث، ويتجسد الصراع. "ويعود الشعر في الحوار المسرحي إلى شاعرية الموقف الدرامي، وشاعرية الشخصيات، بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال بالموقف وبالشخصية. فالتعبير الشعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدافع الانفعالي للشخصية، في حين يفرض التعبير النثري شكل الحوار بالدافع المنطقي السببي للشخصية، وكلاهما متأثر بالتعايش الانفعالي بين الكاتب وشخصياته في مواقفها الدرامية. والديالوج هو الحوار العادي بين الشخصيات، وهو الجسم الرئيسي للدراما. فإذ كان الصراع هو جوهر الدراما، والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحمتها"[1].

[1] د.رضا عبد الغني الكساسية، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، الإسكندرية، ط1، 2004، ص380.

والحوار هو الأداة الرئيسية التي يكشف بها الكاتب عن شخصياته، ويمضي بها الصراع. فهناك إذاً علاقة جدلية بين الحوار وعناصر المسرحية بوصفه وسيطا يعمل على نقلها وتألقها وتحقيق الانسجام بينها.

"ومن المهم أن يكون حوار التمثيلية حوارا جيدا، أي يكون صادرا صدورا معبرا صحيحا عن الشخصية التي تستعمله. والصراع الصاعد وحده هو الصراع الذي يهيئ للتمثيلية حوارا جيدا صحيحا."[1]

تنمو هذه العلاقة الجدلية في الحوار الشعري محدثة تفاعلا ملحوظا بين الحوار بوصفة أداة للتعبير الدرامي، وتجليات اللغة الشعرية وطاقاتها الفنية، فالشعر يمنح الدراما التوهج وقوة التأثير والدراما بدورها تضاعف من عمق تأثيره الوجداني لدى المتلقي، ومن هنا كان الشعر –في الأصل– لا النثر هو لغة المسرحية منذ فجرها، والمسرح الشعري يكون حوار شخصياته شعرا بالكامل وهو ما يسمى بالمسرح الشعري، وصياغة الحوار الشعري تتطلب مهارة لغوية تمكن الشاعر من إحداث التزاوج بين درامية الحوار وجمالياته، دون أن تطغى إحداهما على الأخرى.

"المسرح الشعري يعتبر حوارا، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على الجمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى، أو مواقف متغايرة. ويقولونه ليس لقراءة شعر محفوظ، أو إلقاء خطبة على جمهور، ذلك أن الحوار نفسه فعل يرى المتلقي به الأشخاص وهم يفعلون"[2].

والشعر يقول شيء ويعني شيء آخر، وبالتالي فالمتكلم يقول شيء ويعني شيء آخر. فكيف التوصل إلى مقصدية المتكلم؟ وكيف للسامع أن يتجاوب معه؟ ويحافظ على عنصر التواصل المرتبط بالحوار؟.

[1] أسامة أحمد علي، د-عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، م س، ص160.
[2] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م س، ص52.

ترى **أوبرسفلد** أن دراسة توابع اللغة في الدراما، والتبادل السيميائي المفترض وقوعه داخل العالم الدرامي، يقتضي إحاطة شاملة بمبادئ الحوار الدرامي الدلالية، والبلاغية والتداولية، هذا الحوار الموزع عبر أدوار تمثيلية خاصة بالمتكلم والمستمع بحيث يعتمدان فيه على اللغات التي تتشكل منها ألفاظ التبادل الحواري[1].

فإذا كانت الرسالة اللسانية لا تعدو أن تكون الطريقة التي ينتقل إليها الخبر المقصود، فإن التواصل التفاعلي هو تأكيد المشاركة الحيوية التي لابد للمتلقي أن يعكسها في كل عملية إخبارية وبما أن شخصيات المسرحية تنتمي إلى لغة مشتركة، وتتقاسم غاية واحدة هي إنجاز تحادث فعلي ومتماسك، فإن أي تفاعل لساني ناجح لابد أن يخضع لعامل التواصل مع مراعاة المستوى الثقافي والاجتماعي، وذلك بتخيير الألفاظ الملائمة لسياقها[2].

فكل موقف تواصلي يشترط وجود متكلم ومتلقي، وبما أن اللغة نشاط قبل كل شيء فإن هذا النشاط يتجلى في الحوار، وتختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحي. "ولعل الحوار الشعري يسهم في المهمة الجديدة للمسرح بما يملك من قوة قهرية لكلماته، فالنثرية عندئذ قد لا تكفي للسيطرة على حواس المشاهدين"[3] .

ومسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي مرهونة بنوعية الإيقاع المطلوب، فمثلا المواقف الكبيرة ليست قاصرة على الشخصيات الكبيرة، **أوديب** أو **يوليوس قيصر** أو **صلاح الدين**، أو أبطال المعارك أو زعماء الثورات، أو شخصيات مقابلة لهؤلاء في مجتمعنا الحالي، فالشخصيات الضائعة في زحام الحياة لها لحظاتها الكبيرة حين تقف وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد، أو تقويم لهذه الحياة، أو لاختيار قاس بين اتجاهين أو قيمتين. إن مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة، وقد تكون إحساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات أن

1- voir-Ubersfild,Anne-lire le théâtre,ed.Sociale, paris 1982 P83 .

2 دريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي(نظرية التلقي بإشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، محمد الخامس، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص107.

3 محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية)، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، العراق، بغداد، 1990، ص45.

تحدده، أو تعبر عنه تعبيرا دقيقا وهنا يكون الشعر بالدرجة الأولى صاحب الدور الأساسي في توضيحها.[1]

فالشعر يتيح إمكانية استغلال اللغة في أتم صورها، وأبلغها تأثيرا. والمسرح الشعري هو كلمات شعرية حوارية، تكون في العادة بين أكثر من طرفين. منها ما يحتاج إلى راوي يقص المسرحية الشعرية، وتمتزج معها الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النهاية وكأننا أمام شيء نراه رؤى العين. أو عبارة عن حوار بين عدة أشخاص، أو الكل معا.

إنه الحوار الذي يقدم طريقة تعبير مسرحي بنوع خاص، فالنص المسرحي يقدم في الغالب تحت شكل حوار، والمتلقي يسمع ويشاهد شخصيتان تتحاوران معا، والمسرح الشعري لابد للشاعر من التعبير بالفم عن الممثلين، لأنه لن يستعمل وسائل أخرى.[2]

ويعرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، وكل نوع منها يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي.[3]

ما يهمنا في هذا التعريف أكثر من أي شيء آخر هي اللغة. والتي تأتي ممتعة لأنها مشفوعة بتزيينات فنية، تلك التي تتمثل في شعر موزون، قريب من النثر في سيولته وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردي، ثم في شعر غنائي تصاحبه موسيقى وتؤديه جوقة أو بعض شخصيات المسرحية[4].

وغاية العمليات الفنية ليست واحدة، وإنما لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة. فإذا كان الشعر كفن يولد متعة جمالية، فالتراجيديا أيضا كجنس شعري لها متعتها الخاصة، وصميم مادة التراجيديا هي اللغة، والحوار يشكل جوهر وجودها كجنس درامي متميز.

---

1 ينظر، لطفي عبد الوهاب، عن المسرح الشعري، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984، ص139.

2 voir, Michel-Pruner, l'analyse du texte de théâtre-Nathan/Her ,2001-p20-.

3 ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص95.

4 ينظر، م ن، ص101-102.

لقد سبق الذكر أن من أهم الخصائص التي تميز اللغة الشعرية الوضوح، وإثارة الاهتمام... واللغة الشعرية الأميز هي التي تبقى في ذهن المتلقي للمسرح الشعري صورا فنية مؤثرة، وتتجسد هذه اللغة من خلال الحوار الذي يحاول إيصال فكرة المؤلف إلى الجمهور، وكلما ازداد عدد الأشخاص المتحاورين ازدادت كثافة الحوار والقصيدة، وتكون أيضا مدينة لنبل الكلمات ولروعة الإيقاع في الحوار[1].

فلا شك من أن الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانبا من جوانب التعبير، لا يمكن لأي عمل مسرحي أن يكتمل من دونه. فالحوار المسرحي هو أداة المبدع في عمله، هذا المبدع الذي نجده في صراع دائم مع الألفاظ و المعاني على حد سواء. "حتى يتمكن من أن يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم و الجديد، و من السماء و الأرض، و المقروء و المشاهد. وهكذا فإن المعنى الشعري المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد."[2]

ومن المعلوم أن مجال التصوير لدى المؤلف المسرحي محصور في الحوار، هذا الأخير الذي يختلف من كاتب إلى آخر، فكاتب القصة مثلا يتسع أمامه فضاء الوصف والتحليل، يأتي هذا بخلاف الكاتب المسرحي الملزم بأن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرز مقولته، و طبيعة الشخصية التي تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقع في تصوير الموقف والأحداث فالحوار المسرحي يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ، ولهذا كانت الجملة المسرحية ذات خصائص محددة.

"لذلك تمنى كبار كتاب المسرحية في العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتي، و موسيقاها الخاصة، و حدودها من الطول و القصر... فالكتاب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحرية التأثر القصصي، لأن لها خصائصها التي تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة."[3]

1- voir-Michel Lioure-lire le Théâtre moderne de claudel à lonexo-Nathan-Paris.2002. P13.

2 عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري و نماذج من القديم، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ه. م. ع. ك. 1984 ص 183.

3 محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م س، ص 50.

والشعر يتيح إمكانية استغلال اللغة في أتم صورها، و أبلغها تأثيرا، إذا ما استفاد الكاتب من طاقات الشعر الفنية دون الخروج عن المحور الدرامي. "إذ يوحي الشعر المستوفى بطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة والمعقدة بموسيقاه. ثم بصوره على الأخص"[1].

وجملة القول: أن لغة الشعر هي التي تقدم لنا مثل هذا الحوار الغني، و المسرحية الشعرية ناجحة متى استطاع الشاعر تزويج الشعر بالأحداث. و باختصار الشعر يأتي حيث لا يوجد النثر، و الحوار الشعري مكثف مختصر يكتفي بالإيماء لا يتعمق أو يشرح، لكنه يترك آثاره على عقل و قلب المتلقي.

بما أن الحوار يعد من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو يوضح الفكرة الجوهرية في النص ويدفع الصراع الصاعد إلى النهاية. هذا الذي تقوم به مجموعة من الشخصيات تشغل بوصفها مكونا نصيا. "فعندما تمنح الشخصيات المسرحية مقامات الفاعلين في الحوادث الكلامية، فإننا نكون قد نسبنا إليها المؤهلات و الكفاءات المختلفة التي تسمح لها بالمشاركة في التبادلات الاتصالية"[2]. هذه التبادلات التي تحرك الحدث تدريجيا.

وكل موقف تواصلي يشترط وجود متكلم و مخاطب كلاهما ينتمي إلى جماعة لسانية أي طائفة من الأشخاص لها اللغة نفسها، مع ترابط ضروب الاتفاق و التواطؤ للقيام بالفعل المشترك للإنجاز، و بعد فترة يجد المتكلم نفسه قد أدى عددا من الأفعال الإنجازية في نظام متسق، و السياق ليس مجرد حالة لفظ و إنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ.[3]

هذه الأخيرة التي يكون فيها الشخص المشارك متكلما و الآخر مستمعا، ثم يتحول الأول إلى مستمع و الثاني إلى متكلم. والحوار هو الكفيل بترتيب هذه الثنائية بين المتكلم والمستمع.

كما أن هذا الحوار مرهون بجملة من البنود :

---

1 محمد غنيمي هلال، م ن، ص 51.
2 كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر : رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص 212.
3 ينظر، لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، مأساة العلاج لصالح عبد الصبور أنموذجا، رسالة ماجستير، السنة الجامعية، 2005/2004، ص 125.

1- المكان: للمكان لغة قد يلتقطها الكاتب الذكي و يضمنها حواره و بذا يفيد من إيحاء لغة المكان، كما يقوي صراعه بالانتقال من مكان إلى مكان آخر مما يستتبع إثراء عنصري الحركة و السرعة التي تتميز بها الدراما الجيدة.[1]

فعلى الرغم من التعيين الحسي للمكان، إلا أنه يبقى غير كاف، فلا مناص إذن من الاعتماد على الحوار لما يوفره من علامات دالة على المكان. شريطة أن يكون المتكلم أكثر إيضاحا للمكان، بحيث أن وضعيته أثناء الكلام هي التي تحدد الجهات المختلفة : الأمام/ الوراء، فوق/ تحت، هنا، هناك، بعد، قرب... وكل ما من شأنه أن يحيل إلى المكان (المسجد، السجن، البيت...).

2- الزمان : إن الزمان ضرورة حتمية لحركية الوجود، و تفعيل الذات البشرية، و لا يمكن تصور الحياة خارج إطار الزمن. فالأحداث والوقائع اليومية، والآمال المنشودة يتحكم فيها الزمن التقليدي (الماضي، الحاضر، المستقبل).

3- الإشارات : يمكن اعتبار الوضعيات الزمنية (الآن، حينئذ)، أو الفضائية (هنا، هناك) كإشارات مرجعية قد تتسع من خلالها المقولات الزمنية، و الهيئات الفضائية، ويضاف إليها الضمائر، وأسماء الإشارة، و أداة التعريف[2].

إن المتكلم في أثناء توجيه خطابه إلى المتلقي يعتمد على الحوار، هذا الأخير الذي يعتمد بدوره على مجموعة من آليات التعبير التي تربط بين الجمل و تحدد مقصدية الخطاب، و الشكل الطبيعي لهذا الخطاب يتجلى في الحوار بكل خصائص و عناصره، و إن محاولة تفكيك أجزائه لا تعني إحداث القطيعة بينها، و إنما هو تجزيء من أجل إعادة التركيب و الصياغة لإظهار جماليات كل عناصر، على الرغم من أنها لا تتفاعل إلا في التحام أجزائها.

---

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص 57.

[2]- Greimas AJ Courtes, Sémitique, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage, éd. Hachette, paris 1979. P 87.

وخلاصة القول : أن التراجيديا لم تتخل منذ نشأتها عن ثوبها الحق الذي اعتدنا أن نراها ترتديه و هو الشعر، و اتزان عنصر الكبرياء و الرعب ينشأ عن تعارض قوى متكافئة مصرة على الانتصار، و من ثم نرى أن التراجيديا تتسم بتوتر شديد... و إذن فلكي يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرؤيا الخاصة المتوترة الخيوط ينبغي أن تكون اللغة محكمة الصنع و البناء و من ثم يجب أن تكتب التراجيديا شعرا.[1]

ولكن ماذا من أمر الصورة الفنية في هذا الشعر الدرامي، أو الدراما الشعرية ؟ و هذا ما سنحاول تقصيه فيما سيأتي.

[1] ينظر محمد عناني ، دراسات في المسرح و الشعر، م س، ص 30.

الصورة الفنية في المسرحية الشعرية:

مادامت وسيلة الحوار هي اللغة، ومادامت هذه اللغة في المسرحية الشعرية –التي نحن بصدد دراستها– لغة شعرية، أي مكتوبة شعرا، فهي بالضرورة تتميز بقدرة عالية على التعبير بالصورة الشعرية. فالشعر أكثر أنواع القول اعتمادا على الصورة. فماذا من أمر هذه الأخيرة في هذا الشعر الدرامي؟.

إن لفظة صورة تعني أحد الأمرين، أولهما هو الذاكر الواعي لمدرك حسي سابق –كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، أي استرجاع منظر رآه الإنسان أو سمعه... إلخ بعد أن يبتعد عنه، ويزول أثره المباشر على الحواس، وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوت أو قاصرا على جزء أو أجزاء منه –وثانيهما هو مفهومها في الفن الذي إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازي أو الإستعاري، أو أن يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق. أي أن بعض هذه الحواس كلها مجتمعة تدرك عناصر التجربة الخارجية، فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير في صدق حيوية الإحساس الأصلي. وفي ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلا لإحساس مفرد[1]. فإذا كان التصوير الفني بهذا المعنى مرادفا للتعبير المجازي أو الإستعاري، كانت الصورة الفنية تعني أي شكل من أشكال التشبيه أو الكناية أو الإستعارة بأنواعها.

أما حسب مفاهيم النقد المعاصر، فهي ليست مجرد صورة بيانية، قائمة على الأنواع البلاغية المعروفة، من تشبيه أو إستعارة أو كناية، أو نحو ذلك. وليست أيضا صورة تزيينية شكلية فحسب، بل هي تتجاوز هذا الفهم لتصبح مصطلحا للأسلوب الذي يعتمده الشاعر في عرض تجربته، ذلك العرض الخاص، المختلف عن منطق العلم، ومفاهيم الفكر، وتجريدات الفلسفة. وقوام هذا الأسلوب يجسد التجربة الشعرية لا بتقريرها، بل بتصويرها. وهذه العملية ليست تزيينية

[1] ينظر، محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، م ن، ص30-31

شكلية، بل هي عملية جوهرية في العمل الشعري، ولا وجود حقيقي للشعر في غياب هذا الأسلوب، والشعر في بعض التعاريف هو التعبير بالصور، وعلى هذا الأساس فإن الصورة مادامت ليست مجرد غلاف براق يزين الفكرة، فإن لها دلالتها، من حيث هي نتاج وعي خاص، أي أنها عنصر من عناصر التجربة الشعرية، وليست مجرد غطاء لها، وتفسر من خلال هذا الوعي[1].

إن الشعر كغيره من الفنون الأخرى عبارة عن محاكاة. ليس معنى هذا أنه مجرد تقليد حرفي للواقع، وإنما هو محاكاة يلعب الخيال فيها دوره. "إن الشاعر يحور مادته الخام، ويعيد ترتيب أجزائها، ويحذف زوائدها ويؤكد ضروراتها، في سبيل تحقيق ما هو عالمي وشامل. بعبارة أخرى إن المحاكاة الشعرية، إنما هي توصل إلى خلق المثال الذي يتحقق فيه الواقع الذي يتجاوز الطبيعة."[2] فالشاعر بهذه الطريقة يقدم حقيقة أسمى، بمعنى أنه يقدم لنا واقعا جديدا يعلو مترلة على الواقع الحقيقي.

تمثل اللغة المادة الخام بالنسبة للشاعر، هذه اللغة الشعرية التي تحاول الخروج عن المألوف في اللغة، وتعطي للألفاظ انطباعات جديدة داخل نسق خاص، يعبر عن رؤيا الشاعر وتجربته الإبداعية، وهي لغة خلق لأن المعاني ليست جاهزة. "فالشاعر يعاني في انتقاء الألفاظ التي تحمل معانيه، أو إذا شئنا الدقة، ظلال المعاني —التي يومئ إليها ولا يصرح بها- ويتعاون الخيال والوجدان في بث هذه المعاني، فليس المقصود إستعمال الكلمة بمعناها النمطي، بل تعمد الكلمات إلى تعدي الوضع الإشاري إلى الوضع الإنفعالي، وهنا يستطيع الإيحاء أن يقدم عونا مرنا يدفع فيه الوجدان والخيال لمحاولة استشفاف ما خلف الأشياء."[3]

فاللغة هنا هي المادة الأولى للفكر، وتتحول إلى أن تصبح جزءا منه. فلم تعد الكلمات معبرة تمتد يد الشاعر إليها فيتناول منها حاجته، ويترك ما لم يجده معبرا عما يريد منها أن تعبر عنه.

---

1 ينظر، عبد الله العشي، الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير، معهد اللغة والثقافة العربية، جامعة وهران، 1984/1983، ص284.

2 ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص222.

3 رجاء عيد، دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1989، ص28.

لقد أضحى على الشاعر أن يلتحم باللفظ الذي يلتبس بالفكرة، ويتغدى على الوجدان، ويبرز داخل أنساق الصورة الشعرية. تلجأ اللغة إذن إلى الصورة الشعرية لأنها لا تستطيع وحدها أن تتجاوز الواقع، وأن تظل وحدها محتفظة بوجدانيتها وانفعاليتها كما أن لغة الشعر تتضوأ بواسطة نماذج الصورة وتداخل الانفعالات. وعلى هذا فالصورة الشعرية هي عبارة عن علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي تعبر عن رؤياه الخاصة، وذلك لعجز اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد. كما أن المشاعر المثارة هي التي تطبع الصورة ولا يمكن بسهولة أن تحاول توضيحها لأنها مكثفة لأحاسيس نفسية غائصة في اللاشعور وأي محاولة لتفتيت الصورة من جديد تضيع هباءً لأن الصورة تصتعصي على كل تحليل لأنها في الحقيقة، ليست بنتا شرعية للعقل فقط، بل هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية منبثقة في الضمير العام للعقل البشري.[1]

لقد عجزت اللغة العادية عن تحمل تجربة الشاعر لأن نظامها القاموسي الجاف لن يتسع لعواطفه أو انفعالاته، وكان البحث عن الرمز والصورة الشعرية بحثا عن علاقات جديدة، وأنساق خاصة تضطلع بهذه المهمة، وهذا النسق من الصور يعبر عن عالم الشاعر الداخلي، ورحلة الفكر المتلبسة والتي تأخذ أحيانا من العالم الخارجي صورها العيانية، ومن العالم الداخلي بعدها الإنفعالي المختلط –حيث تختلط فيه عوالم الأحلام والواقع واللاواقع– وهي بذلك تجربة غير محدودة لها عوالم مرئية، وغير مرئية. وعلى الصورة أن تقوم بالتوفيق بين هذه العوالم، وتحديد ألفاظ داخل نسق خاص[2].

واعتبر أحد الباحثين أن ما يسمى بنقل مجالات الحواس إلى مجال أخر وسيلة فنية ناجحة مثل قول: (لون دافئ –صوت حلو)، يوجد الإحساس بأن هناك تشابه بين الدفء وبين لون معين، وتشابه بين المذاق الحلو وبين الصفات الجميلة للصوت. وهذه محاولة لتقنين الإحساس

[1] ينظر، رجاء عيد، م ن، ص 18-19.
[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س ، ص 111-112.

الشعري مردها إحساس الجميع بعجز اللغة القاموسية أن تحمل المعاني البكر التي يطمح إليها الفنان، وعلى ذلك فإن كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير[1].

وعلى الشاعر أن يخلق هذه الصور من ركام هائل من هذه اللغة القاموسية، ومن ثم فإن الشاعر في هذه الحالة يواجه مهمة عسيرة خاصة بربط الكلمات بغاية خاصة يريد الوصول إليها.

واللغة على مستوى النص الدرامي تقوم بدور أيقونة وصفية كونها تعمل على تصوير مشاهد درامية معتمدة في ذلك على الإستعارة، كما تقتضي طبيعة اللغة شيئا من التوسع في التعبير، وكثيرا من التنوع في عملية التأويل لهذا كان الإعتماد على الإستعارة بصورة تكاد تكون حتمية في الخطاب الإنساني[2].

وأما أرسطو فيرى أن اللغة الشعرية الأميز هي التي تبني في ذهن المتفرج المسرحي صورا فنية موحية، وأية دراسة للغة الدرامية، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية والدوافع الكامنة خلفه أي الأفكار التي تحمل الكلمات عبء توصيلها.[3]

هذا عن علاقة اللغة بالصورة، أما عن علاقة هذه الأخيرة بالدراما، فهي علاقة وطيدة. "فالصورة تجسد المشاعر والانفعالات، وتجسم المواقف الدرامية في هيئة الشخوص وكلماتهم، التي عن طريق تتابعها يحدث النص تأثيره المضاعف على الملتقي، ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية، هذه المجموعة من الصور التي تنتشر وتسود العمل الفني كله، والتي من دلالاتها ورموزها تستطيع أن تبلغ الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية"[4].

والصورة الفنية في المسرحية لايشترط أن تكون بصرية وإنما من عناصر أكثر تنوعا من الصور البصرية مثل السمع والشم واللمس والذوق والحركة، والدراما لاتتحيز لعنصر بعينه ومدار

---

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، م ن، ص112.

[2] Voir –Pierce Charles Sanders. Ecrits sur le signe. éd. Seuil –Paris -1978 –P150.-

[3] ينظر، أرسطو، فن الشعر، م س، ص 105.

[4] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، م س، ص118.

التحيز والاختيار يقع على نجاح الشاعر في رسم معالم صورته من أي عنصر كان. ولكنها قد تفضل العناصر الحسية[1]. المهم هنا أن تستجيب إنفعاليا للصورة مهما كانت نوعية مكوناتها. فعلى المتلقي للنص المسرحي أن يبذل مجهودا في تتبع هذه الصور، فمهمته ليست الفرجة فقط على فرقة التمثيل.

هذا لأن النص المسرحي إثارة تساؤلات وكشف لمواقف الحياة ومشاركة بين المتلقي والكاتب. تتكئ هذه المشاركة على واسطة اللغة الشعرية، ومن هنا تقع على عاتق المتلقي مسؤولية اكتشاف العالم الداخلي للشخصية، وبالتالي فهو مطالب بتحديد موقعه من خلال هذا التباين بين العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي المحيط بنا.

يقع العبء كله على الصورة الشعرية في توصيل هذه المضامين إلى المتلقي. "فهي إما أن تكون صورا مفتعلة جاءت للزينة والزخرفة، فتنفصل بذلك عن النص وتكون عبئا عليه، وإما أن تصير نسغا تنبع منه الحركة والدلالة في المسرحية، فتثري الحدث المسرحي، وتكشف عن الشخوص، وتدفع بالفعل الدرامي إلى الذروة."[2]

فالصورة هنا إما أن تقوم بوظيفة الزخرفة والزينة فحسب، وبذلك تكون عبئا على النص، وإما أن تتخلى عن هذه الوظيفة فيصبح دورها عندئذ التعبير عن الشخصيات المسرحية والإسهام في تطوير الموقف الدرامي نفسه.

وللدكتور محمد مندور إيماءة ذكية في تعليقه على الصورة الشعرية التي تفجر الموقف الدرامي وتكثفه، وذلك في حديثه عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة دون تمهل عند التحليل النفسي أو الأخلاقي المعقد.

فلسنا نجد له مثلا خيرا من موقف إنساني شعري رائع، صورة هوميروس في الأغنية الرابعة من الإلياذة؛ حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة أندروماك، قبل

1 ينظر، عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، م س، ص 121.
2 محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص114.

انطلاقه إلى المعركة التي لقي فيها حتفه، و لم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التي كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان ذا القدم الخفيفة وتشفق عليه من الموت الذي يتهدده، وكذلك لاتريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه بإظهار الجزع فهي تتجلد، لكن الجلد يخونها عندما يتناول هكتور من بين ذراعيها إبنهما الصغير لكي يقبله، ثم يرده إلى أمه، وفي هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها، وانحصارها في صورة حسية لقطتها ريشته، فجمعت فيها العواطف والانفعالات التي كانت تصطرع في نفس أندروماك. في هذه اللحظة الخاطفة، وهذه الصورة هي قوله:"ورد إليها الطفل فتلقفته بابتسامة تبللها الدموع"[1]

إن الصورة تختصر المعاني وتكثف الموقف وتزيده ثراءً وحركة دون التصريح بعبارات مجردة، وإنما الإيحاء هو الذي يؤكد المعنى رغم الرموز التي تكتنفه، فالصورة الجيدة هي التي تدفع بالأحداث، وتحدث تصادمات المطلوبة، فتنمي الموقف الدرامي وتزيده حركة وإثارة.

"إن دراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية في المسرحية، وما عسى أن تشتمل عليه في الأساطير أو رموز وسائل التعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز، هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله، ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلى تجسيد للموقف الدرامي أو للمعنى الجوهري الذي تدور حوله المسرحية كلها."[2] فالموقف الدرامي يسمو ويصعد إلى التجسيد الكامل للرؤية التي يرمي إليها الكاتب المسرحي شريطة أن تكون صورة ذات إيحاء وقدرة على النفاذ بين المشاهد الدرامية، لتربط في الوقت نفسه أجزاء البناء الدرامي وعلى هذا فيجب أن تقرأ المسرحية الشعرية قراءة الشعر لا قراءة الرواية الواقعية النثرية، ويجب أن نهتم بها اهتمامنا بالشعر. فنعني بما فيها من صور شعرية ومن لغة بيانية ومن نغم وإيقاع[3].

---

1 ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص114-115، عن محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة المصرية، ص26-27.

2 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم، م س، ص116.

3 ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص116.

وخلاصة القول: أنه ثمة علاقة أو بالأحرى لون من التفاعل بين الصورة والموقف الدرامي، فالصورة تدفع بالفعل الدرامي أو تستكشف الحدث، أو تومئ إلى الموقف المسرحي وتبرزه، أو تلخص لنا المغزى المسرحي ككل. ويعتمد كل هذا على مهارة الكاتب ومقدار ما تحمله هذه الصورة من إشعاع درامي دافق يشعر المتلقي أو القارئ بالحركة والإثارة والإحساس بأثر الدراما. فالجملة الشعرية متى كانت موحية وثرية، فهي صورة في ذاتها، والصورة جزء من موقف درامي داخل نسق المسرحية.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

يحمل النص الذي بين أيدينا عنوان "مأساة الحلاج" لصاحبه "صلاح عبد الصبور"، وهو عبارة عن مسرحية شعرية استمدت مادة بنائها من التاريخ، الذي جعل منه عبد الصبور مادة طيعة تعينه على الخلق الدرامي الكاشف.

لقد كثر هذا النوع من المسرحيات منذ مطلع القرن العشرين في مصر، حيث كتب فرح أنطوان "السلطان صلاح الدين" و"مملكة أورشليم" سنة 1914. وكتب إبراهيم رمزي "أبطال المنصورة" سنة 1915. وغير ذلك من المسرحيات التي تهدف إلى بعث الأمجاد من خلال توظيف شخصيات تاريخية طالما كرست حياتها في سبيل تحقيق العدالة، ورفض الظلم, والكشف عن رؤى إنسانية ووطنية وسياسية مبنية على الصراع[1].

وتعددت الأصول التي استقى منها صلاح عبد الصبور بنيته الدرامية ما بين الأصول اليونانية والمذهب الكلاسيكي الحديث، والمدارس مختلفة الاتجاهات والأهداف كالتعبيرية والرمزية والواقعية والعبثية وإن كان صلاح يحاول أن يتعلق بالمسرح اليوناني وأصوله الراسخة.

يقول صلاح عبد الصبور: "والمسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي وأصل جميع الاتجاهات والمدارس الفنية في المسرح." ويبالغ صلاح عبد الصبور في رأيه فيمضي إلى القول: "وقد تجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافا عن الأصل اختلاف ينبع منه ويعتبر تطويرا له، ولكنه لا يقف ضده[2]. ويحتاج كلام صلاح في هذا الصدد إلى وقفة متأنية في الكشف عن التشكيل الفني لمسرحيته مأساة الحلاج.

فهو يتخير لمسرحيته. "مأساة الحلاج" التي تعتبر أولى مسرحياته، قالبا كلاسيكيا قد يؤيد مقولته السابقة فقد تمثل فيها الشكل التراجيدي اليوناني وحاول تقديم المأساة التي عرّفها أرسطو في تعريفه للتراجيديا بأنها محاكاة لأفعال نبيلة كاملة...إلى أخر التعريف. فكل مأساة عند أرسطو

1 ينظر، لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي لنص المسرحية الشعرية، م س، ص7-8.
2 محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص14.

تشتمل على تحول أي انتقال من السعادة إلى الشقاء، وتشمل كذلك على التعرف أي انتقال من الجهل إلى المعرفة[1].

وقد كانت مأساة الحلاج محاكاة للأفعال النبيلة الكاملة، فالحلاج شخصية جليلة تشبه شخصية ملوك مآسي يوربيدس وسوفوكليس وأسخلوس، انقلب من حال السعادة إلى الشقاء حين عاين الواقع الاجتماعي وكانت معرفته سببا في شقائه وموته.

كما حاول عبد الصبور أن يبرز سقطة البطل التي فهمها عن أرسطو، فيقول: "والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط."[2]

فحين أخطأ الحلاج وأذاع سره بين الناس سقطت مروءته وسيق إلى حتفه راضيا عن مصيره و لم يبذل أية مقاومة خارجة عن إرادته فمعرفته وغروره دافعان لا إراديان، واكتسب بتزوله إلى الناس ومعاينة الفقر في الطرقات -إلى جانب قداسته وبطولته، وإلحاحه على الجانب العلوي- شعبية واقترابا من الناس. كما أثارت المأساة الرعب حين عرضت منظر جثة "الحلاج" وعيناه تنسكبان على صدره مما ضاعف من أثر المأساة على المتلقين.

أما الكورس والجوقة فقد أحيت مسرحية "الحلاج" الجوقة الإغريقية بإعطائها دورا في البناء الدرامي للمسرحية، فالعامة والنماذج النمطية التي جاءت في المسرحية أدت دورا فعالا في الأحداث، ودفعت الفعل إلى الذروة، وأبرزت الصراع، وقامت بعدة عناصر جيدة للتشويق من أجل الإثارة والإمتاع. فذكرتنا بالمسرح اليوناني وطقوسه التي حرص عليها صلاح عبد الصبور، خاصة وأن الجوقة لم تكن مجرد زينة في كل مسرحياته.

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، م ن، ص14.
[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص164.

لجأت مسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إلى التاريخ واستمدت منه وقائعها وشخصياتها وأسقطتها على الحاضر، ولجأت هذه المسرحية إلى شخصية تاريخية حافلة بالدلالات والرموز، فاتخذت منها مادتها وموضوع قضيتها وصراعها.

إن الرمز أحد العناصر المؤثرة في مسرحيات صلاح عبد الصبور. فهو يرى أن الرمز "يتمثل في الشعر أول ما يتمثل"[1] ومن المعتقد أنه يستحيل فصل الرموز عن مسرحيات صلاح عبد الصبور، فالرمز يتلبس بشخوصه ومواقفهم الدرامية ولغتهم وخطواتهم.

فالرمز عنصر بنائي في مسرحياته، فهو لا يعوق الدراما بقدر ما يغذيها ويمنحها دفق المعنى الذي تحتاجه الدراما الشعرية. بل يعوض الرمز بعض جوانب القصور في بناء مسرحياته[2].

وعلى الرغم من أن حياة الحلاج قد امتزجت بشيء غير قليل من الأساطير إلا أن عبد الصبور آثر أن يحتفظ بالجانب الروحي والنشاط الاجتماعي لتلك الشخصية ويجعلها محورا لقضية عصرية هي قضية الإلتزام.

كان الحلاج من أقطاب الصوفية في زمانه، وكانت له آراء في التصوف أعجبت بعضها معاصريه من رجال الدين، وأثارت بعضها غضب الولاة وذوي السلطان، واتحدت الخصومتان معا فآخذه رجال الدين بآرائه في الحكم والمجتمع، وألب عليه السلطان عامة الناس ورموه بالكفر والزندقة، إلى أن حوكم في النهاية محاكمة صورية قضت بموته وصلبه[3].

لم يكن أحد من رجال الدين والمتدينين-من غير الصوفية- يمكن أن يقبل قوله مصوراً العلاقة الحميمة بين الصوفي وربه:

"..يقول هو الحب، سر النجاة، تعشق تَفُز

وتفنى بذات حبيبك، تصبح أنت المصلى، وأنت الصلاة

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص162.
[2] محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص15.
[3] ينظر، د-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م س، ص127-128.

وأنت الديانة والرب والمسجدُ

تعشَّقْتُ حتى عُشِقتُ، تخيلت حتى رأيت

رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال

فأتحفته بكمال المحبة

وأفنيت نفسي فيه"[1]

ولا قوله حين يسأله شرطي بعد أن سمع بعضاً من عباراته الصوفية في هذا المجال

"الشرطي: أتعني أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه،

وأن الله جل جلاله متفرق في الناس

الحلاج: بلى، فالهيكل المهدوم بعض منه إن طهرت جوارحه

وجل جلاله متفرق في الخلق أنواراً بلا تفريق

ولا يُنقص هذا الفيضُ أدنى اللمح من نوره..."[2]

ولم يكن السلطان ورجاله ليسكتوا على ما تنتهي إليه بعض آرائه الصوفية من إنكار لكثير من أحوال المجتمع وشؤون الحكم. "فقد كان ينظر إلى الكون بوصفه انعكاساً لمشيئة الله وصدوراً عنه، ولما كان الكون صدوراً عن الله، والله خير مطلق، فينبغي أن يكون هو أيضاً خيراً مطلقاً. وإذا كان في الكون كثير من الشر فلابد أن يكون من صنع البشر، وينبغي على البشر، إذاً، أن يعودوا إلى فطرة الخير ويكونوا ظلاً على الأرض للخير الإلهي."[3]

يقول صلاح عبد الصبور –بعد لقائه بالمسرحي العظيم "يوجين أونيسكو" في "مسرحية الكراسي":«ومرت السنوات، وكتبت مسرحيتي مأساة الحلاج، وكان فيها عودة –كما تصورت– إلى ينبوع غرامي المسرحي الأول؛ الإغريق، أين كان أونيسكو عندئذ... لا أدري. فقد

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الديوان، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت، ص580-581.
[2] م ن، ص 503.
[3] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م س، ص128-129.

خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي، أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية، ولكني حين كتبت هذه المسرحية، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة، وجدت فيها ما تمثله وأحببته عند غرامي الأخير، يوجين أونيسكو.»[1]

كان اختيار صلاح عبد الصبور لشخصية "الحلاج" اختيارا مقصودا، كان الهدف منه إحياء التراث الإسلامي العربي، ومحاولته عكس موقفه من خلال هذا التراث، فحياة الحلاج في التراث العربي الإسلامي أصبحت قصة استشهاد بطولي من أجل العدل.

إن أخطر ما تميزت به حياة الحلاج، أنه لم يقف عند حدود الاستيطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمان والمحبة، وإنما حرص أن يترل إلى دنيا الناس فلا ينعزل عنها، بل يسعى لإشاعة النور في الأرض حربا ضد المفاسد والمظالم من أجل الإنسان[2].

فمأساة الحلاج معالجة شعرية لأبعاد الشخصية الباحثة عن الخلاص، وجلاء جوانبها الإنسانية. والكلمة والموت هما البعدان الأساسيان لعمل صلاح عبد الصبور الدرامي، فكانت الكلمة البداية و الموت هو النهاية، ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية من حيث انتهت ليعيد المؤلف صياغتها دراميا.

ولا يبلغ الصراع الدرامي غايته الفنية إلا إذا أتت الشخصية المسرحية فتكشف عنه، ذلك أنها الهيكل الأساسي الذي يحرك من خلاله المؤلف أحداث المسرحية، فالشخصية-إذن- في البناء الدرامي ليست أداة مساعدة على كشف سمات العمل الأدبي فحسب، بل هي أيضاً أداة أساسية للوجود الدرامي.

فالحركة في الأدب-كما هي في الواقع- لا تنشأ في فراغ..ولا تدور بين أشباح، وإنما الحركة تدور بين البشر في واقع إنساني معين..من هنا فإن المؤلف المسرحي-والقصصي- إذ يختار

1 صلاح عبد الصبور، تذييل، مسافر ليل، الديوان، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت، ص701.
2 سامي منير عامر، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، ه.م.ع.ك، الإسكندرية، ج1، 1978، ص400.

وينتقي شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضاً.[1]

إن أول ما يواجه القارئ في مأساة الحلاج هو حكم المحكمة، المتمثل في جثة مصلوبة على جذع شجرة لرجل اتخذ من الكلمة سبيلا لخلاص المجتمع، وبذلك حقق صلاح عبد الصبور البحث المأساوي الذي أراد أن يظهره حتى قبل أن يتم الإحساس بأشخاصه كأفراد، أو سماعهم يتحدثون أو رؤياهم يتحركون كأناس.

ملامح رسم الشخصية عند عبد الصبور:

ومن الخصائص التي تميز البناء الدرامي عند صلاح عبد الصبور هو اعتماده على الشخصيات، هذه الأخيرة التي تُقَوِّمُ عنده المواقفَ من خلال حركتها الداخلية وصراعاتها النفسية[2] ولعل دراسة طريقة بناء الشخصية في المسرحية الشعرية، وخاصة لدى صلاح عبد الصبور كثيرا ما تُوَاجَهُ بالصعوبات "لأننا لا نرى إلا جزءاً فقط من هذه الشخصيات حين نفصلها عن الشعر والجو الشعري الذي توجد فيه"[3].

تقوم الخطوط العريضة لرسم شخصية "الحلاج" بالكشف عن المعالم الرئيسية لها في إيجاز مركز غني بالدلالات والمعاني والرموز، قبل الانتقال من المنظر الأول، وذلك بأسلوب التقابل، القائم على المتناقضات التي تدور في فلك المجتمع الواحد، كما تتحدد معالم شخصية الحلاج، أثناء تقديمها عن طريق الشخصيات التي تربطها بها علاقات مختلفة ومتفاوتة.

لأول وهلة، تبرز العلاقات بين "الحلاج" وبين سلبية موقف الطبقة الاجتماعية التي أراد استنفارها عن طريق كشفه لها عن مفاسد الواقع السياسي والاجتماعي.

"مقدم المجموعة: أقتلناه حقا بالكلمات...؟

[1] ينظر، عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، ص 100-101.
[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، ص16.
[3] ينظر، م ن، ص18.

لا ندري، وإليكم ما كان

في هذا اليوم...

المجموعة: صفُّونا.. صفًّا..صفًّا

الأجهر صوتا والأطولْ

وضعوه في الصف الأولْ

ذو الصوت الخافت المتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني

براقا لم تلمسه كفٌّ من قبل

قالوا: صيحوا... زنديق كافر

صحنا... زنديق... كافر

قالوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا.

قالوا: إمضوا فمضينا"[1].

ويستمر تيار التقابل من خلال المفارقة التي تشكل علاقة الحلاج بسلبية موقف آخر متمثل في تنكر أصحابه ومريديه من الصوفية.

"مجموعة الصوفية: نحن القتلة

أحببناه، فقتلناه

الواعظ: لا نلقى في هذا اليوم سوى القتلة

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص453-454.

ولعلكم أيضا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب...

المجموعة: قتلناه بالكلمات

الفلاح: زاد الأمر غرابة؟

المجموعة: أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات"[1].

قتل الحلاج إذن "بالكلمات" هذه الأخيرة التي تعني موقف الصوفي منها، على الرغم من أن هذا الموقف كان سلبيا إلا أنها تعني العدل والخير، وقتل الكلمات أيضا يعني عند عامة الناس، الظلم والشر، لقد سعى "الحلاج" إلى أن تكون كلماته فعلا ليس قولا فقط، فخلع الخرقة التي كانت تحجبه عن أعين الناس، وتحجب الناس عنه.

الحلاج: هل تسألني ماذا أنوي؟

أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله...

الله عزيز يا أبناء الله

الشبلي: ...خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس.

[1] ينظر، صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص455.

الحلاج: تعني هذي الخرقة

إن كانت قيدا في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

فأنا أجفوها أخلعها... يا شيخ[1].

في حين خالفه الرأي والموقف غيره من الصوفية فهم لا يهتمون بهذا الموقف الثائر، ولا يهتمون بالفعل الذي أراده الحلاج بكلماته بقدر اهتمامهم بالدنيا والانشغال بأمورها.

الشبلي: يا حلاج، اسمع قولي

لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا

الدنيا أسرعنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق

الظمآن

طرنا بجناحين

ولمسنا أهداب النور[2].

فمن بين نماذج الشخصيات التي قدمها صلاح عبد الصبور، نموذج المثقف المنعزل ولعل شخصية الشبلي الذي يضن بنوره وعلمه، ويطلب من الحلاج ألا ينظر إلى الخارج ويكتفي بالباطن، فهو يمثل شخصية المثقف المنعزل أصدق تمثيل، فهو لا يصادق أحدا ويكتفي بالحلاج[3] "لا أدري للصوفي صديقا إلا نجوى الليل"[4]

[1] ينظر، صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص487-488.
[2] ينظر، م ن، ص465-466.
[3] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص19.
[4] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 478.

وهو يخاف مخالطة البشر. "لا، يا حلاج إني أخشى أن أهبط للناس"[1].

وهو ضنين بالمعرفة يبخل بها عن الناس، "وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه

فإذا صادفت الدرب فسر فيه

واجعله سرا، لا تفضح سرك"[2].

فالشبلي وغيره من الصوفية زهاد، وجهوا أبصارهم إلى قلوبهم حيث الداخل المليء بنور الله أما الحلاج فهو إنسان يشعر بالمسؤولية اتجاه ما يحدث في المجتمع، فهو بقدر محبته للتوحد مع الله، يسعى أيضا لكي يتوحد مع مجتمعه.

الحلاج:لا، إني أشرح لك

لم يختار الرحمن شخوصا من خلقه

ليفرق فيهم أقباسا من نوره

هذا، ليكونوا ميزان الكون المعتّل

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء"[3].

لقد استولى الشر على ملكوت الله، وكانت حيرة الحلاج فلم يستطع أن يغض الطرف عن هذا الظلم. "والحلاج مثال للمثقف الذي عرف و لم يستطع أن ينعزل عن المجتمع وحاول أن يوظف المعرفة في القضاء على الظلم والفقر والقهر وتحقيق الحرية والعدل لمجتمعه، و لم تنعزل هذه الشخصية عن المتلقي رغم أفكارها العميقة في اختيارات الطريق إلى الصلاح والثورة"[4].

---

[1] ينظر، م ن، ص469.

[2] ينظر، م ن، ص474.

[3] صلاح عبد الصبور، م ن، ص468-469.

[4] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص20.

واقتران نور الله بنور البشر من الزهاد والصوفيين، يولد الرغبة الداخلية في الخروج عن العزلة، وترجمة تلك الرغبة إلى فعل، وهي إشارة إلى "مفهومه المتطور للصوفية ببعديه... بقاء الروح... وصفاء الواقع واتجاهه للعدل..."[1].

وتحول الذات العاشقة-بلغة الصوفية-إلى الذات العارفة تستلزم نقل هذه المعرفة إلى العامة، وليس احتكارها من قبل المتصوف. والله حين يعطي الإنسان المعرفة، أو حين يحصل عليها نتيجة لصفائه وشفافيته كإنسان، لا لتكون خالصة وخاصة به وحده كفرد وصل فعرف وأدرك، وإنما لكي ينشر هذه المعرفة، معرفة أن الله هو الحق، وهو العدل، وهو الحرية..، ولذلك لزم على الإنسان-لأنه صورة من خالقه-أن يكون صورة للحق، وللعدل، وللحرية..، لأن الله منحه الكون جميلاً فشوهه، وزرع الشر فيه-هذه هي رؤيا المتصوف-.

لقد نجح عبد الصبور في إبراز الحلاج كشخصية تتطور داخل نسيج العمل الدرامي. لقد واجه الحلاج تناقضات بين النور الباطني الذي يشعر به. والظلام الخارجي الذي يعانيه المجتمع، لقد واجه اختيارا مصيريا بين الكلمة والفعل. ثم تصل المرحلة الثورية إلى أقصاها حين يقف الحلاج أمام ظلم الحكام ويجمع عامة الناس حوله على أمل الإصلاح والتغيير.

"عناصر القوة كامنة في شخصية "الحلاج" الذي يواجه الصوفيين المنعزلين والسلطة الغاشمة. كما أن مقدرته الفائقة على تخطي مراحل تطوره ونضجه كبطل قد دفعت به إلى مصيره المحتوم"[2].

ينفذ الحلاج بحسه الصوفي إلى أعماق عصره، كإنسان مصلح، فيقدم تفسيرات لأمراض المجتمع حوله، متصديا لانحرافاته، والذي يبرر دعوة الثائر "الحلاج" أنه ذاق مرارة الفقر "كآلاف من يولدون"[3] فوحد بين الفقر والشر من جهة والفقر والجوع من جهة أخرى.

الشبلي: الشر.

---

1 سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، ط1، 1981، ص90.
2 ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص21.
3 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 586.

ماذا تعني بالشر؟

الحلاج: فقر الفقراء، جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ

لا أوقن معناها

أحيانا أقرأ فيها

ها أنت تراني

لكن تخشى أن تبصرني[1].

والفقر الذي يتحدث عنه الحلاج حسب ما صرح به أمام قضاة المحكمة، ليس الفقر المادي بل ما يفضي إليه هذا الفقر من إذلال للروح، ويرى أن الشفاء هو الحب المتبادل بين الفقراء والأغنياء، وهو رأي صوفي خالص:

الحلاج: ما الفقر؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعُري إلى كسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء

الفقر يقول-لأهل الثروة- اكره جميع الفقراء

فهم يتمنون زوال النعمة عنك

ويقول لأهل الفقر

إن جُعتَ فكل لحم أخيك

الله يقول لنا:

[1] م ن، ص469-470.

كونوا أحباباً محبوبين

والفقر يقول لنا:

كونوا بغضاءً بغَّاضين

اكره..اكره..اكره

هذا قول الفقر.[1]

لقد قدم عبد الصبور شخصية الحلاج بعناية مشيرا بذلك إلى مكانة طبقته الاجتماعية. وتتكشف منطلقات الصراع الفكري الذي تزخر به نفس الحلاج، فهل الحقيقة ذاتية خاصة أم هي كونية عامة. مادام الناس قد استطاعوا إستعابها وهيئوا أنفسهم لاستقبالها؟

وانتهت وقفة الحلاج الحائرة عند اقتران الكلمة بالفعل، وذلك بخروجه عن عزلته موظفا كلماته، وقبس نور الله الملقى في روحه، ومحاولة منه لإصلاح أحوال الناس السياسية والاجتماعية.

الحلاج: إليَ إليَ يا غرباء... يا فقراء... يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتي

إليَ إليَ

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

إليّ إليّ، أهديكم إلى ربي

وما يرضى به ربي"[2].

تبدأ مرحلة تطور شخصية "الحلاج" تتشكل خلال تصادم فكره مع رجال السلطة، وذلك مع بداية تصاعد أحداث العمل الدرامي في جزئه الثاني"الموت". فقد جعلت كلماته الداعية إلى العدل والحق تغضب أولي الأمر (السلطة). مما دعاهم إلى القبض عليه.

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 587-588.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 497.

"ويمشي القحط في الأسواق. يجبي جزية الأنفاس

من الأطفال والمرضى

حقيبته بلا قاع، فلا تُملأُ إذْ تُعطى

ورغبته بلا ريٍّ، فلا تسكُت أن تسأل

وخلف القحط يمشي تحت ظل البيرق المرسل

جنود القحط، جيش الشر والنقمة

خلائقهم مشوهة، كأن الذيل فوق الرأس

يقود خطاهموا إبليس، وهو وزير ملك القحط

وليس القتل والتدجيل والسرقُ

وليس خيانة الأصحاب والملقُ

وليس البطش والعدوان والخرقُ

سوى بعض رعايا القحط، جند وزيره إبليس"[1].

فالحلاج استثار السلطة بحديثه ذي الحس الصوفي عن القحط المفسد للحياة ولأن رجال الشرطة يمثلون قلوب رجال السلطة، وهي قلوب عليها أقفالها، تحتكم إلى قانون غير عادل، فقد وضعوا الرجل في السجن ليحاكم.

ويغرق الحلاج في حال من حالات الوجد ويتحول موقفه، ليس إلى سعادة بعد شقاء، ولا إلى شقاء بعد سعادة، ولكن إلى رغبة في التطهر تجتمع مع رغبة السلطة في الخلاص منه. لقد اضطر الحلاج إلى البوح بحاله الصوفي حين استثاره بالجدل أحد رجال الشرطة في الساحة، وهو أمر لا ينبغي على الصوفي أن يأتيه بل عليه أن يحفظه سراً دفيناً في صدره، هذا الذي يمثل ما بلغه

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 501.

من صلة حميمة بالله. وهو في التماسه الكفارة عن هذا الذنب يتوسل الله أن يعاقبه في بدنه، ولا يعاقبه عقاباً روحياً يقطع تلك الصلة الحميمة:

"الحلاج: عاقبني يا محبوبي إني بحتُ وخنتُ العهد

لا تغفر لي، فلقد ضاقَ القلبُ عن الوجد

لكنْ عاقبني كعقاب الخصم خصيمه

لا كعقاب المحبوب حبيبه

لا تهجرني، لا تصرِفْ عني وجهك

لا تقتل روحي بدلالك

إجعل بدني الناحلَ أو جلدي المتغضن

أدواتِ عقابك"[1].

ويستثير هذا الموقف الإحساس المأساوي، لقيامه على الرغبة في التطهير من جانب الحلاج من جهة، وغلبة تآمر السلطة على فكره الداعي إلى الخير والعدل من ناحية أخرى.

وهو يحمد الله إذ استجاب لدعائه فجعل عقابه في بدنه بعد أن أسرف السجان في ضربه بالسوط:

"بل أشكره أن أنصف حالي في الحب

...إذ عاقبني في بدني...

يا رب

لو لم أسجن، أضرب، وأعذب

كيف يقيني عندئذ أنك ترعى عهد هذا الحب؟

لكني الآن تيقنت يقين القلب

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص508-509.

أنك تنظر لي، ترعاني..

ما زالت تستعظمني عينك..[1]

في خضم هذا الجو الصوفي الوجداني الذي غرق فيه الحلاج، ينتهي لديه الفعل ويسلم الشبلي من مصير الحلاج، بل ويشهد شهادة اعتبرها المحكمة شهادة ضد "الحلاج" ويمكن لهذه الشخصية أن تسمى "البطل الضد" وإذا توسعنا في الاصطلاح قليلا، فهي تؤكد بطولة الحلاج، فقد كان هذا النموذج الجاهز "المثقف المنعزل" –الشبلي– ولكنه رفضه واختار أن يمضي إلى الناس وينشر فيهم دعوته ومعرفته ويقينه"[2].

تبدأ بعد ذلك مرحلة السجن ثم المحاكمة عندما تصبح شخصية الحلاج مهيأة للإنتقال دراميا إلى المرحلة الأخيرة من مراحل اكتمالها، فيتعمق الإحساس بعيوب وسوءات العصر الاجتماعية والسياسية.

الحلاج:...والناس سواسية عندي

من بينهم يختارون رؤوسا ليسوسوا الأمر

فالوالي العادل

قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه

أما الوالي الظالم

فستار يحجب نور الله عن الناس

كي يفرخ تحت عباءته الشر"[3].

كلمات طيبة لكنها لا تصلح من أمر الناس وليس بمقدورها أن تصنع شيئا أيا كانت طبيعته.

[1] م ن، ص 531-532.

[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص19.

[3] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 537.

"أقوال طيبة، لكن لا تصنع شيئا

أقوال تحفر نفسي، توقظ تذكارات شبابي

لأراني في مطلع أيامي الأولى

هل تدري يا شيخي الطيب

أني يوما ما...كنت أحب الكلمات"[1].

ويقع الحلاج في موقف حيرة جديد حول طبيعة الفعل.

"الحلاج: لا أبكي حزنا يا ولدي، بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

من حيرة رأيي وضلال ظنوني

يأتي شجوي، ينسكب أنيني

هل عاقبني ربي في روحي ويقيني؟

إذ أخفى عني نوره

أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المتشبهة

والأفكار المشتبهة؟

أم هو يدعوني أن أختار لنفسي؟

هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتي،

أم أرفع سيفي؟

ماذا أختار...؟

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص538.

ماذا أختار...؟"[1]

ولم يطل به التفكير حيث اقتيد إلى المحكمة فتتم محاكمته، ويصلب الحلاج ويكتمل الحديث بالتقاء طرفيه في موضوعية درامية إن "مأساة الحلاج" من مسرحيات المواقف، حاول فيها المؤلف أن يعبر عن آراءه وأفكاره، من خلال استحضاره لصوت الحلاج كصورة من وجوه التناقض بين حرية الفرد وقانون الدولة.

"نقلت شخصية "الحلاج" أفكار عبد الصبور في المثقف الثوري، ولكنها لم تطمس معالم الشخصية. وموضوعيتها في نسيج المسرحية. فقد كانت هذه الأفكار عند الحلاج ردا على مواقف تعرض لها وعاشها ومن ثم كان نجاح عبد الصبور في رسمه لهذه الشخصية"[2].كما أن الشخصيات التي استعملها كانت من بين أهم الوسائل الفنية التي كفلت له الانتقال من التاريخ إلى هذه الرؤية العصرية. حيث أخرجها من انتمائها للعصر العباسي لتصبح شخصيات عامة، يمكن أن نجدها في أي بيئة أو مجتمع.

[1] م ن، ص 546-547.

[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص21.

الصراع عند صلاح عبد الصبور:

الصراع الدرامي أكثر وسائل الكاتب المسرحي إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقي، وتلعب قدرة الكاتب في إثراء صراعه دوراً كبيراً في نجاح المسرحية أو فشلها.

مع أننا نجد ألوانا من الصراع في مسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إلا أن الصراع الرئيسي كان بين الحلاج والسلطة من جانب، والصراع بين الحلاج كمصلح والحلاج كصوفي من جانب آخر، وهيأ عبد الصبور لصراعه كثيرا من عناصر التشويق والإثارة والعنف. ذلك حين فاجأنا بمنظر جثة الحلاج المصلوبة فوق جذع الشجرة، وبدأ من قمة الحدث. فقد بدأ عبد الصبور المسرحية بعد أن انتهت مأساة الحلاج بقتله وصلبه، مستعيداً عن طريق استرجاع الماضي، من بداية المحنة ونموها حتى بلغت غايتها الفاجعة.

حيث يوحي عبد الصبور للمتلقي أنه يلتزم عناصر الترتيب في الصراع (بداية-ذروة-نهاية) وهو بذلك لا يخرج على الصراع الأرسطي بقدر ما يؤكده بهذه العناصر الجديدة. ذلك أن المسرحية لن تستطيع التخلي عن الصراع مهما بلغت في جدتها وعصريتها[1].

وأبرز أحداث الصراع في مأساة الحلاج كانت خلع الحلاج لخرقة الصوفية، فبها تبدأ مرحلة جديدة في حياته، وبالتالي في الخط الدرامي المتوتر هذا الخط الدرامي الذي نجح عبد الصبور في المحافظة على توتره من خلال إدخال عنصر المفاجأة. فليس من طبع الصوفي نزع خرقته والخروج إلى الناس ومعارضة الجماعة الصوفية والحديث إلى الناس أو بالأحرى إفشاء السر.

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م ن، ص35.

وهناك أربعة متهمين في قضية قتل الحلاج (العامة-الصوفية-السلطة-والحلاج نفسه) ولقد أبرز عبد الصبور الصراع على كل مستوى من المستويات الأربعة، فالحلاج في صراعه مع العامة يحاول أن يبصرهم بالحقيقة، وينقذهم من الفقر، حين يرفع صوته بينهم قائلاً:

"وليس القتل والتدجيل والسرق

وليس خيانة الأصحاب والملقُ

وليس البطش والعدوان والخرقُ

سوى بعض رعايا القحط، جند وزيره إبليس[1]

كذلك كان الصراع بين الحلاج وأجهزة السلطان، فبعد كشفه الحقيقة للعامة والفقراء، خافت السلطة خطر ذلك فتعرضت له ورصدت خطواته، وأوقعته في تهمة الكفر والزندقة وقدموه إلى محاكمة صورية أمرها في يد السلطان.

وأما عن الصراع بين الحلاج والصوفية وأصحابه فقد كان ثرياً متصاعداً، في المنظر الثاني من الجزء الأول حيث تبدأ الأحداث مع الحلاج في بيت الحلاج، والشبلي حيث يختلف هذا الأخير مع الحلاج في نظرة كل منهما للدنيا ولوضع الإنسان فيها، والحلاج حين شعر بأحوال الناس رفض أن يغمض عينيه أمام هذه المناظر المزرية لشعبه الفقير.

لما كشف الحلاج للشبلي بمأساته نصحه الأخير بأن ينظر في داخله ويترك الخارج، عندها وقع الحلاج في حيرة وصراع يدور في داخله. بين معاينة الواقع والصمت، أو الانفعال بما يراه ورفض الصمت. والحلاج لم يهتدي إلى الحل بالنزول إلى الناس بسهولة، وإنما عاش مرحلة مضطربة عبر عنها قائلاً:

"الحلاج: يا شبلي

دعني أتأمل فيما قد قلت الآن

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 501.

ها أنت تزلزلني في داري

والسوق يزلزلني أن أترك داري

كلماتك تجذبني يمنه...

وعيونيَ تجذبني يسره...[1]

ونزول الحلاج إلى الناس لم يأتي فجأة، فهو قد عاين الفقر في الطرقات واختلف مع أصحابه، وصارع أفكارهم، وحاول أن يصل إلى الحقيقة. وبنزوله إلى العامة ونشره الحقيقية بينهم، فلقي حتفه نتيجة لهذا النزول وأصبح هو المتهم الرابع. لكن فكر الحلاج بقي خالداً في أذهان كل الناس، وبهذا حقق ما أراده وهو أن يموت لكي يعيش خالداً.

كما أثرى عبد الصبور مسرحية مأساة الحلاج بمشاهد مثيرة، من أبرز مشاهد الإثارة هذه، شهادة الشبلي ضد الحلاج هذه الشهادة التي أبقت على مشهد المحاكمة ساخناً بالصراع،

أبو عمر: هل تزعم مثله

أن الله تجلى لك..

أو حل حلولاً في جسدك؟

الشبلي: كل منا يتحدث عن حاله

أو يصمت حين يشاهد

الحلاج يرى...

فيجن من الفرجة، حتى يهذي ويعربد

وأنا أتلذذ في صمتي

أبو عمر: بك أيضاً قد حل الله؟

الشبلي: يا مولاي

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 475.

إنْ أحببتَ وأخلصتَ العهد

هل تبقى ذاتُكَ ذاتُكَ

أم تفنى في محبوبك

وبهذا يشعر أهل الوجد

فَنِيَتْ نفسٌ في خالقها

فَنِيَتْ ذات في ذات

لم يصبح في دنياك سوى ذاتِه

حتى أنت قد أصبحتَهْ

أبو عمر: كفرٌ...كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج؟

الشبلي:يا مولاي

أرجوك.. اصرفني.. إنك تلقي بي في النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشي نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالي قط

دعني أرعى عهدي، واصرفني

أبو عمر: قول الحلاج إذن...[1]

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 596-597-598.

وكذلك شهادة العامة التي تدينه على الرغم من أنه ضحى ونزل إليهم وترك طريق الصوفيين من أجلهم."ثم إن المسرحية تنتهي بالبداية نفسها، وهنا نشعر بمغزى الإيحاء باستمرارية الصراع، إنه الصراع الأبدي الذي لا يموت بنهاية العمل المسرحي"[1]. وكانت الشخصيات الأخرى وسائل دعم للصراع واحتدامه.

وتنتهي مهزلة القضاة بعد شهادة الشبلي، وبعد رفض الحلاج للمحاكمة لأن السلطة ليست هي القاضية وإنما الله هو القاضي، لاسيما بعد أن تناقض العدل والقانون،

أبو عمر: والآن.. امضوا، وامشوا في الأسواق

طوفوا بالساحات والخانات

وقفوا في منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً

يخفي كفره

لكن"الشبلي" صاحبه قد كشف سره فغضبتم لله، أنْفَذْتُم أمره

وحملتم دمه في الأعناق

وأمرتم أن يقتل

ويصلب في جذع الشجرة

الدولة لم تحكم

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم....

حُكِّمْتُمْ، فَحَكَمْتُمْ

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص35.

فامضوا، قولوا للعامه

العامة قد حاكمت الحلاج

امضوا..امضوا..امضوا[1]

ويصلب الحلاج ويكتمل الحدث بالتقاء طرفيه الكلمة والموت في موضوعية درامية.

حيث أنه من بين الملامح التي تميز مسرح صلاح عبد الصبور هو مشاهد القتل والعنف، فلا تخلو مسرحية من مسرحياته الخمس من مشهد مؤلم للقتل[2]، ففي المسرحية التي بين أيدينا نرى جثة الحلاج معلقة على جذع الشجرة وعيناه تنسكبان على صدره، حرصا من الكاتب على إحداث الإثارة والمضي بها إلى أقصاها. ففعل القتل كما هو معروف فعل عنيف بالغ الإثارة.

"فمأساة الحلاج" كان جزؤها الثاني اسمه الموت. وكانت نهايتها موت "الحلاج"، موت الفعل، وبالتالي موت الكلمة التي مثلت الجزء الأول، والتي لم تستطع أن ترق إلى مستوى الفعل، فهي ليست الكلمة التي تطمح أو تدفع على الفعل الثوري، لكنها الكلمة التي تنتظر أن يرعاها أحد وجوه الأمة إن ولي الأمر. فالثورة إذن ليست الهدف، بل الهدف الإصلاح والتغيير وهما مقصوران على من يملكون القدرة والفعل(أولي الأمر).

فنزول الحلاج رغم صعوبة الطريق، ومحاولته تغيير المشاهد، والتحدث إلى الناس، جعل السلطة تتآمر عليه ومن ثم ألقت القبض عليه. وتعرض الحلاج بعدها لحيرة كبيرة، فالحلاج الصوفي غير الحلاج المجاهد، حيث واجه في المنظر الثاني من الجزء الثاني سؤالاً جديداً: ماذا أختار؟ والسؤال صعب والإجابة عليه تكون متأخرة، "يريد الكاتب أن يجعل من بطله لا يدري مسؤوليات الكفاح وتبعاته إلا بعد أن يعايش السجناء في سجنهم ويعرف مدى قوة القهر والظلم،

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 599-600-601.
[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص38.

ولا يكون التصدي لهذه القوة الظالمة إلا بالحق ورفع السيف. فكان يجب أن ينتبه البطل المجاهد من قبل إلى هذا المصير ويسأل نفسه بعد أن خلع خرقة الصوفية ما وسيلة الجهاد؟"[1]

ومن مشاهد الإثارة في "مأساة الحلاج" تحول الحارس قاسي القلب إلى صف الحلاج وطلبه السماح والعفو منه، وهذه حادثة بسيطة لكن توتراتها تنتقل إلى السجينين الذين يحسنان معاملة الحلاج وينتقلان من السخرية منه إلى السير في طريقه.

الحارس: إن لم يأنفْ مني قلبك

فاذكرني في صلواتك يا شيخ

«يخرج»

«يقترب السجينان من الحلاج. يبدأ السجين الثاني الحديث»

الثاني: سامحنا يا سيدي

فالسجن يكشِّف أقبح ما في الإنسان

الأول: هل تلعننا في صلواتك

بل أدعوا ربي أن يفرج همكما.[2]

أما عن ألوان الضحك التي تنتشر في مسرحياته فهي تثري الصراع، وتؤكده، وهي شديدة الدلالة كما في الموقف الدائر بين الفلاح وصاحبه التاجر والواعظ،

التاجر: هيا نذهب

فلقد خلفت ابني في الدكان

وهو ضعيف العقل

إن جاءت جارية حسناء

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م ن، ص 216.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص532-533.

أعطاها ما قيمته خمسة قطع

بثلاث أو أربع

الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة في السوق اليوم

وأريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد اليوم

بالمال سليماً قبل الليل

لو أبطأت لقادتني رجلاي

للخمارة حيث أذيب نقودي

في كأس أو أذيبها في تكة سروال.[1]

فهذا الموقف هنا يغذي الصراع الرئيسي حيث أن الكاتب هنا يعطي معلومات غير مباشرة عن المجتمع الذي كان الحلاج يجاهد من أجل إصلاحه، وضحى من أجله "تؤكد هذه المواقف المضحكة عنصر المفارقة بين اهتمام العامة واهتمام الحلاج وما يريده العامة وما يريده الحلاج، وهي أخيرا تبرر تصرفات الذين تركوا الحلاج يمضي إلى حتفه"[2] فالضحك عند عبد الصبور يؤكد الصراع فهو لا يأتي به للمزاح مع المتلقي ولكنه بالغ الدلالة كما رأينا.

ويبقى أن الصراع في هذه المسرحية متعدد ثري، ويتدرج من مستوى إلى مستوى آخر حتى يصل إلى ذروة الأحداث، حيث خلع الحلاج خرقة الصوفية، كما تعرض البطل لخيارات كثيرة أملتها عليه الظروف المحيطة به وبمجتمعه. ولعل القدرة الفنية لدى الكاتب تلعب دورها في لم شتات هذا الصراع المتجزئ، لتجعله يصب في موضوع واحد، كما أن الصراع يسيطر أيضاً على شخوص المسرحية جميعها ويهيمن عليها، ومواقف هذه الشخوص تنبع منه.

الحوار عند صلاح عبد الصبور:

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 498-499.
[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص44.

لقد كتبت "مأساة الحلاج" في ذلك الشكل الشعري الجديد الذي عرف عند ظهوره بالشعر الحر، وهو شكل فيه من المرونة والحرية ما يتيح للمؤلف المسرحي الاقتراب من طبيعة المسرح والتعبير عن مواقفه وشخصياته أكثر ممن كتبوا في إطار الشعر التقليدي.

ونلمس تلك المرونة والحرية في تنوع الحوار وتوزعه بين الشخصيات حسب دواعي الحوار وطبيعة الموقف. "وذلك دون أن يضطر الشاعر إلى إكمال وزن أو بلوغ قافية أو الاعتماد على صورة شعرية مقصودة لذاتها ولرنتها البيانية، مستمداً إياها من التراث القديم.[1]

لقد استطاع عبد الصبور أن يقترب بحواره في المواقف العادية غير المتوترة، من طبيعة الموقف، فقصرت عبارات المتحدثين وخفت إيقاعاتها واختفت فيها القوافي والصور المجازية. من ذلك ما نراه في حوار الحلاج مع مريده إبراهيم:

"الحلاج: أدخل يا إبراهيم

«يدخل إبراهيم بن فاتك، مترعج الخاطر مسرعاً»

الحلاج: ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك

هدئ من روعك، فالدنيا عند الشبلي

في خيرٍ ما دمنا في خير

إبراهيم: ما أصبحنا في خير بعد الآن

قد كنت اليوم أزور القاضي ابن سريج

نبّاني أنَّ ولاة الأمر يظنون بك السوء

الحلاج: بي يا إبراهيم؟..

إبراهيم: ويقولون

هذا رجل يلغو في أمر الحكام

[1] ينظر، عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م س، ص 168.

ويؤلِّب أحقادَ العامه

ورجاني أن أنبيك رجاءه

بالحيطة والكتمان."[1]

تختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحي، ففي المسرح التقليدي يميل إلى اللغة الراقية ويعالج أمور الطبقة العليا من البشر، ولكنه في المسرح الحديث ينقل اللغة العامية ويهتم بمختلف قضايا المجتمع ويتناول حتى الأمور الصغيرة شريطة ألا يفقد هذا الحوار قدرته الفنية.

فإذا توتر الموقف توتراً نفسياً في لحظة حافلة بالانفعال، زاد إيقاع العبارة الشعرية وارتدت على نحو ملحوظ إلى كثير من طبيعة الشعر التقليدي-وإن ظلت محتفظة بقدر من مرونة الشعر الحر- فكثر فيها المجاز وتقارب فيها طول السطور والتزمت بعض القافية. وذلك كما في قول الحلاج:"قد خبت إذن، لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع

تتحدر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من ألفاظي قُدره

وتشد بها عصب الأذرع

ومواكب تمشي نحو النور، ولا ترجع

إلا أن تسقى بلعاب الشمس

روح الإنسان المقهور الموجَع."[2]

ويمضي الحوار في هذا الإطار المرن على نحو مسرحي موفّق تتبادله الشخصيات دون أن تتحدث إحداها أكثر مما ينبغي، ويصعد بالأزمة إلى ذروتها بتصوير أزمة الحلاج من جميع جوانبها

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 476.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 479-480.

على ألسنة شخصيات متعددة المواقف والمستويات وعلى لسان الحلاج نفسه، لا نستثني من ذلك إلا حديث الحلاج الطويل، الذي يعد أقرب من الذكريات منه إلى المرافعة.

"لعل الحوار الشعري يسهم في المهمة الجديدة للمسرح بما يملك من قوة قهرية لكلماته، فالنثرية عندئذ لا تكفي للسيطرة على حواس المشاهدين. ويهيئ عبد الصبور لحواره أن يتبصر ما يراه صالحا من المذاهب القديمة، والحديثة على السواء"[1].

يستعين عبد الصبور بعدد من الوسائل الحوارية التي تجعل من حواره دافقا بالحركة، والسرعة التي تسهم في إبراز الحدث وتأكيد الصراع دون أن يتعمد في ذلك. فهو يفصح عن شخصياته من خلال الحوار بدون طريقة تعمد إلى تقديم المعلومات وإنما تتسرب هذه الملامح عن شخوصه وحدثه وصراعه عفويا، وبتلقائية من خلال حوار لماح[2]،

ومن بين أحد ملامح حوار عبد الصبور استخدام طريقة السؤال والجواب في المسرحية. هذه الطريقة التي تقدم المعلومات بطريقة غير معتمدة، بل تبدو طبيعية وليست مفروضة على الشخوص.

"إن الاستفهام وفق استخدام صلاح عبد الصبور له معنيان: المعنى الواضح في استخدام الأسئلة بكثرة ضمن البناء الدرامي للمسرحية، لأنها توفر الحركة في الحوار وتبعث على التماسك وربط الشخوص ببؤرة درامية واحدة يدورون حولها. وفي أسئلتهم يتكشف الموقف ويعطي الكاتب معلوماته الدرامية دون فرضها. والأسئلة بالمعنى البعيد الإيحائي لها دلالة أخرى عندما تصبح ظاهرة تميز مسرحيات صلاح عبد الصبور، إنها تدل على حيرة الكاتب وتخبطه بحثاً عن الحل للمشكلة الكبرى التي هي الوجود.[3]

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م ن، ص45.
[2] ينظر، م ن، ص46.
[3] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م ن، ص 164.

"وقد يلجأ الحوار عند صلاح عبد صبور إلى الإرشادات المسرحية"[1]. فالإرشادات المسرحية قد تعين النص المسرحي على أن يكثف رآه بالحركة والكلمة جنبا إلى جنب، فالنص دائما يعد أساسا لكي يمثل مما يحتم على الكاتب أن يتخيل دائما حركة الممثل، ويعلق عليها أملا كبيرا في نقل مشاعر شخوصه.

ومن بين الوسائل أيضا التي يستعين بها عبد الصبور هي التروع إلى الفكاهة والنكت والتي بهما يصل الحوار إلى الأذهان، ويضيف أبعادا جديدة من الحركة فهي لا تضاف عبثا لكنها تنسجم أيضا مع بناء المسرحية. وذلك كما في الحوار الدائر بين التاجر والفلاح والواعظ، الذي أوردناه من قبل على سبيل المثال.

كانت هذه أهم الوسائل التي تسهم في لغة الحوار وتميزه بسمات الحوار المكثف المركز والسريع في نفس الوقت.

ينضاف إلى ذلك أن حوار عبد الصبور يمتاز برموزه المشعة بالدلالات التي تثري وتقضي أحيانا على بطء الحركة. وتتولى هذه الرموز –عن طريق الصورة الشعرية–دفع الأحداث وإبراز التصادمات في المواقف التي تصل إلى درجة التأزم، وقد اهتم عبد الصبور بالشكل الرمزي الذي نجح فيه بفضل حواره الشفيف، العميق.[2]

فلقد حول رجال الصوفية "الحلاج" من رجل فان إلى مثل حي خالد:

"مجموعة الصوفية: أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى كلماته."[3]

[1] ينظر، م ن، ص 48.
[2] ينظر، م ن، ص 51.
[3] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 455.

يتحول الحلاج إذن إلى رمز، ويستخدم الكاتب رمز الشجرة، وهو يناسب عطاء الحلاج، فالحلاج قد علق وصلب على جذع الشجرة، وصار هو والشجرة شيء واحد[1]. ومجموعة الصوفية تذكر ثمار الحكمة التي وهبتها لهم هذه الشجرة، حتى أن الحلاج نفسه كان يقول:

"إذا غسلتُ بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود إلى السماء

كأنه طفل سماوي شريد

...كان يقول:

كأن من يقتلني محقق لمشيئة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورةً وحكمة وفكرة

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدوره

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد

شجيرة جديبة زرعتها بلفظيَ العقيم

فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تعطي دون موعد، بلا أوان"[2]

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص 207.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص457-458.

فهو يشير بذلك إلى أن موته خلود، لأنه إخصاب للحقيقة، وخلود لقيم الإنسان، والمجتمع دائماً في حاجة إلى من يضحي لأجله، حتى تعيش المعاني أو بالأحرى الكلمات العظيمة التي يضحي هذا الثوري من أجلها.

ويعبر الحوار عند عبد الصبور عن رموز النفس الإنسانية وتحولاتها ونقائصها كما يكشف عن عيوبها فيبرز تصرفاتها، والحوار عنده يمتلك قدرة فائقة على نقل الصراع والحركة بين الحلاج وحارسه في السجن في هذا الحوار.

الحارس: أصرخ.. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفوا يا ولدي، صوتي لا يسعفني

الحارس: قلت أصرخ.. أنت تعذبني بهدوئك

الحلاج: فليغفر لي الله عذابك

أيخفف عنك صراخي.. قل لي

ماذا تبغي أن أصرخ.. فأقول..؟

الحارس: استحلفني بالله، بأولادي، بتراب أبي...

أنظر لي نظرة خوف تتبع سوطي، وهو

يحلقُ، ثم يرف ويتهاوى

اسأل لي الله بقاءه، أو سعة في الرزق، رقيا في الجاه

اصنع شيئا يوقفني، أرجوك.. أجعلني أتوقف

فأنا قد أنهكت. (وهو يلهث).

أُنهكت.. أُنهكت.. أنهكت

ربي.. ما هذا الإعياء؟

يا شيخ

قلي من أنت..

أنت الشيطان..؟

بل أنت ملاك.. جبريل

بل أنت ولي من أهل الله

من أنت..؟!

من أنت..؟!!

أيّا كنت اغفر لي.. اغفر لي..[1]

إن التحول النفسي الذي مر به الحارس يبدو منطقيا لأن الحوار المشع بالدلالات والحركة النفسية والصراع، مهد لكل ذلك. كما أن الاعتماد على الحوار في نقل أدق المعاني مرهون دائما بالقدرة على التعامل مع الكلمات.

كذلك من أهم ميزات حوار عبد الصبور هو جنوحه إلى لغة الحوار الشعري المحمل بالدلالات وهو يغذي حواره بعناصر درامية تقدمها لغة الشعر، فالحوار الشعري مكثف، مختصر، يكتفي بالإيماءة لا يتعمق أو يشرح لكنه يترك أثره في قلب وعقل المتلقي. فميزة الشعر الكبرى هي مقدرته على التغلغل إلى الأعماق، وباختصار الشعر يأتي حيث لا يوجد النثر، ولغة الشعر فقط هي التي تستطيع أن تنقل لنا حوارا صوفيا[2]. ومثال على ذلك هذا الحوار:

"الحلاج: هل تدري يا شيخي الطيب

لم نور ربي قلبك؟

الشبلي: هذا حالي يا حلاج

1 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص530-531.

2 - ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص56.

لن تحسدني ومعاذ أخوتنا أن يخطر في بالك

أن تحصي ما يلقي عبد من نعمة مولاه

لكن لا تسألني أيضا.. ما يدريني؟

أحوال الصوفيين مواهب.

الحلاج: لا، إني أشرح لك

لما يختار الرحمن شخوصا من خلقه

ليفرق فيهم أقباسا من نوره

هذا، ليكونوا ميزان الكون المعتل

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء"[1].

فلغة الشعر هي التي تقدم لنا مثل هذا الحوار الغني، وتكون المسرحية الشعرية ناجحة متى استطاع الشاعر تزويج الشعر بالأحداث، "لقد وجد عبد الصبور فيما سماه الجسارة اللغوية ما يبسط السُبُلَ للتعبير الشعري، ولقد اقترنت الجسارة اللغوية في أشعاره بنزعةٍ تبسيطيةٍ سعتْ إلى تسهيل اللغة ما أمكن، وإلى جعلها متحررة ما أمكن من القيود والضوابط. واهتمامه الأول لم يكن لغوياً، وإنما كان اهتمامه باللغة إلى الحدِّ الذي يُمَكِّنُها من القيام بمهمة التعبير عن المعاني التي يدور حولها موقفه العام من الوجود، الحياة، الموت،...إلخ. لقد كان شاعر معنى، إذا صح التعبير، لا شاعر لغة. ولكنه مع ذلك لم يقطع صلته بلغة الشعر العربي الكلاسيكي. وما احتفاؤه بالجسارة

[1]- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص468-469.

اللغوية ودعوته إليها إلا اعتراف بسيادة لغةٍ للشعر، ومن صفاتها أنها متعاليةٌ ومنتقاة، ومن شأن الجسارة أن تجرِّدها من مثل هذه الصفات لتقربها أكثر فأكثر من شؤون الحياة ويوميّاتها."[1]

وسبق الذكر أنه للمكان لغة قد يلتقطها الكاتب الذكي ويضمنها حواره. الأمر الذي يقوي الصراع ويسمح بالانتقال من مكان إلى مكان كل ذلك من خلال الحوار. فالمكان يترك لغة واضحة في "مأساة الحلاج" في مشهد الحلاج في السجن فترى وتسمع وتشعر بتأثير لغة المكان في الشخوص التي تتحاور، نرى ونلمس ما يدور في السجن بين السجينين من مشادة وتطاحن وصراع..

"السجين الأول: صه

لاتهزرِ في هذا أو أهشمَ رأسك

السجين الثاني: رأسي..! من أنت لتهشم رأسي؟

السجين الأول: لا تعرفني حتى الآن

هه.. خذ كي تعرفني

"يعاجله بضربة، فيمسك الثاني بقدمه ويلويها بين يديه"[2].

كما نسمع كلمات لها دلالاتها على السجن فالمكان حين يترك صبغته فوق الحوار يضفي إقناعا فنيا وحركة وسرعة على الحوار[3]. ولمكان المحكمة استخدامات جيدة في "مأساة الحلاج" فهناك القضاة الثلاثة والحلاج تدخل في حواره كلمات "المكان" وإيحاءاته يقول الحلاج:

" لستم بقضاتي،

ولذا لن أدفع عن نفسي[4].

[1] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1995، ص 161.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 521.
[3] ينظر، م محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، س، ص59.
[4] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص574.

فإن "حدث المحكمة" "ومكان المحاكمة" يحركان الحوار. ويكسبانه القوة والإثارة والحيوية.

لقد أفاد عبد الصبور من لغة المكان، واستطاع استغلالها أروع استغلال، لقد كان يملأ كل ركن وزاوية في مسرحيته وهو يصارع الوقت كدرامي يود أن يجسم المعاني ويجسم الصراع " فالدرامي يصارع الزمن وليس بمقدوره أن يذكر كل شيء وصناعته هي ملء كل ركن وزاوية تهيئهما له كل ثانية من الزمن"[1].

ومن بين الوسائل التي يلجأ إليها صلاح عبد الصبور في حواره هي الاعتماد على الاسترجاع. الفلاش باك بمعنى الرجوع بالبطل وشخوصه إلى الوراء[2]. يعوض صلاح عبد الصبور بالاسترجاع –مثلا- أو بوسيلة أخرى تعويضا مركزا عن مشاهد كثيرة وتوفيرا لوقت وجهد الكاتب المسرحي. فحديث الحلاج الطويل –في المحكمة- عن طفولته استغلال جيد لعنصر المحاكمة، وفر به الكاتب على نفسه مشاهد كانت ستعرض علينا جانبا من حياة الحلاج بطل المسرحية.

"وكثر الحديث عن الخطابية والغنائية، بل أصبحتا تهمتين جاهزتين تلقيان في وجه العمل المسرحي، دون دراية في أكثر الأحيان، فكثيرا ما نجد أن نقد المسرحي يستلزم من الناقد أن ينبه إلى ما يسمى بالخطابية والغنائية ووقوع الكاتب فيهما. وطول الحوار مدعاة لهذين الإتهامين"[3]. والخطورة في هذا أن يكون الحوار طويلا لكنه متى كان كذلك، فهو حوار ثري بالدلالات المكثفة بالرؤى الفنية. وهذا ما تم ذكره من خلال حديث الحلاج السابق في المحكمة.

إن الحوار الدرامي لا حدود له، في الطول أو القصر خلوه من العنصر الغنائي أو وجوده فيه، وليس على الناقد إلا أن يسأل عن ما يقدمه هذا الحوار في الدراما من توترات وصراعات وإثارة ومتعة.

---

[1] إريك بنتلي، الحياة في الدراما، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت 1982، ص101.
[2] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص47.
[3] ينظر، محمد محمود رحومة، م ن، ص63.

ليس معنى هذا أن حوار صلاح عبد الصبور لا عيب فيه. فلم يخلو حواره من بعض الأخطاء اليسيرة كتزوعه أحيانا إلى التجريد وهذا على سبيل المثال في حديثه عن العدل في قول إبن سريج:

العدل مواقف

العدل سؤال أبدي يطرح كل هنيهة

فإذا ألهمت الرد، تشكل في كلمات

أخرى

وتولد عنه سؤال آخر، يبغي ردا

العدل حوار لا يتوقف

بين السلطان وسلطانه"[1].

فحديثه عن العدل وعن ماهيته ليس مكانه في الدراما، وبهذا فهو يعطل الحدث، ومثل هذه الأحاديث لا تفيد الخط الدرامي. لأنها تخلو من الحركة. نأخذ على سبيل المثال أيضاً حديث الحلاج في قوله:"ماذا أصنع..؟

أدعو الظَلَمه

أن يضعوا الظلم عن الناس

لكن هل تفتح كلمه

قلبا مقفولاً برتاج ذهبي؟

ماذا أصنع؟ لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السوّاحه

ولأُثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص573.

فلعل فؤادا ضمآناً من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هدي الكلمات

فيخوض بها في الطرقات

يرعاها إنْ وَلِيَ الأمر

ويوفِّق بين القدرة والفكره

ويزاوج بين الحكمة والفعل..[1]

على الرغم من هذا إلا أن حواره يسهم في الكشف عن الشخصيات ورسم أبعادها، وتحديد وظائفها داخل المسرحية، كما أن الحوار يصعد الحدث الدرامي ويصل به إلى الذروة. وينجح الحوار أخيرا في ربط أجزاء العمل المسرحي داخل بناء متماسك.

في مشهد المحاكمة يرفض الحلاج أن يتحدث إلى القضاة، ولكنه حين يتحدث في النهاية ليقص نشأته ورحلته الفكرية والروحية الطويلة يبدو كأنه يحدث نفسه مسترجعاً ذكريات تلك الرحلة، وهو يعلم أنه قد أشرف على نهايتها. ويطول الحديث طولاً غير مألوف، لكنه ينتقل من خاطرة إلى أخرى ومن رحلة روحية وفكرية إلى مرحلة تالية حتى يغدو كأنه حوار بين حاضر الحلاج وماضيه، وبين الحلاج الخائض غمار التجربة، والحلاج الذي انتهى إلى الكشف واليقين.

لا ضير إذن أن يطول حديث الشخصية المسرحية إذا اشتمل على حوار داخلي إن صح التعبير. حيث أنه ليس ضرورياً أن يكون الحوار بين المتحدث وغيره من الشخصيات، بل يمكن أن يكون حواراً ضمنياً بين ماض وحاضر، أو فكرة وفكرة، أو إرادة وهوى وغير ذلك من وجوه الصراع الداخلي.

ولعل من أجمل مواطن هذا الحوار تصوير الحلاج إدراكه لزيف الشعائر إذ كانت قائمة على محض الرغبة أو الرهبة وليست نابعة من حب خالص لله:

[1] صلاح عبد الصبور –مأساة الحلاج، م ن، ص 586-587.

"لكي أطمئن

سألت الشيوخ، فقيل

تقرب إلى الله، صلِّ ليرفع عنك الضلال..صلِّ لتسعد

وكنت نسيت الصلاة، فصليت لله رب المنون،

ورب الحياة ورب القدر

وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ويئز كريح الفلا...

وأنا ساجد راكع أتعبد

فأدركت أني أعبد خوفي، لا الله..

كنت به مشركاً لا موحِّد

وكان إلهي خوفي

وصليت أطمع في جنته

ليختال في مقلتيَّ خيال القصور ذوات القباب

وأسمع وسوسة الحلى، همس حرير الثياب

وأحسست أني أبيع صلاتي إلى الله..

فلو أتقنت صنعة الصلوات لزاد الثمن

وكنت به مشركاً، لا موحد

وكان إلهي الطمع"[1]

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 578-579.

ومن المواقف القليلة في المسرحية والتي ترتفع فيها حرارة الحوار ويلتقي فيها الرأي المقابل، الخلاف بين أبو عمر وابن سريج حول حق القضاء في سؤال المرء عن حقيقة إيمانه، وإن كان ذلك للحظة وجيزة:

"ابن سريج: يا حلاج ...

هل تؤمن بالله؟

الحلاج: هو خالقنا وإليه نعود

ابن سريج: هذا يكفي كي يَثبُتَ إيمانه

أبو عمر: يا بن سريج

إني لا أبحث في إيمانه

بل في كيفية إيمانه

ابن سريج: كيفيةِ إيمانه..

هل تبغي أن تنبشَ في قلبه

هل هذا من حق الوالي؟

أم من حق الله

أبو عمر: هذا من حق قضاة الشرع

ابن سريج: لا، بل هذا من حق الله

فأنا لا أجرؤ أن أسأل رجلاً عن إيمانه

فإذا شئتم أن تمضوا في هذا الإثم...

أبو عمر: سنمضي يا بن سريج

ابن سريج فأنا أستعفي من مجلسكم

أبو عمر: هذا لك يا بن سريج"[1]

ولعل اضطرار ابن سريج إلى أن يغادر القاعة مغضباً برهان على أنه لم ير في حديث أبو عمر إلا باطلاً مكشوفاً لا يدعوا للحوار أو محاولة إقناع. ومن هنا يحس المشاهد أن أحد القضاة انقلب محامياً عن المتهم، وأن شخصيتي الحلاج وابن سريج تكادان تتحدان فتصبحان فيما تنطقان به شخصية واحدة.

يقول ابن سريج: "لا، لا، يا بن سليمان

ما تنسجه من محبوك القول

أحبولة شيطان

إنَّ الكلماتِ إذا رَفَعَتْ سيفاً، فهي السيف

والقاضي لا يفتي، بل ينصب ميزان العدل

لا يحكم في أشباح، بل في أرواح أغلاها الله

إلا أن تزهق في حق، أو في إنصاف

الوالي والقاضي رمزان جليلان

للقدرة والحق

لا تدنو من مرماها أفراس القدرة

لا تبلغ غايتها

إلاَّ إن أمسك فرسان الحق

بزمام أعنّتها

فإذا شئتم أن ينقلب الحال

أن تلقوا فرسان الحق

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 592-593-594.

صرعى تحت حوافر أفراس القدره

فأنا أستعفي من مجلسكم"[1]

والمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها، فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، وفيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي. وما دامت وسيلة فعليها أن تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي وجود المتفرج. كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة.[2]

حيث يجب أن تكون هذه اللغة مرنة ومألوفة عادية وبعيدة عن التعقيد، وأن يبتعد الشاعر عن التكلف. واللغة المسرحية هي أولاً وأخيراً لغة مسرحيات فهي تنم عن صفاتها، وتكشف عن أبعادها، ولذلك عليها أن تتبدل وتتلون حسب الشخصية التي تتكلم بها، فلكل شخصية مستوى، فلغة الحلاج المتصوف الشاعر غير لغة السجان والسجناء، فإذا تحاور الحلاج والشبلي –وهما متصوفان– فإنهما يتحاوران بلغة صوفية شعرية فيها كثير من مصطلحات التصوف، وفيها شيء من الغموض ومثال على ذلك:

الشبلي: أومأتَ، وماصرَّحْت، فماذا تنوي؟

الحلاج: هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي..

لما أعطانا الخرقة والعهد؟

«يا ولدي...

الحب الصادق

موت العاشق

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م ن، ص 570-571.

[2] ينظر، خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب-1997، ص75.

حتى يحيا في المعشوق

لا حُبَّ إذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه»

وأنا أنوي أن يكمل حبي لله

أن أخلع أوصافي في أوصافه....[1]

لكن الحوار بين السجينين الأول والثاني في المسرحية ذاتها يختلف من حيث اللغة والمستوى الفكري. نذكر على سبيل المثال:

الأول: دعني..أو ألقيك إلى الأرض

فأهشم أضلاعك

الثاني: لن تقدر قد أحكمت لجامك

«يلف ذراعيه بعنف حول رقبته»

الأول: دعني يا مجنون

إنك تخنقني..إني سأموت

الثاني: فلينقص عندئذ عدّ رعية مولانا جحشاً

الأول: أنقذني يا حارس

يا حارس..يا حارس..يا حارس[2]

وجملة القول أن: حوار عبد الصبور –وعلى الرغم من عدم خلوه من بعض العيوب– يسهم في الكشف عن الشخصيات ورسم أبعادها، وتحديد وظائفها داخل المسرحية، كما أنه يصعد الحدث الدرامي ويصل به إلى الذروة. وينجح الحوار أخيراً في ربط أجزاء العمل المسرحي

[1] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص486.
[2] م ن، ص 526-527.

داخل بناء متماسك. ويبحث هذا الحوار عند صلاح عبد الصبور عن الأساليب الدرامية ويغذي بها مسرحياته.

ولعل الأصول اليونانية لفن المسرحية كامنة عنده في دفاعه عن لغة الشعر ودورها في مسرحياته. وإن كانت ليست اللغة الفخمة والرنانة التي كان شعراء اليونان يتخيرونها لمسرحياتهم، ولكنها لغة شعرية حية تؤكد أن الكاتب يتمسك ببعض التقاليد اليونانية في كتابة المسرحية، وإن كانت باهتة-قليلاً في الحوار- فهي أكثر وضوحاً في العناصر الأخرى للدراما. فلم تنفصل مسرحية صلاح عبد الصبور عن عصرها ولم تهمل التقاليد اليونانية الرصينة، فنجد فيها -إلى جانب هذه المؤثرات اليونانية- قدرة نافذة من الكاتب على الإفادة من كافة المذاهب الفنية الحديثة في كتابة المسرحية.

لقد تعددت الأصول الدرامية التي استقى منها صلاح عبد الصبور بنيته الدرامية كما سبق الذكر، ومن بين هذه الأصول التاريخ والتراث الديني. وهذا ما نجده في "مأساة الحلاج" فقد رسم عبد الصبور معالم البناء الدرامي لمسرحيته هذه مستعيناً بتاريخ الحلاج وحقيقة وجوده في عصره، وقصة الحلاج تغري بالاستسلام لها لما فيها من عناصر درامية مركزة، من خلعه للخرقة لأول مرة في تاريخ الصوفية، وطلب الحلاج الموت وسعيه له سعياً أسطورياً، وشجاعته في مواجهة الموت ومشهد الفقراء والجمع المحتشد، والشبلي صديقه يشهد المأساة فيبكي، ويغشى على آخرين من الفقراء، وهدايته للمجرمين واللصوص في السجن، وتوبتهم على يديه، وحياته مليئة كذلك بالتوتر والتردد اللذين استغلهما الكاتب في إثراء الحدث، وتوتر الشخوص مما يساعد على تصاعد الصراع الدرامي. من ذلك تردد الحلاج طويلاً، هل يفشي سره أم لا.

واختار صلاح عبد الصبور من التاريخ أحداثاً منسجمة لا تناقض فيها، وبنى عليها مسرحيته مستبعداً -كما قال- بعض المسائل المختلف فيها.[1] وحاول الالتزام بشخوصه التاريخية،

[1] ينظر، صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية، مأساة الحلاج، م ن، ص608.

«وقد أخذت من التاريخ شخصيات معظم مسرحياتي»،[1] وأهمل ما وجده لا يغير خطه الدرامي. ولم يقدم لنا قصة حياة الحلاج، ولكنه اختار منها موقفاً معيناً كان كاشفاً وملخصاً لحياة الحلاج الثرية، والكاتب يفجر في هذا الموقف التاريخي للحلاج رؤيته الغنية ومعانيه المعاصرة.

الصورة الشعرية عند عبد الصبور:

وبما أن الكلمات لم تعد معبرة بنفسها، وأصبح الشاعر يتناول منها حاجته ويدع منها ما لا يعبر عنه، إلتجأ إذاً إلى الصورة الشعرية.« تلجأ اللغة إذاً للصورة الشعرية لأنها لا تستطيع وحدها أن تتجاوز الواقع، كما أن لغة الشعر تتضوأ بواسطة نماذج الصور وتداخل الانفعالات»[2] وعلى هذا فالصورة هي مجموع العلاقات اللغوية التي يخلقها الشاعر لتعبر عن رؤياه الخاصة، وتعبر عما عجزت الكلمات وحدها من أن تعبر عنه.«والمشاعر المثارة هي التي تطبع الصورة»[3] والشعر في رأي صلاح عبد الصبور –الذي تأثر بإليوت– لا قاموس له، ولذلك اهتم صلاح بلغة الحديث اليومي.[4]

"لعل صعوبة تأويل الشعر الحديث تعود إلى إبحاره في مجال الاستعارات، حيث تبدو العلائق بين الصورة وأصولها المرجعية غائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها، حيث يبدو التناقض فيما بين العناصر المعبر عنها أي بين حدود الصورة نفسها، وكأن النص يحدث ثورة على اللغة، لا سيما حين تتجاوز الصورة الاستعارية إطار الجملة الواحدة لتمتد عبر كلية النص، مشكلة الصورة النواة التي تتفرع عنها باقي الصور."[5]

ومع بساطة لغة صلاح عبد الصبور، وشاعريتها في الآن نفسه، يكمن دوره في تأصيل هذا الاستخدام في الدراما، وحقق المعادلة الصعبة بين لغة الحياة ولغة الشعر، لأنه اكتشف أن لغة

[1] م ن، ص نفسها.
[2] رجاء عيد، دراسات في لغة الشعر، م س، ص18-19.
[3] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص111.
[4] ينظر، صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م س، ص92.
[5]- ينظر -لقجع جلول السايح نادية –التحليل السيميائي لنص المسرحية الشعرية –م س –ص 61.

الحياة اليومية استكشاف جديد لمقدرات اللغة.«وتظهر لغة صلاح عبد الصبور اليومية في استخدامه الدرامي في وحدات وأنساق هي الصورة الشعرية، وفي مفردات وتراكيب جزئية، فالصورة الشعرية عنده تلعب دوراً هاماً وبناء في مسرحياته، حملت رؤاه ودخلت في النسيج الدرامي من خلال مواقف أبطاله وصراعاتهم.»[1]

فالصورة عند عبد الصبور متعددة وثرية وذات أبعاد مختلفة، ولها معان وإيماءات تضيء العمل الدرامي وتساعد المتلقي على فهم أبعاده الرؤيوية. وأول استعارة في نص مأساة الحلاج هي:

-عيناه تنسكبان على صدره

-كأن ثقلت دنياه على جفنيه[2]

ففي الأولى شبهت العين بالماء، لكن ما الذي يجمع بين العين(العضو المؤدي لحاسة البصر) وبين كل ما يمكن له أن ينسكب-كالماء مثلاً-؟ وكذلك الأمر في الجملة الثانية والتي تعد تفسراً للصورة الأولى. إن انسكاب العين على الصدر يشبه ثقل الدنيا على الجفون، فالامتداد الدلالي للانسكاب والصدر، والثقل، والدنيا،...يتجسد في استعارات متفاعلة فيما بينها، من خلال صور تبدو مغايرة في ظاهرها إلا أنها تعمل على تطوير التركيب السابق وتنميه.

ومن بين الصور التي نجدها كذلك عند عبد الصبور هذه الصورة:

وأحسست أني وحيد ضئيل كقطرة طلّ

كحبة رمل

ومنكسر تعس، خائف مرتعد[3]

والصورة هنا لا تتعدى النقل من الطبيعة مع مزاوجتها لحركة النفس الداخلية لشخصية الحلاج. فلم يجد تفسيراً لحالته قبل الهداية إلا أن يصبح كقطرة مطر، أو كحبة رمل، وهذا يعبر

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص120.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 450
[3] ينظر، م ن، ص577.

عن الضياع والانسحاق وسط بلايين من ذرات المطر والرمل، وفي هذه الصورة يلتقط عبد الصبور وجه الشبه الحسي بين أمرين مختلفين.

وهناك الصورة الإيحائية هذه التي تتطلب مهارة الكاتب وذكائه، فهي تعبر عن المعنوي بصورة حسية. وهي تسهم إلى حد ما في البناء الدرامي[1]، ومثال هذه الصورة قول مجموعة من الصوفية:"كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروِّينا

من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمة

وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرس

النوراني"[2]

ويتضح الإيحاء الجيد، لأن المتحدث الصوفي يراعي في حديثه إلى العامة(التاجر، الواعظ، الفلاح) استخدام العناصر المعيشية (أكل، شرب، منادمة) مما يتناسب مع الموقف ويتفق مع مفهوم العامة في الحياة، ومنتهى طموحهم وأملهم الكامن في اللذات الثلاث السابقة. وإذا ما أراد الحلاج أن تكون العامة ضمن جمهوره الواعي، فعليه أن يتحدث إليهم بمثل هذه اللغة، ويضع أمام تصورهم أن هناك طعاماً، لكنه طعام الحكمة، وهناك شراب من ماء الكلمات، ولابد أن المتلقي العادي سوف ينفعل بمثل هذه الصور السريعة والموحية.

فهذه الصورة لا تصرح بالتشبيه كما رأينا في الصورة السابقة، وإنما تزيل المسافة بين المشبه والمشبه به لانصهارهما معاً في وجدان الشاعر.

وهناك أيضاً الصورة العنقودية، التي تشمل إلى جانب الجمع بين التضادات، الجمع كذلك بين الصور الجزئية التي تتشابك جميعها بخيوط رقيقة تربطها بالمغزى والمدلول الذي يبغي الكاتب أن ينقله إلى المتلقي عبر هذه اللوحة. وما هذا التوسع في الصورة الشعرية، إلا رغبة من الشاعر في

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص 123.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 456.

التعبير عن حالات نفسية غامضة لا يستطاع بلوغها بالصورة الجزئية أو بالصورة المفردة، وإنما يتوكأ الشاعر على تعدد الصورة واتساعها من أجل نقل الدلالة المؤثرة التي يحسها الشاعر وينفعل بها. والصورة العنقودية إذن هي الوسيط القوي الذي يلجأ إليه الشاعر، وهي عنقودية لأنها تتكون من صور جزئية كل منها تؤدي جزءا من المعنى الكلي.[1]

فهناك صور تعتمد على التتابع الذكي واللماح لصور جزئية منتشرة في الصورة الأصل، يقول الشبلي: "لا، بل حدقت إلى الشمس

وطريقتنا أن ننظر إلى النور الباطن

ولذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي

وأحدق فيه فأسعدْ

وأرى في قلبي أشجاراً، وثماراً

وملائكة، ومصلين، وأقماراً

وشموساً خضراء وصفراء وأنهاراً

وجواهر من ذهب، وكنوزاً، من ياقوت

ودفائن وتصاوير

كلٌ في أعلى سمتهْ

أو في أبهى هيآته"[2]

إن الفعلين (أرى- أسعد) نتيجة الفعلين (أرخي- أحدق) والرموز التي تعتمد على الحواس تكون أقرب إلى المتلقي، والأفعال الموجودة في هذه الصورة معظمها بصرية. ولقد اجتمع في هذه الصورة الكون كله، لكنه كون الصوفي الذي لا يرى إلا الخير والجمال.

[1] ينظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، م س، ص130.
[2] صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 467.

إن هذا الكون المتخيل هو المعادل الموضوعي للشعور بالمرارة من معاينة كون مليء بالتناقضات والتفاهات، لقد انسجم الكون عند الصوفي لأنه "أرخى أجفانه في قلبه"، إذن الرؤية داخلية تنبع من القلب. وانظر كذلك إلى التعبير بصفة الجمع لا المفرد "أشجار، ثمار، ملائكة، مصلين، أقمار، شموس، أنهار، جواهر، دفائن، تصاوير" نحن نعرف أن الشمس واحدة، لكنها عند الصوفي شموس كثيرة حتى تنسجم مع هذا الكم المتناسق من الجمال الروحاني للأشياء والألوان.

ونلاحظ كذلك أن الشاعر استخدم في هذه الصورة حرف العطف "الواو" بإسراف، وما ذلك إلا رغبة منه في الجمع بين الأشياء وحشدها في صورة واحدة موحية. ومع هذا الجمع من الصور والأشياء لا نشعر بتشتيت الصورة، وكل هذه العناصر تجتمع في بوتقة واحدة هي "قلبي".

فالصورة تدفع بالفعل الدرامي، أو تستكشف الحدث، أو تومئ إلى الموقف المسرحي وتبرزه، أو تلخص مغزى العمل المسرحي ككل. وهناك من الصور الأخرى التي تصبح كاشفة في الموقف المسرحي ومكثفة لمعاني كثيرة مثل:

"أمي ما ماتت جوعاً،

أمي عاشت جوعانه

ولذا مرضت صبحاً، عجزت ظهراً، ماتت قبل الليل"[1]

من أين تأتي الصدمة في هذه العبارة؟ وهي صدمة يشعر بها القارئ كما يشعر بها المتنبه من غفلة. ليس في هذه العبارة اختراع ما، وإنما فيها رهافةُ من يرسل حواسه إلى بواطن الأمور وأعماقها. صحيح أنها ليست اختراعاً، ولكنها تجاري الاختراع في كشفها عمّا يمكن للعادي أو البديهي أن يختزنه أو يبعثه من دلالات وإيحاءات. إن المتلقي سيستشعر صورة الجوع الكئيبة حين يتعامل مع هذه الصورة وينفعل بها، لأنها تلمس حقيقة يراها ويعايشها ولكنه لم يكن يعرفها.

[1] صلاح عبد الصور، مأساة الحلاج، م ن، ص540.

على الرغم من بساطتها إلا أنه يستشعر عمقها ودلالتها على الموقف، وصورة الفقر التي يراها كل منا في مجتمعه، تشبه هذه الصورة التي لا تأتي بجديد، ولكنها تبهرنا بهذا المألوف وتدهشنا به، وتجعلنا نتساءل. والكلام عن الأم في هذه العبارة، إذْ يجمع بين الموت جوعاً والعيش جوعاً، لا يستعمل أي أسلوب تزييني في التعبير، وإنما يعبر بأقصى مستوىً للبساطة.

فالصورة الشعرية عند"صلاح عبد الصبور" في أعماله المسرحية كما في شعره، تتجاوز العلاقة التشبيهية والإستعارية، إلى تضمين للأسطورة أحياناً وإيماء ذكي مختصر لها. فهي تتجاوز كل الأنساق المألوفة في العلاقة البلاغية العربية القديمة، إلى أنماط متعددة من التشكيل والتخيل بدرجة يمكن القول معها بأن شاعرية "صلاح عبد الصبور" أعلى مقاماً، بل أرفع درجة من دراميته. فهو لا يوظف الصورة من أجل إثراء الجملة الشعرية الحوارية فحسب، وإنما من أجل إثراء العمل الدرامي كله على جميع مستوياته من صراع وحركة شخصيته

النسق الإيقاعي عند عبد الصبور:

نشأ المسرح شعرياً، وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الإجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولكن الايماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح. وليس الأسلوب النثري المحكم-كما قال أحد النقاد- إلا محاولة الإقتراب من الشعر في تركيزه وموسيقاه. وقد واجهتني مشكلة الموسيقى، ولأهل الولع بالعروض أقول إني استعملت في مسرحيتي هذه أربعة ألوان من التفاعيل:

أولاها: تفعيلة الرجز"مستفعلن" بما يجوز أن يدخلها من التحويرات.

ثانيهما: تفعيلة الوافر"مفاعلتن" .

ثالثها: تفعيلة المتقارب، "فعولن".

رابعها: تفعيلة المتدارك "فعلن" محورة عن فاعلن[1].

[1]-صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية، مأساة الحلاج، ص609-610.

فالجسارة التي أظهرها عبد الصبور في مفرداته وتراكيبه واكبتها جسارة مماثلة في أوزانه، لم تصل إلى حد القطيعة مع نظام الأوزان المتمثل ببحور الشعر (الخليلية)[1]. فلقد جرى عبد الصبور في شعره كله على استخدام التفاعيل المستمدة من بحور متجانسة: مستفعلن من الرجز، فعولن من المتقارب، فاعلن من المتدارك، متفاعل من الكامل، مفاعلتن من الوافر...إلخ.

ولكنه سمح لجسارته الإيقاعية بأن تقع أحياناً في الاضطراب، أي أن تحدث خللاً وزنياً، ومع ذلك نستطيع القول إن الشاعر لم يرغب في كتابة النثر(ونقصد هنا بالنثر الكلام غير المنظوم على وزن من الأوزان المعروفة في الشعر العربي)، حتى أنه لم يتخلَّ عن استخدام الأوزان (مختصرة إلى تفاعيل) في مسرحياته الشعرية[2].

يُعرَّف كل عمل إبداعي على أنه مجموعة أصوات ينبعث منها المعنى، لا سيما في الأعمال الشعرية التي تمثل في جوهرها تنظيم لنسق من أصوات اللغة. فالصوت في الشعر كما يراه "تنيانوف" يغير معنى الكلمات، في حين تعمل الدلالة على تغيير الصوت في النثر؛ إذ يمكن للبيت الشعري الاستغناء عن الإيقاع، فالإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية من بنية النغم وجرس الحروف.[3] أما توفيق الزيدي فيرى أن"الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة، تُكوّنها مختلف العناصر النغمية."[4]

إن الالتحام بين الصوت والحركة قائم باعتبار الصوت حركة في ذاته. إنه لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب، والوعي في هذا المقام لا ينفصل عن طبيعة الحركة الفكرية واللغوية، بل يندرج تحت إطار فلسفة جمالية عامة تنسجم مع دلالة الصوت التعبيرية.[5] ومن أبرز المقاطع التي تخضع طواعية لعنصر الإيقاع في نص"مأساة الحلاج"، هي مناجاة الشبلي حين وقف أمام جثة صديقه المصلوب مردداً:

[1] ينظر، جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، م س، ص 162.
[2] م ن، ص162.
[3] ينظر، لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي لنص المسرحية الشعرية، م س، ص 13.
[4] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار العربية للكتاب، 1984، ص 63.
[5] أحمد يوسف، تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1989/1988، ص339.

"يا صاحبي وحبيبي

«أو لم ننهك عن العالمين»

فما انتهيت

قد كنت عطراً نائماً في وردته

لما انسكبت؟

وردة مكنونة في بحرها

لم انكشفت؟

وهل يساوي العالم الذي وهبتَهُ دمك

هذا الذي وهبت؟

سرنا معاً على الطريق صاحبين

أنتَ سبقت

أحببتَ حتى جدتَ بالعطاء

لكنني ضننت

حين رأيت النور تقتَ للرجوع

ها أنت قد رجعت

أعطيكَ بعض ما وهبت للحياة...

بعض ما أعطيتْ «يلقي إليه وردة حمراء»

رباه لا أستطيع أن أمد ناظري

يجول في روحي وفي خواطري

لو كان لي بعضُ يقينك

لكنتُ منصوباً إلى يمينك

(...)

أنا الذي قتلتك

أنا الذي قتلتك"[1]

نلاحظ في هذا المقام تقابلاً بين معظم السطور:

أو لم ننهك عن العالمين (تقابلها) فما انتهيت

قد كنت عطراً نائماً في وردته // لما انسكبت؟

وردة مكنونة في بحرها // لم انكشفت؟

وهل يساوي العالم الذي وهبتَهُ دم // هذا الذي وهبت؟

سرنا معاً على الطريق صاحبين // أنتَ سبقت

أحببتَ حتى جدتَ بالعطاء // لكنني ضننت

ويصاحب هذا التقابل تقابلاً آخر على صعيد العنصر الموسيقي، إذ وظف عبد الصبور التفعيلات كأساس للإيقاع بين جانبي التقابل، بحيث تتوالى تفعيلات بحر الرجز "مستفعلن"، ومن جهة أخرى فإن الجانب الثاني من التقابل يعد بمثابة جواب موسيقي للسطر الأول يتناوب بين الطول والقصر. وتأتي الأفعال في تناسق إيقاعي في كل من: فما انتهيت/ لم انسكبت/ لم انكشفت/ هذا الذي وهبت/ أنت سبقت...

إن الإيقاع المطرد الذي تحدثه التاء الساكنة في نهاية كل كلمة، يشكل امتداد بطول النفس القائم على السرعة والموالاة في إلقاء اللوم، وفي محاولة "الشبلي" إبعاد الذنب والمسؤولية عن نفسه في البداية، لأنه في النهاية يقرّ بأنه العامل الرئيسي في قتله. إن محاولة إبعاد الذنب عن النفس

[1]-صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م س، ص 461-462.

تحيل إليها استعانة الشبلي بمجموعة من العناصر اللسانية المرتبطة بالفعل، التي تسهم في إحكام العلاقة بين عناصر التركيب.[1]

كما أن الإعتماد على السوابق اللغوية المقرونة بالأفعال(الفاء+الميم/ لم/ هذا الذي/ أنت/ ..)، يحقق التكرار على مستوى التفعيلة عند نهاية كل جواب. في حين أن ترديد جملة "أنا الذي قتلتك" في نهاية المناجاة تمثلها تفعيلة الرجز المتكررة (مستفعلن) بما يصاحبها من تغييرات.[2]

يعد التكرار النغمي الذي تحدثه هذه الوحدات على مستوى الإيقاع والصوت، ترديد للحسرة والعياء. إن تنوع الأوزان في الشعر المسرحي عند صلاح عبد الصبور، كان قصد استيعاب نمو العنصر الدرامي وتنوع الأداء اللغوي الذي تفرضه سيكولوجية الحوار وتحرك الشخصيات[3]، وهو ما يضفي على النص بعداً جمالياً تمتد ملامحه إلى عنصر التمثيل.

[1] ينظر، رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص 193.
[2] ينظر، لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي لنص المسرحية الشعرية، م س، ص15.
[3] أحمد يوسف، تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور، م س، ص340.

الخاتمة

إذا كان الإنسان خالق اللغة فهو مخلوقها أيضا، فالمجد لهذا الإبداع المؤسس على المشاعر الإنسانية العميقة. إن حقيقة الإنسان إذن هي أن يكون هو ذاته. فالحياة تتغير وتتحول ومن متغيراتها المفضلة ما ينتج عن التحول المتبادل بين الإنسان واللغة. وما الشعر إلا تجل شامخ، ومفارق لهذه التحولات. عصرنا عصر اللامبالاة ومع ذلك هناك عدد هائل من الناس يحبون معاشرة ملائكة الشعر، والدليل على ذلك هذا النشر الهائل للدواوين الشعرية. والشعر الأصيل هو الذي يضيق هامش المجانية والفردانية ويتحول إلى فعل يتداخل فيه الوجود الخيالي والحقيقي، والإنساني والكوني لأن المتعالي يوجد فيما وراء الذات، فيما وراء الفرد، مجاله التواصل المتداخل. الشعر الآن يتحدد داخل البؤس الإنساني عالميا، فهو بالتالي التزام بما هو إنساني وتجاوز للأنانية.

وعلى الشعر أن يفتح الطرق التي تؤدي إلى إنسانية الإنسان وذلك باستغلال اللغة إلى الحدود القصوى لما هو ممكن، وبتأمل التجارب الاجتماعية والتعبير عنها. فالشعر أولا ضغط وثانيا تعبير وهذا الأخير شكل ومضمون حيث لا شعر إلا بالاتحاد الوثيق للصوت والمعنى.

اللغة هي الوجود : فلنهذب لقولنا، أن الشعر إبداع وتواصل وتوالد فهو إغناء للغة وإغناء للحياة، وبها تتحدد الموجودات اللغوية في الإطار العام للموجودات.

الشعر مشاكس بطبعه : يبحث عن الخروقات الدقيقة والجروحات الرقيقة للواقع: يعكس صدى ما يمر مختفيا شبحيا أمامنا وفينا.

من هنا فالشاعر يباشر الحفر في الأعماق الإنسانية للوقوف على البنيات التحتية للوجود الإنساني، للوقوف على البنيات العميقة للغة الإنسانية، فهو يقترح، يوحي ويقدم للذوق بدل أن يبرهن أو يستدل أو يقدم للعقل.

يجوز لنا بعد هذا العرض البسيط للشعر ومن خلال ما تقدم، أن نجزم بأن الشعر يوجد في مفترق الطرق بين اللغة والوجود، ينحشر عميقا في اللغة وأشكالها وتعابيرها وتراكيبها حتى تخاله شكلا لغويا، لعبا بالكلمات من أجل الكلمات، ثم ينفلت من اللغة لينحشر في الوجود واللاوجود

حتى تحسبه قولا بلا جدوى ولا حدود. إن هذا الوضع المفارق للشعر هو الذي ساعدنا على الدخول إلى المسرح الشعري.

لقد كان الشعر قطب الفنون الأدبية التي تختلف مستويات فعلها وتأثيرها في الأمم سواء منها تلك التي تنتج هذه الفنون أو تلك التي تتلقاها عبر وسائط مختلفة، مما هو مرهون بطبيعة الظروف وبمقدرة الفنان وأماناته، ومن هذه الأمم أمتنا العربية التي توصف بالأمة الشاعرة أو الشعر ديوان العرب عكس أوضاعهم، وحياتهم، وعاداتهم وتقاليدهم، حربهم وسلمهم، أمالهم وأشواقهم، في نطاق عام أو خاص، فهي أمة شعر بطبيعتها، تنتجه وتتذوقه، وله مكانته المعتبرة فيها، ودوره المتعدد الوجوه الذي يكبر بطابعه الإنساني الناضج.

لم يبدأ المسرح شعراً في العالم الغربي فحسب، ولكنه بدأ شعراً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث. والمسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا، فقد بدأ وليداً مع مارون النقاش، ولكن المسرحية تعثرت فيما بعد، ثم عادت إلى النهوض بقوة. وكان لابد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية. فكان لموليير وشكسبير وبريخت بصمات واضحة في المسرحيات النثرية بعامة، والمسرحيات الشعرية بخاصة.

وإذا كان الأدب شكلاً من أشكال النشاط الإنساني الواعي، فإن المسرح-وفقاً لطبيعة نشأته وأدواته-من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التأثير في متلقيه، بحيث يخرجه من سلبيته ويجعله يشارك في مناقشة مأساته ومأساة مجتمعه، فيصل إلى إدراك ذاته الفردية، وذات الجماعة.

وعالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، والشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه. مما دفع بالشاعر المسرحي إلى تغيير في بعض أدوات الشعر ليوظفها في المسرح، كما استغنى استغناءً كلياً عن البعض الآخر منها. والوزن في المسرحية متعدد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها، ويختلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة.

يقوم الشاعر بعملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر. فهو يقوم بخلق واقعي فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً، ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة.

ويتم هذا عادة باستخدام واقع تراثي، وتكون الحادثة التاريخية مثلاً هيكلاً عظمياً يبني عليه المؤلف ما يريد أن يقوله، نجح في ذلك أم لم ينجح.

ولذلك التجأ الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية "مأساة الحلاج" إلى التاريخ والتراث الديني ليستقي منه مادته، حيث وجده زاخراً بالأحداث التي تغري الكاتب، الأمر الذي دعاه إلى توجيه إهتمامه إلى هذا النبع الخصب من الأحداث التي مرت بالإنسان في حقب مختلفة من حياته، وأفاد من هذا التاريخ الإسلامي على وجه الخصوص حين استخرج من بين سطوره قصة الحسين بن منصور الحلاج المتصوف الإسلامي.

وهكذاكان الموضوع التاريخي خلفية لما يجري في عصر الشاعر، وكانت شخصيات التاريخ خلفية لشخصيات اليوم. ويترك المؤلف بعد ذلك المجال للمتلقي إزاء التأويلات، ويصبح النص مفتوحاً على أبعاد مختلفة لغناه وتعدده ودلالاته.

ويمتاز البناء الدرامي للمسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور بملامح وخصائص تعود به إلى الأصول اليونانية لفن المسرحية، والدراما عنده لا تنفصل عن الشعر، وحيوية حواره وغناء صراعه من السمات المميزة له. ويمتاز بناؤه الدرامي بالتماسك والحركة، كما يستعين بعناصر درامية تكفل له الإثارة والمتعة والتشويق.

كما أمكن الخروج من هذه الدراسة بخصائص لغة الشعر الدرامي، التي تولت بدفقها وغناها تفجير الصور الدافعة للحدث، وكشفت عن المواقف والعلاقات بين الشخوص، وأثرت التوتر الدرامي، وذلك من خلال لغة سهلة طيعة التقطت ألفاظها من لغة الحديث اليومي، فكفلت لها الحيوية والمرونة. وأوجد تزاوجاً مشروعاً وأصيلاً بين لغة الشعر والدراما، فلغته تستعين بقدرة لغة الشعر الرامزة المشعة والمشبعة بالدلالات، فتتولى الصور الشعرية دفع الأحداث وإقامة التصادمات في المواقف الدرامية، مما ينتج عنه إثراء الحركة وتماسك البناء الدرامي عنده.

كما توصلت الدراسة إلى كشف البنية الكامنة وراء مسرحيته، فهو يصدر في نتاجه الفني عن فكرة مؤداها أن الإنسان عليه أن يجابه الحياة بتعاستها وشقائها، ويلون هذه الفكرة بظاهرة الحزن التراجيدي.

وهناك بعد إجتماعي شاء عبد الصبور أن يغلف به مسرحياته، وهو بذلك كاتب ذكي شاء أن تحمل مسرحياته الصبغة الإجتماعية وقضايا الواقع إلى جانب صبغتها الإنسانية، فلا ينفصل عن العالم أو ينعزل عن مجتمعه.

عالج صلاح عبد الصبور إذاً القضايا الإجتماعية والسياسية التي يتعرض لها مجتمعه، ويأتي في مقدمة هذه القضايا أمل البحث عن العدل والحق وتحقيقهما، ولن يتم ذلك إلا بالثورة التي يجب أن يلتحم فيها المثقف بشعبه. هذا الدور-دور المثقف- الذي ناقشه عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" مع تبيان مدى ما يمكن أن يقدمه هذا الدور، الذي انتهى إلى فشل الحلاج لأنه لم يزاوج بين الفكر والواقع، و لم يعثر على الحل. وفضلاً عن هذا، فإن دراما عبد الصبور بصفة عامة و"مأساة الحلاج" بصفة خاصة تمتاز بذلك الأثر العام الجليل الذي تتركه في المتلقي.

هذا وقد كان طموحي أن تقدم الدراسة شيئاً جديداً ينضاف إلى الدراسات المسرحية، فإذا كانت هذه النتائج التي توصلنا إليها ذات أهمية، فنتمنى أن يكون قد نجح مسعانا في صحبة قصيرة لمسرحية أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها رائعة وللدراما الشعرية، وإذا قصرت النتائج المرجوة لمثل هذه الدراسة عن الوصول إلى نتائج أخرى، فإن الميدان مفتوح للباحثين، فعليهم أن يستكملوا وجوه النقص، وإنـــمـــا الكـــمال لله وحده.

نـــسأل الله التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم.

المصـــادر والمعاجم العربيـــــة

1-إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار الشعب- القاهرة.

2-إبراهيم مصطفى. أحمد حسن الزيات. حامد عبد القادر. محمد علي النجار. المعجم الوسيط. ج1. المكتبة الإسلامية. تركيا.

3-إبن منظور محمد. لسان العرب. دار صادر، ط3. بيروت، ج14، 1994.

4-جبور عبد النور. المعجم الأدبي. دار العلم للملايين. ط1. بيروت. 1979.

5-سميح عاطف الزين. معجم تفسير مفردات وألفاظ القرآن الكريم. دار الكتاب المصري. القاهرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت. ط5، 2007.

6-ماري إلياس. حنان قصاب حسن. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1-1997.

7-محمد فؤاد عبد الباقي. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. دار الحديث. ط1-1996ص167.

المراجع العربيـــــة

1- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد- المقدمة- دار الكتب العلمية -بيروت- ط8-2003 .

2- ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي- عيار الشعر-تحقيق عباس عبد الستار-دار الكتب العلمية-بيروت- ط1، 1982 .

3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا - معجم مقاييس اللغة - تحقيق عبد السلام محمد هارون- دار إحياء الكتب العربية- القاهرة- مصر .

4- أبو القاسم محمود عمر الزمخشري، الكشاف . دار انتشارات طهران، ج1 .

5- إحسان عباس-اتجاهات الشعر العربي المعاصر-عالم المعرفة-الكويت-1978 .

6- أحمد أمين – النقد الأدبي- بحث من تقديم محمد الطاهر مدور- موفم للنشر، 1992 .

7- الأخضر جمعي – نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – سلسلة المعرفة – ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر – ط1 -1999 .

8- أدونيس - زمن الشعر- دار الساقي- بيروت- لبنان- ط6 -2005 .

9- أسامة أحمد علي- عبد العزيز شرف- الدراما في الإذاعة و التلفزيون- دار الفجر- مصر- ط1-1997 .

10- إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4-1991.

11- اعتدال عثمان-إضاءة النص-الهيئة المصرية العامة للكتاب -ط1-1988.

12- باديس فوغالي-الزمان والمكان في الشعر الجاهلي-عالم الكتب الحديث-إربد الأردن-ط1-2008 .

13- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار العربية للكتاب، 1984 .

14- جلال الدين بن عمر القزويني، الإيضاح في البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998 .

15- جهاد فاضل-قضايا الشعر الحديث-دار الشروق بيروت-ط1-1984 .

16- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1955 .

17- حسن عبد الله محمد . الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. القاهرة، د ط، د ت .

18- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب-1997 .

19- دريس بلمليح-استعارة الباث واستعارة المتلقي(نظرية التلقي بإشكالات وتطبيقات)-منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، محمد الخامس، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993 .

20- رجاء عيد -دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف -الإسكندرية 1989 .

21- رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- المكتبة الأنجلو مصرية- القاهرة .

22- رضا عبد الغني الكساسية- التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره- دار الوفاء- الإسكندرية- ط1 2004 .

23- رماني إبراهيم - الغموض في الشعر العربي الحديث - ديوان- المطبوعات الجامعية- الجزائر- ط1 -1991 .

24- رياض عصمت - البطل التراجيدي في المسرح العالمي - دار الطليعة - بيروت - ط1 -1980 .

25- الزمخشري. أساس البلاغة. دار صادر(د . ط) . بيروت، 1965 .

26- سامي خشبة. مصطلحات فكرية. المكتبة الأكاديمية. ط1-1994 . القاهرة .

27- سامي منير عامر –المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية –ه.م.ع.ك –الإسكندرية 1978 ، ج1 .

28- سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي–دار الفكر العربي–ط1 –1981 .

29- سعد أردش– المخرج في المسرح المعاصر–سلسلة عالم المعرفة– الكويت 1979 .

30- شوقي ضيف–في النقد الأدبي–دار المعارف–مصر–ط3 .

31- صبحي البستاني– الصورة الشعرية في الكتابة الفنية(الأصول والفروع)–دار الفكر–بيروت– ط1– 1986 .

32- صبيرة ملوك–بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر–دار هوما الجزائر–2009 .

33- صلاح عبد الصبور- حياتي في الشعر- دار العودة بيروت- لبنان.

34- صلاح عبد الصبور –مأساة الحلاج–الديوان–المجلد الأول والثاني–دار العودة –بيروت .

35- صلاح عبد الصبور– مسافر ليل –الديوان–المجلد الأول والثاني–دار العودة –بيروت .

36- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. ط2. القاهرة. 1992 .

37- طه حسين - حديث الأربعاء - دار المعارف-مصر-ج1- ط9 .

38- طه حسين – من حديث الشعر والنثر– دار المعارف – ط10 .

39- عبد الحكيم العبد–علم العروض الشعري(في ضوء العروض والموسيقى)دار غريب–القاهرة–ط2– 2004 .

40- عبد القادر القط– من فنون الأدب المسرحية–دار النهضة العربية–بيروت–1978 .

41- عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة.

42- عثمان موافي- في نظرية الأدب - من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ج1 .

43- العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر) - دار الأديب - وهران - الجزائر - ط5-2005 .

44- فؤاد الصالحي- علم المسرحية وفن كتابتها- دار الكندي- الأردن - ط1-2001.

45- كامل حسن البصير – بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) – المجمع العلمي العراقي – 1987 .

46- لطفي عبد الوهاب – عن المسرح الشعري – مجلة عالم الفكر – المجلد الخامس – العدد الأول . 1984 .

47- محمد إبن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. مختار الصحاح. دار الكتاب الحديث. ط1، الكويت . 1414ه . 1993م .

48- محمد بن عمر الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د ت .

49- محمد بن عمر الزمخشري القانوني غريب الحديث، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان ط2، د ت، ج3 .

50- محمد بوزواوي - تاريخ العروض العربي (من التأسيس إلى الاستدراك) - دار هومة - الجزائر .

51- محمد حمود - الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها) - الشركة العالمية للكتاب - بيروت - لبنان - ط1 - 1996 .

52- محمد زكي العشماوي – المسرح أصوله وإتجاهاته المعاصرة – دار النهضة العربية – بيروت .

53- محمد زكي العشماوي-دراسات في النقد الأدبي المعاصر-دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية-1999.

54- محمد عناني- دراسات في المسرح والشعر- مكتبة غريب- القاهرة.

55- محمد غنيمي هلال- فيالنقد المسرحي- دار العودة- بيروت- 1975 .

56- محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور(دراسة فنية)- دار الشؤون الثقافية العامة ط1، العراق-بغداد، 1990 .

57- محمود أمين العالم- الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر- دار الآداب- بيروت-1983 .

58- المسدي عبد السلام-الأسلوبية والأسلوب-الدار العربية للكتاب-تونس- ط2-1982 .

59- مفتاح محمد .تحليل الخطاب الشعري.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط1992.3 .

60- ممدوح عبد الرحمن- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر- دار المعرفة الجامعية-1994 .

61- نصر حامد أبو زيد-مدخل السميوطيقا-منشورات عين الدار البيضاء المغرب ج2-ط2-1987.

62- نور الدين السيد - الأسلوبية وتحليل الخطاب - دار هومة الجزائر - د ط - ج1- 1997 .

63- يمنى العيد - في معرفة النص - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط3 .

64- يوسف حسين بكار- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث - دار الأندلس - بيروت، لبنان.

65- يوسف نور عوض-رواد الشعر العربي الحديث-مكتبة الأمل-الكويت .

المراجع المترجمـــــــة

1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة د .إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، 1983 .

2- إريك بنتلي–الحياة في الدراما –جبرا إبراهيم جبرا –المؤسسة العربية للدراسات والنشر –ط3 – بيروت 1982 .

3- إنجا كاريتنيكوفا- كيف تتم كتابة السيناريو- ترجمة أحمد الحضري- المجلس الأعلى للثقافة- ط2 -1999 .

4- أوديت أصلان–فن المسرح–ترجمة سامية أحمد أسعد –مكتبة الأنجلو مصرية–ج01–1970 .

5- تزفيتان تودوروف، نقد النقد ، تر، سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة ط2 ، بغداد، 1996 .

6- دومينيك مانجينو-مقدمة إلى تحليل الحديث -تر قاسم المقداد- دار المعرفة عدد 282-دمشق 1981 .

7- رومان ياكبسون- القضايا الشعرية - تر-محمد الوالي و مبارك حنون-دار توبوقال للنشر - الدار البيضاء المغرب- ط1 -1988 .

8- رينيه ويليك– مفاهيم نقدية . ترجمة: د . محمد عصفور . عالم المعرفة . الكويت . 1987 .

9- كير إيلام – سيمياء المسرح والدراما – تر : رئيف كرم – المركز الثقافي العربي . ط1، 1992 .

10- لويس فارجاس- المرشد إلى فن المسرح و الدراما- ترجمة أحمد سلامة محمد- مشروع النشر المشترك، بغداد-القاهرة .

11- يوري لوتمان–تحليل النص الشعري–تر–محمد فتوح أحمد –دار المعارف–القاهرة–مصر–1995 .

المراجع الأجنبيـــــــة

1- Greimas AJ Courtes, Sémitique, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage, éd. Hachette, paris 1979.

2- Michel Lioure-lire le Théâtre moderne de claudel à lonexo-Nathan-Paris.2002.

3- Michel-Pruner, l'analyse du texte de théâtre-Nathan/Her ,2001.

4- Parain. Vail. Jeanne. Analyes Structura les et idéologues. Structuralistes. Toulouse. 1969. 1973.

5- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions sociales, Paris 1980.

6- Pierce Charles Sanders. Ecrits sur le signe. éd. Seuil –Paris - 1978.

7- Ubersfild, Anne-lire le théâtre, ed.Sociale, paris 1982.

الرسائل الأكاديميـــــــــة

1- أحمد يوسف، تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1989/1988.

2- زرادي نور الدين. البناء الفني في شعر أحمد سحنون. رسالة ماجستير. جامعة وهران، 2003/2002.

3- عبد الله العشي، الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير، معهد اللغة والثقافة العربية، جامعة وهران، 1984/1983.

4- لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، مأساة العلاج لصالح عبد الصبور أنموذجا، رسالة ماجستير، 2005/2004.

المجـــلات

1- عبد القادر الرباعي – تشكيل المعنى الشعري و نماذج من القديم – مجلة فصول – المجلد الرابع – العدد الثاني – ه.م.ع.ك. 1984.

2- إبراهيم السعافين –أصول الدراما ونشأتها في فلسطين –مجلة فصول–المجلد الثاني–العدد الثالث. 1982.

3- أحمد الزعلي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رؤية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، م13، ع1، 1995.

4- لطفي عبد الوهاب –عن المسرح الشعري- مجلة عالم الفكر- المجلد الخامس- العدد الأول. 1984.

الفهرس

قـــبـــس

إهـــداء

كلمة شكر

مـــقدمة

مدخـــل.....6

الفصل الأول: الشعر وخصائصه الفنية.

1)- ماهية الشعـــر.....31

2)- البـــناء الإيقاعي.....46

3)- اللـــغة الشعـــرية.....59

4)- الصـــورة الشعرية.....67

الفصل الثاني: طبيعة المسرحية الشعرية العربية وخصائصها.

1)- المسرح الشعري.....78

2)- اللغـــة والمسرحية الشعرية.....85

3)- الحوار في المسرحية الشعرية.....90
4)- الصورة الفنية في المسرحية الشعرية.....97
الفصل الثالث: دراسة تطبيقية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور.
1)- ملامح رسم الشخصية عند عبد الصبور.....110
2)- الصراع عند صلاح عبد الصبور.....124
3)- الحوار عند صلاح عبد الصبور.....132
4)- الصورة الشعرية عند عبد الصبور.....151
الخـــــاتمـــة.....160
قائمة المصادر والمراجع.....165
الفهرس.....175

الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في ما بعد التدرج والتأهيل الجامعي والبحث العلمي
Vice rectorat de la formation supérieure de post-graduation, de l'habilitation universitaire et de la recherche scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
www.univ-oran.dz

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم: الفنون الدرامية

اللقب والاسم: بوطيبة سعاد

ملخص رسالة لنيل شهادة الماجستير

الموسومة: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا.

لا شك أن المسرح الحديث قد حظي بالكثير من الدراسات، ونال اهتمام عدد لا يستهان به من الدارسين، غير أنه لا يزال بحاجة ماسة إلى الدراسات الجادة التي تكشف عن كنوزه، علماً أن المسرح الحديث خضع لمؤثرات مختلفة طبعت وجوده وأثرت في بناء رؤاه، وتشكيل اتجاهاته الفنية.

ولا يمكن أن نحدد مسرحاً شعرياً ما لم نلحظ ونفصل بين أدوات كل من المسرح والشعر، ونحدد مناطق التقائهما في المسرح الشعري، وما لم نحدد أيضاً تلك المفاهيم التي يشتغل عليها كل من المسرح والشعر، وتلك الروابط التي تجعل من المسرح شعرياً أو لا شعرياً. وكل ذلك ينبع أساساً من فهمنا للشعري واللاشعري لا في النص المسرحي وحسب، بل وأساساً في مضامين الشعر نفسه وعلاقته بالحدود الفيزيقية والماورائية التي تجمع بين المسرح والشعر كالمكان، والزمان، والشخوص والشعور، والتوتر والإيقاع"الداخلي والخارجي ".

وجدت هذا الموضوع" **البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية**" واقتضت الضرورة تقسيم الدراسة إلى مدخل وثلاث فصول، إذ حاول المدخل أن يقترب من حدود هذا الموضوع، حيث تكفل بالكشف عن التساؤلات التي أثارتها إشكالية المصطلح، محاولة بذلك البحث عن مدلوله في التراث النقدي العربي القديم، وفي ضوء المفاهيم النقدية الحديثة، فهو مصطلح فضفاض من الصعب تحديده، فكان على الدراسة أن تستقصي معاني هذا المصطلح وتبحث عما ينطوي عليه من مدلولات.

أما الفصل الأول المعنون بـــ: **ماهية الشعر وخصائصه الفنية**، الذي اشتمل على أربع نقاط هي: محاولة تحديد مفهوم الشعر وخصائصه. البناء الإيقاعي باعتباره أهم ميزة للشعر من حيث مظهره للوهلة الأولى. واللغة الشعرية هذه اللغة الخاصة بالشعر والتي تختلف عن لغة النثر. ثم الصورة الشعرية التي تعد الركن الأساسي للغة الشعرية مضافة إلى الإيقاع. وجاء الفصل الثاني الموسوم بـــ: **طبيعة المسرحية الشعرية العربية وخصائصها**، الذي شمل أربعة نقاط مهمة تمثلت في: وضع مفهوم للمسرح الشعري وعلاقته بالشعر. في حين تكفل الباب الثاني بالحديث عن اللغة في المسرحية الشعرية.. أما الباب الثالث فكان الحديث فيه حول الحوار في المسرحية الشعرية. وكان الحديث في الباب الأخير من هذا الفصل على الصورة الفنية في المسرحية الشعرية.

ويعتبر الفصل الثالث **دراسة تطبيقية** سُلط الضوء من خلالها على مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، والتي أُخذت كأنموذج لهذه الدراسة، باعتبارها واحدة من أشهر أعمال هذا الكاتب الذي يعد من واحداً أهم أعلام المسرح الشعري. وتأتي الخاتمة في الأخير وكانت خلاصة مركزة لأهم نتائج البحث المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الشعر، البناء الدرامي، الحوار المسرحي، الصراع، الصورة الفنية، النقد المسرحي، مسرحية الحلاج، النظرية، التطبيق.