المجمع 13 (2018/1439)، 1-34

النّزعة السّرديّة والدّراميّة في الشّعر العربيّ المعاصر:
قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال أنموذجًا

آثار حاج يحيى

1- مقدّمة:

لقد أطاحت حركة الحداثة الأدبيّة بالكثير من المسلّمات والثّوابت والأنماط الأدبيّة التّقليديّة، وطرحت، بالمقابل، تغييرات ومستجدّات أدبيّة تتلاءم مع التّصوّر الجديد للحياة المعاصرة بنموّها المتواصل.

وعلى الصّعيد الشّعريّ نلاحظ أنّ الشّعر العربيّ الحديث مرّ بمجموعة من التّغييرات والتّطوّرات طرحها الشّعراء العرب بمختلف مدارسهم وتيّاراتهم الشّعريّة في محاولة للتّخلّص من القيود الشّعريّة الّتي تحدّ من حرّيّة الشّاعر في التّعبير عن نفسه بصورة أفضل. وقد بدأت هٰذِهِ التّغييرات مع المدرسة النّيوكلاسكيّة الّتي قامت على تقليد الشّعر القديم، مع إضفاء بعض التّغييرات الطّفيفة في الجانب المضمونيّ أو ما يسمّى ب"الحداثة الموضوعيّة". مرورًا بشعراء الرّومانسيّة الّذين صبغوا القصيدة العربيّة بطابع الذّاتيّة، ومالوا إلى وصف أحاسيسهم ومشاعرهم بعد أن مزجوها بمظاهر الطّبيعة، وأضافوا أشكالًا جديدة كالشّعر المقطعيّ والمرسل. ثمّ مدرسة الشّعر الحرّ، وهي أوّل حركة انزياحيّة تقوم على كسر قالب البيت الشّعريّ واستبداله بنظام السّطر الشّعريّ الّذي يطول تارة ويقصر تارة أخرى حسب الدّفقة الشّعوريّة. وأخيرًا ثورة شعراء مدرسة الشّعر المنثور وقصيدة النّثر على نظام الوزن والقافية، وتخلّص قصائدهم بشكل كامل من نظام الوزن.

ولم تقتصر هٰذِهِ التّغييرات، بطبيعة الحال، على الجانب الشّكليّ والمضمونيّ، بل تضمّنت كَذٰلِكَ: تجديدات في الجانب اللّغويّ والأسلوبيّ، كالتخفّف من الأساليب البلاغيّة والزّخرف البديعيّ، وتحميل الألفاظ دلالات رمزيّة وإيحائيّة من خلال توظيف الرّمز والأسطورة والقناع، وتداخل النّصوص الأدبيّة من خلال توظيف أسلوب التّناصّ،

والابتعاد عن المعجم التّقليديّ والألفاظ الجزلة، والميل إلى بساطة اللّفظ وكثافة المعنى واستخدام العبارات المحكيّة، بالإضافة إلى توظيف الأسلوب السّرديّ والدّراميّ، الّذي يطلق عليه بعض النّقاد "الرّؤية القصصيّة" أو "النّزعة الدّراميّة"، ممّا يقرّب النّصّ الشّعريّ من النّصّ القصصيّ والمسرحيّ، في محاولة لكسر الحواجز ما بين الشّعريّ والنّثريّ، والتّمرّد على حدود النّوعيّة الأدبيّة أو ما يسمّى بـ"النّقاء النّوعيّ" (Purity of Genres)[1].

يتناول هٰذا المقال دراسة متعمّقة لظاهرة توظيف الأسلوب السّرديّ والدّراميّ في القصيدة العربيّة، وَذٰلِكَ من خلال رصد ملامح هٰذِهِ الظّاهرة على المستويين النّظريّ والتّطبيقيّ. من هنا، يقسّم هٰذا المقال إلى قسمين أساسيّين، أوّلهما القسم النّظريّ المنطلق من دراسة جذور هٰذِهِ الظّاهرة الأدبيّة في الشّعر العربيّ القديم، ثمّ تتبّع التّغييرات الّتي طرأت عليها في الشّعر العربيّ الحديث، ومناقشة هٰذِهِ الظّاهرة باعتبارها ملمحًا من ملامح المزج النّوعيّ (Genre Mixture). ثانيهما القسم التّطبيقيّ الّذي ينطلق إلى دراسة هٰذِهِ الظّاهرة والتّدليل عليها من خلال تحليل قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال (1916-1987).

2- مقاربة نظريّة- السّرديّة في الشّعر العربيّ:

2.1- السّرديّة في الشّعر العربيّ القديم:

رصدت الباحثة كوثر جابر الامتدادات التّاريخيّة لظاهرة المزج النّوعيّ وَذٰلِكَ في دراستها الرّياديّة **الكتابة عبر النّوعيّة**، وقد أشارت في بداية حديثها عن ظاهرة السّرديّة في الشّعر العربيّ القديم إلى أنّ ظاهرة توظيف الأسلوب السّرديّ لها امتدادات وجذور في الشّعر العربيّ القديم، وإن كانت ملامح هٰذِهِ الظّاهرة وشروطها الفنّيّة تختلف عن الظّاهرة الحديثة، من حيث سمتي التّقريريّة والمباشرة اللّتين ميّزتا القصيدة القديمة ومن حيث عدم توفّر قصديّة (Intentionality) اختيار هٰذا الأسلوب؛ وَهٰذا أمر طبيعيّ، "فمن غير

[1] جابر 2012. ص 13.

المعقول أن نتطلّب من أيّ شكل من أشكال الأدب القديمة أن يجري على نسق الفنّ وأشكاله في عصرنا الحاضر، وَذٰلِكَ لاختلاف القيم الفنّيّة والأدبيّة والشّعوريّة والتّعبيريّة، نتيجة لاختلاف البيئات والثّقافات العامّة والطّوابع العصريّة"[1].

ورغم أنّ الشّعر العربيّ القديم هو شعر غنائيّ بطبعه، إلّا أنّ جزءًا منه ينطوي على جانب سرديّ[2]، ابتداءً من المعلّقات في العصر الجاهليّ والّتي تتضمّن حكايات قصصيّة تعرض حوادث معيّنة، كمعلّقة امرئ القيس (497-545م) الّتي تعرض مشاهد من مغامراته، لا سيّما حادثة "دارة جلجل" المشهورة، ومعلّقة عنترة بن شدّاد (525-615م) الّتي يقصّ من خلالها على ابنة عمّه عبلة مشاهد من بطولاته في الحروب، ومعلّقة زهير بن أبي سلمى (530-627م) الّتي يسجّل فيها واقعة الصّلح بين قبيلتيّ عبس وذبيان[3].

وبالانتقال إلى العصور التّالية، تحديدًا في العصر الرّاشديّ، نجد قصائد يبرز فيها الطّابع الحكائيّ، كقصيدة الحطيئة (650م)، المشهورة بـ"طاوي ثلاثٍ"، والّتي يصوّر من خلالها الضّيافة العربيّة، ملتزمًا بطريقة السّرد والإخبار والوصف وذكر مكان الحادث وزمانه والتّعريف بالأبطال وتسلسل الأحداث[4].

وفي العصر الأمويّ نجد كَذٰلِكَ: قصائد تنطوي على العناصر السّرديّة، كقصيدة "وصف الذّئب" للفرزدق (641-732م)، والّتي يروي من خلالها حادثة لقائه بالذّئب ليلًا واقتسامهما طعام السّفر. كَذٰلِكَ: نذكر شعر القصص الغراميّ الّذي شاع في العصر الأمويّ، ولشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة (644-711م) عدّة قصائد يشيع فيها الحوار،

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

(2) يقطين 1998. ص 123.

(3) جابر 46-62.

(4) جابر 46-62.

كقصيدته "أمن آل نعم" المشهورة ب"الرّائيّة"، والّتي يقصّ علينا فيها حكايته مع محبوبته نُعم ووقائع زيارته لها والمغامرات الّتي واجهها[1].

ومن الجدير بالذّكر أنّ القصص والحكايات الموظّفة في الشّعر القديم لم تصدر عن قصديّة وتعمّد، أي أنّها لم تكن هدفًا لذاتها، بل استخدمت لخدمة أغراض مختلفة كالفخر والغزل والمدح وغيرها. فقد "امتثلت النّصوص للأغراض الكبرى ومزايا النّوع الشّعريّ المستقرّة، وهيمنة الوظيفة الشّعريّة للّغة داخل تلك النّصوص، حتّى في البقع والمناطق السّرديّة من النّصّ. إذ كانت لغة النّصوص وصفيّة محلّقة تلتهم إمكانات السّرد والقصّ لصالح صنع فضاء لغويّ وصوريّ وعاطفيّ وإيقاعيّ، لا سيّما في المناطق الأقرب إلى الإيقاع والتّركيب"[2].

2.2- السّرديّة في الشّعر العربيّ الحديث:

لقد انفتحت القصيدة العربيّة الحديثة على آفاق مختلفة وأشكال تعبيريّة متنوّعة، فابتعدت بِذٰلِكَ عن الغنائيّة في التّعبير، ومالت للإفادة من الكثير من العناصر والخامات الّتي توظّفها الأصناف الأدبيّة الأخرى كالملحمة والقصّة والمسرحيّة. وقد اقترح بعض النّقاد إطلاق تسمية "القصيدة المركّبة" على هٰذِهِ الظّاهرة الشّعريّة. وتتشكّل القصيدة المركّبة في مقاطع متعدّدة، وتتركّب من أجزاء مختلفة، وقد تنطوي كَذٰلِكَ: على عناوين فرعيّة. وقد تستعير بعض التّقنيّات المأخوذة من الفنون الأخرى كالرّسم والنّحت والموسيقى والسّينما وغيرها، كما وأنّ هٰذا النّوع من القصائد قد يطول بناؤه عن طول القصيدة الغنائيّة المألوف[3]، وقد يتضمّن كَذٰلِكَ: مزجًا بين أشكال شعريّة مختلفة في نفس القصيدة، أو ما

(1) جابر 46-62.

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

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

يسمّى ب"القصيدة الممزوجة"، على حدّ تعبير النّاقد كمال خير بك، كأن تتضمّن القصيدة شعرًا عموديًّا وتفعيليًّا، أو شعرًا حرًّا ومنثورًا[1]. من هنا، يمكن اعتبار انفتاح القصيدة الحديثة على أجناس أدبيّة أخرى نوعًا من التّمرّد على حدود النّوعيّة الأدبيّة، وتمثيلًا لظاهرة المزج النّوعيّ، ومن أبرز ملامح هٰذا الانفتاح توظيف العناصر السّرديّة والدّراميّة في القصيدة[2].

أشار عدد من الباحثين والنّقاد إلى ظاهرة نزوع القصيدة الحديثة نحو الطّابع السّرديّ والدّراميّ، فركّز النّاقدان كلينث بروكس (Brooks) وروبرت بن وارن (Penn Wrren) على توفّر عنصري الدّراما والسّرد في الشّعر، معتبرين أنّ القصيدة عبارة عن دراما صغيرة أو كبيرة، وَهٰكَذا يشترك الشّعر والسّرد في تأثير متبادل يغني كليهما دون أن يفقد أيّ منهما الآخر. كما وتعرّضت خالدة سعيد لمسألة النّزوع الدّراميّ في القصيدة في دراستها لقصيدة "هٰذا هو اسمي" لأدونيس، وسمّتها "تجربة القصيدة- المسرحيّة". وفي دراسته للقصيدة المركّبة، حدّد حاتم الصّكر الشّكل السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، والمتأثّر بتقارب الأجناس الأدبيّة والمستفيد من الانتقال من زاوية الخطاب الشّعريّ من الغنائيّة إلى الدّراميّة والموضوعيّة. ووقف طراد الكبيسيّ على الصّور المختلفة لظاهرة وجود السّرد في الشّعر، وسمّاها ظاهرة "التّمظهر السّرديّ"[3].

ورصدت الباحثة كوثر جابر الدّراسات المختلفة الّتي تناولت ظاهرة توظيف الأسلوب السّرديّ والدّراميّ في الشّعر الحديث، ثمّ ذكرت بعض المظاهر الفنّيّة الّتي تقوم عليها هٰذِهِ الظّاهرة، وهي: أوّلًا، اعتماد الحوار وتعدّد الأصوات (البوليفونيَّة) في القصيدة، بحيث نجد لكلّ صوت مساحة محدّدة يعبّر من خلالها عن الأبعاد النّفسيّة لشخصيّة المتحدّث. ثانيًا المشهديّة، أي تجسيد الأفكار الذّهنيّة من خلال مشاهد بصريّة، وتتطلّب هٰذِهِ الإستراتيجيّة

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

(2) جابر 63-85.

(3) جابر 2012. ص 135-136.

عددًا من التّقنيّات المسرحيّة كالتّوتّر ودراميّة الحدث والإقحام والانفصام والتّضادّ والمفارقة والمفاجأة والتّرميز والأسطرة. ثالثًا أساليب القناع (Persona)، والّتي تعطي إضاءة كاشفة لدواخل البطل أو الرّاوي في القصيدة. رابعًا الحكاية أو الموضوع، أي استرسال الأحداث وتعاقبها وتسلسل الحكي، والاعتماد على حيل السّرد الممكنة كالاستباق والتأجيل والتّوقّف والتّلخيص بالإضافة إلى وجود الصّراع بين الشّخصيّات والظّروف الّتي تعيشها. خامسًا اعتماد الضّمائر، كأن يرد السّرد على لسان المتكلّم أو الغائب أو المخاطب، ممّا تحدّده الرّؤية وتعطيه شكلًا حديثًا في التّقنيّة والأسلوب. سادسًا الشّخصيّات والّتي قد ترتسم من خلال تقنيّات الأقنعة والرّموز والمرايا، كما تمتلك الشّخصيّات وجهات نظر خاصّة بها في القصيدة ضمن المنظور السّرديّ. سابعًا الزّمان والمكان، حيث تتمّ تعيّنات محدّدة لفضاء النّصّ الّذي تتطوّر في إطاره الأحداث. وأخيرًا اللّغة السّرديّة القائمة على توظيف أفعال السّرد وتلفّظات الشّخصيّات واستثمار طاقة التّناصّ وترابط الأحداث في حبكات رئيسيّة وثانويّة[1].

3- مقاربة تطبيقيّة: العناصر السّرديّة في قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال[2]:

(1) جابر 2012. ص 136-140.

(2) يوسف الخال شاعر وصحفيّ وناقد لبنانيّ، ولد في سوريّة وعاش في لبنان. درس الفلسفة وأنشأ «دار الكتاب» في بيروت، والّتي أصدرت ضمن نشاطاتها مجلّة «صوت امرأة»، وقد تسلّم الخال تحريرها، بالإضافة إلى إدارة الدّار حتّى عام 1948. سافر الخال سنة 1948 إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة للعمل في الأمانة العامّة للأمم المتّحدة في دائرة الصّحافة والنّشر، ثمّ قرّر العودة إلى لبنان سنة 1950، لكنّه استدعي للسّفر مع بعثة الأمم المتّحدة لتهيئة ليبيا للاستقلال، فعاد إلى لبنان سنة 1955. من مؤلّفاته: السفر، سلماي (1936)، الحرّيّة (1944)، هيروديا – مسرحيّة شعريّة (1954)، البئر المهجورة (1958)، قصائد في الأربعين (1960)، ترجمة "الأرض الخراب" ل ت. س. اليوت (1958)، ديوان الشّعر الأميركيّ (مختارات شعريّة) (1958)، روبرت فروست- قصائد مختارة (1962)، الولادة الثّانية (1981)، الحداثة في الشّعر (1978)، دفاتر الأيّام (1988). راجع: طراد 2001؛ . حمد 2014. ص 130. أنشأ يوسف الخال مع أدونيس (1930-) وأنسي الحاجّ (1937-2014) "مجلّة شعر" الفصليّة الّتي صدرت في مرحلتها الأولى

3.1- تقديم:

يصوّر الشّاعر من خلال قصيدة "البئر المهجورة" علاقته السّلبيّة بالواقع المحيط به، مشيرًا بشكل إيحائيّ ورمزيّ إلى الفجوة الكبيرة بين القيم المنشودة والواقع الموجود. هٰذِهِ الفجوة تولّد صراعًا بين المنظومات الاجتماعيّة والسّياسيّة من جانب، والأفراد الّذين لا يتصالحون مع هٰذا الواقع ويتمرّدون عليه من خلال التّضحية بالنّفس والعزيمة والإصرار على تمسّكهم بقيمهم المنشودة من جانب آخر. هٰؤُلاءِ الأفراد يرفضون ثقافة القطيع ويحقّقون ذواتهم من خلال تحدّيهم للواقع، على الرّغم من الثّمن الباهظ الّذي يدفعونه في مسيرة التّحدّي. من جانب آخر، تشير القصيدة إلى أنّ الأنظمة الاجتماعيّة المتوارثة أقوى من القيم المنشودة، فلها القدرة على محاربة كلّ محاولة للتّغيير، خاصّة إذا كانت هٰذِهِ المحاولات فرديّة ومتفرّقة بحيث لا تحظى بالقوّة الكافية لتحقيق أهدافها المنشودة.

وللتّعبير عن هٰذِهِ المضامين يوظّف الشّاعر تقنيّة الحكاية القائمة على تجنيد عناصر سرديّة مختلفة: الأحداث، الشّخصيّات، الرّاوي والإطار الزّمكانيّ. بالإضافة إلى توظيف العناصر الدّراميّة المتمثّلة في الصّراع والحركة والمشهد والتّوتّر والحوار الدّاخليّ والخارجيّ

بين العام 1957 والعام 1964، ثمّ استأنفت الظّهور بين الأعوام 1967-1969. وأعيد طبع مجموعتها كاملة في 11 مجلّدًا. ضمّت مجلّة **شعر** عددًا من الشّعراء من جميع أنحاء الوطن العربيّ ذوي اتّجاهات إيديولوجيّة مختلفة (شيوعيّة وقوميّة)، يربط معظمها خيط "قوميّ اجتماعيّ"، ومن بينهم: أدونيس ونذير العظمة (-1930) ومحمّد الماغوط (1934-2006) وخليل حاوي (1919-1982) وأنسي الحاجّ وغيرهم. دعت مجلّة **شعر** إلى ضرورة الحداثة الشّعريّة وكسر القوالب والمسلّمات الشّعريّة التّقليديّة، كما وأعلنت عن تميّز الذّات الفرديّة عن الذّات الجماعيّة، أي إعطاء الشّاعر حريّة التّصرّف بنصّه على كافّة مستويات الخلق الشّعريّ، في حين تميّزت الأجواء الشّعريّة العربيّة، في فترة إصدار المجلّة، بسيادة النّصّ الشّعريّ الملتزم. وقد تتوّج مشروع الحداثة الشّعريّة الّذي طرحته المجلّة بتبنّي مشروع قصيدة النّثر، وَذٰلِكَ من خلال تكثيف نشر النّصوص التّطبيقيّة والمقالات التّنظيريّة النّقديّة والبيانات والمحاضرات حولها. راجع: بواردي 2003. ص 179-118؛ المناصرة 2007. ص 112؛ الأسديّ 2012. ص 300-310.

وتنوّع الأصوات والضّمائر والأفعال. وفيما يلي سوف أقوم بتفصيل كلّ عنصر من هٰذِهِ العناصر الحكائيّة- الدّراميّة من خلال التّدليل عليها في النّصّ الشّعريّ.

وقد جاءت جميع العناصر الشّعريّة الأخرى، الشّكليّة واللّغويّة والأسلوبيّة، متكاتفة ومنسجمة مع طابع القصيدة الحكائيّ- الدّراميّ، فعلى الصّعيد اللّغويّ طغت الجمل الخبريّة على الإنشائيّة ("وسائر البشر تمرّ لا تشرب منها")، وجاءت بنية العبارات سهلة وقريبة من الكلام النّثريّ المحكيّ ("عرفت إبراهيم [...] من زمان"، أتضحك المعامل الدّخان؟")، وبرزت الأفعال الماضية والمضارعة الّتي تشي بالحركة والفاعليّة (عرفتُ، تمرُّ، يقولُ، صوَّبَ...)، واستخدِم أسلوب الوصف التّفصيليّ ("بئرًا يفيضُ ماؤها"، "دمه الطّليل"، ورقة مخضوبة"...)، وبرزت الإشارات التّوضيحيّة والتّفسيريّة المعتمدة على التّشبيه والتّمثيل ("أتبسط السّماء وجهها فلا تمزّق العقبان في الفلاة قوافل الضّحايا؟"، "بعرق الجبين لا بدمعة الذّليل"، "ترى يحوّل الغدير سيره كأن تبرعم الغصون في الخريف؟"، "ليبصر الطّريق"...)، بالإضافة إلى توظيف علامات التّرقيم كالفاصلة ومزدوجي الاقتباس وعلامات الاستفهام والنّقطتين الرّأسيّتين. كما ووظّف الشّاعر أسلوب العطف الّذي يخدم التّتابع السرديّ ("والولد العقوق"، الرّصاص والرّدى"...). أمّا على الصّعيد الشّكليّ نلاحظ أنّ مبنى القصيدة جاء منسجمًا مع تقنيّة السّرد من حيث الوحدة العضويّة وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، وَهٰذا ما سأفصّله في السّطور التّالية.

3.2- مبنى القصيدة:

تنتمي القصيدة إلى شعر التّفعيلة، فقد تكوّنت من أسطر شعريّة مختلفة الطّول، وظّف الشّاعر فيها تفعيلة واحدة وهي «مستفعلن» (بحر الرّجز)، تكرّرت عددًا غير محدّد. ولم يلتزم الشّاعر بقافية واحدة، فقد تعدّدت القوافي في القصيدة (النّون والرّاء في المقطع الأوّل على سبيل المثال). بالإضافة إلى استخدام القافية المقيّدة (الحقولْ، الجبينْ، الذّليلْ...)، والّتي تحمل مشاعر الحزن والأسى والشّجن، بما يتلاءم مع سوداويّة الواقع ومصير إبراهيم المأساويّ.

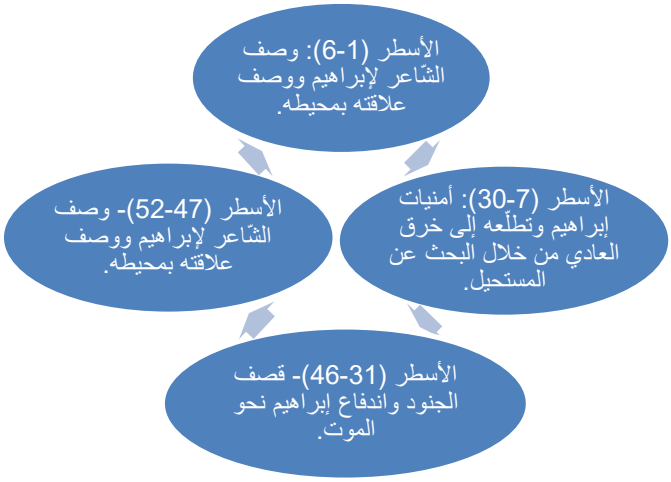
يكثر أسلوب التّضمين أو الجريان[1] في القصيدة، وهو من أبرز التّجديدات الشّعريّة الشّكليّة الّتي طرحتها حركة الشّعر الحرّ، وقد وظّفه الشّاعر هنا لخدمة انسياب المعاني وترابط أجزاء القصيدة واستمراريّة النّفس الشّعريّ:

"عرفتُ إبراهيم، جاري العزيز، من
زمان..."

بالإضافة إلى ذٰلِكَ وظّف الشّاعر المبنى الدّائريّ، إذ انتهت القصيدة بالمقطع الّذي بدأت به، والهدف من ذٰلِكَ التّركيز على علاقة إبراهيم بواقعه وإبرازها، كَذٰلِكَ: الإشارة إلى استمراريّة الواقع المأساويّ الّذي تشير إليه البداية والنّهاية، فَهٰذا الواقع كان في الماضي، قبل أن تُسرد قصّة إبراهيم، واستمرّ في الحاضر أو ربّما المستقبل، حتّى بعد أن انتهت قصّة إبراهيم، وفي ذٰلِكَ إشارة إلى استمراريّته وتخطّيه حدود الزّمان والمكان. أضف إلى ذٰلِكَ أنّ المبنى الدّائريّ يؤكّد على وحدة القصيدة الفنّيّة، فهي وحدة واحدة مترابطة المعاني ومتماسكة الأجزاء، جاءت لتنقل لنا حكاية إبراهيم المأخوذة من الواقع المعيش وتصوّر علاقته السّلبيّة بواقعه.

وتتكوّن القصيدة من عدّة مقاطع شعريّة، بحيث يصوّر لنا كلّ مقطع من هٰذِهِ المقاطع حدثًا معيّنًا، وترتبط هٰذِهِ المقاطع بخيط واحد سرديّ. وبإمكاننا تمثيل مبنى القصيدة من خلال الرّسم التّوضيحيّ التّالي:

(1) ونعني بالتّضمين أو الجريان عدم إتمام المعنى في بيت أو سطر شعريّ واحد، وقد اعتبر عيبًا شعريًّا في القصيدة الكلاسيكيّة العموديّة، غير أنّه يُعتبر مقبولًا في الشّعر الحرّ لأنّه يخدم الوحدة العضويّة في القصيدة وانسياب معانيها وترابط أجزائها. راجع: أبو خضرة 2013. ص 99.



ومن الملاحظ أنّ مبنى القصيدة جاء منسجمًا مع تقنيّة الحكاية الموظّفة في القصيدة، فالمقاطع الشّعريّة الّتي تصوّر لنا أحداثًا مختلفة والمبنى الدّائريّ ووحدة القصيدة العضويّة، كلّها تخدم تقنيّة الحكاية وأسلوب السّرد وتسلسل الحكي.

3.3- العناصر السّرديّة في القصيدة:

3.3.1- الأحداث:

تقسّم الأحداث الواردة في القصيدة إلى أحداث خارجيّة وداخليّة، فالأحداث الخارجيّة هي الأحداث الّتي تجري خارج وعي الشّخصيّة، وتصوّر حركة الشّخصيّة في الإطار الزّمكانيّ، وتتميّز أحيانًا بالحركيّة والدّيناميّة والأعمال المحسوسة ("صوَّبَ العدوّ مدفع الرّدى")، وأحيانًا أخرى بالسّكونيّة ("عرفته بئرًا يفيضُ ماؤها")، وَذٰلِكَ عندما تدلّ على حالة معيّنة أو صفة ثابتة. وتحمل الأحداث الخارجيّة بداخلها تغييرًا خارجيًّا (فقولنا "واندفع الجنود تحت وابل من الرّصاص والرّدى" يشير إلى تغيّر في وضع الجنود من غير مندفعين إلى مندفعين). بالمقابل، تجري الأحداث الدّاخليّة في وعي الشّخصيّة، ويتمّ التّعبير عنها بوسائل فنّيّة مختلفة كالحوار الدّاخليّ وتيّار الوعي والأحلام واسترجاع الذّكريات وغيرها. وفيها يطلّ القارئ على باطن الشّخصيّة ومكنوناتها وأسرارها وطريقة تفكيرها، وتتميّز هٰذِهِ الأحداث بالجمود

في حركة الشّخصيّة[1]. وقد تجلّت هٰذِهِ الأحداث في القصيدة في الحوار الدّاخليّ لشخصيّة إبراهيم ومجموعة الاستفهامات الإنكاريّة الّتي طرحها حين عبّر عن أمنياته في المقطع الثّاني قائلًا:

"لو كان لي أن أنشر الجبين
في سارية الضّياء
[...] ترى يحوّل
الغديرُ سيرَهُ كأنْ تبرعمَ الغصونُ
في الخريفِ أوْ ينعقدَ الثّمرْ،
ويطلعُ النّباتُ في الحجرْ؟"

وترتبط أحداث القصيدة بروابط زمنيّة وسببيّة، بحيث يمكن ترتيبها على النّحو التّالي:

1- تظهر شخصيّة إبراهيم وعلاقته المأزومة بواقعه، فالمحيطون لا يلتفتون إليه، رغم كونه رمزًا للعطاء والنّماء، ولا يعيرونه أدنى اهتمام، لا من خلال الاستفادة من خيراته وعطائه (الشّرب)، ولا حتّى محاورته (رمي الحجارة)، لِذٰلِكَ لا يصل إلى الهدف المنشود (النّماء).

2- يعبّر إبراهيم عن أمنياته وقد بدت مستحيلة. وتتلخّص هٰذِهِ الأمنيات بتغيير الواقع إلى الأفضل. ويتّضح أنّ إبراهيم قُتل في سبيل تحقيق أمنياته (التّضحية بالنّفس)، فوُجدت كلماته مكتوبة على ورقة مصبوغة بلون دمائه المهدورة (لم يثأر له أحد ولم تثمر تضحيته) الّتي ذهبت هباءً. هنا نلاحظ وجود حقلين دلاليّين: الأوّل: المألوف (مقتل إبراهيم)، والثّاني المنشود أو الخارق للمألوف (تبرعم الغصون في الخريف). يتمنّى إبراهيم أن يُبعث من جديد (موتيف البعث)، ويتمنّى أن يتحقّق السّلام والهدوء والسّكينة وعودة الكرامة، خاصّة للفقراء والمستضعفين. ثمّ يثير في النّهاية استفهامات

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

بلاغيّة إنكاريّة هدفها النّفي، أي نفي إمكانيّة تحقيق العدالة وعودة الطّمأنينة والعودة إلى طريق الصّواب الّتي حاد عنها البشر، ألا وهي طريق العدل والعدالة والإنسانيّة. من هنا تتجلّى نظرة الشّاعر السّوداويّة إلى واقعه المشوّه.

3- تعود الأحداث إلى الزّمن الماضي (استرجاع)، فيصوّر الشّاعر إبراهيم على أنّه جنديّ يدافع عن العدل والحقّ، وحين بدأت عمليّة الاعتداء عليه وعلى من معه من جنود الحقّ، كان بإمكانه التّراجع أو الاستسلام أو الاختباء، وَلٰكِنَّهُ تصرّف بخلاف أصدقائه (خالف المنطق المألوف في محيطه)، إذ اندفع بعزيمة وإصرار إلى الأمام متمسّكًا بالقضيّة الّتي يدافع عنها. والمؤلم أنّ الآخرين، الّذين ضحّى من أجلهم بحياته، لم يقيّموا سلوكه بشكل إيجابيّ، على العكس، فقد اتّهموه بالجنون. من هنا نفهم لماذا صوّر الشّاعر إبراهيم على أنّه بئر مهجورة لا يلتفت إليها أحد ولا يقدّر عطاءها أحد.

4- تكرار لنفس الفكرة الواردة في المقطع الأوّل للدّلالة على استمراريّة الوضع المأساويّ، فَهٰذا الوضع لا يقتصر على حالة فرديّة واحدة، بل يحمل ظاهرة اجتماعيّة متكرّرة في مجتمعنا العربيّ.

ولا يقتصر ترابط الأحداث في القصيدة على الرّوابط السّببيّة والزّمنيّة، فَهٰذِهِ الرّوابط تبدو ضعيفة، بل يتضمّن كَذٰلِكَ: روابط تناظريّة، أي عقد علاقات تناظريّة بين مركّبات أحداث حكاية إبراهيم وأحداث قصص أخرى يستدعيها الشّاعر من خلال توظيف أسلوب التّناصّ (Intertextuality)، بحيث تكون بين النّصّ الشّعريّ والنّصّ المستحضر علاقة معيّنة، يكتشفها القارئ من خلال التّأويل والتّفسير والمقارنة. وقد وظّف الشّاعر التّناصّ الأسطوريّ والدّينيّ في قوله:

"تُرى، يعودُ يولسيسُ؟
والولدُ العقوقُ، والخروفْ
والخاطئُ الأصيبَ بالعمى
ليبصرَ الطّريقْ؟"

ويستحضر هٰذا المقطع الشّعريّ عدّة نصوص أسطوريّة ودينيّة، نفصّلها على النّحو التّالي:

1- يولسيس (تناصّ أسطوريّ): يولسيس أو عوليس هو بطل ملحمة الأوديسَّة المنسوبة لهوميروس، وهو شاعر إغريقيّ عاش في القرن الثّامن ما قبل الميلاد، ويُعتقد أنّه كتب ملحمتي الإلياذة والأوديسَّة[1]. لقد اقترنت أسطورة يولسيس بدلالة الاغتراب، والمشقّات الّتي يواجهها الإنسان في سبيل الوصول إلى مبتغاه، وهذا ما يتقاطع مع دلالات القصيدة، فإبراهيم كيولسيس مغترب عن واقعه اغترابًا نفسيًّا، ويواجه العديد من المشقّات في سبيل الوصول إلى قيمه المنشودة.

2- الخروف (تناصّ دينيّ): ورد في إنجيل لوقا، الإصحاح 15، 11-32 قصّة المسيح الّذي برّر كيف أنّه يقبل توبة الخطأة فقال: «أيّ إنسان منكم له مائة خروف وأضاع واحدًا منها ألا يترك التّسعة والتّسعين في البرّيّة ويذهب لأجل الضّالّ حتّى يجده وإذا وجده

---

[1] والإلياذة ملحمة شعريّة تصف الحرب الّتي دارت بين الإغريقيّين الإسبرطيّين (إمبراطورهم منيلاوس)، والطّرواديّين (إمبراطورهم باريس)، حيث حاصر الإغريقيّون طروادة عشر سنوات، وَذٰلِكَ لأنّ إمبراطورها باريس أغوى هلين، زوجة منيلاوس، فهربت معه إلى طروادة. بعد عشر سنوات من الحصار صنع الإسبرطيّون حصانًا كبيرًا من الخشب (المعروف بحصان طروادة)، كخدعة للطّرواديّين، فبدا وكأنّ الحصان عرض سلام، فأدخله الطّرواديّون المدينة، وبعد أن احتفلوا بفكّ الحصار خرج الجنود الإسبرطيّون من داخل الحصان، وفتحوا المدينة لباقي الجنود، وَهٰكَذا نُهبت المدينة وقُتل رجالُها وأُخذت النّساء والأطفال كعبيد. أمّا الأوديسَّة فهي ملحمة شعريّة تبدأ بنهاية حرب طروادة، وبدء عودة المحاربين إلى بيوتهم، وَلٰكِنْ بسبب غضب إِلٰه البحر على يولسيس (صاحب فكرة حصان طروادة)، بسبب تهوّر بحّارته، يبقى يولسيس مغتربًا في رحلة العودة، حيث يواجه في هٰذِهِ الرّحلة الكثير من الصّعاب والمشقّات والمخاطر، وفي هٰذِهِ الأثناء تبقى زوجته بينيلوبي بانتظاره ممتنعة عن الزّواج رغم العروض الكثيرة الّتي تلقّتها، خاصّة بعد وصول أغلب المحاربين في حرب طروادة عدا زوجها. تنتهي الملحمة بوصول يولسيس إلى إيثاكا وانتقامه من الّذين اضطّهدوا زوجته في تلك الفترة. راجع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B3

يضعه على منكبيه فرحًا. ويأتي إلى بيته ويدعو الأصدقاء والجيران قائلًا لهم افرحوا معي لأنّي وجدت خروفي الضّالّ. أقول لكم أنّه هكذا يكون فرح في السّماء بخاطئ واحد يتوب أكثر من تسعة وتسعين بارًّا لا يحتاجون إلى توبة». وهذا التّناص يحمل دلالة الضّياع والضّلالة، من هنا نجد الشّاعر يتساءل: هل يمكن للواقع الّذي ضلّ عن طريق الإنسانيّة والصّواب أن يعود إلى هذا الطّريق، كعودة الخروف الضّالّ؟

3- الخاطئ الأصيب بالعمى (تناصّ أسطوريّ): وفي ذلك إشارة إلى أسطورة أوديب، وقد وظّف الشّاعر هذه الأسطورة لأنّها تحمل دلالة الضّياع والتّيه والضّلالة، فالشّاعر يطمح لأن يعود الإنسان للطّريق الّتي ضلّ عنها، فتتفتّح بصيرته كما تفتّحت بصيرة أوديب، فيرى الأمور من منظور آخر يختلف عمّا تظهر عليه في الواقع (وفقًا لما يدركه ببصيرته لا بصره)، بمعنى أنّه يتساءل حول إمكانيّة تخطّي الواقع المألوف إلى الواقع البديل الّذي تكمن رؤيته فقط بالبصيرة[1].

(1) وملخّص الأسطورة أنّ العرّاف قال لملك طيبة، أيوس، بأنّه سيقُتل بيد ابنه، وفي ذٰلِكَ الوقت كانت زوجته، جوكاست، حاملاً، فلمّا ولدت أوديب أمر الملك بأن تدقّ مسامير في أقدام الوليد ويرمى من فوق الجبل. وَهٰكَذا دقّت المسامير ورمي أوديب من فوق الجبل، فوجده الرّعاة وأخذوه إلى ملك كورنثيا الّذي تولّى تربيته كما يُربّى الأمراء، ولمّا كبر أوديب أراد أن يعرف موطنه ومولده، وَلٰكِنَّ العرّاف لم ينصحه بِذٰلِكَ، أي العودة إلى بلاده، وقال له إنّ هناك خطرًا ينتظرك، وستقتل أباك وتتزوّج أمّك. ولم يأبه أوديب بِذٰلِكَ، وقرّر أن يغادر كورنثيا، ويذهب إلى طيبة، موطنه الأصليّ. وفي الطّريق صادف رجلاً تشاجر معه، فلمّا اشتدّت المشاجرة قتله، ولم يعرف أنّه قتل أباه. ثمّ واصل أوديب سفره إلى طيبة، وفي ذٰلِكَ الوقت كان السّفينكس، ذٰلِكَ الحيوان الّذي له رأس امرأة وجسم أسد وجناحا طائر، يقسو على أهالي طيبة ويعذّبهم أشدّ العذاب. وقد أرسلت الآلهة السّفينكس إلى طيبة ليسأل النّاس ألغازًا، ومن لم يحلّ تلك الألغاز يقتله. دفع هٰذا الوضع كريون، خليفة الملك لايوس، أن يعلن للنّاس بأنّ كلّ من يخلّص البلد من محنتها الّتي يسبّبها لها هٰذا المخلوق الشّرّير سيتولّى العرش ويتزوّج أرملة الملك لايوس، الملكة الجميلة جوكاستا. وعندما دخل أوديب المدينة قابله السّفينكس، وألقى عليه لغزًا ففكّ أوديب اللّغز، وَهٰكَذا تغلّب على السّفينيكس، ونتيجة لِذٰلِكَ صار ملكًا على طيبة، وتزوّج الملكة دون أن يعرف بأنّها أمّه، وأنجب منها طفلة واحدة. عندها جاء العرّاف وأبلغه بالحقيقة المرّة، فعندما عرفت زوجته (الّتي هي أمّه

3.3.2- الشّخصيّات:

وتعتبر الشّخصيّات من أهمّ العناصر القصصيّة في العمل الأدبيّ، فهي تعطي إحساسًا بوجود الزّمان والمكان، وهي الّتي تملؤهما بالحركة والأحداث. وقد ذُكرت في القصيدة عدّة شخصيّات، منها: إبراهيم، سائر البشر، العدوّ، الجنود، الصّوت المجهول الّذي طالب الجنود بالتّراجع. وتعتبر شخصيّة إبراهيم الشّخصيّة المركزيّة في النّصّ، نسبة إلى كثافة حضورها، ووجود شخصيّات أخرى ثانويّة تعمل على إضاءتها[1]. واستنادًا إلى مركزيّة شخصيّة إبراهيم في النّصّ سوف أقوم فيما يلي بعرض ملامح هٰذِهِ الشّخصيّة ونوعها وأسلوب تصويرها، ولن أتطرّق إلى باقي الشّخصيّات لكونها شخصيّات ثانويّة سُخّرت لإضاءة هٰذِهِ الشّخصيّة.

لقد قسّم فورستر (Forster) الشّخصيّات إلى مدوّرة وسطحيّة، ونعني بالأوّلى الشّخصيّة المعقّدة والمتغيّرة بتغيّر أحداث القصّة، في حين تتميّز الأخرى بالبساطة والثّبات. ولأنّ هٰذا التّصنيف غير دقيق (فقد نجد شخصيّة في غاية التّعقيد غير أنّها ثابتة ولا تتغيّر، وبالعكس، قد نجد شخصيّة بسيطة بمميّزاتها إلّا أنّها تتغيّر)، اقترح يوسف إيفن (יוסף אבן) تصنيفًا آخر أكثر دقّة انطلاقًا من تصنيف فورستر، إذ قسّم الشّخصيّات إلى أنواع بالنّظر إلى ثلاثة محاور: سلّم التّطوّر (ويتضمّن الشّخصيّة الثّابتة مقابل المتغيّرة)، وسلّم

الحقيقة) الحقيقة شنقت نفسها، أمّا أوديب فقد فقأ عينيه، وغادر طيبة مع ابنتهِ الّتي ولدتْها أمُّهُ وهامَ ليعيشَ بقيّةَ حياتهِ في البؤس. راجع: اسريفيّ 2010.

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

(1) يحدّد فيليب هامون (Ph.Hamon) ستّة عناصر مميّزة تصلح لتعيين الشّخصيّة المركزيّة، وهي: تفوّق أوصافها على أوصاف باقي الشّخصيّات، كثافة حضورها، تحاورها مع نفسها ومع الآخرين، كثرة الأفعال الّتي تقوم بها، وجود إشارات دالّة عليها كلباسها وكلامها وسلوكها، وأخيرًا الإشارة إلى مركزيّتها من خلال تعليقات صريحة ترد في النّصّ. راجع: زيتوني 2002. ص 35-36؛ هامون 1990. ص 60-65؛ عزّام 2012. ص 123-124. ومن الملاحظ أنّ غالبيّة المعايير الّتي حدّدها فيليب هامون تنطبق على شخصيّة إبراهيم الواردة في القصيدة، من هنا بإمكاننا اعتبارها الشّخصيّة المركزيّة.

التّعقيد (ويتضمّن الشّخصيّة البسيطة ذات الصّفة الواحدة مقابل الشّخصيّة المعقّدة ذات النّفسيّة المركّبة المنطوية على الكثير من التّناقضات)، والسّلّم المحاكي والرّمزيّ (ويتضمّن الشّخصيّة الواقعيّة مقابل الشّخصيّة الرّمزيّة)[1]. وبرأيي يُعتبر التّصنيف الأخير أكثر دقّة، لِذٰلِكَ سأعتمد عليه في تحليلي لشخصيّة إبراهيم.

انطلاقًا من تقسيم الشّخصيّة إلى ثابتة ومتحوّلة في محور التّعقيد حسب تصنيف يوسف، فإنّنا نلاحظ أنّ شخصيّة إبراهيم ثابتة، ولم يطرأ عليها أيّ تغيير، لا في مبادئها ولا في سلوكها، رغم ما لاقته من تخويف وترهيب، وفي ذٰلِكَ إشارة إلى إصرار إبراهيم وتمسّكه بقضيّته. ومن المؤشّرات الدّالّة على هٰذا الثّبات دائريّة القصيدة، فقد انتهت من نفس النّقطة الّتي بدأت بها "عرفتُ جاري العزيز من زمان [...] عرفته بئرًا يفيض ماؤها". هٰذا بالإضافة إلى أنّ الشّاعر وظّف الفعل النّاقص "ظلّ" للدّلالة على هٰذا الثّبات في الموقف "لكنّ إبراهيم ظلّ سائرًا"، وقد تكرّرت هٰذِهِ العبارة مرّتين للتّشديد على هٰذا الثّبات وإبرازه.

من جانب آخر، تعتبر شخصيّة إبراهيم شخصيّة معقّدة، فهي لا تتميّز بصفة واحدة محوريّة، بل تنطوي على تركيبة من الصّفات الّتي قد تفاجئ القارئ. وتشبيه إبراهيم بالبئر في بداية القصيدة ونهايتها يشير بشكل تلميحيّ إلى عمق الشّخصيّة، لأنّ لفظ البئر يحمل دلالة العمق. هٰذا بالإضافة إلى أنّ الشّخصيّة الثّائرة والمتمرّدة الّتي لا تتصالح مع واقعها تنطوي على الكثير من العمق، فهي لا تقبل بالموجود والمسلّم به، كباقي الشّخصيّات البسيطة، بل تبحث عن المنشود وتبذل المجهود من أجله. ويتّصف إبراهيم بقدرة عالية على العطاء اللّا متناهي والتّضحية "بئرًا يفيض ماؤها"، على اعتبار أنّ مياه البئر متجدّدة[2]،

(1) عزّام 2012. ص 109-112؛ فورستر د.ت. ص 83-85؛ אבן 1983. עמ׳ 34-43.

(2) وفي قول الشّاعر: "عرفته بئرًا تفيض ماؤها" تناصّ تراثيّ يحيلنا إلى نظريّة الفيض الفلسفيّة. وتنصّ هٰذِهِ النّظريّة على أنّ الموجودات صدرت أو فاضت عن الأوّل (الله) كما يفيض النّور عن الشّمس (دون أن ينقص منها شيء) وَذٰلِكَ وفقًا لنظام متراتب الدّرجات. إنّ أوّل من وضع نظريّة الفيض الفيلسوف أفلاطون، ثمّ نقلها العلماء والفلاسفة المسلمون بعد أن أضافوا لها ملامح إسلاميّة، فكان الفارابيّ أوّل من تناولها في كتابه **آراء أهل المدينة الفاضلة**، تلاه ابن سينا والمتصوّفة وغيرهم. وقد وظّف الشّاعر هٰذا

كما وأنّه يتّصف بالعزيمة والإصرار والتّمسّك بقضيّته "ظلّ سائرًا"، كَذٰلِكَ: فإنّ أقواله في الحوار الدّاخليّ تعكس عمقًا فكريًّا وتحدّيًا كبيرًا للواقع "ترى يحوّل الغدير سيره كأن تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثّمر، ويطلع النّبات في الحجر؟" فهو يبحث عن حلول بديلة، وقد جاءت لغته في هٰذا الحوار الدّاخليّ رمزيّة وتتميّز بكثافة دلاليّة عالية جدًّا. كلّ هٰذِهِ المؤشّرات تضعنا أمام شخصيّة معقّدة رغم كونها ثابتة كما بيّنت سابقًا.

وبالنّظر إلى السّلّم الأخير في تصنيف يوسف، وهو سلّم تقسيم الشّخصيّات إلى حقيقيّة ورمزيّة، نلاحظ أنّ شخصيّة إبراهيم لا تحاكي إنسانًا واقعيًّا فحسب، وإنّما ترمز إلى قضايا مجرّدة، وهي إذ ذاك رمزيّة. تحيلنا هٰذِهِ الشّخصيّة إلى قضيّة الصّراع بين الموجود والمنشود على المستوى الجماعيّ. يبدأ هٰذا الصّراع عندما يرفض الفرد واقعه ولا يتصالح معه، ويحاول تغييره إلى الأفضل. غير أنّ المنظومات الاجتماعيّة والسّياسيّة عمومًا تحافظ على ثباتها من خلال ترسيخ الموجود ورفض كلّ محاولة تغيير.

وفي نهاية تحليلنا للشّخصيّة نشير إلى أنّ الشّاعر لم يرسم ملامح هٰذِهِ الشّخصيّة بشكل مباشر تصريحيّ، بل دلّ على ملامحها من خلال توظيف الأسلوب الرّمزيّ التّصويري. والشّعر الحديث عمومًا يقوم على إلغاء التّقرير والتّصريح الّذي ميّز القصيدة القديمة، واستبدالهما بالتّكثيف الدّلاليّ ممّا يمنح النّصّ عمقًا دلاليًّا، ويجعل القارئ مشاركًا فعّالًا في الكشف عن دلالات النّصّ الإيحائيّة من خلال تأويله وتفسيره لمجموعة الرّموز المستخدمة في القصيدة، وربّما هٰذا ما يميّز النّصّ الشّعريّ عن القصّة النّثريّة. وبالعودة إلى شخصيّة إبراهيم فقط استنتجنا ملامحها من خلال مجموعة من الإشارات الدّالة:

التّناصّ للإشارة إلى أنّ عطاء إبراهيم لا محدود، وهو متجدّد لا ينقص، تمامًا كما تفيض المخلوقات عن الخالق دون أن ينقص منه شيء. راجع: **الموسوعة العربيّة.** "الفيض".

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

أوّلها الاسم، فانتقاء الشّاعر لاسم إبراهيم لم يكن اعتباطيًّا أو عفويًّا، بل جاء لهدف إضاءة الشّخصيّة المركزيّة. وفي اختيار هٰذا الاسم يوظّف الشّاعر التّناصّ الدّينيّ لأنّه يحيلنا إلى شخصيّة إبراهيم الدّينيّة، إبراهيم الخليل مؤسّس الحنيفيّة، الّذي حارب الجهل في سبيل إعلاء كلمة الحقّ، وقد تمرّد على واقعه وتحدّاه من خلال تحطيم الأصنام. وتقترن هٰذِهِ الشّخصيّة الدّينيّة بفعل التّضحيّة (التّضحية بالنّفس)، فقد قرّر قومه أن يحرقوه بالنّار {قلنا يا نارُ كوني بردًا وسلامًا على إبراهيم}[1]. وتشترك شخصيّة إبراهيم الشّعريّة بشخصيّة إبراهيم الدّينيّة بأنّهما حاولا تغيير الواقع ومحاربة الجهل من خلال التّضحية بالنّفس، وَهٰذه المحاولات مقترنة بالمصاعب والموت، غير أنّ إبراهيم النّبيّ نجا بمعجزةٍ ربّانيّة، أمّا إبراهيم الشّعريّ فهو إنسان عاديّ غير خارق للعادة كما أشرت سابقًا. ثانيها سلوك الشّخصيّة، فتقدّم إبراهيم إلى الأمام رغم وجود الجنود والرّصاص يدلّ على عناده وعزمه وإصراره ورفضه الشّديد لواقعه "إلى الأمام سائرًا". ثالثها البيئة المحيطة بالشّخصيّة، فتعامل المحيطين مع إبراهيم بالإهمال والتّهميش والإقصاء والتّعنيف يدلّ على أنّ إبراهيم غير متصالح مع واقعه "وسائر البشر تمرّ لا تشرب منها، لا ولا ترمي بها، ترمي بها حجر". وأخيرًا من خلال سلوك شخصيّات أخرى تقابل هٰذِهِ الشّخصيّة وتساهم في رسم ملامحها، فتصرّف الجنود الّذين حاربوا إلى جانب إبراهيم، وتراجعهم إلى الوراء في الملجأ "تقهقروا. في الملجأ الوراء مأمن"، يبرز اختلاف إبراهيم عنهم وتمسّكه بالقضيّة، ذٰلِكَ أنّ الشّيء يُعرَف بضدّه.

قبل الانتقال إلى العنصر القصصيّ التّالي، يجدر بنا تحديد صيغة الشّخصيّة المركزيّة في القصيدة (إبراهيم)، إن كانت شخصيّة بطل (Hero)، لا بطل (Anti-hero)، أو بطل جزئيّ (Semi-hero). لقد تناول الباحث إبراهيم طٰه في مقالته "صورة البطل في قصّة لمحمّد علي طه" مفهوم البطولة في الأدب العربيّ الحديث، ففرّق بين ثلاث صيغ معروفة للبطولة: شخصيّة البطل، اللّا بطل أو البطل الجزئيّ. وتتميّز شخصيّة البطل بالكمال

(1) **القرآن** (الأنبياء: 69).

المطلق، "فالبطل خيّر مطلق وقادر كامل لا تثنيه العقبات والحواجز، بل هي تزيده عزمًا وإصرارًا، يدافع عن الحقّ العامّ بقدرته الجسديّة وحنكته ولا ينهزم أبدًا"[1]؛ في حين تتميّز شخصيّة اللّا بطل بكونها شخصيّة مسحوقة وضعيفة ومهزومة؛ أمّا شخصيّة البطل الجزئيّ فهي الشّخصيّة الّتي تحقّق جزءًا من الأهداف الّتي تطمح إليها في حين تخفق في تحقيق بعضها الآخر. وقد اقترح الباحث آليّات عمليّة ومحدّدة لتحديد نوع الشّخصيّة المركزيّة، انطلاقًا من تحديد الهدف الّذي تطمح إليه الشّخصيّة (بغض النّظر إن كان سلبيًّا أم إيجابيًّا)، ثمّ تتبّع دور الشّخصيّة في تحقيق هٰذا الهدف وتشكيله وصياغته وتنفيذه، وَذٰلِكَ من خلال فحص خمس آليّات منهجيّة، هي: المحفّز، الرّغبة، القدرة، التّنفيذ والنّتيجة. فإذا نجحت الشّخصيّة في تحقيق هدفها كاملًا كانت "بطلًا"، وإذا أخفقت في تحقيقه كانت "لا بطل"، أمّا إذا حقّقته بشكل جزئيّ كانت "بطلًا جزئيًّا"[2]. انطلاقًا من المفاهيم والآليّات الّتي حدّدها الباحث إبراهيم بإمكاننا اعتبار الشّخصيّة المركزيّة في القصيدة (إبراهيم) "بطلًا جزئيًّا"، إذ لا نجدها تتفوّق على باقي الشّخصيّات بقدراتها الخارقة الّتي تمكّنها من الانتصار والوصول إلى أهدافها المرجوّة، فشخصيّة إبراهيم تبدو ضعيفة ومضطّهدة ومهمّشة "سائر البشر تمرّ ولا ترمي بها ترمي بها حجر" وعاجزة عن تغيير الواقع، وهي بالتّالي لم تتمكّن من البقاء وإحداث التّغيير المنشود رغم رغبتها الملحّة في ذٰلِكَ: "لو كان لي البقاء"، "لو كان أن أموت أن أعيش من جديد". من جانب آخر أرى أنّ شخصيّة إبراهيم حقّقت جزءًا صغيرًا من أهدافها، ألا وهو الاعتراف بوجودها، وإن كان اعترافًا سلبيًّا "وقيلَ إنّه الجنونْ. لعلّهُ الجنونْ"، فبعد أن تجاهلها الآخرون في بداية القصيدة، نراهم يعترفون بوجودها ويقيّمون أداءها كنوع من الجنون؛ من هنا يمكننا اعتبار شخصيّة إبراهيم "بطلًا جزئيًّا". وقد شكّل الشّاعر الشّخصيّة المركزيّة على هٰذا النّحو، وجعلها بطلًا جزئيًّا ليبرز اضطّهاد السّلطة الاجتماعيّة وبطشها وظلمها وقوّتها.

(1) طه 1998. ص 306.

(2) طه 1998. ص 304-308.

3.3.3- الزّمان:

لقد وضع الشّكلانيّون الرّوس أسس شعريّة القصّ في العصر الحديث، ففرّقوا بين الحكاية (Fabula) والحبكة (Sjuzhet). والحكاية عبارة عن تتابع الأحداث المرويّة زمنيًّا وسببيًّا؛ أمّا الحبكة فتقوم بصياغة هٰذِهِ الأحداث بصورة انتقائيّة بحيث تكسر تتابعها الزّمنيّ والسّببيّ، وتشوّه زمن الحكاية الكرونولوجيّ. وَبِذٰلِكَ تكون الحكاية "المادّة الخام" الّتي تعتمد عليها الحبكة في النّصّ الأدبيّ. اعتمادًا على هٰذا المفهوم للحبكة طرح جيرار جنيت (Gerard Genette) في كتابه **خطاب الحكاية** أدوات نظريّة لتحليل العنصر الزّمانيّ في النّصّ الأدبيّ، مقارنًا بين زمن الحكاية وزمن الحبكة الأدبيّة، وقد قسّم هٰذِهِ الأدوات إلى ثلاث نواحٍ: أوّلها التّرتيب الزّمنيّ أو تسلسل الأحداث الزّمنيّ، ويختلف هٰذا التّسلسل في الحبكة عن الحكاية بكونه متقطّعًا وفيه استرجاع لأحداث سابقة أو استباق لأحداث مستقبليّة. ثانيها مدّة الأحداث، وتختلف هٰذِهِ المدّة في الحبكة الأدبيّة عن الحكاية بكونها تقوم على حذف مقطع زمنيّ في النّصّ، أو الوقف في الزّمن الحكائيّ لهدف الوصف، أو تلخيص مدّة طويلة في بضعة أسطر. ثالثها التّواتر، ويعني علاقات التّكرار بين زمن النّصّ الأدبيّ وزمن الحكاية، فقد يروي الكاتب مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة، أو يروي أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة[1].

انطلاقًا من المصطلحات النّظريّة الّتي حدّدها جيرار جنيت، سوف نقوم بتحليل العنصر الزّمانيّ في قصيدة "البئر المهجورة". وقد برز هٰذا العنصر في ترتيب أحداث القصيدة، واستخدام عبارات تشير إلى الزّمن: "حين صوّب العدو"؛ غير أنّ هٰذا التّرتيب الزّمنيّ جاء متقطّعًا وانتقائيًّا وغير كرونولوجيّ: فقد وظّف الشّاعر أسلوب الاسترجاع الفنّيّ (Flash Back)، إذ أخبرنا في البداية عن موت إبراهيم: "يقول إبراهيم في ورقة مخضوبة في دمه الطّليل"، بعد ذٰلِكَ عاد بالزّمن إلى الوراء ليكشف لنا تفاصيل موته: "وحين صوّب العدوّ مدفع الرّدى [...] لكنّ إبراهيم ظلّ سائرًا". كَذٰلِكَ: نجد توظيف أسلوب الاستباق، أي

(1) عزّام 2012. ص 26-29؛ 67-81؛ جينيت 1996. ص 47-133. راجع أيضًا: רוסטן 2000. עמ׳ 23.

تنبّؤ الأحداث المستقبليّة، فقوله في البداية "عرفتُ إبراهيم [...] بئرًا يفيض ماؤها وسائر البشر تمرّ لا تشرب منها، لا ولا ترمي بها، ترمي بها حجر" يشير بشكل إيحائيّ إلى أنّ الآخرين لا يقدّرون عطاء إبراهيم (لا تشرب منها)، ولا يعيرونه أدنى اهتمام (لا ترمي بها حجر). وَهٰذا القول الّذي جاء في بداية القصيدة يجعلنا نستشرف مصير إبراهيم المأساويّ، الّذي ضحّى بنفسه، ولم يقابل الآخرون تضحيته بالتّقدير والاحترام، وَهٰذا ما جاء فعليًّا في نهاية القصيدة، وتجلّى في قول الشّاعر: "وقيل إنّه الجنون"، وهي جملة تشير إلى تقييم الآخرين لتضحية إبراهيم، وهو تقييم سلبيّ.

بالإضافة إلى توظيف أسلوبيّ الاسترجاع والاستباق، نلاحظ أنّ زمن القصيدة جاء ملخّصًا لحكاية إبراهيم، فَهٰذا الزّمن الشّعريّ لا يتطابق مع الزّمن الحكائيّ بشكل كامل، بل يقوم على تلخيصه. وقد تجلّى ذٰلِكَ في قول الشّاعر: "عرفتُ إبراهيم جاري العزيز من زمان"، وقوله كَذٰلِكَ:: "من زمن الصّغر"، وَهٰكَذا يقوم الشّاعر بتلخيص قضيّة إبراهيم وحكايته بعبارتين موجزتين، رغم أنّ هٰذِهِ الحكاية لا تقتصر على مدّة زمنيّة قصيرة أو محدّدة، بل مدّة طويلة جدًّا تمتدّ مذ أدرك الشّاعر مجتمعه حتّى زمن الكتابة، وعرف أنّ النّاس المحيطين به لا يقابلون فعل التّضحية بالتّقدير، على العكس، فهم يحاربون كلّ محاولة للتّغيير المجتمعيّ. كما ويوظّف الشّاعر الوقفات (Pauses)، إذ يتوّقف تسلسل الأحداث ويُعلَّق زمن الحكاية في مواضع معيّنة في القصيدة، وَذٰلِكَ لهدف الوصف، وَذٰلِكَ حين ينتقل الشّاعر من السّرد إلى وصف أمنيات إبراهيم: "لو كان لي أن أنشر الجبين في سارية الضّياء".

ومن الأساليب الّتي تقوم على كسر ترتيب الأحداث الزّمنيّ أسلوب التّواتر، أو التّكرار، وأعني به تكرار لأحداث حصلت مرّة واحدة. فقد أشرت في حديثي السّابق إلى أنّ القصيدة تتّصف بالمبنى الدّائريّ، بحيث تنتهي في النّقطة الّتي انطلق منها الشّاعر في بداية قصيدته، فالمقطع الأوّل في القصيدة يتطابق بشكل شبه كامل مع المقطع الأخير، وَبِذٰلِكَ يروي لنا الشّاعر أكثر من مرّة ما حصل مرّة واحدة.

3.3.4- المكان:

يرسم لنا الشّاعر من خلال قصيدته العديد من الأماكن: البئر، المعامل، الحقول، الغدير، الشّارع الكبير، الفلاة، الطّريق، الملجأ. كما ويصوّر لنا حركة الشّخصيّات في هٰذِهِ الأماكن من خلال استخدام ظروف المكان: "في الملجأ الوراء مأمن"، "إلى الأمام سائرًا". ولم تشكّل هٰذِهِ الأماكن الخلفيّة للأحداث، كما نجد في السّرد القصصيّ، كما وأنّها لم تُوظَّف لإضفاء زخرفة ولتشكيل ملاذ وملجأ للمحبّة، كما تعامل الرّومانسيّون مع الطّبيعة[1]، وهي ليست أماكن ذات ملامح محدّدة ومصوّرة بشكل فوتوغرافيّ، كما هو الحال عند الواقعيّين؛ الأماكن هنا متخيّلة وغير واقعيّة، توحي بالحالة النّفسيّة والشّعريّة، وتصوّر علاقة الشّخصيّات بها من جانب، وتأثيرها على هٰذِهِ الشّخصيّات من جانب آخر. بكلمات أخرى تشكّل الأماكن هنا معادلًا موضوعيًّا يُسقِط عليه الشّاعر أحاسيسه ومشاعره.

ومن الملاحظ أنّ الأماكن المذكورة في القصيدة تشكّل في الغالب فضاءً مفتوحًا لا مكانًا مغلقًا (باستثناء الملجأ)، وَهٰذا الانفتاح يعكس دلالة التّيه والضّياع والاغتراب النّفسيّ الدّاخليّ. ففي قول الشّاعر: "أتبسط السّماء وجهها، فلا تمزّق العقبان في الفلاة قوافل الضّحايا"، تعبير عن إحدى أمنيات إبراهيم، الّذي يتمنّى زوال الظّلم والقسوة في محيطه. ويتمثّل هٰذا الظّلم بمشهد تمزيق العقبان للضّحايا، وقد استخدم الشّاعر هنا صيغة الجمع (عقبان، قوافل، ضحايا) للدّلالة على انتشار هٰذا الظّلم وسيادة الأوضاع المأساويّة، كما واستخدم الفعل "تمزّق" للإشارة إلى القسوة المقترنة بِهٰذا الظّلم والاعتداء الّذي ترتكبه "العقبان" (الظّالم) في حقّ الضّحايا (المظلوم). أمّا المكان الّذي يدور فيه مشهد التّمزيق هو

(1) لقد لجأ الشّاعر الرّومانسيّ إلى الطّبيعة باعتبارها مكانًا نقيًّا يوفّر له السّكينة والدّفء والعدل والحبّ والصّدق وقيم أخرى مفقودة في الحضارة الإنسانيّة، فها هو جبران يلجأ إلى الغاب بحثًا عن العدل والحبّ، هروبًا من تناقضات المجتمع الإنسانيّ، فيقول في قصيدته "المواكب": "هل اتّخذت الغاب مثلي منزلًا دون القصور". راجع: حاج يحيى 2013. ص 25-27.

"الفلاة"، أي الأرض الواسعة المقفرة حيث لا ماء ولا حياة، وهو مكان مترامي الأطراف، جافّ، فارغ، يوحي بمشاعر الحرمان والجفاف العاطفيّ والتّيه والضّياع والاغتراب النّفسيّ.

بالإضافة إلى الأماكن المفتوحة المقترنة بمشاعر التّيه والضّياع والاغتراب، أشار الشّاعر إلى مكان واحد مغلق، وهو الملجأ، وقد حمّله دلالة الأمن والأمان: "تقهقروا. تقهقروا. في الملجأ الوراء مأمن من الرّصاص والرّدى".

ويبدو ارتباط إبراهيم بالمكان ارتباطًا زمنيًّا مؤقّتًا، فهو الّذي ضحّى بنفسه في سبيل تحقيق العدل، ممّا أدّى إلى رحيله عن المكان، من هنا نجده يتمنّى البقاء في قوله: "لو كانَ لي البقاء". إنّ الارتباط المؤقّت بالمكان يحيلنا إلى قضيّة ترحال الشّخص بين الأماكن المختلفة بحثًا عن القيم الإنسانيّة المنشودة والمفقودة في محيطه، والّتي حلّ محلّها التّهميش والتّبديد والضّياع.

أمّا الأساليب الّتي وظّفها الشّاعر في رسمه للمكان فتتنوّع ما بين الوصف: "في الشّارع الكبير"، والتّأنيس: "أتضحك المعامل الدّخان؟"، والتّرميز (كما بيّنتُ في تحليلي لرمز الفلاة)، والحركة "تقهقروا. في الملجأ الوراء مأمن". وَهٰذِهِ الحركة تشير إلى تحوّل موقف الجنود الّذين دافعوا إلى جانب إبراهيم عن القضيّة، فاختباؤهم في الملجأ الموجود في الخلف يشير إلى تراجعهم عن دعم القضيّة خوفًا من الرّصاص (الرّفض الاجتماعيّ)، في حين أنّ حركة تقدّم إبراهيم إلى الأمام المتمثّلة في قول الشّاعر: "لكنّ إبراهيم ظلّ سائرًا، إلى الأمام سائرًا"، تشير إلى تمسّك إبراهيم بقضيّته واستمراره في الدّفاع عنها، رغم الأصوات الّتي تطالب بعودته إلى الوراء، من هنا يظهر أنّ ردّة فعل إبراهيم مناقضة لردّة فعل الآخرين، فحركته تتقدّم إلى الأمام، في حين أنّ حركتهم تتراجع إلى الوراء، وقد أشار الشّاعر إلى هٰذا التّناقض من خلال توظيف أسلوب الطّباق (أمام/ وراء).

3.3.5- الرّاوي:

ولا تكتمل العناصر الحكائيّة دون وجود الرّاوي، فهو عنصر أساسيّ من عناصر الحبكة[1]. ويقوم الرّاوي بسرد الأحداث من خلال توظيف ضمير المتكلّم المفرد في المقطعين الأوّل والأخير ("عرفتُ"، "جاري"، "لكنّني"، "عرفته")، وضمير الغائب في باقي المقاطع ("يقول إبراهيم"، "وحين صوّب العدو مدفع الرّدى"، "لٰكِنّ إبراهيم"...).

ولا يشترك الرّاوي في أحداث الحكاية، بمعنى أنّه ليس شخصيّة من شخصيّات الحكاية، إذ يقوم بسرد هٰذِهِ الأحداث من الخارج (extradegetic narrator). وبالنّظر إلى زاوية التّبئير (focalization) يُعتبر هٰذا الرّاوي عالمًا بكلّ شيء (omniscient narrator)[2]، لأنّه يعرف جميع التّفاصيل عن الشّخصيّة: سواء التّفاصيل الخارجيّة، كسلوك الشّخصيّة "لكنّ إبراهيم ظلّ سائرًا"، أو الباطنيّة، كأفكار الشّخصيّة ومشاعرها وعالمها الدّاخليّ غير المرئيّ، وقد تجلّى ذٰلِكَ 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 يُوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)". راجع: بارت 1992. ص 16. لمزيد من التّفصيل حول الحضور الإلزاميّ للرّاوي كعنصر أساسيّ من عناصر الحبكة راجع: عزّام 2012. ص 153-154. ويجدر بنا التّمييز بين الرّاوي والمؤلّف، فالمؤلّف/ الشّاعر هو الّذي يخلق النّصّ بكلّ عناصره، ومن ضمن ذٰلِكَ الرّاوي؛ أمّا الرّاوي فهو الّذي يقوم بسرد أحداث النّصّ ويكون وسيطًا بين المؤلّف والأحداث، إذ لا يمكن للمؤلّف أن يتدخّل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبيّ كذات متلفّظة، بل يمكنه أن يستتر وراء الرّاوي الخياليّ. راجع: لنتفلت 1992. ص 88-99. وفي سياق قصيدتنا فإنَّ المؤلّف هو الشّاعر يوسف الخال، في حين أن المتكلّم الّذي ينقل لنا أحداث النّصّ في قوله "عرفتُ، جاري" هو الرّاوي وليس الشّاعر.

[2] تختلف مواقع الرّاوي في النّصّ باختلاف مستويات السّرد، واختلاف علاقات الرّاوي بالحكاية الّتي يرويها واختلاف التّبئير: فقد يكون الرّاوي خارج الحكاية أو داخلها، وقد ينتمي إلى الحكاية باعتباره شخصيّة من شخصيّاتها وقد لا ينتمي إليه، وقد يكون عليمًا بكلّ شيء أو محدود المعرفة. راجع: أبو خضرة 2013. ص 149؛ لمزيد من التّفصيل، راجع: عزّام 2012. ص 153-168.

أمّا الوظائف الّتي يقوم بها الرّاوي في القصيدة فتتلخّص بثلاث وظائف مركزيّة: أوّلها الوظيفة السّرديّة، فهو يسرد لنا أحداث الحكاية: "عرفتُ إبراهيم جاري العزيز من زمان". ثانيها الوظيفة التّنسيقيّة، أي أنّ الرّاوي ينسّق أحداث الحكاية، وينظّمها، ويرتّب تسلسلها، ويعقد بينها الرّوابط السّببيّة والزّمنيّة: "وحين صوّب العدو مدفع الرّدى...". وثالثها الوظيفة التّقويميّة، أي أنّ الرّاوي يعلّق على الأحداث معبّرًا عن رأيه وموقفه تجاهها، وقد تجلّى ذٰلِكَ في تقويم الرّاوي لسلوك إبراهيم الاندفاعيّ: "لٰكِنَّ إبراهيمَ ظلّ سائرًا كأنّهُ لمْ يسمعِ الصّدى. وقيلَ إنّه الجنونْ. لعلّهُ الجنونْ".

3.4- العناصر الدّراميّة:

لقدر درج تعريف الدّراما على أنّها نوع خاصّ من الأنواع المسرحيّة، إلى جانب المأساة والملهاة، وهي قائمة على تمثيل جانب من جوانب الحياة الواقعيّة بمشاكلها وتناقضاتها وتركيبها. من هنا اقتصرت الدّراما في الأدب الكلاسيكيّ على الأعمال المسرحيّة؛ أمّا في الأدب الحديث فمن الملاحظ أنّ الدّراما تمتزج بالشّعر، بحيث نجد أنّ الشّعر الحديث يتميّز بالطّابع الدّراميّ، فيعكس لنا عدّة أصوات ووجهات نظر، ويصوّر لنا حبكة وصراعًا، وَذٰلِكَ من خلال توظيف أساليب مختلفة ومتنوّعة، أبرزها: توظيف العناصر القصصيّة (الشّخصيّات والزّمان والمكان والأحداث والرّاوي)، والحوار الخارجيّ والدّاخليّ، وتنوّع الأصوات والضّمائر والأفعال. من هنا نجد القصيدة الحديثة تنأى عن الطّابع الغنائيّ (Lyricism) القائم على تصوير مشاعر ذاتيّة أحاديّة، وتدنو، في المقابل، من الطّابع الدّراميّ القائم على تصوير صراع بين اتّجاهات متصارعة، بحيث يكشف لنا هٰذا الصّراع عن طبيعة الحياة المركّبة والمنطوية على الكثير من التّناقضات.

وقد تجلّى الطّابع الدّراميّ في قصيدة "البئر المهجورة" من خلال توظيف العناصر الحكائيّة الّتي قمنا بتفصيلها فيما سبق (الشّخصيّات، والزّمان، والمكان، والأحداث، والرّاوي)، وسنضيف لها في هٰذا الفصل عناصر أخرى تساهم في صبغ القصيدة بالطّابع الدّراميّ.

تعكس لنا القصيدة عدّة توجّهات وتصوّرات متضاربة ومتصارعة، وبالتّالي، تصوّر لنا صراعًا بين القيم المنشودة المتمثلّة في شخصيّة إبراهيم، والقيم الموجودة المتمثّلة في الشّخصيّات الأخرى المحيطة به (المنظومات الاجتماعيّة والسّياسيّة). ومن الأساليب الّتي تساهم في تصوير وجهات النّظر المتضاربة في القصيدة أسلوب الحوار بنوعيه: الخارجي والدّاخليّ. فمن خلال هٰذا الأسلوب تُعطى كلّ جهة من الجهات المتصارعة مساحةً تعبّر من خلالها عن موقفها ورؤيتها للواقع وفق منظورها الخاصّ. وَبِذٰلِكَ يساهم الحوار في إبراز قضيّة الاختلاف والتّمايز بين جوانب الصّراع؛ فأمنيات إبراهيم الّتي عبّر عنها من خلال الحوار الدّاخليّ كشفت لنا عوالم الشّخصيّة الباطنيّة وطريقة تفكيرها، إذ يحاول إبراهيم تغيير القيم الموجودة من خلال طرحه لقيم أخرى بديلة ومنشودة "كأن تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثّمر"، وليس هدفه التّغيير بحدّ ذاته، وإنّما تحقيق الخير والنّماء والازدهار من خلال هٰذا التّغيير "ويطلع النّبات في الحجر"؛ أمّا الصّوت الّذي طالب الجنود بالتّراجع كشف لنا رغبته في الحفاظ على الموجود وترسيخه ومحاربة من يتجنّد لتغيير الواقع "تقهقروا. تقهقروا. [...] من الرّصاص والرّدى". بالإضافة إلى ذٰلِكَ نجد الاختلاف في تقييم الآخرين لسلوك إبراهيم، فهو من جانب يدافع عن قيمه مضحّيًا بنفسه ومتحدّيًا الواقع بجرأة، غير أنّ الآخرين يقيّمون سلوكه كنوع من الجنون لا التّضحية. كما وبرز هٰذا الاختلاف، أيضًا، في سلوك كلّ من إبراهيم وسائر الجنود الّذين يدافعون معه عن قضيّته، ففي حين تراجع الجنود إلى الخلف ليحتموا من الموت، ظلّ إبراهيم سائرًا إلى الأمام مجابهًا الموت بلا تردّد، وهو بِذٰلِكَ يمثّل قيمة الثّبات في الموقف مقابل تغيير الموقف والتّراجع.

بالإضافة إلى الحوار والصّراع والتقنيّات الحكائيّة، وظّف الشّاعر عناصر دراميّة أخرى في القصيدة كتنوّع الأصوات المتحدّثة في القصيدة، ما بين الرّاوي وإبراهيم وصوت آخر مجهول، وبإمكاننا تلخيص هٰذِهِ الأصوات على النّحو التّالي:

ومن الملاحظ أيضًا تنوّع الضّمائر في القصيدة، ما بين المتكلّم المفرد "عرفتُ"/ "لو كان لي"، وجماعة المخاطبين "تقهقروا"، والغائب "لٰكِنّ إبراهيم ظلّ سائرًا"، بالإضافة إلى تنوّع الأفعال ما بين الأفعال الماضية "عرفتُهُ"، والمضارعة "تمرّ، تشرب، يطلع...".

4- الخاتمة:

وَهٰكَذا فقد بيّنّا من خلال هٰذِهِ الدّراسة أنّ قصيدة "البئر المهجورة" تقوم على توظيف الكثير من التّقنيّات الدّراميّة والحكائيّة، بحيث يصحّ تسميتها "القصيدة المسرحيّة"، على حدّ تعبير الكاتب أحمد كريم في كتابه **النّزعة الدّراميّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، فقد عرّف الكاتب هٰذِهِ القصيدة على أنّها "قصيدة شعريّة توظّف أقصى ما يمكن أن يُستغَلّ من التّقنيّات الدّراميّة، فنجد فيها الحدث، والحبكة، والصّراع، والشّخصيّات، والحوار، وأحيانًا المنجاة والمونولوج"[1].

وقد تجسّدت النّزعة القصصيّة والدّراميّة في قصيدة "البئر المهجورة" من خلال توظيف العناصر القصصيّة والدّراميّة المتفاعلة، كالشّخصيّات والزّمان والمكان والأحداث

(1) كريم 2014. ص 142.

والرّاوي، وتعدّد الأصوات والقيم ووجهات النّظر من خلال توظيف الحوار الدّاخليّ والخارجيّ والمشهد والصّراع والتّوتّر وتنوّع الضّمائر والأصوات والأفعال. وَذٰلِكَ في محاولة لتصوير واقعة يوميّة وتسليط الضّوء عليها بشكل موضوعيّ.

ويمثّل توظيف كلّ من الأسلوب السّرديّ والدّراميّ في الشّعر العربيّ المعاصر ظاهرة المزج النّوعيّ أو تداخل الأنواع الأدبيّة أو ما يسمّى بـ"الكتابة العابرة للنّوعيّة"، إذ يقترب الشّعر من القصّة والمسرحيّة ويستعير منهما تقنيّات معيّنة. من جانب آخر يبقى النّصّ الشّعريّ متميّزًا عن هٰذِهِ الأجناس النّثريّة بعدّة مميّزات خاصّة به، فالإضافة إلى العناصر الموسيقيّة في النّصّ الشّعريّ، كالوزن والقافية والتّكرار والطّباق وغيرها، نلاحظ أنّ هٰذا النّصّ يتميّز بالإيجاز والكثافة الدّلاليّة، وهاتان الميّزتان، الكثافة والإيجاز، هما النّقيض لسمتيّ الاستطراد والتّقرير اللّتين تميّزان النّصّ النّثريّ، القصصيّ أو المسرحيّ. ومن مظاهر هٰذِهِ الكثافة توظيف الرّموز والتّناصّ والإشارات الإيحائيّة، لا التّقريريّة، هٰذا بالإضافة إلى اقتصار النّصّ الشّعريّ على مشاهد قليلة جدًّا، وقد اقتصرت القصيدة المحلّلة أعلاه على مشهد واحد فقط، ألا وهو مشهد الجنود والرّصاص.

5- ملحق قصيدة "البئر المهجورة":

البئر المهجورة

عرفتُ إبراهيمَ، جاريَ العزيزَ، منْ
زمانْ
عرفتُهُ بئرًا يفيضُ ماؤُها
وسائرُ البشرْ
تمرُّ لا تشربُ منْها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجرْ.
لوْ كانَ لي أنْ أنشرَ الجبينَ"
في ساريةِ الضّياءِ منْ جديدْ"،
يقولُ إبراهيمُ في وُرَيْقةٍ
مخضوبةٍ بدمِهِ الطّليل، "تُرى يحوّلُ
الغديرُ سيرَهُ كأنْ تبرعمَ الغصونُ
في الخريفِ أوْ ينعقدَ الثّمرْ،
ويطلعُ النّباتُ في الحجرْ؟

لو كانَ لي،
لو كانَ أنْ أموتَ أنْ أعيشَ
منْ جديدْ
أتبسطُ السّماءُ وجهَها،
فلا تمزّقُ العقبانُ في الفلاةِ
قوافلَ الضّحايا؟ أتضحكُ المعاملُ
الدُّخانُ؟ أتسكُتُ الضّوضاءُ في الحقولْ

في الشّارعِ الكبيرْ؟ أيأكلُ الفقيرُ خبزَ
يومِهِ، بعرقِ الجبينْ،
بعرقِ الجبينِ لا بدمعةِ الذّليلْ؟

لو كانَ لي أنْ أنشُرَ الجبينَ
في ساريةِ الضّياءْ،
لو كانَ لي البقاءْ،
تُرى، يعودُ يولِسيسُ؟
والولدُ العقوقُ، والخروفْ
والخاطئُ الأصيبَ بالعمى
ليبصرَ الطّريقْ؟"

وحينَ صوّبَ العدوُّ مدفعَ الرّدى
واندفعَ الجنودُ تحت وابلٍ
منَ الرّصاصِ والرّدى،
صيحَ بهمْ: "تقهقروا. تقهقروا.
في الملجأِ الوراءَ مأمنٌ
منَ الرّصاصِ والرّدى"
لكنّ إبراهيمَ ظلَّ سائرًا،
إلى الأمامِ سائرًا،
وصدرُهُ الصغيرُ يملأُ المدى
"تقهقروا. تقهقروا.
في الملجأ الوراءَ مأمنٌ منَ
الرّصاصِ والرّدى!"

لكنَّ إبراهيمَ ظلّ سائرًا
كأنّهُ لمْ يسمعِ الصّدى.
وقيلَ إنّه الجنونْ.
لعلّهُ الجنونْ.
لكنّني عرفتُ جاريَ العزيزَ من زمانْ،
منْ زمنِ الصّغرْ.
عَرَفْتُهُ بئرًا يفيضُ ماؤها،
وسائرُ البشرْ
تمرُّ لا تشربُ منْها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجرْ[1]

(1) الخال 1979. ديوان "البئر المهجورة".

6- المصادر والمراجع:

الأسديّ، سامر. 2012. **مفاهيم حداثة الشّعر العربيّ في القرن العشرين**. عمّان: دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع.

اسريفيّ، جمال. 2010. "أسطورة أوديب". **الحوار المتمدّن**. ع 2893 (19.1.2010). http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200000

بارت، رولان. 1992. "التّحليل البنيويّ للسّرد". **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ**. الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب. ص 9-73.

بواردي، بسيليوس. 2003. **مجلّة "شعر" والحداثة الشّعريّة العربيّة**. أطروحة دكتوراة. حيفا: جامعة حيفا.

بو سريف، صلاح. 1996. **رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة**. الدّار البيضاء: دار الثّقافة.

ثامر، فاضل. 1992. **الصّوت الآخر الجوهر الحواريّ للخطاب الأدبيّ**. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة.

جابر، كوثر. 2012. **الكتابة عبر النّوعيّة: تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث**. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة.

جينيت، جيرار. 1996. **خطاب الحكاية**. ترجمة: محمّد معتصم وآخرون. الدّار البيضاء: مطبعة النّجاح الجديدة.

حاج يحيى، آثار. 2013. **الصّورة الشّعريّة في شعر محمود درويش وأمجد ناصر: ملامحها وتطوّرها**. أطروحة دكتوراة. تل أبيب: جامعة بار- إيلان.

حمد، محمّد. 2014. **بيادر الأدب القديم والحديث**. النّاصرة: دار النّهضة للطّباعة والنّشر.

الخال، يوسف. 1979. **الأعمال الشّعريّة الكاملة**. بيروت: دار العودة.

أبو خضرة، فهد وآخرون. 2013. **المعجم الوافي في مصطلحات اللّغة العربيّة وآدابها.** باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها.

خير بك، كمال. 1986. **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر**. بيروت: دار الفكر.

زيتوني، لطيف. 2002. **معجم مصطلحات نقد الرّواية**. بيروت: مكتبة لبنان.

الصّكر، حاتم. 1999. **مرايا نرسيس، الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

طراد، جورج. 2001. **على أسوار بابل: صراع الفصحى والعاميّة في الشّعر العربيّ المعاصر: تجربة يوسف الخال**. بيروت: رياض الرّيّس للكتب والنّشر.

طه، إبراهيم. 1990. **البعد الآخر: قراءات في الأدب الفلسطينيّ المحلّيّ**. النّاصرة: رابطة الكتّاب الفلسطينيّين.

طه، إبراهيم. 1998. **"صورة البطل الحديث في قصّة لمحمّد علي طه"**. **الكرمل**، ع 18-19، (1997-1998). ص 301-330.

عزّام، فؤاد. 2012. **شعريّة النّصّ السّرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة.

الغزاليّ، عبد القادر. 1997. **"الأنساق الدّلاليّة والإيقاعيّة في ديوان البئر المهجورة للشّاعر يوسف الخال". 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. **النّزعة الدّراميّة في الشّعر العربيّ المعاصر**. القاهرة: دار النّابغة للنّشر والطّبع والتّوزيع.

لنتفلت، جاب. 1992. **"مقتضيات النّصّ السّرديّ الأدبيّ". طرائق تحليل السّرد الأدبيّ**. الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب. ص 85-105.

مريد، عزيزة. 1984. **القصّة الشّعريّة في العصر الحديث**. دمشق: دار الفكر.

المناصرة، عزّ الدّين. 2007. **جمرة النّصّ الشّعريّ**. عمّان: دار مجدلاوي.

الموسوعة العربيّة. "الفيض".

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. **سميولوجيَّة الشّخصيّات الرّوائيّة**. ترجمة: سعيد بنكراد. الرّباط: دار الكلام.

وادي، طه. 2000. **جماليّات القصيدة المعاصرة**. القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان.

يقطين، سعيد. 1998. **"السّرد العربيّ قضايا وإشكالات". علامات في النّقد**. مجلّد 7، جزء 29 (سبتمبر 1998): ص 115-134.

اليوسفيّ، لطفي. 1996. **في بنية الشّعر العربيّ المعاصر**. تونس: سراس للنّشر.

אבן, יוסף. 1983. הדמות בסיפורת. תל אביב: ספרים פועלים.

רוסטן, מאיר. 2000. גיבור ואנטי גיבור ברומן המודרני. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

Preminger, Alex (Ed). 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University press.