

النّزعة السّردية والدّرامية في الشّعر العربيّ المعاصر: قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الحال أنموذجًا

آثار حاج يحيى

1- مقدمة:

لقد أطاحت حركة الحداثة الأدبية بالكثير من المسلمات والثوابت والأنماط الأدبية التقليدية، وطرحت، بالمقابل، تغييرات ومستجدات أدبية تتلاءم مع التّصور الجديد للحياة المعاصرة بنموها المتواصل.

وعلى الصعيد الشعري نلاحظ أنّ الشّعر العربيّ الحديث مرّ بمجموعة من التّغييرات والتّطورات طرحتها الشّعراء العرب بمختلف مدارسهم وتياراتهم الشّعرية في محاولة للّخلص من القيود الشّعرية التي تحدّ من حرّيّة الشّاعر في التّعبير عن نفسه بصورة أفضل. وقد بدأت هذه التّغييرات مع المدرسة البيوكلاسكيّة التي قامت على تقليد الشّعر القديم، مع إضفاء بعض التّغييرات الطّفيفة في الجانب المضموني أو ما يسمّى بـ"الحداثة الموضوعية". مرويًا بشعراً الرومانسيّة الذين صبغوا القصيدة العربيّة بطابع الذّاتيّة، ومالوا إلى وصف أحاسيسهم ومشاعرهم بعد أن مزجوها بمظاهر الطّبيعة، وأضافوا أشكالًا جديدة كالشّعر المقطعي والمسلل. ثمّ مدرسة الشّعر الحرّ، وهي أول حركة انيابيّة تقوم على كسر قالب البيت الشّعري واستبداله بنظام السّطر الشّعري الذي يطول تارة ويقصر تارة أخرى حسب الدّفقة الشّعوريّة. وأخيرًا ثورة شعراء مدرسة الشّعر المنثور وقصيدة النّثر على نظام الوزن والقافية، وتخلص قصائدهم بشكل كامل من نظام الوزن. ولم تقتصر هذه التّغييرات، بطبيعة الحال، على الجانب الشّكلي والمضموني، بل تضمّنت كذلك: تجديدات في الجانب اللّغوي والأسلوبي، كالتحفّف من الأساليب البلاغيّة والزّخرف البديعي، وتحميل الألفاظ دلالات رمزيّة وإيحائيّة من خلال توظيف الرّمز والأسطورة والقناع، وتدخل النّصوص الأدبية من خلال توظيف أسلوب التّناصّ،

والابتعاد عن المعجم التقليدي والألفاظ الجزلة، والميل إلى بساطة اللفظ وكثافة المعنى واستخدام العبارات المحكية، بالإضافة إلى توظيف الأسلوب السردي والدرامي، الذي يطلق عليه بعض النقاد "الرؤية القصصية" أو "التّزعة الدرامية"، مما يقرب التصّنُّف الشعري من التصّنُّف القصصي والمسرحي، في محاولة لكسر الحواجز ما بين الشعري والنثري، والتمرد على حدود التّنوّعية الأدبية أو ما يسمى بـ"التّقاء التّنوّع" (Purity of Genres) ⁽¹⁾.

يتناول هذا المقال دراسة متعمقة لظاهرة توظيف الأسلوب السردي والدرامي في القصيدة العربية، وذلك من خلال رصد ملامح هذه الظاهرة على المستويين النظري والتّطبيقي. من هنا، يقسم هذا المقال إلى قسمين أساسين، أولهما القسم النظري المنطلق من دراسة جذور هذه الظاهرة الأدبية في الشعر العربي القديم، ثمّ تتبع التّغييرات التي طرأت عليها في الشعر العربي الحديث، ومناقشة هذه الظاهرة باعتبارها ملمحًا من ملامح المزج النوعي (Genre Mixture). ثانهما القسم التطبيقي الذي ينطلق إلى دراسة هذه الظاهرة والتّدليل عليها من خلال تحليل قصيدة "البئر المحجورة" ليوسف الحال (1916-1987).

2- مقاربة نظرية- السرديّة في الشّعر العربي:

2.1- السرديّة في الشّعر العربي القديم:

رصدت الباحثة كوثر جابر الامتدادات التاريخية لظاهرة المزج النوعي وذلك في دراستها الريادية الكتابة عبر النوعية، وقد أشارت في بداية حديثها عن ظاهرة السرديّة في الشعر العربي القديم إلى أنّ ظاهرة توظيف الأسلوب السردي لها امتدادات وجذور في الشعر العربي القديم، وإن كانت ملامح هذه الظاهرة وشروطها الفنية تختلف عن الظاهرة الحديثة، من حيث سمّي التّقريرية والمباعدة اللّتين ميزتا القصيدة القديمة ومن حيث عدم توفر قصديّة (Intentionality) اختيار هذا الأسلوب؛ وهذا أمر طبيعي، "فمن غير

⁽¹⁾ جابر 2012. ص 13.

المعقول أن نتطلب من أيّ شكل من أشكال الأدب القديمة أن يجري على نسق الفن وأشكاله في عصرنا الحاضر، وذلِك لاختلاف القيم الفنِّيَّة والأدبيَّة والشعوريَّة والتَّعبيريَّة، نتيجة لاختلاف البيئات والثقافات العامة والطَّوابع العصرية⁽¹⁾.

ورغم أنَّ الشِّعر العربيَّ القديم هو شعر غنائيَّ بطبعه، إلَّا أنَّ جزءاً منه ينطوي على جانب سرديَّ⁽²⁾، ابتداءً من المعلقات في العصر الجاهليَّ والَّتي تتضمَّن حكايات قصصيَّة تعرض حوادث معينة، كمعلقة امرئ القيس (497-545م) التي تعرض مشاهد من مغامراته، لا سيَّما حادثة "دارة جلجل" المشهورة، ومعلقة عنترة بن شداد (525-615م) التي يقصَّ من خلالها على ابنة عمِّه عبْلة مشاهد من بطولاته في الحروب، ومعلقة زهير بن أبي سلمي (530-627م) التي يسجَّل فيها واقعة الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان⁽³⁾.

وبالانتقال إلى العصور التالية، تحديداً في العصر الرَّاشدي، نجد قصائد يبرز فيها الطَّابع الحكائيَّ، كقصيدة الحطينة (650م)، المشهورة بـ"طاوي ثلاثٍ"، والَّتي يصوَّر من خلالها الضيافة العربيَّة، ملتزماً بطريقة السُّرد والإخبار والوصف وذكر مكان الحادث وزمانه والتعرِيف بالأبطال وتسلسل الأحداث⁽⁴⁾.

وفي العصر الأمويَّ نجد كذلك: قصائد تنطوي على العناصر السرديَّة، كقصيدة "وصف الذئب" للفرزدق (641-732م)، والَّتي يروي من خلالها حادثة لقائه بالذئب ليلاً واقتسامهما طعام السَّفر. كذلك: نذكر شعر القصص الغراميَّ الذي شاع في العصر الأمويَّ، ولشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة (644-711م) عدَّة قصائد يشيع فيها الحوار،

(1) جابر 2012. ص 46؛ مريدين 1984. ص 31.

(2) يقطين 1998. ص 123.

(3) جابر 46-62.

(4) جابر 46-62.

كقصيدة "أمن آل نعم" المشهورة بـ"الرائية"، والتي يقصّ علينا فيها حكايتها مع محبوبته نعم وواقع زيارته لها والمغامرات التي واجهها⁽¹⁾.

ومن الجدير بالذكر أنّ القصص والحكايات الموظفة في الشعر القديم لم تصدر عن قصصيّة وتعمد، أي أنها لم تكن هدفًا لذاتها، بل استخدمت لخدمة أغراض مختلفة كالفخر والغزل والمدح وغيرها. فقد "امتثلت النصوص للأغراض الكبرى ومزايا النوع الشعري المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة داخل تلك النصوص، حتى في البقع والمناطق السردية من النص. إذ كانت لغة النصوص وصفية محلقة تلهم إمكانات السرد والقصص لصالح صنع فضاء لغويّ وصوريّ وعاطفيّ وإيقاعيّ، لا سيما في المناطق الأقرب إلى الإيقاع والتركيب"⁽²⁾.

2- السردية في الشعر العربي الحديث:

لقد انفتحت القصيدة العربية الحديثة على آفاق مختلفة وأشكال تعبيرية متنوعة، فابتعدت بذلك عن الغنائية في التعبير، ومالت للإفادة من الكثير من العناصر والخامات التي توظّفها الأصناف الأدبية الأخرى كالملحمة والقصة والمسرحية. وقد اقترح بعض النقاد إطلاق تسمية "القصيدة المركبة" على هذه الظاهرة الشعرية. وتشكل القصيدة المركبة في مقاطع متعددة، وتتركب من أجزاء مختلفة، وقد تنطوي كذلك على عناوين فرعية. وقد تستعير بعض التقنيات المأخوذة من الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى والسينما وغيرها، كما وأنّ هذا النوع من القصائد قد يطول بناؤه عن طول القصيدة الغنائية المألفة⁽³⁾، وقد يتضمن كذلك: مزجاً بين أشكال شعرية مختلفة في نفس القصيدة، أو ما

(1) جابر 62-46.

(2) جابر 46-62: الصكر 1999. ص 33؛ خير بك 1986. ص 356.

(3) لقد ناقشت الباحثة كوثر جابر ظاهرة "القصيدة المركبة" واعتبرتها شكلاً من أشكال الكتابة العابرة للتنوعية. راجع: جابر 2012. ص 134-140. لمزيد من التفصيل حول "القصيدة المركبة"، راجع: وادي 2000. ص 78-70؛ بوسريف 1996. ص 18-22؛ ثامر 1992. ص 265.

يسّى بـ"القصيدة المزوجة"، على حدّ تعبير التّاقد كمال خير بك، كأنّ تتضمّن القصيدة شعراً عمودياً وتفعيلياً، أو شعراً حرّاً ومنثوراً⁽¹⁾. من هنا، يمكن اعتبار افتتاح القصيدة الحديثة على أجناس أدبية أخرى نوعاً من التّمرد على حدود التّوعية الأدبية، وتمثيلاً لظاهرة المزج التّوعي، ومن أبرز ملامح هذا الانفتاح توظيف العناصر السردية والدرامية في القصيدة⁽²⁾.

أشار عدد من الباحثين والنقاد إلى ظاهرة نزوع القصيدة الحديثة نحو الطّابع السردي والدرامي، فركّز التّاقدان كلينث بروكس (Brooks) وروبرت بن وارن (Penn Wrren) على توفر عنصري الدراما والسرد في الشّعر، معتبرين أنّ القصيدة عبارة عن دراما صغيرة أو كبيرة، وهكذا يشتراك الشّعر والسرد في تأثير متبادل يغنى كلّهما دون أن يفقد أيّ منهما الآخر. كما وتعرّضت خالدة سعيد لمسألة التّزوع الدرامي في القصيدة في دراستها لقصيدة "هذا هو اسي" لأدونيس، وسمّتها "تجربة القصيدة- المسرحية". وفي دراسته للقصيدة المركبة، حدد حاتم الصّكر الشّكل السردي في الشّعر العربي الحديث، والمتاثر بتقارب الأجناس الأدبية والمستفيد من الانتقال من زاوية الخطاب الشّعري من الغنائية إلى الدرامية والموضوعية. ووقف طراد الكبيسي على الصّور المختلفة لظاهرة وجود السرد في الشّعر، وسمّاها ظاهرة "التمّظير السردي"⁽³⁾.

ورصدت الباحثة كوثر جابر الدراسات المختلفة التي تناولت ظاهرة توظيف الأسلوب السردي والدرامي في الشّعر الحديث، ثم ذكرت بعض المظاهر الفنية التي تقوم عليها هذه الظاهرة، وهي: أولاً، اعتماد الحوار وتعدد الأصوات (البوليفونية) في القصيدة، بحيث نجد لكلّ صوت مساحة محدّدة يعبر من خلالها عن الأبعاد النفسيّة لشخصية المتحدث. ثانياً المشهدية، أي تجسيد الأفكار الذهنية من خلال مشاهد بصرية، وتحتّلّ هذه الإستراتيجية

(1) خير بك 1986. ص 358؛ وادي 2000. ص 75.

(2) جابر 85-63.

(3) جابر 2012. ص 135-136.

عددًا من التقنيات المسرحية كالتوتر ودرامية الحدث والإفحام والانفصام والتضاد والمفارقة والمفاجأة والترميز والأسطرة. ثالثًا أساليب القناع (Personae)، والتي تعطي إضاءة كافية لدواخل البطل أو الرأوي في القصيدة. رابعًا الحكاية أو الموضوع، أي استرسال الأحداث وتعاقبها وتسلسل الحكي، والاعتماد على حيل السرد الممكنة كالاستباق والتأجيل والتوقف والتلخيص بالإضافة إلى وجود الصراع بين الشخصيات والظروف التي تعيشها. خامسًا اعتماد الضمائر، كأن يرد السرد على لسان المتكلم أو الغائب أو المخاطب، مما تحدّده الرؤية وتعطيه شكلاً حديثاً في التقنية والأسلوب. سادسًا الشخصيات والتي قد ترسم من خلال تقنيات الأقنعة والرموز والرمایا، كما تمتلك الشخصيات وجهات نظر خاصة بها في القصيدة ضمن المنظور السردي. سابعاً الزمان والمكان، حيث تتم تعينات محددة لفضاء النصّ الذي تتطور في إطاره الأحداث. وأخيراً اللغة السردية القائمة على توظيف أفعال السرد وتلفظات الشخصيات واستثمار طاقة التناص وترابط الأحداث في حبكات رئيسية وثانوية⁽¹⁾.

3- مقاربة تطبيقية: العناصر السردية في قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الحال⁽²⁾:

(1) جابر 2012. ص 136-140

(2) يوسف الحال شاعر وصحفي وناقد لبناني، ولد في سوريا وعاش في لبنان. درس الفلسفة وأنشأ «دار الكتاب» في بيروت، والتي أصدرت ضمن نشاطاتها مجلة «صوت امرأة»، وقد تسلم الحال تحريرها، بالإضافة إلى إدارة الدار حتى عام 1948. سافر الحال سنة 1948 إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل في الأمانة العامة للأمم المتحدة في دائرة الصحافة والنشر، ثم قرر العودة إلى لبنان سنة 1950، لكنه استدعي للسفر مع بعثة الأمم المتحدة لهيئة ليبا للاستقلال، فعاد إلى لبنان سنة 1955. من مؤلفاته: السفر، سلماي (1936)، الحرية (1944)، هيروديا - مسرحية شعرية (1954)، البئر المهجورة (1958)، قصائد في الأربعين (1960)، ترجمة "الأرض الخراب" لـ ت. س. اليوت (1958)، ديوان الشعر الأميركي (مختارات شعرية) (1958)، روبرت فروست- قصائد مختارة (1962)، الولادة الثانية (1981)، الحداثة في الشعر (1978)، دفاتر الأيام (1988). راجع: طراد 2001؛ . حمد 2014. ص 130. أنشأ يوسف الحال مع أدونيس (1930-) وأنسى الحاج (1937-2014) "مجلة شعر" الفصلية التي صدرت في مرحلتها الأولى

3.1- تقديم:

يصور الشاعر من خلال قصيدة "البئر المهجورة" علاقته السلبية بالواقع المحيط به، مثنياً بشكل إيحائي ورمزي إلى الفجوة الكبيرة بين القيم المنشودة والواقع الموجود. هذه الفجوة تولد صراعاً بين المنظومات الاجتماعية والسياسية من جانب، والأفراد الذين لا يتصالحون مع هذا الواقع ويتمرسون عليه من خلال التضاحية بالنفس والعزم والإصرار على تمسكهم بقيمهم المنشودة من جانب آخر. هؤلاء الأفراد يرفضون ثقافة القطيع ويحققون ذاتهم من خلال تحديهم للواقع، على الرغم من الثمن الباهظ الذي يدفعونه في مسيرة التحدي. من جانب آخر، تشير القصيدة إلى أن الأنظمة الاجتماعية المتوارثة أقوى من القيم المنشودة، فلها القدرة على محاربة كلّ محاولة للتغيير، خاصةً إذا كانت هذه المحاولات فردية ومتفرقة بحيث لا تحظى بالقوة الكافية لتحقيق أهدافها المنشودة.

وللتعبير عن هذه المضامين يوظف الشاعر تقنية الحكاية القائمة على تجنيد عناصر سردية مختلفة: الأحداث، الشخصيات، الزاوي والإطار الزمكاني. بالإضافة إلى توظيف العناصر الدرامية المتمثلة في الصراع والحركة والمشهد والتوتر والحوار الداخلي والخارجي.

بين العام 1957 والعام 1964، ثم استأنفت الظهور بين الأعوام 1967-1969. وأعيد طبع مجموعتها كاملة في 11 مجلداً. ضمت مجلة شعر عدداً من الشعراء من جميع أنحاء الوطن العربي ذوي اتجاهات إيديولوجية مختلفة (شيوعية وقومية)، يربط معظمها خيط "قومي اجتماعي"، ومن بينهم: أدونيس ونذير العظمة (1930) ومحمد الماغوط (2006-1934) وخليل حاوي (1919-1982) وأنسى الحاج وغيرهم. دعت مجلة شعر إلى ضرورة الحداثة الشعرية وكسر القوالب والمسلمات الشعرية التقليدية، كما وأعلنت عن تميز الذات الفردية عن الذات الجماعية، أي إعطاء الشاعر حرية التصرف بنصه على كافة مستويات الخلق الشعري، في حين تميزت الأجراءات الشعرية العربية، في فترة إصدار المجلة، بسيطرة التنصي الشعري الملتزم. وقد تتوّج مشروع الحداثة الشعرية الذي طرحته المجلة بتبني مشروع قصيدة التأثير، وذلك من خلال تكثيف نشر النصوص التطبيقية والمقالات التّنظيرية النقدية والبيانات والمحاضرات حولها. راجع: بواردي 2003. ص 179-118؛ المناصرة 2007. ص 112؛ الأسد 2012. ص 300-310.

وتتنوع الأصوات والضمائر والأفعال. وفيما يلي سوف أقوم بتفصيل كلّ عنصر من هذه العناصر الحكائية- الدرامية من خلال التّدليل عليها في النّصّ الشّعريّ.

وقد جاءت جميع العناصر الشّعرية الأخرى، الشّكلية واللغوية والأسلوبية، متكاملة ومتّسقة مع طابع القصيدة الحكائي- الدرامي، فعلى الصّعيد اللّغوّي طفت الجمل الخبرية على الإنسانية ("وسائل البشر تمرّ لا تشرب منها"), وجاءت بنية العبارات سهلة وقريبة من الكلام النّثري الممحكي ("عرفت إبراهيم [...] من زمان", أتضحك المعامل الدّخان؟"), وبرزت الأفعال الماضية والمضارعة التي تشي بالحركة والفاعلية (عرفت، تمرّ، يقول، صوّب...), واستخدم أسلوب الوصف التّفصيلي ("بئراً يفيضُ ماؤها", "دمه الطّليل", ورقة مخصوصة...), وبرزت الإشارات التّوضيحية والتّفسيرية المعتمدة على التّشبّه والتّمثيل ("أتبسط السّماء وجهها فلا تمزّق العقابان في الفلاة قوافل الضّحّايا؟", "عرق الجبين لا بدّمعة الدّليل", "ترى يحول الغدير سيره كأن تبرعم الغصون في الخريف؟", "لبيصر الطّريق..."), بالإضافة إلى توظيف علامات التّرقيم كالفاصلة ومزدوجي الاقتباس وعلامات الاستفهام والنّقطتين الرّأسيتين. كما ووظّف الشّاعر أسلوب العطف الذي يخدم التّتابع السردي ("والولد العقوق", الرّصاص والرّذى...). أمّا على الصّعيد الشّكلي نلاحظ أنّ مبني القصيدة جاء منسجّماً مع تقنية السّرد من حيث الوحدة العضوّية وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، وهذا ما سأفصله في السّطور التالية.

3.2- مبني القصيدة:

تنتمي القصيدة إلى شعر التّفعيلة، فقد تكونت من أسطر شعرية مختلفة الطّول، وظّف الشّاعر فيها تفعيلة واحدة وهي «مستفعلن» (بحر الرّجز)، تكرّرت عدّاً غير محدّد. ولم يلتزم الشّاعر بقافية واحدة، فقد تعددت القوافي في القصيدة (النّون والرّاء في المقطع الأول على سبيل المثال). بالإضافة إلى استخدام القافية المقيدة (الحقوّل، الجبين، الدّليل...), والتي تحمل مشاعر الحزن والأسى والشّجن، بما يتلاءم مع سوداوية الواقع ومصير إبراهيم المأساوي.

يكثر أسلوب التّضمين أو الجريان⁽¹⁾ في القصيدة، وهو من أبرز التجديفات الشّعرية الشّكليّة التي طرحتها حركة الشّعر الحرّ، وقد وظّفه الشّاعر هنا لخدمة انسياب المعاني وترابط أجزاء القصيدة واستمرارية النفس الشّعري:

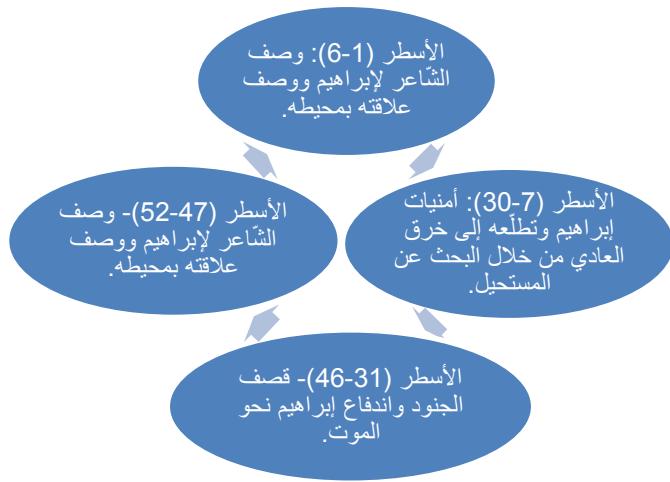
"عرفتُ إبراهيم، جاري العزيز، من

"زمان..."

بالإضافة إلى ذلك وظّف الشّاعر المبني الدّائري، إذ انتهت القصيدة بالقطع الذي بدأ به، والهدف من ذلك التركيز على علاقة إبراهيم بواقعه وإبرازها، كذلك: الإشارة إلى استمرارية الواقع المأساوي الذي تشير إليه البداية والنهاية، فهذا الواقع كان في الماضي، قبل أن تُسرد قصة إبراهيم، واستمرّ في الحاضر أو ربما المستقبل، حتى بعد أن انتهت قصة إبراهيم، وفي ذلك إشارة إلى استمراريتها وتحطّيه حدود الزّمان والمكان. أضف إلى ذلك أنّ المبني الدّائري يؤكد على وحدة القصيدة الفنية، فهي وحدة واحدة متّابطة المعاني ومتّسّكة الأجزاء، جاءت لتنقل لنا حكاية إبراهيم المأخوذة من الواقع المعيش وتصوّر علاقته السّلبية بواقعه.

وتكون القصيدة من عدّة مقاطع شعرية، بحيث يصوّر لنا كلّ مقطع من هذه المقاطع حدّاً معيناً، وترتبط هذه المقاطع بخيط واحد سردي. وبإمكاننا تمثيل مبني القصيدة من خلال الرسم التّوضيحي التالي:

(1) ونعني بالتّضمين أو الجريان عدم إتمام المعنى في بيت أو سطر شعري واحد، وقد اعتُبر عيباً شعريّاً في القصيدة الكلاسيكية العمودية، غير أنه يُعتبر مقبولاً في الشّعر الحرّ لأنّه يخدم الوحدة العضوية في القصيدة وانسياب معانها وترابط أجزائها. راجع: أبو خضراء 2013. ص 99.



ومن الملاحظ أنّ مبني القصيدة جاء منسجّماً مع تقنية الحكاية الموظفة في القصيدة، فالمقاطع الشّعرية التي تصور لنا أحدهاً مختلفاً والمبني الدّائري ووحدة القصيدة العضويّة، كلّها تخدم تقنية الحكاية وأسلوب السّرد وتسلسل الحكي.

3.3- العناصر السّردية في القصيدة:

3.3.1- الأحداث:

تقسم الأحداث الواردة في القصيدة إلى أحداث خارجية وداخلية، فالأحداث الخارجية هي الأحداث التي تجري خارج وعي الشخصية، وتصور حركة الشخصية في الإطار الزّمكاني، وتميز أحياناً بالحركية والدينامية والأعمال المحسوسة ("صوّب العدو مدفع الرّدّي")، وأحياناً أخرى بالسكنونية ("عرفته بئراً يفيضُ ماؤها")، وذلِك عندما تدلّ على حالة معينة أو صفة ثابتة. وتحمل الأحداث الخارجية بداخلها تغييرًا خارجيًّا (قولنا "واندفع الجنود تحت وابل من الرصاص والرّدّي" يشير إلى تغيير في وضع الجنود من غير مندفعين إلى مندفعين). بالمقابل، تجري الأحداث الداخلية في وعي الشخصية، ويتم التّعبير عنها بوسائل فنية مختلفة كالحوار الدّاخليّ وتيار الوعي والأحلام واسترجاع الذّكريات وغيرها. وفيها يطلّ القارئ على باطن الشخصية ومكوناتها وأسرارها وطريقة تفكيرها، وتتميز هذه الأحداث بالجمود

في حركة الشخصية⁽¹⁾. وقد تجلّت هذه الأحداث في القصيدة في الحوار الدّاخلي لشخصيّة إبراهيم ومجموعة الاستفهامات الإنكارية التي طرحتها حين عَبَرَ عن أمنياته في المقطع الثاني قائلاً:

"لو كان لي أن أنشر الجبين

في ساربة الضياء

[...] ترى يحول

الغدير سيره كأن تبرعم الغصون

في الخريف أو ينعقد الثمر،

ويطلع النبات في الحجز؟"

وترتبط أحداث القصيدة بروابط زمنية وسببية، بحيث يمكن ترتيبها على النحو التالي:

1- تظهر شخصيّة إبراهيم وعلاقته المأزومة بواقعه، فالمحيطون لا يلتفتون إليه، رغم كونه رمزاً للعطاء والنماء، ولا يعيروننه أدنى اهتمام، لا من خلال الاستفادة من خيراته وعطائه (الشرب)، ولا حتى محاورته (رمي الحجارة)، لِذلِكَ لا يصل إلى الهدف المنشود (النماء).

2- يعبر إبراهيم عن أمنياته وقد بدت مستحيلة. وتتلخص هذه الأمنيات بتغيير الواقع إلى الأفضل. ويتبّع أنّ إبراهيم قُتل في سبيل تحقيق أمنياته (التضحيّة بالنفس)، فُوجدت كلماته مكتوبة على ورقة مصبوغة بلون دمائه المبدورة (لم يثأر له أحد ولم تثمر تضحيته) التي ذهبت هباءً. هنا نلاحظ وجود حقلين دلاليين: الأول: المألف (مقتل إبراهيم)، والثاني المنشود أو الخارق للمألف (تبرعم الغصون في الخريف). يتمنى إبراهيم أن يُبعث من جديد (موتيف البعث)، ويتميّز أن يتحقق السلام والهدوء والسكينة وعودة الكرامة، خاصةً للفقراء والمستضعفين. ثم يثير في النهاية استفهامات

(1) عزّام 2012. ص 146-147: طه 1990. ص 107-108.

بلغة إنكارية هدفها النفي، أي نفي إمكانية تحقيق العدالة وعودة الطمأنينة والعودة إلى طريق الصواب التي حاد عنها البشر، ألا وهي طريق العدل والعدالة والإنسانية. من هنا تجلّى نظرة الشاعر السوداويّة إلى واقعه المشوّه.

- 3- تعود الأحداث إلى الرّمن الماضي (استرجاع)، فيصور الشّاعر إبراهيم على أنه جندي يدافع عن العدل والحق، وحين بدأت عملية الاعتداء عليه وعلى من معه من جنود الحق، كان بإمكانه التّراجع أو الاستسلام أو الاختباء، ولكنّه تصرّف بخلاف أصدقائه (خالف المنطق المألوف في محيطه)، إذ اندفع بعزمته وإصراره إلى الأمام متمسّكاً بالقضية التي يدافع عنها. والمؤلم أنّ الآخرين، الذين ضحّى من أجلهم ب حياته، لم يقيّموا سلوكه بشكل إيجابي، على العكس، فقد اتهموه بالجنون. من هنا نفهم لماذا صور الشّاعر إبراهيم على أنه بئر مهجورة لا يلتفت إليها أحد ولا يقدّر عطاءها أحد.
- 4- تكرار لنفس الفكرة الواردة في المقطع الأول للدلالة على استمرارية الوضع المأساوي، فهذا الوضع لا يقتصر على حالة فردية واحدة، بل يحمل ظاهرة اجتماعية متكررة في مجتمعنا العربي.

ولا يقتصر ترابط الأحداث في القصيدة على الروابط السببية والرّمنية، فهذه الروابط تبدو ضعيفة، بل يتضمن كذلك: روابط تناهريّة، أي عقد علاقات تناهريّة بين مركبات أحداث حكاية إبراهيم وأحداث قصص أخرى يستدعيها الشّاعر من خلال توظيف أسلوب التّناص (Intertextuality)، بحيث تكون بين النّص الشّعري والنّص المستحضر علاقة معينة، يكتشفها القارئ من خلال التّأويل والتّفسير والمقارنة. وقد وظّف الشّاعر التّناص الأسطوري والديني في قوله:

"تُرى، يعود يوليسيس؟
والولد العقوق، والخروف
والخاطئ الأصيبي بالمعى
ليبصر الطريق؟"

ويستحضر هذا المقطع الشعري عدّة نصوص أسطورية ودينية، نفصّلها على التّحو
التالي:

- 1- يولسيس (تناص أسطوري): يولسيس أو عوليس هو بطل ملحمة الأوديسيّة المنسوبة لهوميروس، وهو شاعر إغريقي عاش في القرن الثامن ما قبل الميلاد، ويُعتقد أنه كتب ملحمة الإلياذة والأوديسيّة⁽¹⁾. لقد اقتربت أسطورة يولسيس بدلالة الاغتراب، والمشقات التي يواجهها الإنسان في سبيل الوصول إلى مبتغاه، وهذا ما يتقاطع مع دلالات القصيدة، فإبراهيم كيولسيس مفترب عن واقعه اغتراباً نفسياً، ويواجه العديد من المشقات في سبيل الوصول إلى قيمه المنشودة.
- 2- الخروف (تناص ديني): ورد في إنجيل لوقا، الإصلاح 15، 32-11 قصة المسيح الذي يرر كيف أنه يقبل توبه الخطاة فقال: «أيّ إنسان منكم له مائة خروف وأضاع واحداً منها ألا يترك التسعة والتسعين في البرّة وينذهب لأجل الضالّ حتّي يجده وإذا وجده

(1) والإلياذة ملحمة شعرية تصف الحرب التي دارت بين الإغريقين الإسبطيين (إمبراطورهم منيلاوس)، والطرواديّين (إمبراطورهم باريس)، حيث حاصر الإغريقون طروادة عشر سنوات، وذلّك لأنّ إمبراطورها باريس أغوى هلين، زوجة منيلاوس، فهربت معه إلى طروادة. بعد عشر سنوات من الحصار صنع الإسبطيّون حصاناً كبيراً من الخشب (المعروف بحصان طروادة)، كخدعة للطرواديّين، فبدأ وكأنّ الحصان عرض سلام، فادخله الطرواديّون المدينة، وبعد أن احتفلوا بفك الحصار خرج الجنود الإسبطيّون من داخل الحصان، وفتحوا المدينة لباقي الجنود، وهكذا هُبّت المدينة وقتل رجالها وأخذت النساء والأطفال كعبيد. أما الأوديسيّة فهي ملحمة شعرية تبدأ ب نهاية حرب طروادة، وبعد عودة المحاربين إلى بيوتهم، ولكنّ بسبب غضب إله البحر على يولسيس (صاحب فكرة حصان طروادة)، بسبب تهوره بحارته، يبقى يولسيس مفترباً في رحلة العودة، حيث يواجه في هذه الرحلة الكثير من الصعاب والمشقات والمخاطر، وفي هذه الأثناء تبقى زوجته ببنيلوبي بانتظاره ممتنعة عن الزواج رغم العروض الكثيرة التي تلقّتها، خاصة بعد وصول أغلب المحاربين في حرب طروادة عدا زوجها. تنتهي الملحمة بوصول يولسيس إلى إيثاكا وانتقامه من الذين اضطهدوا زوجته في تلك الفترة. راجع: [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%88%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B3](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B3)

يضعه على منكبيه فرحاً. ويأتي إلى بيته ويدعو الأصدقاء والجيران قائلاً لهم افرحاوا معي لأنّي وجدت خروفي الضالّ. أقول لكم أنّه هكذا يكون فرح في السماء بخاطئ واحد يتوب أكثر من تسعه وتسعين باراً لا يحتاجون إلى توبة». وهذا التناص يحمل دلالة الضياع والضلالّة، من هنا نجد الشاعر يتساءل: هل يمكن للواقع الذي ضلّ عن طريق الإنسانية والصواب أن يعود إلى هذا الطريق، كعودة الخروف الضالّ؟

3- الخاطئ الأصيّب بالعمى (تناصّ أسطوري): وفي ذلك إشارة إلى أسطورة أوديب، وقد وظّف الشاعر هذه الأسطورة لأنّها تحمل دلالة الضياع والتّيه والضلالّة، فالشاعر يطمح لأنّ يعود الإنسان للطريق الذي ضلّ عنها، فتتّفتح بصيرته كما تفتحت بصيرة أوديب، فيرى الأمور من منظور آخر يختلف عما تظهر عليه في الواقع (وفقاً لما يدركه ببصيرته لا بصره)، بمعنى أنّه يتساءل حول إمكانية تخطي الواقع المألف إلى الواقع البديل الذي تكمن رؤيته فقط بالبصيرة⁽¹⁾.

(1) وملخص الأسطورة أنّ العراف قال ملك طيبة، أيوس، بأنّه سيقتل بيد ابنه، وفي ذلك الوقت كانت زوجته، جوكاست، حاملاً، فلما ولدت أوديب أمر الملك بأن تدقّ مسامير في أقدام الوليد ويرمي من فوق الجبل. وهكذا دقّت المسامير ورمي أوديب من فوق الجبل، فوجده الرعاع وأخذوه إلى ملك كورنثيا الذي تولّ تربيته كما يربّي النساء، ولما كبر أوديب أراد أن يعرف موطنه ومولده، ولكنّ العراف لم ينصحه بذلك، أي العودة إلى بلاده، وقال له إنّ هناك خطراً ينتظرك، وستقتل أباك وتتزوج أمك. ولم يأبه أوديب بذلك، وقرر أن يغادر كورنثيا، ويذهب إلى طيبة، موطنه الأصلي. وفي الطريق صادف رجلاً تшاجر معه، فلما اشتّدت المواجهة قتله، ولم يعرف أنّه قتل أباه. ثم واصل أوديب سفره إلى طيبة، وفي ذلك الوقت كان السفينكس، ذلك الحيوان الذي له رأس امرأة وجسم أسد وجناحا طائر، يقسّ على أهالي طيبة ويعذّبهم أشدّ العذاب. وقد أرسلت الآلهة السفينكس إلى طيبة ليسأل الناس ألغاز، ومن لم يحل تلك الألغاز يقتله. دفع هذا الوضع كريون، خليفة الملك لأيوس، أن يعلن للناس بأنّ كلّ من يخلّص البلد من محتتها التي يسبّها لها هذا المخلوق الشّرير سيتولّ العرش ويتزوج أرملة الملك لأيوس، الملكة الجميلة جوكاستا. وعندما دخل أوديب المدينة قابله السفينكس، وألقى عليه لغزاً ففكّ أوديب اللغز، وهكذا تغلّب على السفينكس، ونتيجة لذلك صار ملكاً على طيبة، وتتزوج الملكة دون أن يعرف بأهلاه، وأنجب منها طفلة واحدة. عندها جاء العراف وأبلغه بالحقيقة المرة، فعندما عرفت زوجته (التي هي أمه

3.3.2- الشَّخْصِيَّاتُ:

وَتُعَتَّبُ الشَّخْصِيَّاتُ مِنْ أَهْمَّ الْعِنَاصِرِ الْقَصْصِيَّةِ فِي الْعَمَلِ الْأَدْبَرِيِّ، فَهِيَ تُعْطِي إِحْسَاسًا بِوُجُودِ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ، وَهِيَ الَّتِي تَمْلُؤُهُمَا بِالْحَرْكَةِ وَالْأَحْدَاثِ. وَقَدْ ذُكِرَتِ فِي الْقَصْبِيَّةِ عَدَّةُ شَخْصِيَّاتٍ، مِنْهَا: إِبْرَاهِيمُ، سَائِرُ الْبَشَرِ، الْعُدُوُّ، الْجُنُودُ، الصَّوْتُ الْمَجْهُولُ الَّذِي طَالَ الْجُنُودَ بِالْتَّرَاجِعِ. وَتُعَتَّبُ شَخْصِيَّةُ إِبْرَاهِيمُ الشَّخْصِيَّةُ الْمَرْكَزِيَّةُ فِي النَّصِّ، نَسْبَةً إِلَى كَثَافَةِ حُضُورِهَا، وَوَجْدُ شَخْصِيَّاتٍ أُخْرَى ثَانِيَّةٍ تَعْمَلُ عَلَى إِضَاعَتِهَا^(١). وَاسْتَنَادًا إِلَى مَرْكَزِيَّةِ شَخْصِيَّةِ إِبْرَاهِيمِ فِي النَّصِّ سَوْفَ أَقُومُ فِيمَا يَلِي بِعِرْضٍ مَلَامِحُ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ وَنَوْعُهَا وَأَسْلُوبُ تَصْوِيرِهَا، وَلَنْ أَطْرُقَ إِلَى باقِي الشَّخْصِيَّاتِ لِكُوْنِهَا شَخْصِيَّاتٍ ثَانِيَّةٍ سُخْرَةً لِإِضَاعَةِ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ.

لَقَدْ قَسَمَ فُورْسِتَرُ (Forster) الشَّخْصِيَّاتِ إِلَى مَدْقَرَةٍ وَسَطْحِيَّةٍ، وَنَعْنَى بِالْأَوَّلِ الشَّخْصِيَّةُ الْمَعَقَّدَةُ وَالْمُتَغَيِّرَةُ بِتَغْيِيرِ أَحَدَاثِ الْقَصَّةِ، فِي حِينٍ تَمْيِيزُ الْأُخْرَى بِالْبَسَاطَةِ وَالثَّبَاتِ. وَلَأَنَّ هَذَا التَّصْنِيفَ غَيْرُ دَقِيقٍ (فَقَدْ نَجَدَ شَخْصِيَّةً فِي غَايَةِ التَّعْقِيدِ غَيْرَ أَنَّهَا ثَابِتَةٌ وَلَا تَغْيِيرَ، وَبِالْعَكْسِ، قَدْ نَجَدَ شَخْصِيَّةً بِسِيَطَةً بِمَمِيزَاتِهَا إِلَّا أَنَّهَا تَتَغَيِّرُ)، اقْتَرَحَ يُوسُفُ إِيْفَنُ (١٩٧٦) تَصْنِيفًا آخَرَ أَكْثَرَ دَقَّةً انْطَلَاقًا مِنْ تَصْنِيفِ فُورْسِتَرِ، إِذْ قَسَمَ الشَّخْصِيَّاتِ إِلَى أَنْوَاعٍ بِالنَّظَرِ إِلَى ثَلَاثَةِ مَحاورٍ: سَلْمُ التَّطَوُّرِ (وَيَتَضَمَّنُ الشَّخْصِيَّةَ الثَّابِتَةَ مُقَابِلَةً لِلْمُتَغَيِّرَةِ)، وَسَلْمُ

الْحَقِيقَةِ) الْحَقِيقَةِ شَنَقَتْ نَفْسَهَا، أَمَّا أُودِيبُ فَقَدْ فَقَأَ عَيْنِيهِ، وَغَادَرَ طَبِيَّةَ مَعِ ابْنَتِهِ الَّتِي وَلَدَهَا أُمُّهُ وَهَامَ لِيَعِيشَ بِقِيَّةَ حَيَاتِهِ فِي الْبَؤْسِ. راجع: اسْرِيفِيَّ 2010.

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200000>

(١) يَحْدَدُ فِيلِيْبُ هَامُونُ (Ph.Hamon) سَتَّةَ عِنَاصِرٍ مُمِيَّزةٍ تُسْلِحُ لِتَعْيِينِ الشَّخْصِيَّةِ الْمَرْكَزِيَّةِ، وَهِيَ: تَفُوقُ أَوْصَافِهَا عَلَى أَوْصَافِ باقِي الشَّخْصِيَّاتِ، كَثَافَةُ حُضُورِهَا، تَحَاوُرُهَا مَعِ نَفْسِهَا وَمَعِ الْأَخْرَى، كَثْرَةُ الْأَفْعَالِ الَّتِي تَقْوِيُّهَا، وَجُودُ إِشَارَاتِ دَالَّةٍ عَلَيْهَا كَلِبَاسِهَا وَكَلَامِهَا وَسُلْوَكِهَا، وَأَخِيرًا الإِشَارةُ إِلَى مَرْكَزِيَّتِهَا مِنْ خَلَالِ تَعْلِيَقَاتِ صَرِيقَةٍ تَرَدُّ فِي النَّصِّ. راجع: زِيَّوْنِي ٢٠٠٢. ص ٣٥-٣٦؛ هَامُون ١٩٩٩. ص ٦٥-٦٧؛ عَزَّام ٢٠١٢. ص ١٢٣-١٢٤. وَمِنْ الْمَلَاحِظِ أَنَّ غَالِبَيَّةَ الْمَعَايِيرِ الَّتِي حَدَّدَهَا فِيلِيْبُ هَامُونَ تَنْطِقُ عَلَى شَخْصِيَّةِ إِبْرَاهِيمِ الْوَارِدَةِ فِي الْقَصْبِيَّةِ، مِنْ هَنَا بِإِمْكَانِنَا اعْتَبَارُهَا الشَّخْصِيَّةَ الْمَرْكَزِيَّةَ.

التعقيد (ويتضمن الشخصية البسيطة ذات الصفة الواحدة مقابل الشخصية المعقدة ذات النّفسيّة المركبة المنطوية على الكثير من التناقضات)، والسلم المحاكي والرمزي (ويتضمن الشخصية الواقعية مقابل الشخصية الرمزية)⁽¹⁾. وبرأيي يعتبر التصنيف الأخير أكثر دقة، لذلك سأعتمد عليه في تحليلي لشخصية إبراهيم.

انطلاقاً من تقسيم الشخصية إلى ثابتة ومتحولة في محور التعقيد حسب تصنيف يوسف، فإننا نلاحظ أنّ شخصية إبراهيم ثابتة، ولم يطرأ عليها أيّ تغيير، لا في مبادئها ولا في سلوكها، رغم ما لاقته من تخويف وترهيب، وفي ذلك إشارة إلى إصرار إبراهيم وتمسكه بقضيته. ومن المؤشرات الدالة على هذا الثبات دائرة القصيدة، فقد انتهت من نفس النقطة التي بدأت بها "عرفتُ جاري العزيز من زمان [...]" عرفته بئراً يفيض ماؤها". هذا بالإضافة إلى أنّ الشّاعر وظّف الفعل الناقص "ظلّ" للدلالة على هذا الثبات في الموقف "لكنَّ إبراهيم ظلَّ سائراً"، وقد تكررت هذه العبارة مرتين للتشديد على هذا الثبات وإبرازه.

من جانب آخر، تعتبر شخصية إبراهيم شخصية معقدة، فهي لا تتميز بصفة واحدة محورية، بل تنطوي على تركيبة من الصفات التي قد تفاجئ القارئ. وتشبيه إبراهيم بالبئر في بداية القصيدة ونهايتها يشير بشكل تلميحي إلى عمق الشخصية، لأنّ لفظ البئر يحمل دلالة العمق. هذا بالإضافة إلى أنّ الشخصية الثائرة والمتمردة التي لا تتصالح مع واقعها تنطوي على الكثير من العمق، فهي لا تقبل بالوجود والمسلم به، كباقي الشخصيات البسيطة، بل تبحث عن المنشود وتبدل المجهود من أجله. ويتصف إبراهيم بقدرة عالية على العطاء اللا متناهي والتّضحية "بئراً يفيض ماؤها"، على اعتبار أنّ مياه البئر متعددة⁽²⁾،

(1) عزام 2012. ص 109-112؛ فورستر.ت. ص 83-85؛ ابن 1983. عالم 34-43.

(2) وفي قول الشّاعر: "عرفته بئراً يفيض ماؤها" تناص ترائي يحيلنا إلى نظرية الفيض الفلسفية. وتنص هذه النّظرية على أنّ الموجودات صدرت أو فاضت عن الأول (الله) كما يفيض النّور عن الشّمس (دون أن ينقص منها شيء) وذلك وفقاً لنظام متراتب الدرجات. إنّ أول من وضع نظرية الفيض الفلسفوف أفلاطون، ثم نقلها العلماء وال فلاسفة المسلمين بعد أن أضافوا لها ملامح إسلامية. فكان الفارابي أول من تناولها في كتابه آراء أهل المدينة الفاضلة، تلاه ابن سينا والمتتصوفة وغيرهم. وقد وظّف الشّاعر هذا

كما وأنَّه يَتَّسِعُ بِالْعَزِيمَةِ وَالْإِصرَارِ وَالْتَّمَسِّكِ بِقَضِيَّتِهِ "ظَلَّ سَائِرًا"، كَذَلِكَ: فَإِنْ أَقُولُهُ فِي
الْحَوَارِ الدَّاخِلِيِّ تَعْكِسُ عَمَّا فَكَرِيَّا وَتَحْدِيَّا كَبِيرًا لِلْوَاقِعِ "تَرَى يَحْوِلُ الْغَدِيرُ سِيرَهُ كَأَنْ تَبْرُعُ
الْغَصُونَ فِي الْخَرِيفِ أَوْ يَنْعَدُ الثَّمَرُ، وَيَطْلُعُ التَّبَاتُ فِي الْحَجَرِ؟" فَهُوَ يَبْحَثُ عَنْ حَلَوْلٍ،
بَدِيلَةٍ، وَقَدْ جَاءَتْ لِغَتَهُ فِي هَذَا الْحَوَارِ الدَّاخِلِيِّ رَمْزِيَّةً وَتَتَمَيَّزُ بِكَثَافَةِ دَلَالَيَّةِ عَالِيَّةً جَدًّا. كُلُّ
هَذِهِ الْمُؤَشِّراتِ تَضَعُنَا أَمَامَ شَخْصِيَّةَ مَعْقَدَةَ رَغْمَ كُونَهَا ثَابِتَةً كَمَا بَيَّنَتْ سَابِقًا.

وَبِالنَّظَرِ إِلَى السَّلَمِ الْأَخِيرِ فِي تَصْنِيفِ يُوسُفِ، وَهُوَ سَلَمٌ تَقْسِيمُ الشَّخْصِيَّاتِ إِلَى حَقِيقَيَّةٍ
وَرَمْزِيَّةٍ، نَلَاحِظُ أَنَّ شَخْصِيَّةَ إِبْرَاهِيمَ لَا تَحَاكِي إِنْسَانًا وَاقِعِيًّا فَحَسْبٍ، وَإِنَّمَا تَرْمِزُ إِلَى قَضَائِيَا
مَجَرَّدَةٍ، وَهِيَ إِذَا ذَاكَ رَمْزِيَّةً. تَحْلِيلُنَا هَذِهِ الشَّخْصِيَّةَ إِلَى قَضَيَّةِ الْصَّرَاعِ بَيْنَ الْمُوْجُودِ وَالْمُنْشُودِ
عَلَى الْمُسْتَوْىِ الْجَمَاعِيِّ. يَبْدُأُ هَذَا الْصَّرَاعُ عِنْدَمَا يَرْفَضُ الْفَرَدُ وَاقِعَهُ وَلَا يَتَصَالِحُ مَعَهُ،
وَيَحَاوِلُ تَغْيِيرَهُ إِلَى الْأَفْضَلِ. غَيْرُ أَنَّ الْمُنْظَّمَاتِ الاجْتَمَاعِيَّةِ وَالْسَّيَاسِيَّةِ عُمُومًا تَحَافَظُ عَلَى
ثَبَاتِهَا مِنْ خَلَالِ تَرْسِيقِ الْمُوْجُودِ وَرَفْضِ كُلِّ مُحاوْلَةِ تَغْيِيرِهِ.

وَفِي نَهَايَةِ تَحْلِيلِنَا لِلشَّخْصِيَّةِ نُشَيرُ إِلَى أَنَّ الشَّاعِرَ لَمْ يَرْسِمْ مَلَامِحَ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ
بِشَكْلِ مُبَاشِرٍ تَصْرِيْحِيٍّ، بَلْ دَلَّ عَلَى مَلَامِحَهَا مِنْ خَلَالِ تَوْظِيفِ الْأَسْلُوبِ الرَّمْزِيِّ التَّصْوِيريِّ.
وَالشِّعْرُ الْحَدِيثُ عُمُومًا يَقُولُ عَلَى إِلْغَاءِ التَّقْرِيرِ وَالْتَّصْرِيْحِ الَّذِي مِيزَ الْقَصِيدَةِ الْقَدِيمَةِ،
وَاسْتَبَدَ الْهِمَاءُ بِالْتَّكْثِيفِ الدَّلَالِيِّ مَمَّا يَمْنَحُ النَّصَّ عَمَّا دَلَالَيًا، وَيَجْعَلُ الْقَارَئَ مُشَارِكًا فَعَالًا فِي
الْكَشْفِ عَنْ دَلَالَاتِ النَّصَّ الْإِيْحَائِيَّةِ مِنْ خَلَالِ تَأْوِيلِهِ وَتَفْسِيرِهِ لِمَجْمُوعَةِ الرَّمُوزِ الْمُسْتَخَدَّةِ
فِي الْقَصِيدَةِ، وَرَبَّمَا هَذَا مَا يَمْيِزُ النَّصَّ الشَّعْرِيَّ عَنِ الْقَصَّةِ التَّثْرِيَّةِ. وَبِالْعُودَةِ إِلَى شَخْصِيَّةِ
إِبْرَاهِيمَ فَقَطْ اسْتَنْتَجَنَا مَلَامِحَهَا مِنْ خَلَالِ مَجْمُوعَةِ مِنِ الإِشَارَاتِ الدَّالَّةِ:

التناص للاشارة إلى أنَّ عطاء إبراهيم لا محدود، وهو متجدد لا ينقص، تماماً كما تفيض المخلوقات عن
الخالق دون أن ينقص منه شيء. راجع: الموسوعة العربية. "الفيض".

[https://www.arab-](https://www.arab-ency.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D9%88%D8%AB/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%B6)

[ency.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D9%88%D8%AB/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%B6](https://www.arab-ency.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D9%88%D8%AB/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%B6)

أولها الاسم، فانتقاء الشاعر لاسم إبراهيم لم يكن اعتباطياً أو عفوياً، بل جاء لهدف إضاءة الشخصية المركبة. وفي اختيار هذا الاسم يوظف الشاعر التناصّ الديني لأنّه يحيلنا إلى شخصية إبراهيم الدينية، إبراهيم الخليل مؤسس الحنيفة، الذي حارب الجهل في سبيل إلقاء كلمة الحقّ، وقد تمرّد على واقعه وتحداه من خلال تحطيم الأصنام. وتقتربن هذه الشخصية الدينية بفعل التّضحية (التّضحية بالنّفس)، فقد قرر قومه أن يحرقوه بالنّار (قلنا يا نار كوني بردًا وسلامًا على إبراهيم)⁽¹⁾. وتشترك شخصية إبراهيم الشّعرية بشخصية إبراهيم الدينية بأنّهما حاولا تغيير الواقع ومحاربة الجهل من خلال التّضحية بالنّفس، وهذه المحاولات مقتربة بالمصاعب والموت، غير أنّ إبراهيم النبي نجا بمعجزة ربانية، أمّا إبراهيم الشّعرى فهو إنسان عادي غير خارق للعادة كما أشرت سابقاً. ثانها سلوك الشخصية، فتقدّم إبراهيم إلى الأمام رغم وجود الجنود والرّصاص يدلّ على عناده وعزمّه وإصراره ورفضه الشّديد لواقعه "إلى الأمام سائراً". ثالثها البيئة المحيطة بالشخصية، فتعامل المحيطين مع إبراهيم بالإهمال والتهميش والإقصاء والتعنيف يدلّ على أنّ إبراهيم غير متصالح مع واقعه "وسائل البشر تمرّ لا تشرب منها، لا ولا ترمي بها، ترمي بها حجر". وأخيراً من خلال سلوك شخصيات أخرى تقابل هذه الشخصية وتساهم في رسم ملامحها، فتصرّف الجنود الذين حاربوا إلى جانب إبراهيم، وتراجعهم إلى الوراء في الملجأ "تقهقرت في الملجأ الوراء مأمن" ، يبرز اختلاف إبراهيم عنهم وتمسّكه بالقضية، ذلك أنّ السّيء يُعرف بضدّه.

قبل الانتقال إلى العنصر القصصي التالي، يجدر بنا تحديد صيغة الشخصية المركبة في القصيدة (إبراهيم)، إنّ كانت شخصية بطل (Hero)، لا بطل (Anti-hero)، أو بطل جزئي (Semi-hero). لقد تناول الباحث إبراهيم طه في مقالته "صورة البطل في قصّة محمد على طه" مفهوم البطولة في الأدب العربي الحديث، ففرق بين ثلاث صيغ معروفة للبطولة: شخصية البطل، اللا بطل أو البطل الجزئي. وتميّز شخصية البطل بالكمال

(1) القرآن (الأنبياء: 69).

المطلق، "فالبطل خير مطلق وقدر كامل لا تثنى العقبات والحواجز، بل هي تزيده عزماً وإصراراً، يدافع عن الحق العام بقدراته الجسدية وحنته ولا ينهرم أبداً"⁽¹⁾؛ في حين تتميز شخصية اللا بطل بكونها شخصية مسحوقه وضعيفة ومهزومة؛ أمّا شخصية البطل الجزئي فهي الشخصية التي تحقق جزءاً من الأهداف التي تطمح إليها في حين تتحقق في تحقيق بعضها الآخر. وقد اقترح الباحث آليات عملية ومحدة لتحديد نوع الشخصية المركزية، انطلاقاً من تحديد الهدف الذي تطمح إليه الشخصية (بغض النظر إن كان سلبياً أم إيجابياً)، ثم تتبّع دور الشخصية في تحقيق هذا الهدف وتشكيله وصياغته وتنفيذها، وذلِك من خلال فحص خمس آليات منهجية، هي: المحفز، الرغبة، القدرة، التنفيذ والنتيجة. فإذا نجحت الشخصية في تحقيق هدفها كاملاً كانت "بطلاً"، وإذا أخفقت في تحقيقه كانت "لا بطل"، أمّا إذا حققته بشكل جزئي كانت "بطلاً جزئياً"⁽²⁾. انطلاقاً من المفاهيم والآليات التي حددتها الباحث إبراهيم بإمكاننا اعتبار الشخصية المركزية في القصيدة (إبراهيم) "بطلاً جزئياً"، إذ لا نجدها تتفوق على باقي الشخصيات بقدراتها الخارقة التي تمكّنا من الانتصار والوصول إلى أهدافها المرجوة، فشخصية إبراهيم تبدو ضعيفة ومضطهدة ومهشمة "سائر البشر تمزّق ولا ترمي بها حجر" وعاجزة عن تغيير الواقع، وهي وبالتالي لم تتمكن من البقاء وإحداث التغيير المنشود رغم رغبتها الملحة في ذلك: "لو كان لي البقاء"، "لو كان أن أموت أن أعيش من جديد". من جانب آخر أرى أن شخصية إبراهيم حققت جزءاً صغيراً من أهدافها، ألا وهو الاعتراف بوجودها، وإن كان اعتراضاً سلبياً "وقيل إنّه الجنون. لعلّ الجنون"، فبعد أن تجاهلها الآخرون في بداية القصيدة، نراهم يعترفون بوجودها ويقيّمون أداءها كنوع من الجنون؛ من هنا يمكننا اعتبار شخصية إبراهيم "بطلاً جزئياً". وقد شغل الشاعر الشخصية المركزية على هذا التّحو، وجعلها بطلاً جزئياً ليبرز اضطهاد السلطة الاجتماعية وبطشهما وظلمها وقوتها.

(1) طه 1998. ص 306.

(2) طه 1998. ص 304-308.

3.3.3- الزَّمان:

لقد وضع الشّكلانيون الروس أساس شعرية القصّ في العصر الحديث، ففرقوا بين الحكاية (Fabula) والحبكة (Sjuzhet). والحكاية عبارة عن تتابع الأحداث المروية زمنياً وسببياً؛ أمّا الحبكة فتقوم بصياغة هذِه الأحداث بصورة انتقائيَّة بحيث تكسر تتابعها الرّمزي والّسبي، وتشوه زمن الحكاية الكرونولوجي. وَذلِك تكون الحكاية "المادة الخام" التي تعتمد عليها الحبكة في النّصّ الأدبي. اعتماداً على هذِه المفهوم للحبكة طرح جيرار جنiet (Gerard Genette) في كتابه *خطاب الحكاية أدوات نظرية لتحليل العنصر الزَّماني* في النّصّ الأدبي، مقارناً بين زمن الحكاية وزمن الحبكة الأدبية، وقد قسّم هذِه الأدوات إلى ثلاث نواحٍ: أولها التّرتيب الرّمزي أو تسلسل الأحداث الرّمزي، ويختلف هذا التّسلسل في الحبكة عن الحكاية بكونه متقطعاً وفيه استرجاع لأحداث سابقة أو استباق لأحداث مستقبلية. ثانها مدة الأحداث، وتحتَّلُ هذِه المدة في الحبكة الأدبية عن الحكاية بكونها تقوم على حذف مقطع زمني في النّصّ، أو الوقف في الرّمّن الحكائي لهدف الوصف، أو تلخيص مدة طويلة في بضعة أسطر. ثالثها التّواتر، يعني علاقات التّكرار بين زمن النّصّ الأدبي وزمن الحكاية، فقد يروي الكاتب مرتَّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة، أو يروي أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة⁽¹⁾.

انطلاقاً من المصطلحات النّظرية التي حدّدها جيرار جنiet، سوف نقوم بتحليل العنصر الرّماني في قصيدة "البئر المهجورة". وقد بَرَزَ هذا العنصر في ترتيب أحداث القصيدة، واستخدام عبارات تشير إلى الرّمّن: "حين صوب العدو"؛ غير أنَّ هذا التّرتيب الرّمزي جاء متقطعاً وانتقائياً وغير كرونولوجي؛ فقد وظَّفَ الشّاعر أسلوب الاسترجاع الفيّ (Flash Back)، إذ أخبرنا في البداية عن موت إبراهيم: "يقول إبراهيم في ورقة مخصوصة في دمه الطَّلِيل"؛ بعد ذلِك عاد بالرّمّن إلى الوراء ليكشف لنا تفاصيل موتة: "وَهِينَ صوبَ العدو مدفع الرَّدَى [...]. لكنَّ إبراهيم ظلَّ سائراً". كَذلِكَ: نجد توظيف أسلوب الاستباق، أي

(1) عِزَّام 2012. ص 26-29؛ 81-67: 1996. جنiet. ص 47-133. راجع أيضًا: ٢٠٠٠ ١٥٥٦.

تنبئ الأحداث المستقبلية، ف قوله في البداية "عرفتُ إبراهيم [...] بئراً يفيض ماؤها وسائل البشر تمر لا تشرب منها، لا ولا ترمي بها، ترمي بها حجر" يشير بشكل إيحائي إلى أن الآخرين لا يقدرون عطاء إبراهيم (لا تشرب منها)، ولا يعيروننه أدنى اهتمام (لا ترمي بها حجر). وهذا القول الذي جاء في بداية القصيدة يجعلنا نستشرف مصير إبراهيم المأساوي، الذي ضحى بنفسه، ولم يقابل الآخرون تضحيته بالتقدير والاحترام، وهذا ما جاء فعليًا في نهاية القصيدة، وتجلى في قول الشاعر: "وقيل إنه الجنون"، وهي جملة تشير إلى تقييم الآخرين لتضحيه إبراهيم، وهو تقييم سلبي.

بالإضافة إلى توظيف أسلوب الاسترجاع والاستباق، نلاحظ أن زمن القصيدة جاء ملخصًا لحكاية إبراهيم، فهذا الزمن الشعري لا يتطابق مع الزمن الحكائي بشكل كامل، بل يقوم على تلخيصه. وقد تجلى ذلك في قول الشاعر: "عرفتُ إبراهيم جاري العزيز من زمان"، و قوله كذلك: "من زمن الصغر"، وهكذا يقوم الشاعر بتلخيص قضية إبراهيم وحكاياته بعبارات موجزتين، رغم أن هذه الحكاية لا تقتصر على مدة زمنية قصيرة أو محددة، بل مدة طويلة جدًا تمتد مذ أدرك الشاعر مجتمعه حتى زمن الكتابة، وعرف أن الناس المحيطين به لا يقابلون فعل التضحيه بالتقدير، على العكس، فهم يحاربون كل محاولة للتغيير المجتمعي. كما ويوظف الشاعر الوقفات (Pauses)، إذ يتوقف تسلسل الأحداث ويلعّق زمن الحكاية في مواضع معينة في القصيدة، وذلِك لهدف الوصف، وذلِك حين ينتقل الشاعر من السرد إلى وصف أمنيات إبراهيم: "لو كان لي أن أنشر الجبين في سارية الضياء".

ومن الأساليب التي تقوم على كسر ترتيب الأحداث الزمني أسلوب التواتر، أو التكرار، وأعني به تكرار لأحداث حصلت مرة واحدة. فقد أشرت في حديثي السابق إلى أن القصيدة تتّصف بالبني الدائري، بحيث تنتهي في النقطة التي انطلق منها الشاعر في بداية قصيده، فالمقطع الأول في القصيدة يتطابق بشكل شبه كامل مع المقطع الأخير، وذلِك يروي لنا الشاعر أكثر من مرة ما حصل مرة واحدة.

3.3.4- المكان:

يرسم لنا الشاعر من خلال قصيده العديد من الأماكن: البئر، المعامل، الحقول، الغدير، الشارع الكبير، الفلاة، الطريق، الملجأ. كما ويصور لنا حركة الشخصيات في هذه الأماكن من خلال استخدام ظروف المكان: "في الملجأ الوراء مأمن"، "إلى الأمام سائراً". ولم تشكل هذه الأماكن الخلفية للأحداث، كما نجد في السرد القصصي، كما وأنها لم تُوظف لإضفاء زخرفة ولتشكيل ملاذ وملجأ للمحبة، كما تعامل الرومانسيون مع الطبيعة⁽¹⁾، وهي ليست أماكن ذات ملامح محددة ومصورة بشكل فوتografي، كما هو الحال عند الواقعيين؛ الأماكن هنا متخيّلة وغير واقعية، توحّي بالحالة النفسية والشعرية، وتصوّر علاقة الشخصيات بها من جانب، وتأثيرها على هذه الشخصيات من جانب آخر. بكلمات أخرى تشكّل الأماكن هنا معاذلاً موضوعياً يُسقّط عليه الشاعر أحاسيسه ومشاعره.

ومن الملاحظ أنّ الأماكن المذكورة في القصيدة تشكّل في الغالب فضاءً مفتوحاً لا مكاناً مغلقاً (باستثناء الملجأ)، وهذا الانفتاح يعكس دلالة التّيّه والضياع والاغتراب النفسي الدّاخلي. ففي قول الشاعر: "أتبسط السّماء وجهها، فلا تمزق العقban في الفلاة قوافل الضّحايا"، تعبير عن إحدى أمنيات إبراهيم، الذي يتميّز زوال الظلم والقسوة في محيطة. ويتمثل هذا الظلم بمشهد تمزق العقban للضّحايا، وقد استخدم الشاعر هنا صيغة الجمع (عقban، قوافل، ضحايا) للدلالة على انتشار هذا الظلم وسيادة الأوضاع المأساوية، كما واستخدم الفعل "تمزق" للإشارة إلى القسوة المفترضة في هذا الظلم والاعتداء الذي ترتكبه العقban" (الظالم) في حقّ الضّحايا (المظلوم). أمّا المكان الذي يدور فيه مشهد التمزق هو

(1) لقد لجأ الشاعر الروماني إلى الطبيعة باعتبارها مكاناً نقىًّا يوفر له السكينة والدفء والعدل والحبّ والصدق وقيم أخرى مفقودة في الحضارة الإنسانية، فها هو جبران يلتجأ إلى الغاب بحثاً عن العدل والحبّ، هروباً من تناقضات المجتمع الإنساني، فيقول في قصيده "المواكب": "هل اتخذت الغاب مثلي منزلًا دون القصور". راجع: حاج يحيى 2013. ص 25-27.

"الفلة"، أي الأرض الواسعة المقفرة حيث لا ماء ولا حياة، وهو مكان متراخي الأطراف، جافٌ، فارغ، يوحي بمشاعر الحرمان والجفاف العاطفي والتنفّي والضياع والاغتراب النفسي. بالإضافة إلى الأماكن المفتوحة المقترنة بمشاعر التنفّي والضياع والاغتراب، أشار الشاعر إلى مكان واحد مغلق، وهو الملجأ، وقد حمله دلالة الأمان والأمان: "تقهقرنا. تقهقرنا. في الملجأ الوراء مأمن من الرصاص والردى".

ويبدو ارتباط إبراهيم بالمكان ارتباطاً زمنياً مؤقتاً، فهو الذي ضحى بنفسه في سبيل تحقيق العدل، مما أدى إلى رحيله عن المكان، من هنا نجده يتمتّي البقاء في قوله: "لو كان لي البقاء". إنّ الارتباط المؤقت بالمكان يحيلنا إلى قضيّة ترحال الشخص بين الأماكن المختلفة بحثاً عن القيم الإنسانية المنشودة والمفقودة في محيطه، والتي حلّ محلّها التهّميش والتّبديد والضياع.

أما الأساليب التي وظّفها الشّاعر في رسمه للمكان فتتنوع ما بين الوصف: "في الشّارع الكبير"، والتأنيس: "أتضحك المعامل الدّخان؟"، والترّميز (كما بيّنت في تحليلي لرمز الفلة)، والحركة "تقهقرنا. في الملجأ الوراء مأمن". وهنّي الحركة تشير إلى تحول موقف الجنود الذين دافعوا إلى جانب إبراهيم عن القضية، فاختبأوهم في الملجأ الموجود في الخلف يشير إلى تراجعهم عن دعم القضية خوفاً من الرصاص (الرفض الاجتماعي)، في حين أنّ حركة تقدم إبراهيم إلى الإمام المتمثلة في قول الشّاعر: "لكن إبراهيم ظلّ سائراً، إلى الإمام سائراً"، تشير إلى تمسّك إبراهيم بقضيته واستمراره في الدفاع عنها، رغم الأصوات التي تطالب بعودته إلى الوراء، من هنا يظهر أنّ ردّ فعل إبراهيم مناقضة لردّ فعل الآخرين، فحركته تتقدّم إلى الإمام، في حين أنّ حركتهم تتراجع إلى الوراء، وقد أشار الشّاعر إلى هذا التّناقض من خلال توظيف أسلوب الطّباق (أمام / وراء).

3.3.5- الرّاوي:

ولا تكتمل العناصر الحكائية دون وجود الرّاوي، فهو عنصر أساسيٍ من عناصر الحبكة⁽¹⁾. ويقوم الرّاوي بسرد الأحداث من خلال توظيف ضمير المتكلّم المفرد في المقطعين الأول والأخير ("عرفتُ"، "جاري"، "لكنّي"، "عرفته")، وضمير الغائب في باقي المقطعين ("يقول إبراهيم"، "وحين صوب العدو مدفع الرّدّي"، "لكنّ إبراهيم...").

ولا يشترك الرّاوي في أحداث الحكائية، بمعنى أنه ليس شخصيّة من شخصيّات الحكائية، إذ يقوم بسرد هذه الأحداث من الخارج (extraegetic narrator). وبالنّظر إلى زاوية التّبئير (focalization) يُعتبر هذا الرّاوي عالماً بكلّ شيء (omniscient narrator)⁽²⁾ لأنّه يعرف جميع التّفاصيل عن الشخصيّة: سواء التّفاصيل الخارجيّة، كسلوك الشخصيّة "لكنّ إبراهيم ظلّ سائراً"، أو الباطنيّة، كأفكار الشخصيّة ومشاعرها وعالمها الدّاخليّ غير المركّب، وقد تجلّى ذلك في النّصّ حين وصف لنا الرّاوي أمنيات إبراهيم: "لو كان لي أن أموت أن أعيش من جديد".

⁽¹⁾ يقول رولان بارت (Roland Barthes): "لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)". راجع: بارت 1992. ص 16. لمزيد من التّفصيل حول الحضور الإلزامي للرّاوي كعنصر أساسيٍ من عناصر الحبكة راجع: عزّام 2012. ص 153-154. ويُجدر بنا التّمييز بين الرّاوي والمؤلّف، فالمؤلف/ الشّاعر هو الذي يخلق النّصّ بكلّ عناصره، ومن ضمن ذلك الرّاوي؛ أمّا الرّاوي فهو الذي يقوم بسرد أحداث النّصّ ويكون وسيطاً بين المؤلّف والأحداث، إذ لا يمكن للمؤلّف أن يتدخل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبي كذات متلفظة، بل يمكنه أن يستتر وراء الرّاوي الخيالي. راجع: لنتفلت 1992. ص 99-88. وفي سياق قصيدتنا فإنّ المؤلّف هو الشّاعر يوسف الخال، في حين أنّ المتكلّم الذي ينقل لنا أحداث النّصّ في قوله "عرفتُ، جاري" هو الرّاوي وليس الشّاعر.

⁽²⁾ تختلف موقع الرّاوي في النّصّ باختلاف مستويات السّرد، واختلاف علاقات الرّاوي بالحكائية التي يرويها واختلاف التّبئير: فقد يكون الرّاوي خارج الحكائية أو داخلها، وقد ينتمي إلى الحكائية باعتباره شخصيّة من شخصيّاتها وقد لا ينتمي إليها، وقد يكون عليهما بكلّ شيء أو محدود المعرفة. راجع: أبو خضراء 2013. ص 149؛ لمزيد من التّفصيل، راجع: عزّام 2012. ص 153-168.

أما الوظائف التي يقوم بها الزاوي في القصيدة فتتلخص بثلاث وظائف مركبة: أولها الوظيفة السردية، فهو يسرد لنا أحداث الحكاية: "عرفت إبراهيم جاري العزيز من زمان". ثانتها الوظيفة التنسيقية، أي أن الزاوي ينسق أحداث الحكاية، وينظمها، ويرتّب تسلسلها، ويعقد بينها الروابط السببية والزمنية: "وحين صوب العدو مدفع الرّدّي...". وثالثها الوظيفة التقويمية، أي أن الزاوي يعلّق على الأحداث معبرًا عن رأيه و موقفه تجاهها، وقد تجلّى ذلك في تقويم الزاوي لسلوك إبراهيم الاندفاعي: "لِكَنَّ إِبْرَاهِيمَ ظَلَّ سَائِرًا كَائِنًا لَمْ يُسْمِعْ الصَّدِى. وَقِيلَ إِنَّهُ الْجَنُونُ. لَعْلَهُ الْجَنُونُ".

3.4- العناصر الدرامية:

لقدر درج تعريف الدراما على أنها نوع خاص من الأنواع المسرحية، إلى جانب المأساة والملهاة، وهي قائمة على تمثيل جانب من جوانب الحياة الواقعية بمشاكلها وتناقضاتها وتركيبها. من هنا اقتصرت الدراما في الأدب الكلاسيكي على الأعمال المسرحية؛ أما في الأدب الحديث فمن الملاحظ أن الدراما تمتزج بالشعر، بحيث نجد أن الشعر الحديث يتميّز بالطابع الدرامي، فيعكس لنا عدة أصوات ووجهات نظر، ويصور لنا حبكة وصراعاً، وذلِك من خلال توظيف أساليب مختلفة ومتنوّعة، أبرزها: توظيف العناصر القصصية (الشخصيات والزمان والمكان والأحداث والزاوي)، والحوار الخارجي والداخلي، وتنوع الأصوات والضمائر والأفعال. من هنا نجد القصيدة الحديثة تتأيّد عن الطابع الغنائي (Lyricism) القائم على تصوير مشاعر ذاتيةً أحاديةً، وتدنو، في المقابل، من الطابع الدرامي القائم على تصوير صراع بين اتجاهات متضادّة، بحيث يكشف لنا هذا الصراع عن طبيعة الحياة المركبة والمنطوية على الكثير من التناقضات.

وقد تجلّى الطابع الدرامي في قصيدة "البئر المهجورة" من خلال توظيف العناصر الحكائية التي قمنا بتفصيلها فيما سبق (الشخصيات، والزمان، والمكان، والأحداث، والزاوي)، وسنضيف لها في هذا الفصل عناصر أخرى تساهم في صبغ القصيدة بالطابع الدرامي.

تعكس لنا القصيدة عدّة توجّهات وتصوّرات متضاربة ومتضارعة، وبالتالي، تصوّر لنا صراعاً بين القيم المنشودة المتمثلة في شخصيّة إبراهيم، والقيم الموجودة المتمثلة في الشخصيّات الأخرى المحيطة به (المنظومات الاجتماعيّة والسياسيّة). ومن الأساليب التي تساهم في تصوير وجهات النّظر المتضاربة في القصيدة أسلوب الحوار بنوعيه: الخارجي والداخلي. فمن خلال هذا الأسلوب تُعطى كلّ جهة من الجهات المتضاربة مساحةً تعبّر من خلالها عن موقفها ورؤيتها للواقع وفق منظورها الخاصّ. وِيُذلِّك يسّاهم الحوار في إبراز قضيّة الاختلاف والتّمايز بين جوانب الصّراع؛ فأمنيات إبراهيم التي عَبَّر عنها من خلال الحوار الدّاخلي كشفت لنا عوالم الشخصيّة الباطنيّة وطريقة تفكيرها، إذ يحاول إبراهيم تغيير القيم الموجدة من خلال طرّحه لقيم أخرى بديلة ومنشودة "كأن تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر"، وليس هدفه التّغيير بحدّ ذاته، وإنّما تحقيق الخير والتّماء والازدهار من خلال هذا التّغيير "ويطلع النّبات في الحجر"؛ أمّا الصّوت الذي طالب الجنود بالترّاجع كشف لنا رغبته في الحفاظ على الموجود وترسيخه ومحاربة من يتقدّم لتجدد للتّغيير الواقع "تقهقروا. [...] من الرّصاص والرّدّى". بالإضافة إلى ذلك نجد الاختلاف في تقييم الآخرين لسلوك إبراهيم، فهو من جانب يدافع عن قيمه مضحّياً بنفسه ومتحدّياً الواقع بجرأة، غير أنّ الآخرين يقيّمون سلوكه كنوع من الجنون لا التّضحيّة. كما وبرز هذا الاختلاف، أيضًا، في سلوك كلّ من إبراهيم وسائر الجنود الذين يدافعون معه عن قضيّته، ففي حين تراجع الجنود إلى الخلف ليحتموا من الموت، ظلّ إبراهيم سائِرًا إلى الأمام مجاهدًا الموت بلا تردد، وهو يُذلِّك يمثّل قيمة النّبات في الموقف مقابل تغيير الموقف والترّاجع.

بالإضافة إلى الحوار والصراع والتقنيّات الحكائيّة، وظّف الشّاعر عناصر دراميّة أخرى في القصيدة كتنوع الأصوات المتحدّثة في القصيدة، ما بين الرّاوي وإبراهيم وصوت آخر مجهول، وبإمكاننا تلخّيص هذه الأصوات على النحو التالي:



ومن الملاحظ أيضًا تنوع الضمائر في القصيدة، ما بين المتكلّم المفرد "عرفت" / "لو كان لي" ، وجماعة المخاطبين "تقهقروا" ، والغائب "لَكِنْ إِبْرَاهِيمُ ظَلَّ سَائِرًا" ، بالإضافة إلى تنوع الأفعال ما بين الأفعال الماضية "عرفته" ، والمضارعة "نمَّر" ، تشرب ، يطلع

4- الخاتمة:

وهكذا فقد بينا من خلال هذه الدراسة أن قصيدة "البئر المهجورة" تقوم على توظيف الكثير من التقنيات الدرامية والحكائية، بحيث يصح تسميتها "القصيدة المسرحية" ، على حد تعبير الكاتب أحمد كريم في كتابه النَّزَعَةُ الدَّرَامِيَّةُ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ، فقد عرف الكاتب هذه القصيدة على أنها "قصيدة شعرية توظّف أقصى ما يمكن أن يستغلّ من التقنيات الدرامية، فنجد فيها الحدث، والحبكة، والصراع، والشخصيات، والحوار، وأحياناً المنجاة والمونولوج" (١).

وقد تجسّدت النَّزَعَةُ الْقَصْصِيَّةُ وَالدَّرَامِيَّةُ فِي قَصِيدَةِ "الْبَئْرُ الْمَهْجُورَةُ" مِنْ خَلَالِ توظيف العناصر القصصية والدرامية المتفاعلة، كالشخصيات والزمان والمكان والأحداث

(1) كريم 2014. ص 142

والراوي، وتعدد الأصوات والقيم ووجهات النّظر من خلال توظيف الحوار الدّاخلي والخارجي والمشهد والصراع والتّوتّر وتنوع الضّمائر والأصوات والأفعال. وَذَلِكَ في محاولة لتصوّر واقعة يوميّة وتسلیط الضّوء عليها بشكل موضوعيّ.

ويُمثّل توظيف كلّ من الأسلوب السردي والدرامي في الشّعر العربي المعاصر ظاهرة المزج النوعي أو تداخل الأنواع الأدبية أو ما يسمّى بـ"الكتابة العابرة للنوعية"، إذ يقترب الشّعر من القصّة والمسرحية ويستعير منها تقنيّات معينة. من جانب آخر يبقى النّص الشّعري متميّزاً عن هذِه الأجناس التّثريّة بعدّة مميّزات خاصّة به، فالإضافة إلى العناصر الموسيقية في النّص الشّعري، كالوزن والقافية والتّكرار والطّباق وغيرها، نلاحظ أنّ هذا النّص يتميّز بالإيجاز والكثافة الدّلالية. وهاتان الميزتان، الكثافة والإيجاز، هما التّقنيّات لسمّي الاستطراد والتّقرير اللّتين تميّزان النّص التّثري، القصصي أو المسرحي. ومن مظاهر هذِه الكثافة توظيف الرّموز والتناسق والإشارات الإيحائيّة، لا التّقريريّة، هذا بالإضافة إلى اقتصار النّص الشّعري على مشاهد قليلة جدّاً، وقد اقتصرت القصيدة المحلّلة أعلاه على مشهد واحد فقط، ألا وهو مشهد الجنود والرّصاص.

5- ملحق قصيدة "البئر المهجورة":

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، منْ
زمان

عرفته بئراً يفيضُ ماؤها

وسائل البشر

تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر.

لو كان لي أنْ أنشر الجبينَ

في سارية الضياءِ منْ جديدٍ،

يقولُ إبراهيمُ في ورقةٍ

مخضوبٌ بدمهِ الطليل، "تُرى يحولُ

الغدير سيرةً كأنْ تبرعمَ الغصونُ

في الخريفِ أو ينعقدَ الثمر،

ويطلعُ النباتُ في الحجز؟

لو كان لي،
لو كان أنْ أموتَ أنْ أعيشَ

منْ جديدٍ

أتبسطُ السماءً وجهها،

فلا تمزقُ العقابُ في الفلاةِ

قوافلَ الصّحّاياتِ؟ أتصحّكُ المعاملُ

الدُّخانُ؟ أنسُكُّ الضّوضاءَ في الحقولِ

في الشارع الكبير؟ أياكلُ الفقيرُ خبزَ
يومه، بعرق الجبين،
بعرق الجبين لا بدمعةِ الذليل؟

لو كان لي أنْ أنسُرَ الجبين
في سارِيَةِ الضياءِ،
لو كان لي البقاءُ،
تُرى، يعودُ يوليسيسُ؟
والولُدُ العقوقُ، والخروفُ
والخاطُ الأصيَبُ بالعُي
ليبصرَ الطَّريقَ؟"

وَحِينَ صَوَبَ الْعَدُوُّ مَدْفَعَ الرَّدَى
وَاندْفَعَ الْجَنُودُ تَحْتَ وَابِِ
مِنَ الرَّصَاصِ وَالرَّدَى،
صَبَحَ بِهِمْ: "تَقْهِقِرُوا. تَقْهِقِرُوا.
فِي الْمَلْجَأِ الْوَرَاءِ مَأْمُونٌ
مِنَ الرَّصَاصِ وَالرَّدَى"
لَكَنْ إِبْرَاهِيمَ ظَلَّ سَائِرًا،
إِلَى الْأَمَامِ سَائِرًا،
وَصَدْرُهُ الصَّغِيرُ يَمْلأُ الْمَدِي
"تَقْهِقِرُوا. تَقْهِقِرُوا.
فِي الْمَلْجَأِ الْوَرَاءِ مَأْمُونٌ مِنَ
الرَّصَاصِ وَالرَّدَى!"

لَكَنَّ إِبْرَاهِيمَ ظَلَّ سَائِرًا
كَانَهُ لَمْ يَسْمَعِ الصَّدِيَّ.
وَقَيْلَ إِنَّهُ الْجَنُونُ.
لَعْلَّهُ الْجَنُونُ.

لَكَنِّي عَرَفْتُ جَارِيَ الْعَزِيزَ مِنْ زَمَانٍ،
مِنْ زَمِنِ الصَّغْرِ.

عَرَفْتُهُ بَئْرًا يَفِيضُ مَأْوَهَا،
وَسَائِرُ الْبَشَرِ
تَمْرُّ لَا تَشْرُبُ مِنْهَا، لَا وَلَا
تَرْمِيْهَا، تَرْمِيْهَا حَجَرٌ⁽¹⁾

(1) الْخَالِ 1979. دِيْوَانُ "الْبَئْرُ الْمَهْجُورَةُ".

6- المصادر والمراجع:

- الأ Rossi, سامر. 2012. *مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين*. عمان: دار الرّضوان للنشر والتوزيع.
- اسريفي, جمال. 2010. "أسطورة أوديب". *الحوار المتمدن*. ع 2893 (19.1.2010).
- <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200000>
- بارت, رولان. 1992. "التحليل البنوي للسرد". *طرق تحليل السرد الأدبي*. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. ص 9-73.
- بواردي, بسيليوس. 2003. *مجلة "شعر" والحداثة الشعرية العربية*. أطروحة دكتوراه. حيفا: جامعة حيفا.
- بو سريف, صلاح. 1996. *رهانات الحداثة, أفق لأشكال محتملة*. الدار البيضاء: دار الثقافة.
- ثامر, فاضل. 1992. *الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- جابر, كوثر. 2012. *الكتابة عبر النوعية: تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث*. حيفا: مجمع اللغة العربية.
- جينيت, جيرار. 1996. *خطاب الحكاية*. ترجمة: محمد معتصم وأخرون. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.
- حاج يحيى, آثار. 2013. *الصورة الشعرية في شعر محمود درويش وأمجد ناصر: ملامحها وتطورها*. أطروحة دكتوراه. تل أبيب: جامعة بار-إيلان.
- حمد, محمد. 2014. *بيادر الأدب القديم والحديث*. التّاصّر: دار التّهضبة للطباعة والنشر.
- الخال, يوسف. 1979. *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت: دار العودة.

- أبو خضرة، فهد وآخرون. 2013. *المعجم الوافي في مصطلحات اللغة العربية وأدابها*.
باقة الغربية: مجمع القاسبي للغة العربية وأدابها.
- خير بك، كمال. 1986. *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار الفكر.
- زيتوني، لطيف. 2002. *معجم مصطلحات نقد الرواية*. بيروت: مكتبة لبنان.
- الصّكر، حاتم. 1999. *مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- طراد، جورج. 2001. *على أسوار بابل: صراع الفصحي والعامية في الشعر العربي المعاصر: تجربة يوسف الحال*. بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر.
- طه، إبراهيم. 1990. *البعد الآخر: قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي*. الناصرة: رابطة الكتاب الفلسطينيين.
- طه، إبراهيم. 1998. "صورة البطل الحديث في قصة محمد علي طه". *الكرمل*، ع 18-19 (1998-1997). ص 301-330.
- عزّام، فؤاد. 2012. *شعرية النّصّ السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر*. حيدر. حيفا: مجمع اللغة العربية.
- الغزالى، عبد القادر. 1997. "الأنساق الدلالية والإيقاعية في ديوان البئر المهجورة للشاعر يوسف الحال". *نزوى*، ع 11، (تمّوز 1997).
- <http://www.nizwa.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AF%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%86>
- فورستر، أ. م. د.ت. *أركان القصّة*. دار الكرنك.

- كريم، أحمد. 2014. *التَّزْعِةُ الدَّرَامِيَّةُ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ*. القاهرة: دار التَّابُغَةِ للنَّشْرِ وَالطَّبْعِ وَالتَّوزِيعِ.
- لنتفليت، جاب. 1992. "مِقْتَضَيَاتُ النَّصِّ السُّرْدِيِّ الْأَدْبَيِّ". طرائق تحليل السُّرُدِ الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. ص 105-85.
- مريد، عزيزة. 1984. *القصة الشعريّة في العصر الحديث*. دمشق: دار الفكر.
- المناصرة، عز الدين. 2007. *جمرة النص الشعري*. عمان: دار مجدلاوي.
- الموسوعة العربية. "الفِيض".
- <https://www.arab-ency.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D9%88%D8%AB/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%B6>
- هامون، فيليب. 1990. *سميولوجية الشخصيات الروائية*. ترجمة: سعيد بنكراد. الرباط: دار الكلام.
- وادي، طه. 2000. *جماليات القصيدة المعاصرة*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.
- يقطين، سعيد. 1998. "السرد العربي قضايا وإشكالات". علامات في النقد. مجلد 7، جزء 29 (سبتمبر 1998): ص 115-134.
- اليوسفي، لطفي. 1996. *في بنية الشعر العربي المعاصر*. تونس: سراس للنشر.
- ابن، يوسف. 1983. *הדמות בסיפורת*. תל אביב: ספרים פועלם.
- רוזטן, מאיר. 2000. *גיבור ואנטי גיבור* בромן המודרני. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- Preminger, Alex (Ed). 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University press.